317.463
1981

LITERATURA
1981|1–2

LITERATURA

AKADÉMIAI KIADÓ

9

LITERATURA

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének folyóirata

Felelős szerkesztő: Béládi Miklós

Szerkesztő: Pomogáts Béla

Szerkesztő bizottsági tagok: Bodnár György, Bonyhai Gábor,
Kulcsár Szabó Ernő, Nyírő Lajos, Szili József

Technikai szerkesztő: R. Takács Olga

Szerkesztőség: 1118 Budapest, Ménesi út 11—13
Telefon: 667—271

Megjelenik évente négyszer

LITERATURA

Megjelenik negyedévenként
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál
(Budapest V., József Nádor tér 1. Postacím: 1900 Budapest. Telefon: 180—850)
a posta hírlapüzleteiben és bármely postahivatalnál közvetlenül
vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215—96 162
pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj 1 évre: 84 Ft
Példányonkénti eladási ára: 21 Ft
Index: 26 456
Egyes példányok beszerezhetők: a posta hírlapüzleteiben
az Akadémiai Kiadónál, Budapest V., Alkotmány u. 21
Postacím: 1363 Budapest, Postafiók 24. Telefon: 111—010
Pénzforgalmi jelzőszám: 215—11 488; az Akadémiai Könyvesboltban,
1052 Budapest V., Váci u. 24. Telefon: 185-612
Külföldiek által előfizethető: KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalatnál.
Budapest I., Fő u. 32. Postacím: 1389 Budapest, Postafiók 149.

LITERATURA

1981. 1–2. szám

TARTALOM

Szabolcsi Miklóst köszöntjük hatvanadik születésnapján 3

Elmélet és művészet

Dragan Nedeljković: Az irodalom hatalma és tehetetlensége korunkban 5
Németh Lajos: Az antiművészetről 10
Körner Éva: Hogyan művészetellenes az ellen-művészet? 15
Aleksander Flaker: Az avantgarde hatalma és tehetetlensége 21
Zoran Konstantinović: A kísérletezés végéről 25
Béládi Miklós: Kérdőjelek a vizuális költészet körül 30
Fónagy Iván: A „beszédaktus" fejlődéstani szemszögből tekintve 37
Bókay Antal: Szövegstruktúra, szövegvilág és az irodalmi interpretáció 44
Mérei Ferenc: Deviancia és reménység. Irodalom- szociálpszichológiai elemzés 59

A magyar irodalom múltja és jelene

Bíró Ferenc: Irányzat vagy mentalitás? Az érzelmesség megjelenése a felvilágosodáskori irodalomban 69
Kókay György: Sajtótörténet – irodalomtörténet. Egy sajtótörténeti kézikönyv tanulságaihoz 73
Köpeczi Béla: Hunyadi János származása a XVIII. század végének – XIX. század elejének magyar és román történeti és szépirodalmában 78
Bata Imre: Világkép a századelőn. Cholnoky Viktor publicisztikája 90
Kulcsár Szabó Ernő: Az „eltűnt" állam és a regény. A Monarchia-motívum néhány epikai kérdése a két világháború között 101
Fülöp László: Lélektan, erkölcsrajz, sorsábrázolás. (Kosztolányi Dezső: Pacsirta) 113
Veres András: A fiatal Lukács tragikumelmélete és a magyar irodalom 127
József Farkas: Etika és forradalom kérdései az újabb magyar irodalomban 136
Illés László: A nemzetközi proletár irodalom keletkezése és felbomlása – a kulturális átstrukturálódás modellje 140
Agárdi Péter: Fejtő Ferenc világirodalom-képe a harmincas években 144

Bodnár György: A szocialista irodalompolitikai fordulat ellentmondásai: Révai József pályája a felszabadulás után 164
Rónay László: A harmadik nemzedék irodalomszemlélete 184
Kenyeres Zoltán: Weöres Sándor: A teljesség felé 198
Pomogáts Béla: A történelmi reflexiótól a létköltészetig (Nemes Nagy Ágnes lírájáról) 203
Jurij Guszev: A népi Magyarország irodalmának harmincöt éve 212

József Attila és kora

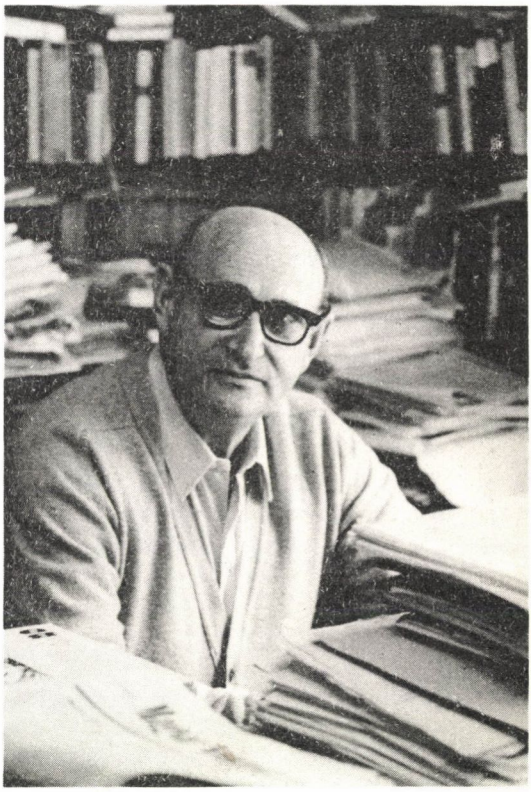
Tverdota György: A fiatal József Attila történelemszemlélete 217
Szigeti Lajos: Hiánytudat és teljességigény József Attila költészetében 228
Ujfalussy József: Ismét „Medvetánc": József Attila „scherzói" 235
Péter László: József Attila és Németh László 238
Kántor Lajos: József Attila a Brassói Lapokban (Találkozása Tamási Áronnal) 244
Vujicsics D. Sztoján: József Attila és a belgrádi „Srpski Književni Glasnik" 254
László Zsigmond: József Attila rímvilága 258
Szerdahelyi István: Kell-e nagymonográfiát írni? (Gondolatok Szabolcsi Miklós: Érik a fény című nagymonográfiája kapcsán) 270

*

Szabolcsi Miklós irodalmi munkássága (Válogatott bibliográfia) 275

E számunk szerkesztésében közreműködött Illés László

SZABOLCSI MIKLÓST KÖSZÖNTJÜK HATVANADIK SZÜLETÉSNAPJÁN



A magyar írástudók világában él egy nemzedék, amely századunk utolsó nagy történelmi fordulójának szellemi szülötte. Indító energiáját a nagy elmozdulástól kapta, s bár története történelemmmé vált, dinamizmusát abban a korban is megőrizte, amelyet a társadalom összegezőnek tekint. Szabolcsi Miklós e nemzedék kiemelkedő tagja: közvetlenül a felszabadulás után indult el az irodalomtörténész- és kritikus-pályán, s végigélve az új korszak lehetőségeit és ellentmondásait, munkásságában nemcsak követője, hanem formálója is a marxista módszernek és szemléletnek. Sokszínű és sokfelé tekintő egyéniség: egyaránt műveli az irodalomtörténetet és a kritikát, a filológiát és a műelemzést, a komparatisztikát és az irodalomelméletet, s mindig tevékeny részese az ideológiai és művelődéspolitikai életnek. Kutatási irányai hamar kialakultak. Már első tanulmánykötetében önálló ciklust szentelt József Attilának, aki azóta is főhőse és szellemi tájékozódási pontja. E ciklus nevezetes tanulmánya, melyben Szabolcsi Miklós József Attila költészetét Derkovits Gyula és Bartók Béla párhuzamos törekvéseivel hasonlítja össze – a marxista komplex művészeti vizsgálatok lehetőségeire mutatott példát. De ugyancsak korán bizonyította, hogy nem tér ki századunk vitatott életműveinek problémái elől sem, szívesen vállalja

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

a vitákat, s eszmecserével igyekszik tisztázni a marxista irodalomszemlélet és történet elveit. Ez a kezdeményező készség és felfedező kedv fordította figyelmét kezdettől fogva az élő irodalom alkotóira, műveire és folyamataira. Többször vállalkozott irodalomtörténeti összefoglalásra is. E kísérleteiben a korszakok világos elhatárolására és elméleti megalapozására törekedett, s a magyar és a világirodalom kapcsolatait éppúgy figyelembe vette, mint a komparatista tipológia és parallelizmus újabb eredményeit. Nagy vállalkozása – a több kötetes József Attila-monográfia létrehozása – 1963-ban érkezett el a megvalósulás szakaszába, 1977-ben pedig újabb pályarészlet elemzésével gazdagodott. Ez a munka nemcsak azért töltheti be a középpont szerepét Szabolcsi Miklós életművében, mert hőse korszakalkotó, hanem mert benne mintegy összefutnak a korábban kikísérletezett módszerek és kialakult törekvések. A József Attila-monográfia két megjelent kötete egyszerre filológiai mű és kortörténet, műelemzés-sorozat és személyiségrajz, s felfedezés és összegezés. E biztos alapról indulhatott el Szabolcsi Miklós a verselemzés újabb módszereinek rendszerezése és gyakorlati alkalmazása felé – miközben az irodalomtörténetben is végigjárhatta a téma közelebbi és távolabbi köreit. A József Attila-téma így kapcsolódott össze munkásságában a szocialista magyar és világirodalom kutatásával, s vetette fel párhuzamosan az avantgarde, majd a neoavantgarde problémáit. Ez a tervszerűség és belső logika azonban nem zárta ki, hanem inkább feltételezte az olyan szellemi kalandokat, amilyen a clow-nak mint a művész önarcképének elemzése a 20. század képzőművészetében, zenéjében és irodalmában. Az irodalomtörténeti komparatisztika tágul itt ki összehasonlító művészettudománnyá – szellemes ötletekben és gondolatmenetben fejezve ki a feltáró munka és a koncepció termékeny egymásra hatását. – Irodalomtudományi elveivel és eszményeivel teljes összhangban van Szabolcsi Miklós szellemi magatartása. Sokirányú tanulmányírói és kritikai tevékenységét tudományszervezői, pedagógiai és művelődéspolitikai munkával egészíti ki. Egyetemi tanárként nemcsak jó nevelő, hanem ifjú irodalomtörténészek elindítója is. Folyamatosan részt vesz szaktudománya intézményeinek munkájában és irányításában, vállalja a kulturális diplomácia feladatait, s az élő irodalom és kultúra társadalmi testületeinek segítését.

Hatvanadik születésnapján e helyen elsősorban műhelye köszönti: szerepéhez illően témáinak művelésével és a vele való közös gondolkodás folytatásával.

ELMÉLET ÉS MŰVÉSZET

DRAGAN NEDELJKOVIĆ:

Az irodalom hatalma és tehetetlensége korunkban

A gyakorlatban a művészet ereje erősen körülhatárolt, és a művészet minden területének megvan a maga korlátja. Az a tény, hogy az ókortól napjainkig az irodalommal kapcsolatban annyi elítélő és pártfogó vélemény hangzott el, paradoxon módon tehetetlenségét éppúgy bizonyítja, mint magával ragadó erejét.

Amikor Platon Homéroszt kirekesztette ideális államából, egyszerre becsülte *alá* és *fölé* a költészet erejét. Gyakorlati módon túlbecsülte, mert a költészet egymagában nem veszélyezteti közvetlenül az államot és a társadalmat; különösen nem egy olyan autentikus költészet, mint Homéroszé. Nem tudjuk, hogyan vélekedtek a költészetről abban az időben a katonai vezetők, de a második világháborúban tanúi voltunk egy tábornok magatartásának, aki jobb véleménnyel volt a költészetről, mint a görög filozófus. 1942-ben írta a kommunista-szürrealista Paul Éluard *A szabadság* című költeményét. Amikor a francia ellenállás Racine és Corneille szellemében nevelkedett vezetőjét megkérdezték, mi a véleménye erről a versről, mindenkit meglepett egyszerű válaszával: „Minden jó költészet hazafias" – és ebben nemcsak egy bölcs államférfi nyilatkozott meg, hanem ezen túl egy olyan ember, aki érzékenyen reagál a költészet lényegére. Éluard e költeményét sok ezer példányban dobták le repülőkről a már megszállt Franciaországra.

Platon félt az irodalom káros befolyásától. Ez a veszély állandóan fennáll, mert az emberek néha váratlan módon reagálnak: nemcsak a jót, hanem a rosszat is utánozzák az irodalomból. Ugyanakkor naivitás volna ezt a veszélyt túlbecsülni. Csehovnak igaza volt, amikor az irodalomról alkotott koncepcióját – mint „feltétlen és becsületes igazságot" – azzal támasztotta alá, hogy „a világon minden viszonylagos . . . Vannak, akik erkölcstelennek tartják még a gyermekirodalmat is, és vannak, akik erkölcsileg megtisztulnak az élet viszontagságaival való találkozástól. Semmilyen irodalom sem képes cinizmusával a valóságon túltenni; nem lehet kis pohárkával lerészegíteni azt, aki már egy egész hordónyit megivott."

Ne becsüljük tehát túl az irodalom közvetlen hatását és ne írjuk számlájára az emberek és bizonyos társadalmi körök perverzióit. Akik félnek az irodalomtól, foglalkozzanak inkább ennek okaival, mint az okokra adott reakciókkal, törődjenek a társadalommal és hagyják békén az irodalmat! Az már akkor kivívta szabadságát, mikor az emberi jogok alapjait lefektették.

„A festőknek éppúgy, mint a költőknek, mindig azonosak a kiváltságaik: azt tehetik, amit akarnak . . ." állította már Horatius. Régóta közismert, hogy a költészet megváltoztathatatlan lényege a természet és a társadalom kritikája. Az antik irodalom brilliáns módon szétválasztotta ezeket a szerepeket: a tragédiában az emberi sorsok és a metafizikai problémák nagy igazságait mutatta be, a komédiában a kor, a társadalom, az ideológia és az erkölcs problémáit támadta. Olykor betiltották a komédiát: soha nem létezett ideális kapcsolat az irodalom és a hatalom között; az igazság már akkor is kellemetlen volt és mindig is az marad. Az irodalom ereje és törekvése, hogy az erényt szeretetreméltóvá, a bűnt pedig nevetségessé téve visszataszítóvá tegye, számtalanszor bebizonyosodott – amint Diderot mondta. Rousseau, Voltaire és az enciklopédisták szellemi előkészítői voltak a modern korszak nyitányát jelentő nagy forradalomnak. Az orosz regény – a *Holt lelkek*től a *Feltámadásig* – is a feltételeket készítette elő a régi világ lerombolásához. Ami Szolzsenyicinnel és más, az országból kiutasított írókkal és művészekkel történt, jobban felkavarta a világ közvéleményét, mint a XX. kongresszus elemzései.

Az üldözött írók fatalistává válnak. Platon csalódott, amikor hitt a száműzetés hatékonyságában. Igaz ugyan, hogy az ő korában a száműzetés a pusztulás és a szörnyű bosszú szinonimája volt. Homéroszt egy államból ki lehetett rekeszteni, de a történelemből nem. Műve szépsége és tartós esztétikai értéke örökéletű.

Bölcsek azok az államok, államférfiak és filozófusok, akik megértik az irodalom lényegét: hosszú távon érvényesülő eszmei erejét. Amikor azt tanácsolták de Gaulle-nak, hogy tartóztassa le vagy utasítsa ki az országból Sartre-t, mert a társadalom egyensúlyát veszélyezteti, a történelemszerető tábornok azt válaszolta: „Nem szokás a szellemet letartóztatni!" Bizonyára ismerte Voltaire esetét . . .

Az irodalmi művet nem lehet cáfolni. Politikai érvelést vissza lehet utasítani, ideológiai vagy vallási meggyőződést lehet vitatni, de az *Isteni Színjáték*, az *Emberi Színjáték*, a *Holt lelkek*, *A per* képei és művészi értékei elpusztíthatatlanok. Az író nem láthatja előre műve jövőjét; mihelyt létrehozta, tőle független életre kel. Az egymást követő nemzedékek és az idő lesznek az irodalmi művek legfőbb bírái. Az irodalom történelemfölötti és sohasem történelmen kívüli. Ezért gondolják sokan, például Ivo Andrič, hogy az orális és a leírt irodalomban benne van az emberiség egész igaza története olyannyira, hogy az irodalomból kiolvasható és megismerhető az egész történelem.

Mi az oka ennek az örökös rejtett meg nem értésnek az irodalom és a történelem között? Arisztotelész szerint nem az a költő feladata, hogy azt írja le, ami történt, hanem ami megtörténhetett volna, és ebből néhányan azt a következtetést vonják le, hogy el kell ítélni azt az irodalmat, mely nem az igazat mondja. Az irodalom „azt fejezi ki, ami sehol máshol nem valósul meg, az emberek bánatát, álmait, vágyait, – a láthatatlant, amelyet sem a történelmi tények, sem a dokumentumok nem tárnak fel." (Lanson) Egyik funkciója az, hogy tudatossá tegye az embernek a társadalomhoz való viszonyát, kapcsolatát az élettel és a világgal.

Az irodalom, mely elmélyíti az emberek közötti megértést, felkelti az olvasó együttérzését, nélkülözhetetlen, abszolút szükséglet, vigasztalás és remény minden társadalomban. Az élet sivár lenne, ha csak a törvényekre és a tudományra épülne. Ki szánta volna Anna Kareninát, ki bocsátott volna meg Grigorij Meljehovnak, és ki küldött volna Pokolra egy

pápát, ki állíthatná törvény elé a vádlót az emberiség iratlan törvényei szerint? Csak az irodalom képes erre. De ugyanakkor Anna Kareninát boldoggá tenni, Meljehovot felmenteni, egy pápát trónjától megfosztani gyakorlatilag lehetetlen kívánalom, értelmetlen követelés. Az irodalom a szépség titokzatos varázsa révén hat; ez a fegyvere és törvénye. Lát, ahol mások vakok, magyaráz, megvált, felment, ahol mások csak vádolnak és büntetnek. Mi lenne az emberiséggel nélküle?

Michel Zéraffa azt írja, hogy „a regény főszereplője nem más, mint a *problematikus ember*..., akinek az a feladata, hogy leleplezze és átélje azokat az ellentmondásokat, amelyek annak a társadalmi osztálynak a jó lelkiismeretét (vagy rosszhiszeműségét) foglalja magába, amelyhez ő tartozik. Mert ez a fontos személy az egyetlen, aki tudja (Raszkolnyikov, Rastignac, Sorel) vagy érzi (Bovary), hogy ez a társadalmi együttes konfliktusokat szül, amelynek tagjai úgy alkalmazkodnak, hogy az »értékeket« (Isten, szerelem, igazság) a haszon, az anyagi javak, vagy egyszerűen a társadalmi felemelkedés igényének rendelik alá". Ezen a téren nincsenek lényeges eltérések, bármilyen legyen is egy adott társadalom.

Mivé válnának ezek a gyakran elárult társadalmi normák és értékrendek az igazság és az emberiség nevében lázadó „problematikus hősök" nélkül? Milyen sivár lenne a társadalom irodalom nélkül! A társadalom ezek nélkül az eszmények nélkül biztos menedékét veszítené el.

Ezzel el is érkeztünk a mai irodalomhoz. Ennek az irodalomnak fő problémája az, hogy nehezen tud új eszményeket nyújtani, melyek pedig nélkülözhetetlenek. E modern korszakban az irodalom válsága valójában társadalmi és erkölcsi válság. Szerencsére az irodalomban másként számítják az időt; a klasszikus művek élnek és hatnak, míg egyes mai írók művei már most hiábavalóak, noha szerzőik szorgalmasan pusztítják az egyre drágúló papírt.

Elegendő-e, hogy a mai irodalom csak áttételesen, indirekt módon jelzi a mély krízist, anélkül, hogy pontos diagnózist adna róla? Vajon ez nem csak annak beismerése, hogy az idealizmus egész egyszerűen kimerült, oly módon, hogy már nincs többé értelme úgy gondolkoznunk, ahogy tegnap? „Az irodalom hatalma és *tehetetlensége* a mai világban" problémaköre ironikus kommentárokat és csodálkozást váltott ki minden generációban, különösen a legfiatalabbak és a legtisztábban látók között, akik csak a tehetetlenségről hajlandók beszélni, s elkerülik a tanulmányom címében említett „hatalom" kifejezést. Ez a világunkba vetett hit, bizalom hiányának jele.

Az előző generációk még hittek az irodalom hatalmában, a művészi szó erejében. Különösen érvényes ez a két háború közötti forradalmi mozgalomra. A jóllakottak elolvasták az *Éhes vagyok* című regényt, és hatására kényelmes házukból a spanyol barrikádokra mentek, s egymás mellett harcoltak az éhezőkkel. A forradalmi mozgalomnak megvoltak az „evangéliumai" és „hősköltemények" (ma ezekből is paródiát csinálnak). A forradalmi mozgalomnak az irodalom csodatevő és kártékony következményeiből egyaránt kijutott, – az irodalommal együtt kapta – akaratlanul és nem tudatosan – a donkihotizmus és a bovarizmus és más idealizmusok új formáit, melyek távol estek a valóságtól, s ez megbosszulta magát. Az irodalomnak ez a vitathatatlan hatalma kétélű penge: az egyik egy autentikus idealizmus képviselője, a másik – giccs, azaz naiv

koncepció az életről, álmodozás, mely nem érintkezik a valósággal. És milyen ereje van egy tragikus, de felemelő könyvnek, amelyben egy sor giccses hazugság sincs, ahol a jók és igazak szenvednek a legtöbbet és amely minden illúziót rombadönt? Az Ószövetségre gondolok, amely Goethét és Dosztojevszkijt megrendítette és amely a maga kegyetlen valóságával – és talán éppen ezért – ragyog már évezredek óta. Egy ilyen könyv elegendő volt ahhoz, hogy egy boldogtalan és üldözött még továbbéljen könyörtelen sorsa ellenére anélkül, hogy valaha is eltűnt volna a történelemből, sőt, ellenkezőleg, a legrettenetesebb gyötrelmekben is állandóan bizonyítsa saját identitását. Azok a népek, amelyeknek nincs ilyen könyvük, egy nagy történelmi csapás pillanatában más népek történetébe szívódnak fel. A kortárs szerb költő, a *Tanuljátok meg a himnuszt* szerzője megérezte e problémák jelentőségét.

Az irodalom erejébe vetett hit csökkent ugyan, de az irodalom hangja ma közvetlenebb, gyorsabb és szélesebb, mint valaha: először a történelem folyamán, ahogyan R. Escarpit mondja, kortársai lettünk a földbolygó minden emberének, mert a kommunikációs eszközök majdnem mindenhatók. Ugyanakkor az irodalom vetélytársai is hatalmasak: az író hangja sok más hanggal keveredik, melyek gyakran harsogók és agresszívek. Ebben a tömegben jelentős privilégiuma van az irodalomnak és a művészetnek: az élő írók Pléiade-jában ott találhatók egymás mellett a kortársak és az eddigi korok nagy alkotói. Shakespeare él és közhely akár meg is említeni ezt az evidenciát. És vajon nem éppen abban rejlik-e az irodalom ereje, hogy minden egyes korszakhoz úgy szól, mintha csak neki írták volna (Gadamer).

Az író személye – amely „a világ haszontalan gyermekei között talán a leghaszontalanabb" (Puskin, Blok) – és műve között, melynek ereje hatalmas és magávalragadó lehet, olyan nagy a különbség, hogy nem szabad egymással azonosítani őket, hacsak nincs elfogadható ok rá (pl. amikor olyan kivételes személyiségről van szó, mint Tolsztoj és Sartre). Nincs-e hatalma a műnek arra, hogy túlélje nemcsak szerzőjét és korát, hanem azt a népet is, amelyből született? A nyelv elpusztul, de az irodalom folytatja életét még e nélkül a nélkülözhetetlennek hitt támasz nélkül is. Ha az irodalom cselekedni akar, át kell hatolnia a legnagyobb akadályokon is. Mi a jelentősége, ha a művészetbe vetett hit csökkent? Hittel vagy anélkül, ez az erő mégis reális: a beszéd művészete része annak a kivételes képességnek, amely egyedül az emberé, és amellyel értelmezni és megérteni tudja sorsát. Az irodalom, akárcsak a nyelv, az írás művészete, az ember jellegzetes vonása, amely őt más élőlényektől megkülönbözteti – mondja Zdenko Skreb. És amikor minden más nyelv cserben hagy minket, megmarad számunkra a költői nyelv:

„És midőn az ember elnémul kínjában
nekem egy isten megadta, hogy elmondjam, mit szenvedek"

A költészet a nyelv legmagasabb foka, „nyelv a nyelvben". Azt kell kifejeznie, amit nem lehet elmondani semmilyen más nyelven, de amit fontos kimondani. Vannak olyan pragmatikus és ál-racionalista agyak, amelyek tagadják ezt az elsőrendű szerepet, és lebecsülik a költészetet. Ezek veszélyt jelentenek az emberiség számára, mert ahogyan

Hazlitt mondja: „aki megveti a költészetet, nem tudja eléggé megbecsülni sem saját magát, sem bárki mást". És Shelley azt írja: „A költészet jelenléte vagy hiánya legtökéletesebb és legáltalánosabb aspektusában össze van kapcsolva a jó és a rossz fogalmával a viselkedésben és a szokásokban." Áz írók és a költők „a világ félreismert törvényhozói". Ők, akik tehetetlenek a dolgok gyakorlati vonatkozásaiban, óriási erőt képviselnek a szellem életében és mozgásában, a képzelet történelemfeletti világában. A nagy művészetnek megvan az a csodálatos képessége, hogy állandóan megújuljon a történelem folyamán.

NÉMETH LAJOS

Az antiművészetről

Megszokhattuk már, hogy a kortárs kultúra számos meglepetéssel szolgál, gyakran ütközünk paradox jelenségekbe. Ám még a paradoxonok közül is kirí az antiművészet – vagy gyakran szininimájaként a nem-művészet – programja, ez a művészeten belül jelentkező, koncepciójában és céljaiban azonban magát a művészet ontológiai és társadalmi státusát megkérdőjelező mozgalom. A művészettörténet ugyan már számtalan példát szolgáltatott arra, hogy egy-egy forradalmian újat akaró művészeti mozgalom magát nyilvánítja a művészet egyetlen kompetens képviselőjének és a hivatalos művészetet szőröstől-bőröstől antiművészetnek vagy pszeudo-művészetnek titulálja, – az azonban, hogy egy új irány magát programszerűen antiművészetnek vagy nem-művészetnek minősítse, kétségkívül új jelenség.

Lényegében az antiművészet gondolatkörével összefonódva jelentkezik a művészet = élet hipotézis is, hiszen ha ezek egymást fedő fogalmak, akkor a művészet fogalma oly parttalanná vált, hogy el is veszítette értelmét. Magától értetődően a művészet = élet, az antiművészet és a nem-művészet fogalmak jelentése nem teljesen azonos, mégis bizonyos mértékben rokon jelenségcsoportra és problematikára vonatkoznak, érintkeznek tehát egymással.

Nemcsak a kortárs művészeti mozgalmakon belül, manifesztumokban merül fel az antiművészet követelménye, hanem a fogalom kézikönyvekben és enciklopédiákban már címszóként is szerepel. Elég utalni csupán a kortárs tendenciák egyik legjobb ismerőjének, Karin Thomasnak 1973-ban Kölnben publikált „DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20 Jahrhunderts" c. kisenciklopédiájára, amelynek alcíme: „Von Anti–Kunst bis Zero". Az Anti–Kunst címszó alatt a következő olvasható: „E fogalom a Dada rebellis művészeti mozgalmában keletkezett, amely egy széttört társadalmi struktúra roncsait látván az anti-művészet proklamálásával akart végetvetni az élet és a művészi gyakorlat közti ellentétnek és az addig mesterségesen táplált művészi Szépnek. A dadaisták ezért szétzúzták a fennálló művészetértelmezést és a prostestálás, a sokkirozás, az irónia, az abszurd gesztusok új művészi attitűdjével helyettesítették, színre vitték a káoszt, hogy a rombolásnak, a fragmentumok összegyűjtésének, montírozásának aktusában az élet és a művészet identitását mint új kezdetet tételezzék. Az 50-es és 60-as évek Neo-Dada mozgalma ismét az anti-művészet fogalmához nyúlt, és e fogalmat konkrétan a Hap-

peningre, a civilizációs hulladékok akkumulációjára és az environments-re vonatkoztatták, amelyek mind a valóság és a művészet közelítését keresték."

Az antimművészet fogalma tehát a dadában fogalmazódott meg, nem véletlen, hogy a dada mozgalmát monografikusan feldolgozó Hans Richter könyvének a „Dada–Kunst und Antikunst" címet adta. A tények közismertek. A dadaista Jacques Vaché már 1917-ben kimondta: „A művészet butaság", „A művészet meghalt." A 60-as és 70-es évek neodada mozgalmai pedig, ha némiképp megváltozott értelemben, újraélesztették az antimművészet programját.

Az antimművészet problematikája felmerült már a kortárs művészetet művészetfilozófiai aspektusból szemügyrevevő írásokban is, mindenekelőtt Hans Sedlmayrnál, mégpedig a modern művészet törekvéseinek egyik első nagyobbszabású összefoglalója, értelmezője, Werner Haftmann elleni polemiájában. Haftmann szerint ugyanis az első világháború előtti években a modern művészet megszületésekor két „szimbolikus gesztus" határozta meg a modern művészet útját: *„Mindkettő a 'művészeten' kívül esett,* mindkettő egy *iróniával és kétségbeeséssel sajátosan elegy állapot cselekvése volt,* és e spontaneitásban mind a kettő olyan döntéseket definiált az idő tudattalanságában, amelyek megvalósításra vártak." E két gesztus Duchamp és Malevics gesztusa volt: „Sem az egyik, sem a másik gesztusnak nincs köze a 'művészethez', mind a kettő demonstráció, demarkációs pontokat jelöl ki azon a határzónán, ahol a művészet megszűnik, mégpedig az emberi tapasztalat síkjának ellentétes pólusain – egyrészt az abszolút dolognál, másrészt az abszolút formánál . . . Ebből a két pontból kiindulva, a kifejezésformálás új esztétika révén tagolódik."

Sedlmayr rámutat arra, hogy miután Haftmann szerint egyik gesztus sem művészeti: „az új esztétika a nem-művészire orientálódik." Ebből következik: „Ha az a két iránypont, amely a modern művészet valamennyi ma élő irányzatát meghatározza, saját maga nem művészet, akkor e két irányzat valamelyikét elfogadó irányzatoknak többé-kevésbé művészietleneknek kell lenniök abban a mértékben, amilyen mértékben megközelítik iránypontjukat."

Az antimművészet gondolata tehát benne van mind a művészi praxisban, mind a teoretikus gondolkodásban, mindenképp számolni kell tehát létezésével.

Ha magát az antimművészet fogalmát nézzük, úgy elsődleges jelentése a művészetnek mint olyannak a tagadása, illetve a művészettel ellentétes teológikus aktus. Azonnal felmerül azonban a kérdés, vajon a művészetnek a tagadásáról van-e szó, vagy pedig csupán a művészet egy megjelenési formája, funkció-modellje elleni támadásról?

Persze, mint minden elméleti kérdés, már involválja a következőt. Beszélhetünk-e egyáltalán *a* művészetről, amelyet lehet affirmálni, vagy opponálni ellene? Vagy pedig a művészetnek csupán koronként változó, a szociális funkciójától meghatározott válfajai lehetnek? Kétségkívül nincs valamiféle ideaként létező *a* művészet, amelyet a történelmen áthúzódó, felette lebegő szellemi szubsztanciának kellene minősítenünk, de nem érvényes a szociológiai relativizmus tétele sem, amely szerint a mindenkori társadalmi önkény szabja meg csupán, hogy mi a művészet. A művészet esetében is érvényesül ugyanis az állandó és a változó dialektikája. Ahogy József Attila írta az élet fogalmáról: „És valóban, az élet bármennyire változik, bárhány alakot vett is föl, élet maradt. Mert

ha a változó nem volna egyben változatlan is, akkor a változás eredménye nem változás, hanem megszűnés volna."

A művészetnek számos összetevője van, és ezek soha sincsenek meg mind a művészet konkrét megvalósultságában, hiszen számuk majdnemcsak végtelen. Mégis az összetevők bizonyos száma szükséges ahhoz, hogy a jelenségeket közös fogalom alá vonjuk. Így például a művészet eleme lehet a dekorativitás, a mágia, a játékösztön, az önkifejezés vágya, a szimbolizáció és így tovább – ha azonban csupán önmagukban találunk egy-egy ilyen minőséget, még nincs jogunk elvonatkoztatni a művészet-fogalmát. A művészet funkciótípusai lényegében az összetevők kombinációjának meghatározott, történelmileg adott módját jelentik.

A dada mozgalmában félreérthetetlen volt, hogy egy meghatározott művészetértelmezés, jelesül a polgári művészet ellen lázadtak, mégpedig egy új művészetértelmezés igényével. Jellemző, hogy Richter említett könyve egyik fejezetének címe „Von der Anti-Kunst zur Kunst", azaz a dadaisták egy bizonyos művészettel szemben proklamálták magukat antiművészetnek, ugyanakkor új művészi propozíciót tettek. A Duchamp-i gesztus, amikor is a ready-mades műtárgyként kiállításra került, provokatív jellegű volt és célja a mű-fétis leleplezése, a művészet elidegenedésének, áruvá válásának bírálata, ám egyúttal a defetisizáció ironizálása is.

Némiképp hasonló volt a helyzet a hatvanas évek végén jelentkező neodadaista, antiművészeti gesztusokban is. Mikor 1968 májusában a párizsi forradalmár diákok a Musée d'Art Moderne bezárt kapujára kitették a táblát: „A múzeum elévülés miatt bezárva" – nem csupán a diákmozgalmak anarchizmusát követték, hanem ítéletet mondtak a kortárs művészet állapota, azaz a múzeumi látványossággá szűkült, az élet mindennapjaiból kiszakadt művészet felett. A neodada gyakran a dadaisták méltó utódaként támadt a konzum-művészet ellen vagy legalábbis ironizálta a túlélt esztétikai értékrendet. Mintha újjáéledt volna a XIX. századvég művészi progressziójának példája, mikor is a „független művészet" konfrontált az akademizmussal, a hivatalos művészettel, leleplezvén, hogy tulajdonképpen álművészetről van szó, olyan tevékenységről, amely ugyan intézményes rendjében, felületi szinten úgy cselekszik, él, mintha valódi művészet lenne, pedig csak bitorolja a művészet státusát. Elég utalni a XIX. századvég eklektikus-szimbolikus építészeti bombasztjaira, vagy az emlékművek rossz panoptikum-világára, amelyek pszeudovilágát oly zseniálisan leplezte le Fülep Lajos, mikor is a „visszájára fordított világ", az „isten majma országának" értékrendjét látta benne realizálódni, azaz bebizonyította, hogy valójában anti-művészet. Nem kell bizonyítani, hogy a valódi művészet ma is szembetalálja magát a művészet társadalmi státusát kisajátító álművészettel, az antiművészeti gesztus ezért minősíthető a manipulatív, álművészet elleni lázadásnak és a művészet túlélt funkciója drasztikus felszámolási kísérletének.

Leegyszerűsítenénk azonban a kérdést, ha csupán azt látnánk a kortárs antiművészeti törekvésekben, hogy a mai álművészet ellen opponál.

A hatvanas, hetvenes évek antiművészeti mozgalmaiban részben a szürrealizmus hagyománya érvényesül. A szürrealizmus ugyanis – túllépve a dadán – nem csupán a művészet meghatározott funkció-modellje, a múzeumi művészet vagy a művészet áruvá válása, a műfétis ellen lázadt, hanem kétségbe vonta a művészet és a művész társadalmi státusát,

létjogosultságát is. A szürrealizmus nagy előfutára, Lautréamont jósolta meg: „A költészetet mindenki fogja csinálni, nem csupán – egy valaki." A szürrealizmus – és a szürrealizmust követő antiművészet – ugyanis elvette a művész kulturális vagy biológiai (tehetség, zseni) privilégiumát, tagadta a művészi minőség, a technika, a megmunkáltság értékét, sőt magának a művészetnek a fogalmát is a kreativitás meglehetősen homályos terminusával helyettesítette. A kreativitás készsége és ebből következően a művészet játékos, expresszív, ösztönös, esetleg hedonikus magatartás vagy pusztán pszichikai önkivetítődés. Az underground és a fluxus e tekintetben nem tett mást, mint az új szituációban felelevenítette a szürrealizmus tételeit.

Ugyancsak már a szürrealizmusban felvetődött az élet és a művészet identitásának gondolata, amely pedig sokszor felmerül a mai antiművészet ideológiájában is, elég utalni csupán Jean Jacques Lebel nézeteire. A pop art és a happening azonban némiképp már új oldalról közelítette meg e kérdést. Ráébredtek ugyanis arra a tényre, amit Mikel Dufrenne így aposztrofált: „. . . az elektronikus zene továbbra is zene, a konceptuális művészet továbbra is művészet. Ha eltöröljük a művészetek és a műfajok közötti határokat, nem töröljük el a művészet és nem-művészet közöttit (azaz amit nem gyakorolnak és ismernek el, mint művészetet). Duchamp sem törölte el, mikor egy WC-csészét transzponált egy galériába, csupán a művészethez kapcsolt valami olyant, ami addig még ott nem figurált." Kimondva, ki nem mondva megfogalmazódott a kérdés: lehet-e a művészet szféráján belül maradva feloldani az élet és a művészet közötti distanciát? Hogy a happening és a művészet = élet tendencia más képviselői mennyiben a művészet ősi funkcióját kísérelték meg újjáéleszteni – mikor is a művészet még az expresszív kultúra részeként funkcionált, azaz nem járta még végig az autonómmá válás útját – vagy mennyiben annak a szomorú ténynek megvallásáról volt szó, hogy korunkban a művészet lényegében belesüppedt a mindennapok banalitásvilágába és miután nem tud művészetté válni, az impotenciából próbál erényt csinálni: a jelen összefüggésben nem mérvadó. Tény, hogy az antiművészeti mozgalmak a szürrealizmus gondolatkörét továbbvive ismét érintik a művészet = élet viszonyának, korrelációjának ősi, koronként új és új megvilágításba kerülő kérdéskörét.

A mai antiművészeti mozgalmak előzménye tehát a dadaista indítás mellett a szürrealizmus volt. De mindkét tradíció sok vonásában megváltozott értelemben éledt újjá. A Duchamp-i gesztus ugyanis, amely a műtárgy fétis jellegének defetisizálására vállalkozott, a kortárs antiművészeti mozgalmakban már nem csupán a műtárgy, hanem magának a művészetnek defetisizálási kísérletévé mélyült. Mégpedig mind a művészetnek, mind a társadalmi szocializációnak és szublimációnak illetve mint az ember önrealizálási lehetőségének vetületében.

Mint ahogy a freudizmus és számos szociálpszichológiai kutatás kimutatta, a művészet szublimációs tényezőként az emberi társadalmi szféra kialakításának eszköze. A társadalom tudatosan fel is használja a művészet ilyen lehetőségeit és beállítja a szocializáció egyéb intézményes rendszere, az adott társadalom kulturális szféráját alkotó tényezők közé. A művészetnek feladata az adott társadalom számára fontos értékek érzéki-konkrét szimbolizációja, azok érvényét igazoló, illetve létrehozó értéknormák biztosítása.

A jelenlegi antiművészeti mozgalmak egyik jellemvonása, hogy a művészetnek e szublimációs, szocializációs funkcióját nem fogadja el, sőt tudatosan a jelenlegi társadalmi

kultúrszférát alkotó, annak érvényesülését biztosító értéknormák és az ezeken nyugvó jelés kódrendszer, ábrázolásbeli konvenciók bomlasztására tör – tehát az adott társadalom szempontjából deszocializációs funkciót szorgalmaz.

Míg a társadalmilag elfogadott, intézményesített – akár modern, akár konzervatív – művészet vállalja a szocializációs funkciót, az antiművészet a művészeti médiumokat ellenkező értelemben kívánja felhasználni, tehát antitetikus, provokatív jellegű. Erich Fromm meghatározása szerint a modern ember kardinális problémája az emberi szabadság kérdése. A totális-bürokratikus társadalmak szisztémája azonban akadályozza a szabadság, a spontaneitás, az ember önmagának valódi átélését, illetve önrealizálását, márpedig ezt pszichológiai aspektusból defekt állapotnak kell minősíteni. Miután azonban mindez a társadalom túlnyomó részére vonatkozik, az emberek nagy része adottnak veszi ezt a frusztrált állapotot, ezért létrejön a társadalmilag rendszeresített, természetesként elfogadott defektállapot. A társadalom egy része azonban nem fogadja el természetesnek a defektállapotot, és lázad ellene. Ennek tünete az antiművészet, amely provokatív akcióival a defektállapot tudatosítására és ezzel leleplezésére törekszik.

Ahogy az élet = művészet koncepció az antiművészeti mozgalmakban ambivalens értelmű, azaz egyszerre jelenti nosztalgikusan, képzeleti szinten a művészet korábbi, közösségi funkciójának újjáélesztését, illetve a banalitásvilágba szürkülés glorifikálását, úgy a szocializációs és szublimációs funkció elvetése is egyszerre az egyén, a szabad kreativitás védelme, – tehát az elidegenedés és az absztrakttá válás, a társadalmiasított defektállapot elleni lázadás – és ugyanakkor a művészet katartikus potenciáljával szembeni szkepszis. Az antiművészeti mozgalmak ugyanis megkérdőjelezik a művészetnek azt a funkcióját és lehetőségét is, mely a művészetet az egyén partikuláris létéből a nembeli szintre való ugrás eszközének minősíti.

Az antiművészet e röviden említett néhány jellemvonása is jelzi, hogy tévedés lenne a hatvanas, hetvenes évek ilyen mozgalmait csupán a művészet egy társadalmilag meghatározott funkció-modellje elleni lázadásnak minősíteni és pusztán művészeti kérdést látni benne. Ahogy Bihajli–Merin megfogalmazta: „Nem az a kérdés, hova megy a modern művészet, hanem hogy milyen irányba fordul az emberiség? " Az antiművészet programját csak e kérdés vetületében lehet megközelíteni. A művészet nem tud nem-szeizmográf lenni.

KÖRNER ÉVA

HOGYAN MŰVÉSZETELLENES AZ ELLEN-MŰVÉSZET?

Miben áll az ellen-művészet természete, illetve a művészet és az ún. ellen-művészet viszonya? Olyan teoretikus kérdések ezek, amelyek ellentmondásaikkal hosszan foglalkoztatják az esztétákat, de olyan gyakorlati kérdések is, amelyek, hiába nem akarunk tudomást venni róla, – húsba vágnak. Ugyanis jelenlévő szellemi közegünkről van szó.

Szokásunk, hogy a még nem köznyelvi fogalmakat absztrakcióként kezeljük, kivárunk 50–60 évet, amíg meglétét tagadni már nem lehet. Ez a megkésettség azonban többnyire nem érik tisztánlátássá s nemigen hozza meg automatikusan a fogalmak tisztázódását.

Az a szó, hogy avantgarde, nagyon kétes értékű útlevél honi berkekben még ma is, de nem a teória indokolásával, amely éppenséggel méltán megkülönböztetheti például a futurizmus gyanús kimenetelű programját – mondjuk – Tatlin kísérletétől, hanem annak a konszenzusnak a jegyében, amit a teóriából csipegetett elemekből egy masszívan sínen futó konzervatív gyakorlat perdöntő módon képvisel. Különösen, ha még azt sem tisztáztuk, hogy – maradjunk a már említett neveknél – a Kassák–Tatlin nemzedék társadalmi eszményeket szimbolizáló avantgarde-jával szemben most minden, nem konzervatív jellegű, újonnan fellépő irányzatot annak nevezünk.

Az ún. ellen-művészet – szó szerint művészet elleni művészet – ugyanabban a gyakorlatban, amely a „megszentelt" művészetnek egy absztrakt, a valósághoz nem közelítő szinten abszolút egyeduralmat tulajdonít, egyértelműen negatívan hangzik. Immanens tulajdonsága az agresszivitás, a halálos fenyegetés a „művészet" ellen. Szerepe másrészt pozitívan értékelhető. Fellépése olyan tünet, amely kényszerítően az okokra tereli a figyelmet és reflektorfénybe állítja azt a művészetet, amelynek léte ennyire megkérdőjelezhető. Vagyis azt, hogy van-e közmegjegyzéses fogalmunk arról, hogy mi a „művészet" és az „ellen-művészet". Ha a támadó fél, az ellen-művészet attitűdjét felvéve próbálunk válaszolni, akkor is már az első pillanatban fény derül „művészet"-kategóriánk lomposságára. Az ellen-művészet az intézményesített rangra emelt művészet-norma ellen támad.

És hogyan definiálható az „ellen-művészet"? Hány egymást részben fedő és önmagukban sem tisztázott, csak átmeneti jelenségből álló „osztály" is van a színen? Avantgarde, underground, szubkultúra, ellenkultúra – és az ellen-művészet – a német Anti–Kunst kellemetlen magyar fordítása. Mindebben a dolog természetéhez kapcsolódóan a műfajok sokaságának egymásbajátszását is számba kell vennünk.

A kérdés már 1920 körül sem volt egyértelmű, amikor Kassák kitűnő érzékkel és a magyar közízlésnek azóta sem elfogadhatóan a dadát üdvözölte, mint amely a rombolás fanatizmusával megtisztította az utakat: „ők voltak a mi művészi keresésekkel teli korunknak legnagyobb hősei: teremtő erők voltak és önként feláldozták magukat a halott istenek ledöntésére." Hiszen nemcsak *egyrészt* rombolásról, *másrészt* építésről volt szó a dada és a konstruktivizmus ellentétpárjában, hanem maga a dada volt konstruktív, Schwittersnek egy Merz-képe semmivel sem kevésbé konstruált, mint egy képarchitektúra, vagyis önmagában konstruktív szándékú alkotás, ha az autonóm képtér esztétikai összetevőit és ezek eredőjét vesszük számba. A szélső pontok világosak: rombolás – építés, de közben számos átmeneti alakzattal.

Valóban robbanás történt a nyugat-európai művészet terrénumán, ami a 17. sz. óta tartósan uralkodó polgári művészet kereteit feszítette szét. Az aktus legnagyobb eredménye, hogy a nagyon hosszan, örökkévalónak tűnő érvénnyel uralkodó polgári művészetidea megingott és feltámadt az igény, hogy helyre kell állítani a távoli múlt művészetének tartalmi bázisait. S függetlenül attól, mi valósult meg belőle, a program erőteljes hangon követelte a műtermi művészet izolációjának feloldását és az élet szabad beáramlását.

Nem kevesebb történt, minthogy sorra robbantották az esztétizmus ezoterikusan záró sorompóit s a műalkotás bázisát ezen kívülre helyezték, az élet, a forradalmasított élet határtalan mezőségeire – ha gyakran azzal a nagybetűvel írva is ezt, ahogyan nemrég a szecesszió szótárában fordult elő – és nagyon sokszor a konkrétan jelenlevő háború és forradalom színterére. Ehhez képest másodlagos, de művészettörténeti jelentőségében nem kevésbé korszakalkotó következmény a műfajok lázadása a polgári esztétika szabályai ellen és újrarendeződésük. A festészet kilépett az utcára, hogy szócsővé váljék, a zaj behatolt az utcáról, zenévé alakulva. Megszűnt a kiemeltség és alárendeltség hierarchiája.

Az ellen-művészetnek ez az első, forradalmi harcosságában is groteszk fintorokat vágó, de játékaiban is halálosan elszánt „élcsapata", avantgardeja már 1920-ban kimondta, hogy „a művészet halott."

Majd következtek a megszelidített évtizedek. A hagyományosan értelmezett esztétikum visszaszerezte pozícióit, de beépítetten, vagy látensen, burkából bármikor kipattanásra készen ott lapult az ellen-művészet.

Behatóbb elemzés valószínűleg arra is magyarázatot adhatna, hogy évtizedekkel később, mikor az első világháborúval analóg történelmi helyzet alakult, miért nem következett be egy hasonló művészeti robbanás.

A második világháború nem volt társadalmilag olyan mértékben leleplező, mint elődje. A robbanás a konszolidáció éveiben, a hatodik évtizedben következett be. Nekilódult az ellen-művészet második hulláma, együtt a felgyülemlett társadalmi elégedetlenséggel a nagyhatalmak jóléti pozíciói mögött torlódó abszurd feltételek ellen.

A nagyarányú társadalmi földcsuszamlások és velük együtt a művészet reagálása félreérthetetlenül elutasította a második világháború következményeként kialakult uralmi rendszereket. Ezúttal az igazi válságot a háború utóhelyzete érlelte meg, éppen a jóléti társadalmak, s az ellentmondásként velük járó újtípusú háborús permanenciák. A reakció heterogénebb, mint az első világháborúban. Akkor a munkásmozgalom és az értelmiség volt a konkrét és a jelképes forradalom zászlóvivője. – A két forradalom – a művészeti és

a társadalmi – lelkes találkozásairól és csúfos válásairól már sokat tudunk. Ezúttal ilyen heves jelenetekre nem került sor. A felkelők mezőnye szétszórtabb. A prosperitás már eléggé kifejtette hatását, hogy szétkuszálja az ellene támadó sorokat. Most nincs szövetséges munkásmozgalom. A zászlóvivő az értelmiség és a hátrányos helyzetű csoportok; a sorok a szélső baltól a pietistákig húzódnak. A válságra a legszélsőségesebb választ az ún. szubkultúra adja, szándéka szerint a társadalomból való tüntető kivonulásával. Fellépését a teoretikusok az őskeresztényekével és más szektákéval hasonlítják össze. Figyelemreméltó, hogy ha a századforduló korántsem ilyen tömeges méretű művészeti szecessziójától eltekintünk, több évszázados pauza után jelentkezett a reagálásnak ez a módja. A szubkultúra az ellen-jelenségek között a leginkább művészetellenes; szemszögéből a művészet a fennálló társadalmi rend apologétája. Külső fellépésükben feltűnőek, sőt lényegiek azok a kellékek, amelyek viszont nagyonis művésziek és amelyek valaha csak járulékosak voltak: azok, amelyekkel a különböző csoportok meg akarják vonni a maguk körvonalát. Csakhogy a jelzés e behelyettesítő fétisként való szerepeltetésével csúszós talajra lépnek és könnyen kiszolgáltatják magukat az árufétisnek.

Az eszközöket és célokat az ellen-fronton nem lehet tisztán különválasztani. A sorok ellen-kultúra, ellen-művészet, underground és avantgarde között egymásba érnek. Ha teoretikusan el is lehet a fogalmakat különíteni, a gyakorlat ennek nyilván soha nem fog engedelmeskedni. A konkrét példák azonnal fejtörést okoznak: hova soroljuk – például – John Cage-t, aki a távolkeleti zenekultúrán iskolázva fogadja be zenéjébe az élet napjait; a kifinomult kultúra és a trivialitás zavartalan egyeztetőjét, aki úgy gondolja: „Ha szeretjük az emberiséget, és a világot, amelyben élünk, a ránk mért munka: a forradalom." Ebben a tételben csak az a feladat, hogy a forradalom kitételt felszabadítsuk egysíkú politikai jelentéséből. Vagy mi legyen Andy Varhollal, a pop-nemzedék legnagyobbjával, aki a szubkultúra jellegzetes műfajában, az underground filmben és annak jellegzetes tematikájában, a szexuális tabuk elleni totális támadásban járt élen. Vagy milyen osztályba soroljuk a német Joseph Beuyst, aki rajzaiban olyan érzékenységről tesz tanúbizonyságot, mint egy Paul Klee, akcióiban mágikus transzcendenciákat idéz, az atavisztikus erőforrással az ember szabad, felszabadított kreativitására mint alapelvre építő politikai jellegű mozgalmat szolgál. Ezekhez képest vannak egyszerűbb példák is, de önmagukban ezek sem kínálnak skatulyákat: Wolf Vostell tematikájában többnyire nyilvánvaló a német újbaloldal politikai programja, de hirdetni nézeteit csak az intézményesített művészeti élet keretei között (galériák, múzeumok szubvencionálásával) tudja.

És viszont a számtalan provo-eseményből ragadjunk ki egyet: a hatvanas évek elején az USA-ban egy katonai parádén fehér tyúkokat szabadítottak el. Nyilvánvalóan nem kevésbé happening ez, mintha Kaprow koreografálta volna. Vagy vegyük Label kijelentését: „a 68-as párizsi diákforradalom életem legjelentősebb happeningje volt."

Eljutottunk egy olyan műforma megjelöléshez, amely kulcsa lehet a művészet – ellen-művészet tematikának, hiszen az *esemény*, szemben a stabil műformával egyaránt vezérszava underground megmozdulásnak és avantgarde alkotásnak, s a különböző szintek, a mássá-levés – megújulás, a lázadás, a forradalom közös tulajdonságai. Idézzük Heinz Ohff-ot a valóság és műforma összefonódásáról: „A hatvanas évek végének nyugtalanságai és protesztjei, melyek az USÁ-ból kiindulva végigsöpörtek valamennyi nyugati

államon, különösen a Bundesrepublikon és Nyugat-Berlinen, az intézmény mint olyan elleni parlamenten kívüli oppozíció formájában – ezekben a mozgalmakban az a szabadság-igény munkálkodott, amelynek anakronisztikus tendenciáit a Fluxus készítette elő és szélesítette ki." S ha a művészet elsőbbsége megkérdőjelezhető is, az kétségtelen, hogy a társadalmi és művészeti megnyilvánulás közös góca az establishment elutasítása.

A valóság produkált-e tiszta alaphelyzeteket, tiszta ellen-művészetet?

Már felvetettük azt a kérdést, hogy az alaphelyzetben a szubkultúra termékei valóban abszolút nem-művésziek-e és hogy meg tudja-e kerülni az intézményt, amelyet támad. Elvben van érintetlen underground. De mit jelentene ez a követelmény: a teljes formaellenességet, az ad absurdum ellen-művészetet. Az ellentmondás ott rejlik, hogy ha egy cselekedet önmagán túl akar mutatni, jelképes akar lenni, már megformált – ezzel belép az esztétikum területére, amely pedig a támadás egyik célpontja, és amely valóban aligha kerülheti el a továbbiakban, hogy áruvá ne váljék. Olyan nagyon erős, tiszta példa, mint a 68-as párizsi diákfelkelés, kevés van, bár tüzetesebb vizsgálat ebben is kideríthetné az esztétizáltság jegyeit. Vegyük a közönségesebb, a tömegesebb, mindennapi példákat. Az öltözködést: egyrészt esztétizált, másrészt kiszolgáltatott az üzletnek, tehát az intézménynek és ezzel az intézmény már meg is szerezte a befolyásolás lehetőségét. Az underground sajtó és grafika esetében ugyanez mondható el. Hol van példa arra, hogy a finanszírozás ne sértse meg az intakt erkölcsi körvonalat. A filmnél a kivitelezés és a forgalmazás egyértelműen megköveteli az együttműködést. De vegyünk példákat a képzőművészet területéről: Beuys azzal védekezik támadói ellen, amikor ún. Beuys filcöltönyöket árusít galériájában, tehát aprópénzre váltja személyisége jelképét, hogy ezzel a bevétellel fedezi politikai agitációja költségeit; példák a szubkultúra területéről: az *Ana Bela* című ultrabal kölni újságot ugyanaz a galéria finanszírozza, amelyik műtárgyakat is árusít; Robert Crump, az underground speciális műfajának, a képregénynek, a Comicsnak „nagymenője" telitalálatát, a Fritzet (Fritz the Cat), a kandur történetét, amelynek gargantuaian groteszk esemény-során a világ egyetlen megszentelt fétisén, eszményén, személyén egy csepp szentelt víz sem marad, mégiscsak filmgyár készítette el és forgalmazó szerv értékesítette, mégpedig horribilis haszonnal.

Underground és művészet tisztázatlan határvonalára eklatáns példa: vajon mi volt előbb, a comics, vagy Lichtenstein, illetve fordítva.

Bevezetőben említettük, hogy az avantgarde szó használata mennyivel lazább, mint fél évszázada, fellépésekor volt. A művészet és politika párhuzamos vonalai nem egyszer eltérnek, sőt keresztezik egymást. Ismét csak egy példa: az a polit-art-nak nevezhető irányzat, amely a nagyfeszültségű nyugati társadalmakban, elsősorban az NSZK-ban és Spanyolországban meglehetős homogenitást mutat, harsányan provokatív témáit ha felfokozott, feszített, sarkított módon, de alapjában realisztikus, közérthető nyelven és a hagyományos táblaképet idéző műfaji formában közli. Avantgarde-e ez a művészet? Politikailag feltétlenül az, művészi formája azonban visszakozó. A galériák közvetítő szerepét viszont elfogadja. Hol rajzoljuk ki tehát helyét az ellen-művészet mezőnyében?

Az ellen-művészet nem egyértelműen meghatározható kategória.

Adódhatnak groteszk esetek is, amikor ellen-művészet nem a maga szándékától, hanem az intézmény viselkedéséből kifolyóan jön létre. A magunk magyarországi húsz éve

múltjából jócskán akad példa, hogy szándékában klasszikus – nem avantgarde – művek az intézmény retrográd – nem avantgarde – magatartása folytán malgré lui, az ellen-művészet pozíciójába kerültek. A helyzetkomikum abból adódik, hogy bár a művészi szándék analóg a társadalmi-politikai rendszer manifesztált szándékával, azt erősítené, a rendszer által létrehívott és azt erősíteni hivatott adminisztratív rendszer elmaraszta ló ítélete torzító tükörfelületet hoz létre és a szándékok konvergenciáját divergenciának mutatja.

Visszatérve az egyértelműbb eseményeiben viszonylag világosabban tagolt nemzetközi mezőnyhöz, megállapíthatjuk, hogy az ellen-művészet a szubkultúra és az underground irányában nyitott, de vajon milyen erőket képvisel azzal a „művészettel" szemben, amelyet „ellenez". Az underground, az avantgarde és a hagyományos művészet fejleményeinek áttekintése megkönnyíti a választ. Az utóbbi évtizedek valamennyi termékeny művészeti irányzatát vagy egyéni megnyilvánulását az előbbi kategóriákba vonhatjuk. Jóformán csak az op art és a harde edge kivétel. Különös módon a 20-as évek avantgardejának ezek a látszólag egyeneságú leszármazottjai váltak leginkább türelmessé az elődök radikális gondolatvilágához képest. Propozícióik az ember harmonikus környezetére vonatkoznak, de minden személyes vagy társadalmi kockázat vállalása nélkül.

A sorolást kezdhetnénk az akciófestészetnél (Pollock), az anti-emlékműszobrászatnál, Giacomettinél, folytathatnánk a műfajhatárrombolókkal, akik az élet elevenségét akarták a művészet tárgyává tenni. Ennek során alakult át a zene képzőművészetté, a valóság színházzá, vagy fordítva (Fluxus, Living Theater) a valóságos tárgy művészi tárggyá, a művészeti tárgy politikai demonstráció jelképévé, stb. A fotó, a TV, a mozi, ezek a valóságos eseményeket természetüknél fogva megkövetelő műfajok hatványozzák a két szféra közti affinitás lehetőségeit.

Az ellen-művészet a szónak leszűkített esztétikai értelmében frontális támadás a márványba vésett művészetfogalom, illetve idea ellen. Ugyanakkor olyan széles sodrás, amelyben nem különülnek el feltétlenül az értékek a salaktól. Miután a szándék éppen a „művészet" trónfosztása, a normatív esztétika megközelítési kísérletei kudarcra vannak ítélve. Az ellen-művészet alapelve a kreativitás általános társadalmi mozgatóerővé tétele. Ennek a princípiumnak jegyében minden alkotó tevékenység: művészet. S ha a gondolatmenet logikailag megtámadhatatlan is, a gyakorlat nagyonis kikezdi: a maga produkálta példák válnak ellenérvvé. Joseph Beuysnak a kreativitás társadalommegváltó szerepe prófétájának munkái esztétikai minőségükben összehasonlíthatatlanul magasabb esztétikai minőséget képviselnek, mint tanítványaié, akik pedig recept szerint, hűségesen szolgálják az elvet. Mégis lenyomozható, hogy az utóbbi évtizedek korszakos, számottevő művészeti teljesítményei az ellen-művészet tudatos, vagy kevésbé tudatos pozíciójában jöttek létre.

Az új ellen-művészet – a hatvanas éveké – alapvetően különbözik fél évszázaddal idősebb elődjétől, abban, hogy a szentenciák megdöntését tartja permanenciában s láthatóan nem siet új kategóriák felállításával. Kassák azért ünnepelte a dadát, mert megtisztította az utat az új építés előtt, Tatlin azért mondott halált a művészetre, hogy egy új gépművészetnek, mely egyúttal egy új társadalmi esemény szinonimája, megteremtse a feltételeket. A korai ellenművészet azért pusztított, hogy építsen, a rombolásnak záros

határidőt engedélyezett. Ugyanakkor a szellem mindig áthatotta a nyersanyagot. Duchamp ready made-je, a biciklikerék, tökéletes forma, pisszoárja „szépség" és a „hasznosság" elveinek olyan ironikus megkérdőjelezője, amely a szép forma dominanciájának van alávetve. Dada-kollázs (Schwitters) vagy politikai szatíra (Georg Gosz a valóság káoszát felmutatva azonnal egy új, a szellem rendjét szimbolizáló kompozícióban jelentek meg.

A folyamat ezzel szemben most teljesen nyitott. A rombolás nem egyszeri radikális aktus. A tabula ráza nem eszköz, hanem cél, s az eszközök durvák; a hulladékkal, a mocsokkal való szembesítésnek szándéka szerint ráébresztő hatásúnak kell lennie, s a pszichohatásnak politikai erővé kell válnia. Kirívó megnyilvánulásokba öltözik a társadalom önvizsgálata, a legszemélyesebbtől a közösségiig, a pszichológiai természetűtől a politikaiig. Valódi vér folyik és valódi kínzás a „színházban", vagy olyan intellektuális viviszekció, mely nem kevésbé kínzó. A lefelé merülés és széltében feltárás még úgy látszik nem ért el minden szándékolt területet. Nyilvánvaló, hogy a megváltás nagy illúziója, amely 1920-ban a mozgató szerepet játszotta, ma távolról sem villan fel. A folyamat beláthatatlanul analitikus, a szintézis szóba sem kerülhet.

A mai ellen-művészet jellegzetesen értelmiségi válasz. Eredete összefügg a baloldali diákmozgalmak feltámadásával, a nagy világválságra metaforákkal akar ráébreszteni és ezekkel akar harcbaszállni. Veszteségei a csatában igen számottevőek: az intézmény ismételten bekebelezi egy-egy állását. Erőnléte is hullámzó — a hatvanas és hetvenes évek fordulójához képest most hullámvölgyben van —, szellemisége azonban korunk arculatára már kitörölhetetlen vonásokat vésett.

ALEKSANDER FLAKER

AZ AVANTGARDE HATALMA ÉS TEHETETLENSÉGE

Miroslav Krleža *Széljegyzetek Petar Dobrović képeihez* esszéjének „mellékes" megjegyzésében a következőket is mondotta:

„Ugyanakkor, amikor fellobbantak az impresszionizmus első tüzei, Marx a maga tézisében Feuerbachról, miközben a filozófia válságáról beszélt, materialistán, komolyan és pőrén az írta: hogy a világot már filozófiailag végképp megmagyarázták és rajtunk áll, hogy megváltoztassuk negatív oldalait. Ez a marxista irányzat ugyanúgy áhitozik valami magasabb fausti és luciferi megvalósulásra világot átfogó történéssel, miként a Cézanne-i formula is azt kívánná, hogy ama (impresszionista; A. F. megj.) tarkaság mögött szárazföldet és támaszpontot is leljen. Ezek a nagy szellemek kolumbuszi ösztönei, amelyek prófétai módon haladnak a tömegek előtt."[1]

1921-ben, kifejezetten kritikailag viszonyulva az avantgarde képzőművészet Cézanne utáni mozgásához, s az Apollinaire-i és dadaista irodalomhoz is, az avantgarde „Plamen" (Láng) című folyóirat egykori szerkesztője egy sorba helyezte a forradalmi szocialista gondolat megalapozóját és a festőt, akinek tárgya volt egy provanszál hegy, melyet a „sphère, cône, cylindre" formula segítségével képileg meg tudott változtatni, anticipálva így a kubista és avantgarde festészetet és tagadva az impresszionista – Krleža kifejezésével élve – „színek osztálymajálisát".

Marxot és Cézanne-t hasonlítva össze, egyrészt a szociális forradalom kolumbuszi előzményeként, másrészt a művészet mozgásában Krleža persze, nem gondolt diakróniára. 1930-ban készített szinkrónikus táblázatában Marx korába helyezi Heinét, Petőfit, Wagnert, Poet, Whitmant, Baudelaire-t, Verlaine-t és az impresszionistákat, de elhanyagolja a realista Balzacot, akitől Marx fegyvertársa többet tanult, mint a történészektől.[2] Az ismert idézet Engels egyik magánleveléből való, melyet az angol szocialista írónőhöz intézett, csak 1933 után lesz a teljes irodalomtörténeti doktrina alapköveinek egyike, s még később Lukács Tolsztoj mellé iktatja majd Balzacot az irodalom társadalmi funkcionálásának kérdésében a legfőbb döntőbíró helyére – amit, jól tudjuk, Krleža nem vesz tudomásul.

Ha Engels „tanulhatott" kortársától, Balzactól, felismerve szövegeiben az osztályviszonyokat az európai tőke felhalmozódásának korában, Lenin Tolsztoj szövegeiben

[1] *Miroslav Krleža:* Eseji. I. Zagreb 1932. 127.

[2] *K. Marx–F. Engels:* Über Kunst und Literatur. Berlin. 1953. 122.

már megsejtette az orosz feudál-bürokratikus rendszer „leleplezését" a patriarchális parasztság álláspontjáról. Márpedig mindketten az irodalmi szövegeket feltáró értékük szempontjai alapján ítélték meg. Az osztályellentétek és a forradalom kérdéseihez viszonyít *Lenin (Tolsztoj, mint az orosz forradalom tükre)*, Krleža Marxot és Cézanne-t szembehelyezi, ez a felfogás a műalkotás funkciójának avantgarde jegyeit hordozza, tekintet nélkül arra, hogy Krleža a Dobrovićról szóló esszében ellenállt a Cézanne utáni avantgardenak, „ikaruszi szárnyalás az ürességbe" – mondta Kandinsky vásznairól.

Ma tudjuk: Cézanne nem nyújtott kortársainak felismeréseket a parasztnyomorról, ahogyan ezt a vándorkiállításokon az orosz realista festészet bőkezűen nyújtotta befogadóinak, de csendéletei és egy provanszál hegy szociális értelemben ártatlan geometrizálása elöljárt Malevics kubizmusának és konuszoid orosz parasztasszonyainak, ezek pedig a szuprematizmusnak, mint az absztrakció orosz változatának, amely a weimari és dessaui Bauhaus révén hatott a kockák szigorú funkcionalizmusára, amelyekben, a sorozatban gyártott modellek reproduktivitásának balszerencséje folytán és az esztétikai funkciók gazdasági okoknak való alárendelése miatt ma lakunk. Vagy, ha e gondolatot teljesen kiélezzük: ha a szociális struktúrák világa századunkban Marx szerint változott, akkor globális arányokban Cézanne nevével jelölhetjük annak a „szárazföldnek" alaki küllemét, amelyen élünk – szilárd materialista „támaszponttal" a geometriailag mind szabályosabb földgolyón.

Amikor Krleža Marx és Cézanne „kolumbuszi" sajátosságairól beszél, „a tömegek előtt való prófétai haladásról", akkor az először Leninnek ajánlott *Cristoval Colon* (1918)[3] szerzője, hangsúlyozva az alkotói anticipáció elvét, nemcsak hogy az avantgarde elméletének lényegi posztulátumát vallja meg, hanem magát a fogalmat is igazolja „előljáróságának" eredendő jelentésében. Az elől járás érzése nélkül, vagyis a jövőre vetülő tekintet nélkül nincs tudatos avantgarde. Innen van a lírai szubjektum azonosítása a judeai prófétával Majakovszkijnál, a saját látnokisága hangsúlyozása az emberi szem korlátozottságához mérten, és a forradalom éve „előfutáraként" való önjellemzés a *Nadrágban járó felhő*, vagy az „utód elvtársakhoz" való fordulás a *Teli torokból* című poémában —*„a költők és kormányok / feje felett"* – persze, korunkban! Innen van Hlebnyikov önkinevezése *„A földgolyó elnökévé"* és hite, hogy tulajdon transzmentális ráolvasásai nem mások, mint az univerzális „csillag"-beszéd csírái, innen vannak áltudományos „időtáblázatai" is, amelyekben a szerb fejedelemség rigómezei katasztrófájának mágikus évszáma a jövő „kiszámítására" szolgál. Innen valók, persze, nemcsak a kolumbuszi, hanem a golgotai motívumok is Krleža „expresszionista fázisában", de a leninizmusnak, mint a – XXI. század felé való mozgásnak a felfogása is.

De épp az anticipálás erejében van az avantgarde tehetetlensége is: az időelőttiség érzése. Hlebnyikov csillag-beszéde vagy Krucsonih nemreferenciális költői nyelvének korszakalkotó felfedezése az olvasó felfogása szerint mindmáig, az irodalomtörténészek bizonygatásainak ellenére, nem más, mint badarság, különösen olyan környezetben, ahol nincs Edward Lear vagy Lewis Carroll. Az intencionális „érthetetlen" nyelv csak Zabo-

[3] Miroslav Krleža „legendája" a későbbi kiadásokban Kristofor Kolumbo címmel jelent meg.
[4] Utalás *Miroslav Krleža* Az ész határán című regényére.

lockij vagy Paszternák elmozdult szemantikájában nyert sokrétű jelentést, melyet már nem esztétikai provokációként élünk meg.

G. Spencer *Golgotája*, melyet nemrég szerzett meg a Tate Gallery, s melyet az első világháború idején festettek, szabályos ritmusban elrendezett alakjaival, a néző felfogásában könnyen válhat vásári körhinta élményévé, a „golgotai cirkusz" pedig Krležánál nemcsak Krisztus mártiriumát jelenti, hanem az Internacionálé virradatának előfutáráét – Liebknechtét is. Az orosz avantgarde bizonyára társadalmilag legfunkcionálisabb költőjének szövegeiben a lírai szubjektum, legalábbis kívülről szemlélve, mindig újra meg újra a megcsúfolás tárgyává válik *mint hosszú / sikamlós vicc (Nadrágban járó felhő)*, vagy a moszkvai utcák járókelői úgy élik meg, mint „rőt" clownt. Chagall és Picasso képeiről gyakran néznek le ránk hegedűsök és *komédiások*, akik gyakori motívumok Apollinairenél is, Olesa *Három kövér*ének főhőse cirkuszi kötéltáncos, Ulenspigel figurája pedig Bagrickijnál is feltűnik, és Krleža későbbi keletű *Petrica Kerempuh balladái*ban is. A szórakoztató-cirkuszi motívumok, az „ész peremérő[4] való alakok nemcsak a művészet polgári dehierachizálásának jelei, hanem az olyan rendszerekkel való közvetlen konfrontálódás tehetetlenségének a tünetei is, amelyekben nemcsak kéziratok, hanem könyvek is égnek, s az „elfajzott művészet" hordozóit (az 1893-ban Oroszországban lefordított Nordau szerint) elnyeli a mindent elemésztő űr. A cirkusz, music-hall, varieté, a polgári szórakozás modelljei különösen a cseh poetizmusban az ellenállás jelei lettek a normatív esztétikák egyhangúságával, giccsével és monumentalizmusával szemben. „S a *Cirkusz* – írja Szabolcsi Karinthy Frigyes novellájáról – így tágul meg egy dimenzióval: az elmechanizált világban szót emel a művészet jogáért, a Fantáziáért, az Emberségért . . ."[5] A *Cirkusz* című novella az első világháború idején látott napvilágot.

Az avantgarde költészet tehetetlenségét, amelynek szembe kell néznie a történelemmel, mely „milliókat nyeldes", a *Napjaink énekéb*en kifejezésre is juttatta, szkeptikusan kérdve önmagától: *„és mi haszon, ha – Miroslav Krleža / lázít és átkoz a verssel"* (Ács Károly fordítása). Olvasói Krleža költői szavának hatalmában nem kételkedtek.

Krleža szava kifejezetten társadalmilag vált funkcionálissá. De Malevics tiszta és „tárgyiatlan" formái sem voltak társadalmilag ártatlanok. 1924 körül a nevezetes négyzet alkotója elvetette a proletárok olyan módon való „megszépítését", ahogyan a festők megszépítették a polgári „ábrázatokat". A proletariátus az ő számára „vonástalan, tárgyiatlan" volt. Művészetének ilyennek kell lennie, s művészetének művésze nem az ő és minden mindenkori bensőjének képkenője és arcfestője" (bytovoj trebuhi)[6] „A művészet mint olyan" avantgarde hangsúlyozása, amelyet a korai futurista manifesztumokban olvastunk, már Lenin halálának évében anakronizmusként hatott, de az absztrakt festészet ereje szüntelen ismétlődő ellenállásokban manifesztálódott és az olyan művészet tiltásában, amely elhárított mindenféle monumentalizációt.

[5] *M. Szabolcsi:* Klovn u modernoj književnosti i unjetmosti. Književna smotra VII(1975), 20. sz., 11.

[6] Malevics kéziratos III. jegyzetfüzetének orosz eredetijéből (1924), letétben az amsterdami Stedelijk Museumban.

A jobbról és balról jövő üldöztetések, amelyeknek az avantgarde irodalom és művészet kitette magát, bizonyára erejének legnagyobb elismerései. Ha az avantgarde tehetetlensége az öngyilkosságokban jutott kifejezésre – Majakovszkij, René Crevel, József Attila vagy Marina Cvetajeva – akkor az avantgarde ereje a kivégzésekben, üldöztetésekben és máglyában mutatkozott meg. Ezt nemcsak a RAPP[7] hajtóvadászatai tanúsítják Pilnyák és Zamjatyin ellen az 1920-as évek végén, hanem a szerb szürrealisták rendőri üldöztetései is az 1930-as évek elején. *Egy máglya emberei*nek nevezte 1936-ban a német avantgarde képviselőit Majakovszkij harcostársa a LEF-ben, *Szergej Tretyakov*, aki maga is a sztálini megtorlások áldozata lett három évvel később. Amikor pedig az irodalom erejéről és tehetetlenségéről beszélünk, legyen szabad a végén újból Krležát idéznünk:

„Egészen magam vagyok üres otthonomban,
hajómmal és hajótörésemmel.

Fényeim a sötétben utaznak
s mint lángos jel rakétái szállnak,
sárból és ködből, őrületből és latyakból,
megint lehullott egy dal mint csillag."

A világítótorony őrének dala 1931 januárjában jelent meg, s feltételezhetjük, hogy akkoriban íródott, amikor Harkovban ülésezett a Forradalmi és Proletár Írók Nemzetközi Konferenciája (1930 november).

[7] RAPP = Proletár Írók Oroszországi Szövetsége.

ZORAN KONSTANTINOVIĆ

A KISÉRLETEZÉS VÉGÉRŐL

Az avantgardizmus időbeli körülhatárolásának kérdéséhez

Visszagondolva egyre inkább az avantgardizmus megjelölés nyer polgárjogot az ifjú generáció minden forrongására, mely századunk első éveiben az össz-művészet és irodalom jelentős fordulópontjának ígérkezett és az „Ismem" áradatába torkollott. Ahogy ma az irodalomtörténetírás a barokk, felvilágosodás, romantika és realizmus korszakmegjelölésekkel dolgozik, a legvalószínűbb az, hogy a jövendő irodalomtudós a 20. században jelentkező avantgardizmus korszakáról fog majd beszélni. Azok az irodalomtudósok; mint Z. Škreb, akiknek az avantgardizmus csak a hagyományos értékek rendszeresen ismétlődő felfordítása; úgy tűnik, kisebbségben maradtak.[1]

Az avantgardizmus mint korszakmegjelölés időbeli terjedelme mégis kérdéses. Az orosz irodalmat tekintve támpontnak, A. Flaker következetesen az 1910–32-ig terjedő időszakaszt nevezi így.[2] Más véleményen van Szabolcsi Miklós. Szabolcsi az avantgardizmus első nagy periódusáról beszélve azt az 1905–1938-ig terjedő időközhöz kapcsolja.

„Az avantgarde áramlatok első nagy fénykorukat századunk 10-es éveiben élték, újabb hullámuk a 20-as években kezdődik, (. . .) Az avantgarde története tehát nagyjában 1905—1938 közé helyezhető." (Jel és kiáltás. Bp. Gondolat.)

Szabolcsi könyvében felteszi a kérdést, hogy beszélhetünk-e napjainkban is avantgardizmusról, pontosabban szólva neo-avantgardizmusról. Úgy véli:

„1938–45 között az avantgarde mozgalmaknak mintha kifulladási időszaka, csendesebb periódusa lenne, sőt már úgy tűnik, hogy lejárták magukat, s megszűntek, 1945 után némelyek viszont új életre kelnek, nagy erővel jelentkeznek. (. . .) De ez a második avantgarde vagy neoavantgarde — véleményem szerint — sokban eltér az elsőtől, tartalmilag is más, és másképpen áll szemben a társadalommal." (Uo.)

[1] Z. Skreb, Valeur scientifique du terme, „Avant-garde" en littérature, Neohelicon, 1974. 2. 299–306. p.

[2] A számomra legutoljára megismert közzétételt idézem: A Flaker, *Das Problem der russischen Avantgarde*, „Von der Revolution zum Schriftstellerkongress" (= Slawistischen Veröffentlichungen der Osteuropa-Instituts der Freien Universität Berlin, 47. kötet), Berlin, 1980. 161. p. Így hangzik: „A kérdések vizsgálatánál, mely egy nemzeti irodalomban az avantgardizmussal összefügg, a kezdet kezdetétől különböző irodalmi csoportokat láthatunk egymással szemben, melyek 1910 és 1932 között *különböző* programokkal és manifesztumokkal léptek föl és az irodalmi élet integráns alkotórészét jelentették."

A továbbiakban éppen az avantgardizmus körülhatárolásának kérdéséhez szeretnék néhány gondolatot fűzni. Számomra az avantgardizmus jelensége következetesebben jelenvaló, ha a kísérletezés utáni vágyból indulunk ki; ez az avantgardizmus minden irányzatának meghatározó intenciója; a kísérletből, mely a teljesen új keresése mind a társadalmi életben, mind a tudományban és a művészetben. Az avantgardizmus lírája a kísérletezés lehetőségét a hagyományos szavak szétrombolásában találta, az intellektus kikapcsolásában; melynek lényege a rendezés, a rendszerezés; és a szellemi-művészi teremtőerőt csak a tudatalatti szférára bízta. Mert csak a tudatalatti szféra képes arra, hogy elhatolhasson ahhoz a valósághoz, mely minden látható valóság mögött rejtőzik. A regény területén James Joyce a regény hagyományos formáját lépte át az Ulysses-szel, melyben diffuz, szimultán, naturalista-pszichológiai módon előkészített részleteket láttat, a belső monológ sokféle szempont szerint hatott a regényszerkezetre, mely a rákövetkező időben nyilvánult meg. A regény hagyományos formájának fölbontása a franciáknál végül is a „nouveau roman" típusához vezetett. Ez volt az 50-es és 60-as évek regényformája, de ez valójában antiregényt jelentett. A valóság ábrázolása más, mint a hagyományos regényben; a szereplők kivonják magukat a szerző mindent-tudó és előre-tudó, mindenütt jelenlévő hatása alól, magukra hagyatkoznak, hogy kizárólag saját vonzóerejük szerint mozogjanak. Alain Robbe–Grillet, Michel Butor és Nathalie Sarraute műveiben rajzolódnak ki e kísérletek eredményei. A regény területén ezeket az eredményeket a kísérletezés legmagasabb fokának tarthatjuk, de ez a kísérletezés abbamaradt.

Az avantgardista dráma kísérletezéseinek területe mindenekelőtt az expresszionista drámák, a francia egzisztencializmus drámái, az abszurd drámák és Bertolt Brecht epikus színházának dimenziói. E törekvéseket is azok a nézetek irányították, melyek a lírában és a prózában is hatottak; és ebben a tekintetben bizonyára érvényes az a gondolat, melyet Adorno *Noten zur Literatur* című művében, kiváltképp az avantgardizmust figyelembe véve részletesen kifejtett: még a legszublimáltabb irodalmi művekben is az az óhaj rejlik, hogy a dolgoknak másmilyeneknek kellene lenniük, mint amilyenek a valóságban. Az akaratnak e mozzanata mégsem ültethető át másképpen, mint kizárólag a mű kísérletező formája révén; hiszen éppen ez lesz a valami más példázatává, melynek szintén másnak kéne lennie. Az irodalmi művek, mint elkészített, megalkotott dolgok ennélfogva a cselekvés, a tapasztalás útmutatói: hiszen mindezt tartalmazzák. Ez-a tapasztalás az igaz élet alapja. Az állandó kísérletezések révén – így fejezhetnénk be – a művészet eszerint az igazságra, az életre törekedik.

A radikalizálódásnak az a hulláma azonban, mely 1968 nyarán a világ több országában oly heves formában jelentkezett, kétségkívül egy szellemi szisztéma fejlődésének csúcspontjaként is tekinthető, melyet Adorno és a kritikai iskola inspirált. Ez a rendszer, minden jel szerint ezzel a tetőponttal föl is bomlott. A nagy nyugtalanság, mely 1968 nyarának eredményeit megelőzte, s melyet elsősorban a nyugati ifjúság éreztetett; az aggódás, az elidegenedés érzetéből fakadt, egy olyan társadalom életének feltételei között, mely bőségben élt. Ez a hangulat először, sajátságos módon, San Franciscoban 1955 egyik októberi estéjén vált érzékelhetővé, amikor Allen Ginsberg *Howl* című poémájának olvasásába kezdett. Ez a poéma az emberek megsemmisítéséről szól, melyet a jelenlegi technológiai társadalom veszélyessége okoz, és egy ezoterikus csoport kísérleteiről, akik a mámor

állapotában (szex, doppingszerek, alkohol, dzsessz hatására) egy metafizikai valóságszférában merülnek el. E kiáltás nyilvánvalóan a protestálás üvöltése volt, és Ginsberg szavalata egyúttal a Beatles, a hippik, a Flower-childrens mozgalmát vezette be. A fiatalok Georg MacDermot *Hair* című musicaljében karjukat, lelkesült szimbolikaként, a nap felé emelik; kultúrájukat – pontosabban szólva – szubkultúrájukat ajánlják föl társadalmi formaként, és tiltakozó daluk, a protest song irodalmi modell lesz. Csak 10 évvel később kerítette hatalmába Európa fiataljait is ez a hangulat; először a Német Szövetségi Köztársaságban, aztán Franciaországban. Ez a mozgalom a nyugat morális és politikai krízisének jele volt, megelőzve a gazdasági válság jelenségeit (a gazdasági növekedés visszaesése, az infláció, a munkanélküliek számának növekedése, melyet az új technológiák bevezetése, de mindenekelőtt az elektronika hatalmas fellendülése okozott). Ezekhez még az atomfegyverek ellenőrizhetetlen lehetőségeitől, a környezetszennyeződéstől, a nyersanyagok kiapadásától való félelem és az emberi öröklődés biogenetikai kísérleteinek rémületet keltő lehetőségei csatlakoztak.

Ezek között az itt csak durván fölvázolt feltételek között, tudati struktúránkban nyilvánvaló változás következett be. A filozófusok, akik a frankfurti iskola révén a diákmozgalmak és a parlamenten kívüli ellenzék ideológusainak számítottak, Jürgen Habermas kivételével már nem élnek, és Marcuse még halála előtt elkülönítette magát eszméitől, de ezt Jürgen Habermas is megtette. A nyugati ifjúság inkább az ökonómia képviselői felé fordul kérdéseivel: milyen lehetőségeket kínál a jövő, hogyan őrizheti meg az ember a munkahelyét a komputerek konkurrenciájával szemben, a termelés és szolgáltatási rendszerek föltartózhatatlanul előretörő racionalizálódó folyamatában.

Mindez, úgy látszik, — ismét csak elnagyoltan megemlítve — maga után vonja azt, hogy az egyén védelmet keresve magába húzódik vissza, és egyéni továbbélésének lehetőségeit vizsgálja fölül. Ilyen körülmények között az érdeklődés nem fordul a merész vállalkozások és kísérletezések felé sem a társadalmi életben, sem a tudományban, ahol például a világűrkutatás programját drasztikusan rövidítik. A kapitalista világban a vállalkozási kedv a gazdasági szférában is alábbhagyott, láthatóan óvatosabbak az emberek, nem kockáztatnak szívesen. De mindenekelőtt a művészetben és az irodalomban húzódnak vissza a kísérletezésektől. A kísérletező művészet nagy vállalkozását, a Kasselban tartott „Documenta" kiállítást utoljára 1977-ben rendezték meg; kiállított tárgyaival mesterkéltnek tűnt. Általánosan érzékelhető a kísérletezéstől való elfordulás erős hulláma és az értékek felé fordulás igénye. Franciaországban a kelták korának idejéről és egyáltalán a történelmi múltról írnak regényeket. Jean d'Ormesson a múló időről szóló krónikájával tipikus példa. Németországban az állandóan új kísérleteket bemutató Peter Handke két utolsó művével, *Langsame Heimkehr* és *Die Lehre der Sainte Victoire*, 180 fokos fordulatot tett. Egészen kivehetően Stifterhez, Bernanoshoz és Graham Greenhez közeledik. Mindazonáltal úgy vélem, hogy a szovjet irodalomban az úgynevezett falusi próza jelensége is korunk művészetfelfogásának számottevő fordulatával függ össze.

A társadalmi struktúrák minden változására a legérzékenyebben azonban mindig a líra reagált. Ez a helyzet most is. Ezt legjobban napjaink német és francia költészetében érezhetjük, de az új irányzat szinte minden irodalomban jelen van, és új szenzibilitásról, egy új introvertáltságról, egy új privát szféráról és hasonlókról beszélhetünk. Mintha e

körülmények között a líra is újra érdekessé és vonzóvá vált volna. Mindemellett túlnyomórészt pillanatnyi élményekről van szó, melyet a költő reflexióként tart számon anélkül, hogy különösebb jelentőséget tulajdonítana ezeknek a megfigyeléseknek. A legkevesebb érdeklődést a kísérletezés iránt látszólag a dráma mutat. Leginkább a dokumentum-színház és a társadalmi igazságtalanságok kritikai ábrázolásának keretei között mozog. Talán az ilyen dokumentális jellegű színház is az ellenállás egy fajtája Brecht példázataival szemben, a szkepszis egy fajtája, mintha a színpadról a fantázia termékeinek segítségével lehetséges lenne embereket és társadalmi viszonyokat megváltoztatni. E törekvések mellett egyre érzékelhetőbb lesz az ellenállás a nyugati színházrendezők azon merész vállalkozásaival szemben, különösen Nyugat-Németországban, melyekben klasszikus alakokat majdnem sokkoló keretek között mutatnak be a színpadon. Ez is a kísérletező kedv csökkenésének jeleként értelmezhető. Másfelől, ha ezen a módon próbáljuk a legtágabb értelemben vett összefüggést kidolgozni, melyen korunk irodalmi szisztémája nyugszik, nem tekinthetünk el azoktól a jelenségektől sem, melyek a világirodalom és a korszak-elhatárolások vizsgálatára hatnak. Egyrészt korunk általános mozgalmaira a költők és írók válaszként magukba húzódnak vissza, másrészt az irodalmi kommunikáció folyamata ismét mérhetetlenül intenzifikálódik. Az irodalmi kisugárzásnak szemmelláthatólag nincs már határa. Így lehetett Goethe számára, aki a „világirodalom" fogalmát megalkotta, és ezen irodalmi értékek kölcsönös cseréjét értette; az akkori világ korlátozottságában e fogalom jövő-vízió, a remény kifejezése volt: egyszer minden nép abban a helyzetben lesz, hogy hozzájárulhat a kultúra közös gazdagításához. Három évtizeddel e fogalom létrejötte után is, az 1751-ben Johannes Scheer által kiadott *Allgemeine Geschichte der Literatur* még nagyon szegényes, ha más irodalmak jelenlétét vesszük figyelembe. Az első oroszból németre fordított mű, egy Cantemir szatíra, az 1751-es évben született meg. De a fordítás sem közvetlen oroszból németre fordítás révén jött létre, hanem francia közvetítés révén. Brockhaus első ízben 1825-ben közöl cikket az orosz irodalomról. Ez idő tájt kezd az európai irodalom Amerika irányába terjeszkedni. Irwing és Cooper voltak az első amerikai szerzők, akiket az európai kontinens megismert. De ők csak az előfutárok voltak. Utánuk jött Harriet Beecher-Stowe *Tamás bátya kunyhója* című regényével, majd a 70-es években Mark Twain az amerikai humorról és az amerikai kalandvágyról írott művei jelentik meg. Ezután, E. A. Poetól és W. Whitmantól hosszú út vezetett, míg S. Lewis-szel, E. O'Neill-el, Hemingway-vel, Faulkner-rel és Th. Wolfe-fal az amerikai irodalmi törekvések az európai irodalmi tevékenységgel közös európai–amerikai irodalommá rendeződtek. Az európai irodalom közben a nagy orosz és skandináv írókat is fölvette, és így ez is segítette a világirodalom körvonalainak, kulturális és történeti világunk lényeges alkotórészének kirajzolódását. De a legújabb időkben ebbe a kozmoszba más népek is belépnek: Ázsia és Afrika népei, melyek a múltban csak szórványosan érintkeztek a mi kultúránkkal.

Ám a körülmények Európában is megváltoztak. A 17. és a 18. században a klasszikus európai irodalmat a franciák képviselték. Ehhez az angol és német irodalom társult, s csak később az orosz. De a kis népek irodalmáról nem sokat tudtak. Petőfi bizonyára a világirodalom legnagyobb költőinek egyike volt, de Magyarországon kívül szinte semmit sem tudtak költészetéről. Napjainkat azonban már más jellemzi. Egyenlő mértékben hallha-

tunk a kis népek szerzőiről is. Az intenzív fordítói tevékenység lehetővé teszi, hogy az eredetivel szinte azonos időben kézbe kaphatjuk a fordítást is. Egyre több ember olvas, s egyre többet olvasnak. A statisztikák megcáfolják azt az állítást, mely szerint más közvetítő eszközök; a rádió, a TV vagy a film miatt a könyv iránti érdeklődés csökkenne. Ellenkezőleg, az érdeklődés fokozódik, és az irodalmat a vetítővászonra és a TV-képernyőre viszik át. Az új eszközök lehetővé teszik számunkra, hogy magukat a szerzőket is láthassuk. Mindezek a mechanizmusok hozzájárulnak az irodalmi kommunikációs folyamat intenzifikálásához. Az irodalomkritikára is gondolhatunk eközben; mely manapság mindenhol igen fejlett összekötőként hat; a különböző irodalmi díjakra, nemcsak nemzeti, hanem nemzetközi méretben; a különböző nemzetek íróinak összejöveteleire, a publikációk ösztönzéseire, stb. Hála az irodalom oly sokoldalú és mélyen rétegezett hatásának, ma már gyakorlatilag a kulturális cserének semmilyen állami vagy nyelvi akadálya nincs. Az új korszaknak, melybe a kísérletezésekről lemondva és hatalmas félelemmel léptünk, amelyet az avantgardizmus korszakával szembeállítottunk, vannak negatív és pozitív ismertetőjegyei. A legpozitívabb ismertetőjegynek azt a döntő felfogást tarthatjuk, hogy az emberiség további fejlődését konfrontációkkal nem akadályozhatjuk és zavarhatjuk, hanem csak a népek együttműködésével valósíthatjuk meg. Ez lehet az irodalmi élet új korszakának alapja.

[3] Szabolcsi M., *Avant-garde, Neo-avant-garde, Modernism: Questions and Suggestions.* New Literary History. 1971–1972. 3., 53., 63. l.
[4] Uo. 64. l.

BÉLÁDI MIKLÓS

KÉRDŐJELEK A VIZUÁLIS KÖLTÉSZET KÖRÜL

„A legtöbb baj a világon onnan származik, hogy az emberek nem értik egymást. Én még soha életemben nem láttam oly tiszta és világos írást, melyet ne lehetett volna különféle módon értelmezni. És ez a nyelv tökéletlenségéből származik. Mert egyik nyelv sem alkalmas arra, hogy tisztán és határozottan fejezzük ki, amit mondani akarunk és amit érzünk".

(Széchenyi István, 1825.)

Mi táplálja a vizuális költészetet, mi a kiváltó oka? Az ösztönös alkotóerő, az önkifejezés vágya; az a hit, hogy az irodalom fontos és nélkülözhetetlen szerepet játszik az ember életében? Vagy inkább eszmék és ideológiák, közelebbről az avantgarde művészetideológiája? A kérdést, jól tudjuk, föltenni sem volna szabad, hogy mégis elkövethetjük ezt az illetlenséget, az egyszerű kíváncsiságból fakad. Az úgynevezett olvasó mellett az irodalomtörténész is szeret olvasni; akad csodalény is, akinek ez a legfőbb gyönyörűsége. Szívesen, örömmel merül el a könyvekben, folyóiratokban és az a törekvés él benne, hogy lehetőleg minél szélesebb körben tájékozódjék. A *Magyar Műhely*t lapozva, néha az a gyanú támad benne, hogy megtiltják neki az olvasást és valami másfajta tudomásul vételre akarják rákényszeríteni, ami olvasás is, de meg más is. A folyóirat közvéleményeiből az a fölhívás sugárzik feléje, hogy érzékelő berendezését állítsa át az újszerű jelek vételére.

Ez már abból kiderül, hogy a *Magyar Műhely* lapjairól állandóan záporoznak az olvasóra a tételek, a szigorú állítások, az ellentmondást nem tűrő kijelentések. A vizuális költészet azért létezik, hogy egyfajta művészetideológiát; finomabban fogalmazva, művészetbölcseletet képviseljen. A *Magyar Műhely* írói köre kemény magvának tevékenységében az alkotás alapja és motorja, nemegyszer: egyetlen értelme, létjogosultsága a teoretikus bizonyítás. A szöveg: demonstráció és kinyilatkoztatás; a különbözés, a más-ság demonstrációja és egy másfajta magatartás formába öntése. S mi még amellett, hogy elméleti megnyilatkozás? Játék, mondhatnánk utánuk, ismerve teóriáikat; tehát nem teleologikus, nem misztikus, nem profétikus és nem eszkatológikus cselekvés, hanem „kockázás". Azért írnak, rajzolnak, tipografizálnak, hogy az alkotásról mondják el véleményüket. A cél az irodalom, az élet amolyan mellékszereplő, csupán töredékek, utalások jelenítik meg részletét, villanását, hangulatát. A realizmus: kisszerűség. Morzsáival van jelen műveikben. Azért írnak, hogy az írással bizonyítsák: hogyan kell írni. Az irodalomnak írnak. Az irodalom visszatér önmagába, magába mélyed és magamagát nézi. Jó adag nárcizmus van abban, amit csinálnak. A történelmi tér és idő dimenziója kívül esik érdeklődési körükön.

S mi még? Paródia, az irodalom méltóságának, ünnepélyességének, mindentudás-hiedelmének kigúnyolása, parodizálása. A megismerő szerep és a köréje szőtt művészetideológia lerombolása, az irodalom ritusainak semmibe vevése, kegyeleti tárgyainak bemocs-

kolása; bálványainak, tabuinak ledöntése. Ez persze régi nóta, régi játék – mondhatnánk, ismerve az avantgarde történetét. Itt azonban belép a nemzeti nyelv, az irodalom hagyományrendszere. Ha mindez magyarul történik – más hangsúlyt kap a tabukkal szembeszállás. Kassák misét celebráló kegyes püspök magatartását ölti magára, ha a *Magyar Műhely* szövegei felől nézzük az ő komoly, építő, megváltó kiáltványait és írásait. Kassák dadaizmusa csöndes sírdogálás csupán a reménytelen ég alatt, ha ezt a szentségtörést, amit ők csinálnak, a magyar dada abszurdjával, keserűségével összevetjük. Lényeges a rejtélyesség, a ködösítés, az olvasó–néző tanácstalanságának előidézése, a bennfentes hivatkozás, a zavarbaejtő utalás, a jelentést közvetítő tematika elvetése, a mondanivaló kigúnyolása:

új művekre éhezem
lakatlan leány az irodalom
erényövén neoretrográd lakat
karcsúságát szavak hófehér bálnacsontja szegélyezi
a mondanivaló kimenőt kapott

(*Magyar Műhely*, 54–55. szám címlapjáról)

Tréfáljuk meg alaposan az olvasót, nem baj, vegyen mély lélegzetet, próbáljon tájékozódni, legyen abban művelt, amiben mi vagyunk azok! Ezoterikus alapmagatartás, elzárkózás, nárcizmus, köldöknézés, a margón létezés gőgje, a kiválasztott kevesek önérzete, az új nyelv papjainak szektája: ezt találjuk az egyik oldalon. A teljes elzárkózást, a programszerűen vállalt kívülállást.

A másik oldalon, a vizuális tér megnövelésével, hangsúlyozásával, sőt: plakát felé közelítésével azt akarják elérni, hogy magukra vonják a figyelmet, még továbbmenve pedig azt, hogy előidézzék az érzékelés, befogadás forradalmát. A hadersdorfi találkozón bemutatott tekercs-falvédő hossza 250 centiméter volt! Bakucz József kisebb méretű, de a könyvoldalnál jóval nagyobb lapokat állított ki. Persze, igazában nem plakátok ezek a művek, csak látszatra azok; legtávolabb épp az expresszionista-aktivista plakátoktól állnak. Nem harsány, agitatív, irányt jelző póznák, ahogy Kassák nevezte 1916-ban az új művészet alkotásait. Sokkal intimebbek, bensőségesebbek, a plakát ellentétei: a plakát mindenkinek szeme előtt van; utcán, hirdetőoszlopon, mozgalmas helyeken hívja fel magára a figyelmet. Szándékosan hivatkoztunk a hadersdorfi Magyar Műhely-találkozón szereplő vizuális tárgyakra: azokat hányan látták akkor és azóta ki látta őket? Kevesekhez jutott el; sokkalta kisebb körhöz, mintha könyvalakban egybefűzve adták volna ki a lapokat. A vizuális költészet elit-közönséghez, beavatottakhoz, szekta-tagokhoz szól; nemcsak nyelve nehezen hozzáférhető, hanem mint szövegtárgy is szinte elérhetetlen. S hogyan teljesítheti így legfőbb hivatását: vizuális és gondolkodási kultúránk átformálását, korszerűsítését? A kérdőjelet az a tény sem törölheti el, hogy tudjuk, ennek ellenére is terjed, hatást gyakorol, némely darabját folyóiratban, ritkábban hagyományos formájú könyvben is közzéteszik. De fontos mintapéldányai lappangó életet élnek, műtermekben hevernek védőborítékokba zárva és alkalmi kiállításokon jutnak az érdeklődők elé.

A beszélt és a vizuális nyelv nem teljesen ugyanaz. A beszélt nyelv hangban testesül meg, a vizuális írott vagy nyomtatott jelekben. A beszélt nyelvet úgy tudjuk vizuális

nyelvvé átalakítani, hogy nyomtatott jeleink vannak hozzá: az ábécé hagyományos jelei. Kuzminski írja *A történelmi ismeret paradoxonja* című tanulmányában, hogy a beszélt nyelv „óriási komplexitásának" látható jelekkel való ábrázolásához három út vezet. Az egyik az ideografikus, azaz képírás, amely minden kimondott szót látható jellé, fogalomjellé alakít. Itt a jelek ezreivel van dolgunk. A szótag-írás kevesebb jellel dolgozik és szemben az előbbivel, közvetett jelölés. A képírás közvetlenül végzi a jelölést, a szavakat ábrázolja, s épp ezért metaforikus, míg a szótag-írás metonimikus kifejezés, a nyelv metonimikus rövidítéseit, a szótagokat jelöli.

Az ábécé a fonémákat ragadja meg, a hangok önkényesek, önmagukban nincs jelentésük. Az ábécé elvont ábrázoló jelrendszer. A nyelv korlátlan kiterjedtségét és összetettségét az ábécé elvonatkoztatja és aránylag kis számú jelcsoportban sűríti. Ábrázolja a nyelvet, de nem tartalmazza a nyelv ismeretét: ehhez jelentéstani kulcs kell.

A *Magyar Műhely* vizuális költészetet művelő írói arra az eredményre jutottak, hogy ismereteink racionalista, metafizikai általánosításai félrevezetőek, ezért elvetették azt a nyelvet, amely általános, érvényes, kötelező nyelvi standardot hordoz, helyébe a nyelv partikularitásának, különlegességének elvét és gyakorlatát ültették.

A vizuális költészet egyszerre használja az írás mindhárom változatát: a képírást, az ikonikus jelekkel való írást és a hagyományos ábécével való írást. Ennek megértéséhez különleges szemantikai kulcs kell, kellene, mivel az írók részint kilépnek abból a körből, amit egyezményesen „ismert"-nek, „érthető"-nek szoktunk nevezni. De belül is maradnak rajta, szövegeik helyenkénti érthetőségi szintje igen magas, ami a szavakat, néha a mondatokat, töredék-mondatokat illeti. A kontextuális szintet viszont deformálják, ingataggá teszik, a nyelv elleni intervenciójuk a *kontextuális szint ellen irányul.* Érthető, hogy miért: a kontextuális szint hordozza a hagyományos irodalom világképi elemeit. Mármost meg kellene találnunk azt a szemantikai kulcsot, amit ők is használnak? Igen ám, csakhogy ők ezt a kulcsot nem valahol, egy helyen rejtik el. Hiszen ha megtalálnánk a helyet, ahol a jelentéstani varázskulcs rejtőzik, vele sorra nyitogathatnánk a mű zárjait s a kitáruló ajtókon belépve, rendesen végigjárhatnánk a labirintus kanyarjait, a térképsémák utcáit stb. Túl egyszerű és naiv lenne, ha ők ilyen egyszerű „hol az olló, komámasszony"-játékra buzdítanának bennünket. Inkább arról van szó, hogy itt is ellentettel találkoztunk: a nyelvteremtés és a nyelvrombolás egyidejű tendenciájával, mely nem erősíti, hanem gyöngíti egymást. Nem oltja ki egymást, hiszen ha mások nem, a szövegekben elszórt referenciális értékű tézis-mondatok nyújtanak annyi támpontot, hogy valamelyest eligazodjunk.

A *Magyar Műhely* írói már túl vannak a nyelv teljes széttörésén, a nyelv lefokozásán, azon a ponton, amelyet Tandori Dezső örökített meg *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötete 1969–1970-es verseiben, például *A szonett* címűben, amely nem állt egyébből, mint a szonett rímképleteinek jelzéséből (a b b a stb.). Nem a nyelv leépítése, hanem a nyelv felépítése a céljuk. S ezt oly módon próbálják elérni, hogy teoretikus érvekkel bástyázzák körül szövegeiket, erős elméleti alapot raknak alájuk, folyton hivatkoznak saját elméletükre, szövegeikbe szövik leglényegesebbnek érzett téziseiket. A szöveg ilyenformán nemcsak „szöveg-objektum", mint Bujdosó Alpár montázsából értesülünk, hanem művészetbölcseleti tételek, töredékek foglalata is: miközben készül, létrehozóik beleépítik

a róla szóló bizonyítékot is. Nemcsak a kész művet látjuk, hanem gyakran azt is érzékelhetjük, hogyan készült el a mű. A szöveg úgy létezik, hogy önmagát bizonyítja, de a teoretikus állítás, érvelés, önkommentár, reflexió, egyáltalán: az elméleti jellegű megnyilatkozás is a szöveg szerves tartozéka, alkotóeleme, nemegyszer kiváltója és értelme. Nincs ebben semmi csodálatos és rendkívüli. A történeti avantgarde is fölöttébb kedvelte a manifesztumot, programadást, a kinyilatkoztatást – a mostani nem kevésbé érzi szükségét annak, hogy önmagáról magyarázatot nyújtson. Akár úgy, hogy szó szerint pontokba szedik téziseiket, akár úgy, ahogyan Nagy Pál teszi az *Imago*ban: „mondja drága! mindez csak nyelvi nyersanyag? "

A szövegek gyakran azt is elénk tárják, hogyan készül a szöveg: beavatnak az alkotásfolyamatba; miközben próbáljuk megemészteni azt, ami előttünk van, egyúttal látjuk, látni véljük, hogyan jön létre maga a műtárgy, vagy szövegtárgy. Ez a beavatás egyik célja a szövegíróknak: ezen a réven, a nyitottság ilyenfajta hangsúlyozásával is aktív befogadásra kívánják olvasóikat késztetni.

Sikerrel jár vajon ez a részvételre felszólítás, meghozza azt az eredményt, amit alkotóit elvárnak eljárásuktól? Határozott igennel, és egyértelmű nem-mel nem válaszolhatunk erre, s valószínűleg azért van így, mert épp ezt a bizonytalansági reakciót akarják kiváltani az olvasóból. Állandósítani és prolongálni akarják a nyitottság érzését, az olvasót arra akarják rábírni, hogy folyamatosan élje át: nem egyféleképpen értelmezhető szöveggel találkozott, hanem olyannal, amelyet így is, úgy is, – meg még másként is lehet olvasni.

A vizuális költészet hívei *a szó értelmével és jelentésével* bocsátkoznak kalandba. A szó jelentését, a szilárd zónát rugalmasabbá, képlékenyebbé akarják tenni; arra törekszenek, hogy bemutassák: nem is olyan szilárd és állandó az a bizonyos jelentés; vagy legalább is könnyen megváltoztatható, deformálható, elcsúsztatható. Egyik vágyuk tehát az, hogy a szó jelentését tágítsák, hajlítsák, lefokozzák, kiterjesszék vagy túlbecsüljék – mindent megtesznek azért, hogy a jelentést kiemeljék állandó és egyértelmű köréből. Szócsavarásaik mind azt célozzák, hogy a konvencionalitást szétrobbantsák, parodizálják, kigúnyolják és a jelentéshez ragaszkodókat megbotránkoztassák. Ezzel párhuzamosan és ellentétesen a szó értelmét, kontextuális értelmét szűkítik, lekötik, rövidre zárják – mintegy elvágják a tovább vezető kontextuális szemantikai szálakat. Ezért kap nagy szerepet szövegeikben a szó, kisebbet a mondat, alig valamit a szakasz. A szöveg szétrobbantásával, a mondatok szétrepítésével, összetörésével az egyértelmű összefüggések kibontakozását gátolják meg. Ilyenformán a *Magyar Műhely* szövegeiben kétféle mozgást figyelhetünk meg. Először a szó jelentésének kitágítását, megsokszorozását, a szó kiemelését, gyötrését és fölcicomázását figyelhetjük meg szövegeikben. Nem tudnak betelni az örömmel, amit a szóban rejlő rejtett értelmek felszínre hozása okoz nekik. Ezért vonzódnak a szótárhoz, ezért hallgatják oly érzékeny füllel a szó hangalakját s ugyanezért építenek sokat a szó-ekvivokációkra. A szó nemcsak jelentéstani alakjában mutatkozik meg előttük, hanem teljes hanganyagával, mint hangtest, hangzó test, amelyet addig kell gyúrni, tiporni, míg új jelentést kiad magából. A szó értelmét ezzel egyidejűen szűkítik is, mármint azt a jelentést, amelyik a szótól egyenesen – hogy azt ne mondjuk, metafizikusan – továbbvezetne a másikhoz, harmadikhoz – vagyis a mondathoz. Igazában ők a mondattannal állnak hadilábon, a mondatot akarják szétrombolni. A hagyományos mondat közlést

hordoz, ami hagyományos világértelemezést közvetít s igazában ez utóbbi az elfogadhatatlan számukra.

Az avantgarde törekvése régen is az volt, hogy a mondatok közötti logikai kapcsolatot megszüntesse, elhalványítsa, illetve egy másik logika szerint működtesse. A szöveg írói is ezt csinálják, megtoldva azzal, hogy a lineáris egymásutániságot, amely még a legálomszerűbb szürrealista szövegekben is sugallt valamiféle kapcsolódást, mondatok közötti összetartozást, – megszüntették és a teret bevonták a jelentészónába. A mondatok közötti logikai összefüggés érzékeltetését a szöveg térbeli elhelyezésével váltják föl: a térnek kell sugallni, legalább is részben, hogy a papírsík különböző pontjain elhelyezett szövegrészek milyen rendben illeszthetők egymáshoz. A néma térnek beszélnie kell és ugyanígy a tipográfiának, a betűk méretének, alakjának is. A tér és a grafikailag értelmezett tipográfia valóban képes a „beszédre", de ez a „beszéd" soha nem tud a hangulati szint fölé emelkedni, nyelvi beszédre képtelenség rákapatni. A tér és a tipográfiai jel szerepének megnövelése magával vonja azt a veszélyt is, hogy a szem igen hamar hozzáedződik a váratlan megoldásokhoz is s mivel a szöveg térbeli elrendezésének a lehetőségei rendkívül korlátozottak – szemben a kimeríthetetlen és végtelen nyelvi változatokkal –, a szöveg vizuális összetevőjének jelentéstartalma monoton sablonná szürkül, elveszti felhívó erejét. Ezért van oly nagy szükség hitvalló téziseik szigorára. Bizonyítaniok kell, hogy van új nyelv, lehet új nyelvet csinálni. Így aztán ezek az írók, akik szövegeikben elég sok zabolátlanságot, játékosságot, malackodást megengednek maguknak, a komolyság talárját öltik magukra, amint műveik elméletét és apologetikáját adják elő. Ez lenne bennük az eltéphetetlen kelet-európai gyökér, a prófétikus, eszkatologikus tudat maradványa? Műveikben egy-egy gesztust, magatartástöredéket, hangulatot körvonalaznak; csupán apró jelzéseket adnak ahhoz képest, hogy elméleti igényű dolgozataikban filozófiai, ismeretelméleti alapozású irodalmi világképet igyekeznek fölvázolni. A mű készakartan *töredék* – a töredék *teóriája* kidolgozott, árnyalt és teljességre törekvő.

Fónagy Iván írja *A költői nyelv hangtanából* című könyvében: „a költői nyelv szókincse, szerkezete nem térhet el lényegesen a köznyelv szókincsétől és szerkezetétől, hiszen ezáltal érthetetlenné válnék". Ez az *eltérés* nehezen határozható meg: hol húzódik az a határ, amely *még* megengedett, mert nincs *túl nagy* távolságra a standardizált beszédtől; ill. nyelvtől, s mi az, ami *már* megengedhetetlen, mert *túl van* azon a *bizonyos határon.* De ennek a mondatnak minden állítását külön vizsgálat alá vethetnénk s menten kiderülne, hogy mindegyik teli van bizonytalansággal. Mi az, hogy *eltérés*, hol van a *határ*, mi az a *még*, *túl nagy*, *már*, *túl van* és végül mit tartalmaz az amúgyis semmitmondó *bizonyos.* Mert azt ugyan kijelenthetjük, hogy az érthetetlen nyelv nem költői nyelv, az értelmetlen közlés nem közlés. Ezek a kijelentések azonban csupán elvonatkoztatások, érvényességüket a konkrét művekkel való szembesülések során szerezhetik meg, különben általános szabályok maradnak, mindenki saját nyelvi standardja, normája szerint értelmezheti őket.

A nehézséget az okozza, hogy az irodalom tanulmányozója mindig kénytelen valamilyen normához igazodni – és nemcsak nyelviekhez.

Vigotszkij – Polan nyomán – megkülönbözteti a szó értelmét és jelentését. A szó értelme „pszichológiai tények összessége, amelyek a szó nyomán tudatunkban jelentkeznek (. . .) A szó értelme tehát végig dinamikus, mozgásban levő bonyolult képződmény.

amelynek néhány, különböző szilárdságú zónája van. A szó jelentése csak egyike az értelem azon zónáinak, amelyet a szó valamely beszéd kontextusában nyer, mégpedig a legszilárdabb, legegységesebb és legfontosabb zóna . . . a szó különböző szövegösszefüggésekben könnyen változtatja értelmét. A jelentés ellenben az a mozdulatlan és változatlan pont, amely szilárd marad a szó értelmének bármely változása esetén, különböző kontextusokban".

„A szó – mondja Vigotszkij – csak a mondatban tesz szert értelemre, de maga a mondat értelmét csak a szakasz kontextusában szerzi meg, a szakasz – a könyv szövegében –, végül a könyv – a szerző egész munkásságának szövegében". (*Művészet és szemiotika.* 1979. 37–38. l.)

Bányai János idézte egyik tanulmányában, hogy Branko Vuletić az avantgarde irodalmi nyelvéről az eltérés öt végső esetét határozta meg:

1. logikai értelmetlenség grammatikailag és lexikálisan korrekt formában;
2. értelmes kontextusban önkényesen komponált lexikális elemek;
3. új nyelv alkotása lexikálisan önkényes formák segítségével;
4. nem művészi szándékú szöveghasználat;
5. a szöveg általános kiiktatása.

Mint látjuk, az értelmesség–értelmetlenség kategóriája itt is a középpontban helyezkedik el, s azt hiszem, a legtöbb hasonló megközelítési kísérleti ezt a szembeállítást s ami a lényegesebb, ezt az értékelő hozzányúlást a tárgyhoz nem kerülheti ki.

Ami a *Magyar Műhely* vizuális szövegeit illeti, azok főként a 3., 4. és 5. pontba sorolható nyelvi destrukciók eljárásai szerint készülnek. Ezek mindegyike eltérésnek tekinthető, de a rombolás erőssége szerint más és más módon térnek el a nyelvi normáktól, sőt a 4. és 5. változat már magát az irodalmat teszi kérdésessé. Jelen van itt, ha egyre csökkenő mértékben, a nyelvi aktivitás, ám ez az aktivitás át-átlép más médiumba – a vizuálisba, a grafikaiba –, s ilyenformán az irodalmiságot mint olyat kérdőjelezi meg. Nyelvi aktivitás — ez bizonyos; hogy alkotás – ez már bizonytalan; hogy irodalom-e — végképp kétséges. Mi hát akkor?

A vizuális költészet: *új nyelv alkotása lexikálisan önkényes formák segítségével, nem művészi szándékú szöveghasználat és a szöveg általános kiiktatása.* Hol az egyik, hol a másik oldal jelentkezik erősebben, meghatározóbb módon – s ez teljesen rendjén van. Ebből azonban aligha lehet „új, másképp kimondhatatlan összefüggések indexszerű (részben szimbolikus és ironikus) jelölését" előállítani, ahogy azt az 56–57. számban olvassuk (61. l.). Itt a hangsúly az *összefüggés* szóra esik, de épp ezt iktatják ki a vizuális költészet alkotói, azzal, hogy a kontextuális szálakat elvágják. Itt tehát újabb ellentétre bukkantunk. A „másképp kimondhatatlan" kimondása módfelett árulkodó tézis. Ezzel tele volt a régi avantgarde, de nemcsak az, általában a költészet, különösen a modern líra. A „kimondhatatlan kimondása" valaminő abszolútumra irányul, valamilyen lényegkeresést rejt magában, valami olyat tehát, ami egyáltalán nem új és végképp nem szemiotikai irodalom. Igen, ez idealizmus a javából, metafizika és romantika. Úgy látszik, hogy amit a nyelv műszaki rajzolói vasvillával akartak kiűzni az irodalomból, valahogyan mégis visszalopakodott és helyet kért magának elméleteikben.

Kilépnek a magyar avantgarde hagyományból, amelyet a leghumortalanabb magyar író, Kassák fémjelzett. Kassák hívő volt, világmegváltó erkölcsi forradalmár, a kollektív individuum föltalálója, az élet megjavításának apostola, szent láz égett benne. Távol állt a dadaizmus humorától, a szürrealizmus álomjátékától. Írt ugyan aktivista örömódákat, erőhimnuszokat, de lelke mélyén tárgy- és ténytisztelő volt, amit *A ló meghal, a madarak kirepülnek* épp úgy bizonyít, mint képarchitektúra-elmélete, konstruktivizmusa, amely leszámolás volt a társadalmi és morális messianizmussal. A *Magyar Műhely*nek, a vizuális költészetnek a lázadó magatartásban tisztelt elődje, nagyrabecsült mestere Kassák, de másban már nemigen. Nem tekintik őt példaadónak, útbaigazítónak irodalom-felfogásban, alkotómódszerben, írói szerepértelmezésben. Kassák romantikus hozzájuk képest s ha avantgarde periódusa utáni műveit nézzük, közelebb áll a *Nyugat* ősbölényeihez, mint a mai nyelvtrancsirozókhoz. A vizuális költészet valóban *új* fejezete az avantgarde-nak. Értjük vagy érteni véljük, amit csinálnak; ellenben *megérteni* már alig tudjuk rajzolt, szerkesztett lapjaikat. Ehhez ismernünk kellene nyelvüket s annak legfeljebb ábécéjéből kapiskálunk valami keveset.

A hatvani múzeum tudományos rendszerezéssel – és nem csekély humorérzékről téve tanúságot – kiadta a magyarországi szöveges falvédőkről szóló könyvét. A tanulmányokat számos illusztráció avatja fölöttébb élvezetes olvasmánnyá. A sorozatszerkesztő, abbeli jogos igyekezetében, hogy a giccses humornak legyen a kiadványban komoly ellenpontja, – közzétette Fehér Kálmánnak Petőfi egyik sorára készített versét / Falvédő / Petőfi / ért / elem /, Bori Imre szövegmagyarázatával és Adam Macendonski csak hosszabb papírcsíkon elférő vizuális költeményét, amely *Az asszony életének egy napja – A férfi életének egy napja* címet viseli. Költészet és falvédő: nem teljesen idegen ez a törekvés a *Magyar Műhely* szerkesztőitől sem. Az bizonyos, nem az a céljuk, hogy ezoterikus „magas művészetet" kínáljanak az olvasó-nézőnek – bár él bennük ilyenféle vonzódás, elég csak Mallarmétől a szemiotikáig terjedő hivatkozásaikra gondolni. Szívük mélyén azonban szövegeiket, a begyepesedett régi kultúra ellenében, modern folklórnak szánják; valószínű, hogy ezért foglalkoztak az elmúlt években oly behatóan a kollektív alkotás lehetőségeivel is. Érzékelik ők is a mai irodalom válságát, a könyvtömegtermelés következményeit, a könyvek árucikké züllését, az írott szó hatástalanságát, a technika közömbösségét a könyvkultúrával szemben. Ez is magyarázza, hogy szövegeik a szemiotikai bölcselkedést közérthető, velős, humoros felhívásokkal keverik: az ezoterikus előkelőséget ők maguk figurázzák ki a szócsavarásokkal, kétértelműségekkel.

Megérjük még, hogy a vizuális költészet lesz a legmodernebb folklór városi gyökerű falvédője? Vagy a szövegek máris azok: falvédők? s épp úgy a hagyományos világlátást parodizálják, mint Weöres Sándor cselekedte, csak ő egy régebbi ízlésrendszerre célzott, mikor ezt írta:

Mindig rólad álmodom fennkölten,
majd te készítsd nekem borjúpörköltem.

FÓNAGY IVÁN

A „BESZÉDAKTUS" FEJLŐDÉSTANI SZEMSZÖGBŐL TEKINTVE

Ha az ember nem tud értékes ajándékot adni, mert még vagy már nem telik, igyekszik legalább alkalomhoz illőt és személyhez szólót keresni. Különösen, ha születésnapról van szó, és – teljesen irreális – kerek számról. Az adott esetben olyan kéziratot kellene találni, amely az ünnepelt érdeklődésére tarthat számot, és beletartozik alkotó tevékenységének körébe. Ez nem látszik első pillantásra nehéz feladatnak, mivel az ünnepelt irodalmi tevékenységének köre igen széles, változatos (bár összefüggő), és érdeklődése ezen a körön is messze túlér.

Erre elkezdünk kutatni a fiókokban (percek múlva kezdődik az ünnep): ez hosszú, bonyolult, ez aprólékos, érdektelen, egy harmadik jó lenne, de befejezetlen. Végül is felkapunk gyorsan egyet, bár tudjuk, hogy nem alkalomhoz illő, nem személyhez szóló és csak látszólag befejezett – épp, hogy ki ne maradjunk az ünneplésből. A „Speech act" téma azzal a közös negatív jeggyel rendelkezik, hogy nem tartozik sem az ünnepelt, sem az ünneplő szakmai köréhez. Laikus írja amatőrnek. (Ugyanakkor akadnak benne személyes vonatkozások, melyek az ünnepelt figyelmét aligha kerülik el, és ez esetben az „action gratuite" legalább pragmatikusan indokolttá válik.)

*

A Harward Egyetem tartott első előadásában Austin először kizárások sorával határozza meg a performatív igéket, leszögezve, hogy az ilyen mondatok nem írnak le és nem állapítanak meg semmit, nem lehetnek igazak vagy hamisak; és csupán később fűzi hozzá, hogy a performatív mondat „cselekvés, vagy cselekvés része."[1]

Az a mondat, hogy *ígérem* – szemben a *hazudok*-kal – „valóságosan be kell, hogy teljesítse a megígérés műveletét" (Ducrot, Dire et ne pas dire, 1972, 71).

A performatív beszédműveletek egy olyan fejlődéstani sajátosságára szeretném felhívni a figyelmet, amelyről eddig tudomásom szerint nem esett még szó, talán azért, mert túlságosan is nyilvánvaló. Vajon nem erre vall-e, hogy a harwardi előadásokat tartalmazó kötet a *How to Do Things With Words?* címet viseli? Úgy vélem, a performatív

[1] „. . . they do not 'describe' or 'report' or constate anything at all, are not 'true or false'; and B. the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action" (How to Do, 1962, 5).

kifejezések e különleges státusa végelemzésben a szavak hatalmának túlbecsülésével magyarázható. Az Austin által elemzett és csoportosított performatív igék (i. m.), amelyeket John R. Searle (Classification, 1975) másként osztályozott, egy megszelidített névvarázs, szómágia különböző oldalait tükrözik.

Bizonyos esetekben már a felszínen is megmutatkozik a varázsjelleg: *Megátkozlak!, Megáldlak!* („behabitive" mondatok Austinnál, i. m. 159; „directive"-ek Searle-nél, i. m. 11, 17), vagy *Feloldom esküje alól, Feloldozlak* („exercitive"-ek Austinnál, i. m. 15 skk., „directive"-ek Searle-nél). Aki ezt mondja, hisz szavainak hatékonyságában, hisz e szavak feloldozó, felmentő, boldogtalanná vagy boldoggá tévő képességében.

A performatív igék többségének ésszerűbb alapja van: jogi vagy hivatalos műveleteket jelentenek (Austin *ítélkező* [verdichives] és *műveltető* [exercitives] igéi, How to Do, 1962, 154 skk.; Searle *kinyilvánító* [declaratives] igéi, Classification, 1975, 13; utasítanak (ilyenek Austin *munkáltatói*, i. h. Searle *utasító* [direktives] igéi, i. m. 11); bizonyos jövőbeli tevékenységekre kötelezik a beszélőt (Austin *elkötelező* [commisives] i. m. biztosítanak (*elkötelezők* [commissives] Austinnál, i. h. és Searle-nél, i. m. 11); vagy a beszélőnek partnerével kapcsolatos szándékát, magatartását fejezik ki (Austin *viselkedési*, „behabitive" igéi, ill. Searle, i. m. 12, *kifejező* [expressives] illokuciós műveletei); vagy egyszerű udvariassági fordulatok, mint amilyen az üdvözlés („behabitives", ill. „expressives").

Ha nagymértékben eltávolodtak is a mágikus szférától ezek a beszédműveletek, egészen azért sosem szakadnak el a névvarázstól. Mágikus tevékenységek meghosszabbításai, megkövesedett formái ezek. A névvarázs ősi funkciói szerint lehet őket osztályozni, anélkül, hogy erőszakot tennénk az anyagon.

a) Varázsformulák segítségével a varázsló képes rákényszeríteni akaratát egy másik személyre, rábírni arra, hogy az általa kívánt cselekedetet hajtsa végre. Az utasító beszédműveletek lehetővé teszik, illetőleg Searle meghatározását idézve, úgy tekintendők, mint amelyek a beszélgető társat kötelezik valamely művelet végrehajtására („they are attempts . . . by the speaker to get the hearer to do something", i. m. 11). Ezek a kifejezések az „illokuciós erő" (Searle, i. k.) mértékében különböznek egymástól, és a *Parancsolom, Felszólítom*-féle mondatoktól a *Kérem, Tanácsolom*-félékig terjedő széles skálán mozognak. Megfelelő hangvétel még a *Tanácsolom* kifejezésnek is megadhatja azt az erőt, amely megvolt a varázsló szájából elhangzó „utasító" igékben, és amely ma is megvan a hipnotizőr felszólító mondataiban.

b) Különböző jelentésterületekhez tartozó performatív igéket és műveleteket vezethetünk vissza a szavakkal előidézett rontásra. A viselkedési („behabitives") igék közül ilyen a *to curse* 'megátkoz', amely egészen megőrizte archaikus jellegét, és amely nehezen illeszkedik bele azokba a rendszerekbe, amelyek a nyelvi jeleknek és műveleteknek ma tulajdonított funkciókon alapulnak. Ennek ellenére valamennyi olyan beszédművelet, mely a hallgató kárára vagy eltávolítására van szánva, a bájolás körébe tartozik: ilyenek Austin *munkáltatói* (ill. Searle *kinyilvánítói*), mint pl. *excommuniate, repudiate, demote, degrade, fire* ('elbocsát' értelemben).

c) Más performatív műveleteknek jótékony hatást kell kifejteniük; ezek középpontjában a *to bless* ige áll (Austin egyik „behabitive"-je). Az áldás beszédművelete körül, de már távolabb a mágikus középponttól, hatékonynak szánt kívánságok helyezkednek el:

Kellemes utazást!, vagy *Jobbulást!*. Bárki beszélhet így, az áldásosztás viszont kiváltsága valamely intézmény tagjainak, akik hivatalból hisznek bizonyos szavak varázserejében. Az áldástól távolibbak a gratulációs (a következő „behabitive"-ek: *congratulate, compliment, felicitate, applaud)* és a megköszönő (ezek is „behabitive"-ek Austinnál, „expressive"-ek Searle-nál) műveletek, melyek valamennyien jókívánságok (és melyek gyakran az „Isten fizesse meg" köszönetet utánozzák), valamint a *részvétnyilvánítás* beszédműveletei (Austinnál „behabitive"-ek, Searle-nél „expressive"-ek), amelyek azt a vágyunkat fejezik ki, hogy a szó erejével nyújtsunk segítséget a bajban lévőnek. Azt hiszem, a Searle javasolta meghatározás – „to express a psychologic state", i. m. 12 – nem ragadja meg e kifejezések ősi, lényegi feladatát. Pontatlan az a megállapítás, hogy „céltalanok" („there is no direction of fit", i. h.).

d) A varázsformulák egyik lényeges funkciója egy-egy cselekvés érvényessé tétele. Varázsigék nélkül a méreg is hatástalan lenne, és a nyílvessző sem lenne halálos (Lévy–Bruhl, Functions mentales, 1922, 65 skk.).[2] A kinyilvánító beszédműveleteknek (Searle, i. m. 13) mindig az a céljuk, hogy szó és tett között megteremtsék az összhangot („the successful performance . . . brings about the correspondance between the propositional content and reality" – i. h.). A megfelelő szavak elhangzása, a pap vagy az anyakönyvvezető illokuciós művelete *(Házastársakká nyilvánítom önöket)* nélkül a házasság létre sem jön, a papnövendéket nem szentelik fel. Ugyanez elmondható a kitüntetésről, kinevezésről, valamely rendbe való felvételről. Egyes jogi aktusok érvényessége is illokuciós műveletekhez kötődik *(Vétkesnek mondom ki, Örökül hagyom).* Ezek a fordulatok Austin osztályozásában hol az *ítélkező (asses, rule, convict),* hol a *műveltető (proclaim, announce)* igék között szerepelnek. A *bemutató* [expositives] igék a mágikus érvényteremtés külső övezetében helyezkednek el *(affirm, state).*

e) Fordított irányú mágikus eljárás a megsemmisítés, egy bevégzett tény érvénytelenítése szavak segítségével. Ide tartozik Austin *bemutató (deny, withdraw, repudiate,* mint 'a házasság semmissé nyilvánítása') és *műveltető (annul, repeal, quash, veto; degrade, demote,* mint 'korábban adományozott rang visszavonása') igéinek egy része, Searle *kinyilvánító* igéi közül ebbe a kategóriába tartozik a *fire* 'elbocsát' (I declare: your employment is hereby terminated), valamint a hasonló példa: az Austinnál a *munkáltatók* közé sorolt *resign (I declare: my position is hereby terminated).* A „kifejező" *apologize* ige (Searle, i. m. 12) törlés kérését jelenti *(Elnézést kérem).* „Nichts geschehen" (Nem történt semmi) – válaszolja a beszélgető társ, elfogadva a mentséget.

f) A *megbízó* [commissives] igék és műveletek a névvarázs fejlettebb fokát képviselik, közelebb állnak a racionális gondolkodáshoz. A beszélő szavainak varázserejét vagy arra használja, hogy kötelezze önmagát valamely feladat elvégzésére (a szó szoros értelmében

[2] Semmibe se lehet belefogni ráolvasás nélkül. Lévy-Bruhl hivatkozik többek között Neuhass egyik megfigyelésére, amelyet ő az akkori Német-Új-Guineában tett: „Ha gödröt ásnak, hogy állatokat csapdába ejtsenek, a gödör fölött előbb varázsigéket kell mondani. Olyanannyira, hogy a Sattelbergtől északra élő emberek egészen a legutóbbi időkig nem ástak gödröket vaddisznók elejtése végett, azon egyszerű oknál fogva, hogy nem ismertek megfelelő ráolvasó formulákat". (Mentalité primitive, 1922, 1960, 352 sk.).

köti az esküje), vagy arra, hogy egy kijelentés igaz voltát bizonyítsa. A megbízó igék középpontjában az *esküszik* áll, mely nem vesztette el varázserejét, Az eskütétel eredetileg szakrális művelet volt, megidézve az istenséget vagy az (isteni) ősöket. A zsidó filozófus, Maimonidész szerint az eskü vallásos ritus (Jad Chazaka XI, 1, idézi Theodor Reik, Religionspsychologie, 1919, 138). Az esküszegést sújtó büntetés mértéke e mágikus cselekedet súlyos következményeivel volt arányos. A Talmud-utáni zsidó irodalom tilt minden esküt, mint istenkáromlást (Frankel, Die Eidesleitung, 1840), e téren még messzebb menve, mint a Biblia (Mózes II, 20, 7).

Searle több ízben hangsúlyozza, hogy mennyiségi különbségek vannak az azonos funkciójú, egyazon osztályhoz tartozó performatív igék között (i. m. 10–11). Úgy tűnik, ha a performatív („representative" vagy „directive") kifejezéseket illokuciós erejük csökkenő sorrendje szerint csoportosítjuk, akkor ez egyben olyan fejlődéstani sort is jelent, mely a mágikus középpontból kiindulva a racionális külső övezetek felé halad. A gyújtóponthoz egészen közel eső *swearing*-nek sokkal nagyobb illokuciós ereje van, mint a (Searle osztályozása szerint) *képviselő* igék sorának legszélén elhelyezkedő *stating*-nek; ugyanígy J. L. Austin osztályozásában, i. m. 156, *bet* 'fogad', szemben *intend, plan, purpose.* Az illokuciós erő csökkenése párhuzamos a mágikus középponttól való távolság növekedésével Austin „behabitive"-jeinek esetében is: *bless, curse; defy, protest; wish, conbole, congratulate; thank; welcome, bid farewell; approve, compliment.*

A fejlődéstani sorok nem egyenesvonalúak. Ahogy gyengül a varázserő, úgy jelenik meg a sokféleség. Amikor a szavakkal történő rontás (mely tiszta állapotában őrződött meg a *curse 'átkoz'* igében) köznapivá kezd válni, különböző és egyre bonyolultabb társadalmi helyzetekhez alkalmazkodik, olyan, igen különböző kifejezések születnek, amelyeket csupán az a bevallott vagy be nem vallott szándékunk köt össze az ősformával, hogy az illokuciós művelet révén ártsunk valaki másnak: *blame, challenge, criticize; degrade, dismiss, fire* stb. A jótékony varázslás is (középpontjában a *to bless* 'áld') változatosabbá válik, ahogy veszít erejéből: *wish, toast, thank, farewell, felicitate, condole* stb.

Számos esetben nyomon tudjuk követni azt a folyamatot, ahogy az illokuciós szavak elveszítik varázserejüket, ha e szavak jelentésváltozásainak történetét tanulmányozzuk. A beszédtevékenységet jelölő* *bha*-nak minden bizonnyal mágikus jellege volt eredetileg az indoeurópai nyelvekben. A latin *for, fari* végül a *dicere* szinonimája lett, 'mond', 'beszél' értelemben, bizonyos mértékig mégis megőrizte súlyát (*sic fatum erat* 'megmondatott'): nem akármilyen szó ez: származékai – *fatum* 'ünnepélyes szózat', 'prófécia', 'isteni kinyilatkozás', 'isteni akarat', 'végzet' *(sic erat in fatis), Fata* 'a sors istennője' (ebből lett a francia *fée* 'tündér') – semmi kétséget nem hagynak efelől. A germán nyelvek kizárólag a mágikus, tabu-jelleget őrizték meg az angolszász, illetve őskandináv *banna* 'védelem' szóból, mely egyebek közt a frank eredetű francia *bannir* ('száműz') igében maradt fenn. Egyébként a *dicere* mellett ismerjük a *dicare* 'bejelent', 'felszentel', 'felavat' igét is. Feltehetőleg az az indoeurópai szótő, amelyből a *dicare,* a *digitus* 'mutatóujj', *indicare* 'mutat', a görög δεικτυω '(ujjal) rámutat', az ófelnémet *zihan* 'vádol', a gót *taikni-* 'jel, csoda' (vö. német *Zeichen* 'jel'), német *zeigen* 'mutat' származott, feltehetőleg ez a szótő is mágikus beszédműveletet: mágikus gesztust jelölt. Ezen a gesztusszerű varázs-perfor-

matívumon nyugszik az a gazdag és változatos fogalmi rendszer, mely mára, az esetek többségében, immár megszabadult a mágikus vonatkozásoktól.

Munkácsi Bernát, a *verba dicendi*-t vizsgálva a vogulban, hasonló eredményre jutott. Ezek a szavak eredetileg szintén szorosan kötődtek szakrális, mágikus tevékenységekhez, mint az ima, a jóslás, a megbabonázás, az áldás, az átok, a rontás (A samán istenidézés, 1910). Hasonlóképpen a magyar *ige* ma 'szó', 'verbum' – eredeti mágikus jelentése maradt fenn *igéz* származékában. A magyar *kiált* szó a sámán elragadtatott, prófétikus szavaira vezethető vissza (Pais, Magyar ősvallás, 1975, 61).

A *szentel, szentesít* szavakat kimondva (Searle szerint *kinyilvánító*, Austinnál *műveltető* igék), aligha gondolunk a jelölő szintjén megőrzött szakrális elemre, amelyet valaha nélkülözhetetlennek véltek a cselekvés érvényessé tételéhez. A latin *desidero* 'kíván' ige a vágy teljesedése végett a csillagokhoz fordul (*sidus* 'csillag'), a jövendő letéteményeseihez (Walde és Hofmann javasolják ezt az értelmezést: ' von der Sternen erwarten', Lat. Etym. Wtb. I, 263), de az is lehetséges, hogy a szó etimológiája más hiedelemre utal: a varázslók és boszorkányok ráolvasással képesek elrabolni a holdat és a csillagokat. (Arisztophanész *Felhő*iben Sztrepszidiadész – hogy jelentékeny adósságait ki tudja fizetni – egy varázslónővel a holdat akarja lehozatni, amelyet azután áruba bocsátana.)

Nincs önmagában vett performatív ige. A kifejezés elveszíti performatív jellegét, mihelyt elsőből második vagy harmadik személybe tesszük át:

Esküszöm, hogy . . . – Pedig megesküdtél, hogy . . . A performatív művelet leíró műveletté alakul át (egy performatív művelet leírásává). A szót ki kell mondani, nem elég hivatkozni rá, ahhoz, hogy hatékony legyen. A beszéd és a világegyetem mágikus felfogásának keretei között ez egész különösen nyilvánvaló.

Az ontogenetikus fejlődés folyamán a szó mindenható hatalmába vetett hit szorosan kötődik az én narcisztikus túlbecsüléséhez, eszményítéséhez. A gyermeknek első nyelvi tapasztalatai sugallják azt az elképzelést, hogy a szavaknak mágikus erejük van: felismeri, hogy az általa kibocsátott hangok rendkívüli hatást gyakorolnak környezetére, és lehetővé teszik vágyainak azonnali valóra váltását (Ferenczi, Entwicklungstufen, 1913, in Bausteine, I, 1927, 76 sk.). A performatív beszédműveletek azt a fontosságot tükrözik, amelyet a beszélő általában a beszédaktusnak, különösen pedig a saját szavainak tulajdonít.[3]

A performatív kifejezések félúton állnak a mágikus beszédműveletek és a cselekvések egyszerű nyelvi leírása között. Azt jelzik, hogy még nem váltak teljesen külön a beszédműveletek, valamint azok a cselekvések, amelyekre a szavak csupán utalnak. Valószínűleg ez a fő oka annak, hogy a performatív beszédaktusokat nem lehet beilleszteni abba a nyelvi és logikai rendszerbe, amelyet vagy igaz, vagy hamis, leíró jellegű kijelentések alkotnak.

[3] Ferenczinél a mentális fejlődés állomásainak elméletében a mágikus taglejtések szakasza megelőzi a mágikus gondolatok és szavak fokát. Elég, ha a gyermek kinyújtja ujját az óhajtott tárgy felé, és máris megkapja (i. mű, 72). Valószínűleg fontosságot kell tulajdonítanunk annak, hogy egyes, nagy illokuciós erővel rendelkező beszédműveleteket taglejtésekkel kísérünk (Parancsokat, erőteljes utasításokat). Kötelező a taglejtés, ha esküszünk. A rontó vagy védő varázs-eljárásokhoz is hozzátartoznak bizonyos gesztusok.

Úgy gondolom, a beszédműveletek különleges helyzetét összefüggésbe lehet és kell is hozni a nyelv archaikus – egészséges és pathológiás – jelenségeivel. Elmebetegek bizonyos tünetei csak úgy értelmezhetők, hogy a beteg öntudatlanul mágikus hatalmat tulajdonít szavainak és gondolatainak. Kényszeresen kerüli e szó-tabukat, vagy épp ellenkezőleg, gyakori, oda nem illő kimondásuk kényszerétől szenved (Ferenczi, i. m.). A pszichotikusoknál a beszédaktus varázserejébe vetett hit – sok más, titkos gondolattal együtt – felszínre kerül. Mielőtt a paranoia kitört volna rajta, Daniel Paul Schreber egy német állam szenátusának elnöke volt, és csupán annyi hatalmat tulajdonított magának, amennyi ezzel a funkcióval együtt járt. Csak a betegség ruházta föl akkora mágikus erővel, hogy Istennel versenyre kelve, szavai és gondolatai révén próbálja megváltani az emberiséget (Schreber, Denkwürdigkeiten, 1903; Jung, Dementia praecox, 1907; Freud, Fall von Paranoia, 1911, Gesammelte Werke, 8 k.) Hollós István egyik paralitikus betege, negyvennyolc éves nyomdász, azt hitte, kellő varázserővel rendelkezik ahhoz, hogy ráolvasó szavai segítségével egybegyűjtse a világ valamennyi nyomdáját, és ráadásul még korlátlan mennyiségben sonkát, szalonnát, húst és gulyáslevest (Hollós és Ferenczi, Paralytische Geistesstörung, 1922, 28 sk.). Akár a varázsló, a skizofrén betegek is ráolvasó-szavakat, *Machtwort*-okat (C. G. Jung szakkifejezése) találnak ki. A skizofrén és a varázsló magatartása közötti erős párhuzamra az ethnológia és pszichoanalízis kutatója, Róheim Géza világított rá (Magic and Schizophrenia, 1955).

Nem szükséges azonban a pszichopathológia eseteihez folyamodnunk példákért: a köznapi nyelvhasználatban is tovább élnek régi hiedelmek. Elegendő a valóságnak olyan, nyelvi fortélyokkal történő megszépítésére gondolunk, mint az ún. *eufémizmusok*, amelyek például a halált próbálják kijátszani az *elment*-féle formulák segítségével. Vagy gondoljunk akár az ellenkező eljárásra, a *kakofóniára:* arra az örömre, amelyet „disznó" szavak kiejtése okoz. Ez abból az élvezetből eredeztethető, amelyet a szexuális tabuval sújtott tárgyakkal létrehozott szóbeli kontaktus idéz elő. Ferenczi Sándor mutatott rá arra, hogy csak én-fejlődés korai stádiumában elsajátított anyanyelvi szavaknak van szexuális varázsa (Entwicklungstufen (1913) 1927.) Nyelvi viselkedésünk mindkét esetben azt bizonyítja, hogy mindig könnyen hajlandóak vagyunk összekeverni beszédünk kifejezéseit azokkal a valóságdarabokkal, amelyekre vonatkoznak.

Bizonyos érzelmek hangbeli kifejeződését vizsgálva meglepetéssel ismerhetjük fel a nyelv fonetikai szintjén a mágikus ihletésű kódolási elveket. Ilyenek például a gyűlölet és a harag hang-tüneményei: a „fojtogató" haragot *elfuló*, préselt hang tükrözi, amelyet a garat- és gégetáj erőszakos összeszorítása okoz, az éles hangsúlyokkal és agrammatikus szünetekkel *felszabdalt* mondatok. Ezek annak az utánzó mágiának a körébe tartoznak, amelynek rontó hatást kell kifejtenie a szóbanforgó személy képmásának megcsonkítása vagy megsemmisítése révén. A gyűlöletteli hangképzésben a rontó hatás a beszédteljesítmény, illetve az azt létrehozó beszélő szervek műve (Fónagy, Bases pulsionnelles, 1971).

A természetes nyelvek olyan közlésrendszereket egyesítenek magukban, amelyek igen különböző, gyakran egymástól több százezer évnyi távolságban lévő korszakokból származnak (Fónagy, Languages within Language, 1978). Az illokuciós és perlokuciós igék

használata arra mutat, hogy nyelvszemléletünk fejlődéstani szemszögből tekintve semmivel sem egyneműbb, mint maga a nyelv, és hogy a nyelv archaikus és mágikus felfogása nem teljesen tűnt el belőle.[4]

IRODALOM

Austin, J. L. Hot to do things with words. Oxford, Clarendon Press, 1962.

Bally, Ch. Traité de stylistique française. Heidelberg, Winter–Paris, Klincksieck, 1921.

Bühler, K. Sprachttheorie. Jena, Fischer, 1934.

Ducrot, O. Dire et ne pas dire. Paris, 1972. Hermann

Ferenczi, S. Die Entwicklungsstufen des Wirklichkeitssinnes (1913). Bausteine für Psychoanalyse I. Wien, Leipzig, Zürich, 1927. Psychoanalytischer Verlag

Fónagy, I. Les bases pulsionnelles de la phonation II. Prosodie. Revue française de psychoanalyse 1971. 35, 543–591.

Fónagy, I. Languages within language. Approaches to language, eds. W. C. McCormack, S. A. Wurm. 1978. The Hague, Mouton

Freud, S. Gesammelte Werke, London, 1940–1946. Imago

Frankel, D. F. Die Eideleistung der Juden. Dresden–Leipzig 1840.

Hollós, I. et Ferenczi, S. Zur Psychoanalyse der paralytischen Geistesstörung. Leipzig–Zürich, 1922. Internationaler Psychoanalytischer Verlag

Lévy–Bruhl, L. Les functions mentales dans les sociétés inférieures, Paris, 1922. Alcan

Lévy–Bruhl, L. La mentalité primitive (1922). Paris, Presses 1960. Universitaires de France

Munkácsi, B. A sámán istenidézés és bűbájosság a vogulosztják hitéletben. Ethnographia, 1910. 21. 97–

Pais, D. A magyar ősvallás nyelvi emlékeiből. Budapest, 1975. Akadémiai Kiadó

Reik, Th. Probleme der Religionspsychologie. P. Leipzig–Wien, 1919. Internationaler Psychoanalytischer Verlag

Róheim G. Magic and schizophrenia. New York, 1955. International University Press

Searle, J. R. A classification of illocutionary acts. Language and Society 1975. 5, 1–23.

Walde, A. et Hofmann, J. B. Lateinisches etymologisches Wörterbuch I–II. Heidelberg, 1938–1940 Winter

[4] Ezzel a homályos fogalmazásmóddal azt kívántuk érzékeltetni, anélkül, hogy nyíltan bevallottuk volna, hogy több lényeges kérdést nem is érintettünk. Mi is voltaképpen a „nyelvi tudat" (mely nem azonos a „nyelvi kompetenciával")? Valószínűleg meg kell különböztetni a beszédműveletekről alkotott képzetek között a tudatosokat, a tudatelőtteseket és a tudattalanokat. Vajon a mágikus felfogás érintetlenül őrződött-e meg a tudattalan képzetek szintjén? Melyek a tudattalan képzetalkotás közvetett manifesztálódásai? Átsugárzik-e a tudatelőttes képzetalkotásra? Milyen mértékben határozza meg az „illokuciós erőt" ez az esetleges átsugárzás?

BÓKAY ANTAL

SZÖVEGSTRUKTÚRA, SZÖVEGVILÁG ÉS AZ IRODALMI INTERPRETÁCIÓ

Lukács György esztétikájának egyik alapvető kategóriája a művészeti alkotások világszerűsége (Lukács, 1965.). Egy korábbi tanulmányom folytatásaként (Bókay, 1978.) tisztázni szeretném a világszerűség irodalmi, verbális megvalósításának néhány elméleti problémáját, azokkal a metateoretikus kérdésekkel együtt, amelyek szükségszerűen megjelennek egy befogadásra, interpretációra orientált elméleti rendszer keretében.

Vizsgálati aspektusok

A jelek és jelrendszerek legátfogóbb tudományában, a szemiotikában fogalmazódott meg először, hogy bármely jelrendszer három — szintaktikai, szemantikai és pragmatikai – aspektusból vizsgálható (Morris, 1938. 77–137.). Montague összegezése szerint Morris rendszerében a „szintaktika csupán a nyelvi kifejezések közötti viszonnyal, a szemantika a nyelvi kifejezés és az általuk utalt tárgyak közötti kapcsolattal; a pragmatika pedig a kifejezések az általuk utalt tárgyak és a kifejezések használói, használati kontextusai közötti viszonnyal foglalkozik" (Montague, 1968, 102. és Petőfi, 1977, 122.). A későbbiek szempontjából még egy eredeti megfogalmazást kellene a pragmatika definíciójához hozzátenni: „A pragmatika a jelek interpretálóikhoz meglévő viszonyának tudománya" (Morris, 1938, 108.). A gondolat másik korai megfogalmazója, Carnap szerint „A pragmatikai megfigyelések minden nyelvészeti kutatás alapjai" (Carnap, 1938, 147.). Vagyis a három összetevő között valamilyen hierarchikus viszony feltételezhető, melyben az első és alapvető a pragmatika, feltehetően ezután következik a szemantika és utána a szintaktika. Ez a „hármas szekvencia" (Petőfi, 1977, 126.) azonban a nyelvészet fejlődésében sajátos fordított sorrendet mutatott. A kategória-hármas a korai elvont megfogalmazás után a nyelvészet tudományának fejlődését jelzi, azokat a paradigmákat (Kuhn, 1962.), amellyel a tudomány a valóság egy jelenségéhez nyúlt. A szemiotikai objektumok vizsgálati aspektusai így fontos metateoretikus fázisokat jeleztek, aszerint, hogy milyen sorrendben váltak az empirikus tudomány meghatározó aspektusaivá. A három fázis – úgy tűnik – általános társadalomtudományi fejlődést is jelez. W. Iser három kategória (struktúra, funkció, kommunikáció) tárgyalásán keresztül mutatta be a paradigmák váltakozását (Isor, 1979.). A struktúrát kutató mindig valamilyen egészből indul ki, feltárja az

egész elemeit és az azokat szervező szabályrendszert. A funkció kategóriájának középpontba kerülésével a struktúra elveszti prioritását és a kontaxtusban betöltött szereppel definiálódik. A szemiotikai tárgy elsődleges extratextuális kapcsolata a jelentés, a struktúra vonatkoztatása referensére. A „funkció fogalom a szöveg és a szövegen kívüli valóság kapcsolatát jelzi, a szövegen belüli struktúrák jelentése intencionált alkalmazásukon keresztül nyilvánul meg" (Iser, 1979, 12.). A szemantika morrisi definíciója pedig éppen ezt az intencionált valamire vonatkozást tartja az aspektus lényegének. A nyelvészeti szemantikák a strukturalista periódussal szemben éppen a szöveg jelentésének formális elméletét helyezték középpontba. A szemantikai aspektus korlátai viszont abban mutatkoznak meg, hogy a jelentést, a szöveg funkciót megmerevíti, tárgyszerűvé változtatja, csak a jelentés létrehozását magyarázza, a jelentést mint a jeltárgy statikus, adott tulajdonságát értelmezi. A szemantikai aspektus magyarázatot ad a jelentés *genezisére*, de nem tud magyarázatot adni folytonos *érvényességére* (a két kategória ilyen használata Iser, 1979-ből származik). Az érvényesség kategóriája viszont egyértelműen pragmatikai fogalom, a szöveg realizálódásának, befogadásának, „használatának" szempontját jelzi. A szintaktikai aspektus taxonomikus, belső rendszerre koncentráló paradigmája a szemiózis rendszerű feltárásának első lépése volt a nyelvészetben. A szemantikai aspektus a kijelentés és jelölt, a szöveg/világ viszonyt vizsgálta, a pragmatikai megközelítés pedig a szöveg-olvasó kapcsolatba integrálja az előző két paradigma eredményét. Csak megjegyezném, hogy a három paradigma hierarchikus rendszere nagyon közel áll Jürgen Habermas (1968) gondolatához, mely szerint a világ megismerését három kutatást motiváló érdek irányítja. Ezek az episztemológia alaporientációi is. A három érdek a *technikai*, mely a megismert tárgy mechanizmusának feltárására törekszik, a *hermeneutikai*, a jelentés, a genezis megragadása, és az *emancipatorikus*, mely a megismerés szerepe az emberi fejlődésben, vagyis a tudás számunkra való érvénye. (Habermas, 1968., Radnitzky, 1968.; Wellmer, 1976.)

Az irodalmi szöveg pragmatikai elméletének tudományelméleti problémái

Ha az irodalmi szövegek teljes vizsgálatát tűzzük ki célul, nyilvánvaló, hogy a fenti tudományelméleti lehetőségekből a pragmatikai megközelítést kell választani, hiszen ez a legkomplexebb, és csak ez integrálhatja a másik kettőt. A pragmatika fogalma azonban a nyelvészek gyakorlati alkalmazásában közel sem vált még annyira egyértelmű aspektussá, mint egy ilyen metateoretikus szempont mutatja. Az esetek jelentős részében a formális kezelés érdekében a pragmatikus aspektus redukálódik, a tudományos magyarázat eszköze redukálja a magyarázat vonatkozási tartományát (vö.: Ferrara, 1977. Montague-ról és Bar-Hillel-ről). A legáltalánosabb elfogadott definíció talán Stalmaker-é, aki szerint „a pragmatika a nyelvi cselekvések és végrehajtásuk kontextusainak tanulmányozása" (1972. 383.). A kontextus és a beszédcselekvés elmélet a pragmatikának azonban csak egy részét adja, mégpedig azért, mert bár a nyelvhasználat szövegteremtő összefüggéseit magyarázza, a szöveg megértésének problémájához csak elvont maximákat nyújt. Vagyis az előbb Iser nyomán vázolt rendszerben megmarad a szöveg/világ viszony meghatározásának szintjén. Az önálló nyelvi kijelentésnek, a szövegnek azonban ontológiai értelemben két extraling-

visztikai konstitutív eleme van: a *létrehozója* és a *befogadója.* A két mozzanat lényegi sajátossága meghatározott egyenlőtlenségük: a létrehozás mindig pillanatnyi, az objektiválódásra tör, genetikus jellegű, a szubjektív mozzanat korlátozott érvényű. Ezek a sajátosságok teszik lehetővé a kapcsolat tisztán formális leírását. A befogadás mozzanata viszont folyamatszerű, mindig az érvényesség mentén szerveződik meg, így széles területhez jut a szubjektív elem, hiszen a létrehozás pillanata helyett a megértés ismétlődő aktusa a középponti. Egy ilyen pragmatikai elmélet alapvető kategóriája azonban csak az *interpretáció* lehet.

A javasolt metateoretikus narratíva elmélet tehát a következő lépésekből, problémákból épülhetne fel:

– a *pragmatikai* szint alapproblémája, mint kiinduló pont a narratív szöveg interpretációja, a szöveg/olvasó viszonyra alapozva a szöveg érvényességének elmélete;

– az előzőből levezetve a következő a *szemantikai* szint, a szöveg/világ viszony általános kérdése, a fikcionalitás és referencia kérdése;

– tovább lebontva: a *szintaktikai* szint, mely a szöveg alkotó elemeinek viszonyrendszerét tisztázná.

A hierarchikus felépítés, vagyis a szintek egymásutánja, összefonódottságukkal együtt a rendszer fontos meghatározója. Úgy tűnik számomra, hogy a nyelvészeti módszerek értékükhöz képest alacsony hatékonysága az irodalomtudományban éppen a legátfogóbb aspektus, a pragmatikai interpretáció hiányának tudható be. A szemantika és szintaktika alkalmazása pedig önmagában „importált metodológiának" (Petőfi, 1980.) tűnik.

Az is nyilvánvaló, hogy az interpretáció kérdésének középpontba kerülésével a vizsgált nyelvi jelenség minimális nagyságrendje a *szöveg.* A szintaktikai és szemantikai aspektus lehetővé teszi a különválasztott szekvenciák tanulmányozását. A szöveg/olvasó viszony azonban kizárólag egész jellegű nyelvi képződvények esetében realizálódhat. Az interpretáció elméletének kialakításakor éppen ebből a maximális komplexitású nyelvi képződményből kell kiindulni.

Az irodalmi szöveg vizsgálatának modellje – a világ fogalma

Az eddigi metateoretikus gondolatok alapján rögzíthetőbbnek látszik a szöveg vizsgálatának modellje. Ez a látszólag rendkívül egyszerű séma a komplex szövegek létmódját, ontológiai alaprendszerét rögzíti. Arról van szó, hogy minden szöveg valaki által létrehozott és valaki által megértett, interpretált nyelvi objektum. Sajátossága továbbá, hogy intencionált jellegű, azaz vonatkozik valamire, amit most – az egyszerűség kedvéért — valóságnak nevezünk.

SZERZŐ ——— SZÖVEG ——— OLVASÓ

|

VALÓSÁG

Az egyes elemek reflexív viszonyban vannak egymással, tehát kölcsönösen meghatározzák egymás létét. A szemiotikai objektumok vizsgálata gyakran hagyja figyelmen kívül a rendszer egyik vagy másik elemét, az azonban csak mint a tudományos kutatás időleges absztrakciója fogadható el. Az előzőkben tárgyalt hármas vizsgálati aspektus – némi egyszerűsítéssel – a modellben a következőképp írható le: a szintaktikai aspektus a SZÖVEG önálló elemzését végzi; a szemantikai a SZERZŐ–SZÖVEG–VALÓSÁG viszonyrendszert elemzi, rögzíti a szöveg funkcióját; pragmatika pedig az OLVASÓ–SZÖVEG–VALÓSÁG kapcsolatot írja le. Újra hangsúlyoznám azonban, hogy a három vizsgálati aspektus közül az utolsó szükségszerűen felveszi az előző kettőt, a szemantikai pedig a szintaktikai szintet. Az egész rendszert – filozófiai terminusokkal – úgy is megfogalmazhatnánk, hogy a szemiotikai tárgyak ismeretelméletének, episztemológiájának ontológiai kiindulópontjáról van szó.

A pragmatikai szempont alapján tehát az interpretáció kategóriájából kiindulva kellene felépítenünk a narratív szövegekről szóló elképzelésünket. A modellből következik, hogy ilyenkor feltesszük, hogy az olvasó meghatározott szöveg alapján projektál egy sajátos valóságot. A szöveg viszont egy szerző által létrehozott, intencionált struktúrával bíró képződmény. Kérdés, hogy van-e olyan általános episztemológiai struktúra, mely a szöveg és olvasó találkozását meghatározza, és mindkettejük tulajdona. Három tudományterület: a logikai szemantika, a kognitív pszichológia és a mesterséges értelemmel foglalkozó „komputer-tudomány" többé-kevésbé rögzítette ezt a jelenséget. A „frame", „world", „scene", „schema" stb. fogalmak között az a közös elv húzódik meg, hogy a mentális apparátus olyan percepciós technikával dolgozik, amely a valóság tényeit nem puszta adatokként érzékeli, hanem egy előzőleg létező, egész-jellegű struktúrában értékeli azokat. Másrészt meg az is nyilvánvalóvá vált, hogy a szövegek, vagy legalábbis a szövegek egy sajátos csoportja, hasonló elvű objektivált belső szerveződéssel bír.

A gondolat legkorábbi, máig ható megfogalmazása G. Bateson nevéhez fűződik. Bateson bizonyos kommunikációs formák önállóságát felfedezve megpróbálta leírni annak a metakommunikatív helyzetnek a logikáját, mely az önállóságot, az aktuális világtól való leválasztottságot létrehozza. Bateson kimutatta, hogy a „frame", a „keret" egy olyan bonyolult kommunikációs technika, mely a világról meglévő információ sajátos tárolási és aktiválási módja. Funkciója az, hogy a valóság végtelen és túlságosan bonyolult folyamatából leválasztva utánozhatóvá és elsajátíthatóvá tegyen bizonyos, az ember számára különösen lényeges jelenségeket. Bateson elméletének szociálpszichológiai továbbfejlesztését végezte el. E. Goffman (1974). Szerinte a „keret" (frame) nem más, mint „a szerveződés elvei, amelyek meghatározzák az eseményeket és szubjektív részvételünket" (Goffman, 1974, 10.). Fillmore (1978) összefoglalója szerint Bateson és Goffman „frame" fogalma „olyan analitikus szerkezetre utal, amelyen belül az emberi tapasztalat érthetővé tehető" (Fillmore, 1978, 130.). A pszichológia és szociálpszichológia eredményeit, amelyek ebből az alapgondolatból eredtek, mindenképpen figyelembe kellene venni egy jövendő irodalmi szövegelméletnek, narrativikának, mert a cselekmény-szerkezet, eseménysor, dialógus szerveződési formáinak általános érvényű leírását adják.

„Világ"-elméletek

Az irodalmi mű szövegének vizsgálata szempontjából közvetlenül felhasználható elméleteket három csoportra osztottam: a logikai-szemantikai; a szemiotikai és a kognitív teóriákra. A következőkben részletes bemutatásuk vagy értelmezésük helyett csupán azokat a pontokat emelném ki, amelyek egy progmatikai aspektusú elméletben döntő jelentőségűek lehetnek. A „lehetséges világ" terminus körül alakult ki az egyik irányzat, logikai-szemantikai szemszögből vizsgálva a jelenséget. Elsődleges célja volt, hogy adekvát logikai reprezentációját adja a propozicionális attitűdöknek, az ún. ellentmondó (counterfactual) kijelentéseknek. A megfogalmazások jelentős része nem is megy túl a logikai segédeszköz jellegen: „a szemantikai elmélet az entitás-tereket, lehetséges világokat mint csupasz, minden belső struktúrát nélkülöző differenciálatlan halmazokat kezeli" (Thomason, 1974, 50.). A logikai, szemantikai orientációból született kétségtelenül legjelentősebb lehetséges világ-elmélet Hintikkáé (Hintikka, 1969; 1973; 1975). Különlegesen fontos abban az értelemben, hogy egyedül ő próbálta meg a lehetséges világ elméletének következetes filozófiai, episztemológiai levezetését. A jelentés-adás logikai mechanizmusának tisztázása mellett vázolja ennek általános filozófiai következményeit (egy új, nem pozitivista visszatükrözéselmélet alapjait nyújtva) és bekapcsolja azokat az eredményeket, amelyek a kognitív pszichológia a percepció kutatása terén az utóbbi időben felmutatott (pl. J. Gibson, 1966.). Rendszerének egyszerűsített lényege az, hogy „a fogalmak, mint jelentések, a lehetséges világ szemantika szerint lehetséges világokból referenciákra (extenziókra) mutató függvények" (Hintikka, 1975, 207.). A lehetséges világ tehát olyan mentális rendszer, mely közvetíti a jelentések valóság vonatkozását, ezzel megszünteti a jelentés és referencia közvetlen kapcsolatát. Az emberi jelentésteremtő folyamatok primér alapeleme így a lehetséges világ. Az intencionalitás és intenzionalitás összekapcsolása is a lehetséges világ elvén keresztül történik, úgy, hogy az intencionáltság voltaképpen nem más, mint egy intenzionális, belső fogalmi konstrukció alapján történő rendezése az extenzionális valóságnak. Az intencionalitás mint intenzionalitás „egy fogalom akkor és csak akkor intenzionális, ha többféle lehetséges állapot, esemény, folyamat szimultán elgondolását foglalja magába" (Hintikka, 1975, 195.) Szemantikai, ismeretelméleti magyarázatot ad arra a problémára, hogy az ember miként képes a közvetlen, ténylegesen folyó valóságtól elszakadni és a lehetséges-valóságos kettős kategóriájának segítségével gondolkodni. Hintikka – céljainak megfelelően – két meghatározó problémát vizsgál a lehetséges világokkal kapcsolatban: egyaránt az individuumok és a világ viszonyát, amellyel kapcsolatban bizonyítja a világ elsődlegességét az individuumokkal szemben. Másrészt a világok közötti viszonyt, a különböző lehetséges világokban felfedezhető azonos individuumok problémáját. Nem szól azonban a világok belső szerveződésének elvéről, hiszen koncepciója az episztemológiai kérdésfeltevés következtében a jelentés-teremtés és referencia általános elveit tisztázza. Ezen belül természetes módon nem foglalkozik azzal a mechanizmussal, amely az objektivált, nyelvben kifejezett világ lebontását, interpretálását végzi. Az irodalmi szöveg elmélete szempontjából azonban erre is szükség van, így talán hasznos a világ problémáját ilyen fordított – a logikai szemantika szempontjaitól idegen – módon is levezetni. A továbbiakban tehát Hintikka elméletére

alapozva szeretnék egy sajátos narrativikai, szövegelméleti pragmatika irányába haladni.

Annak, hogy Hintikka a világ belső szerkezetével nem foglalkozik, feltehetően kettős oka lehet. Egyrészt az, hogy mint mentális jelenséget (amit a pszichológia bizonyított) mintegy a zárójelbe teszi és kizárólag s sajátos rendben megjelenő individuumok logikai relációjának (pl.: miként kapnak a fogalmak igazságértéket?) magyarázatára törekszik. Másrészt az elemzések tárgyaként szereplő kijelentések elemi jellegűek, lehetővé teszik, hogy az elemzés a lehetséges világ és egy benne fennálló állapot rendszerének értelmezésére korlátozódjék. Feltételezhető azonban, hogy a lehetséges világ nemcsak mentális reprezentációval bír, azaz a szubjektív attitűd (melynek társadalmi meghatározottságát Hintikka is jelzi) átalakítja, átszervezi az általa elkülönített individuumok viszonyrendszerét. Ez a probléma azonban már a világ belső szerkezetének kérdése. Hiszen még egy egyszerű hittel kapcsolatos kijelentésnek is valamilyen módon koherensnek kell lennie ahhoz, hogy lehetséges legyen és világ legyen. Az interpretáció szemszögéből nyilvánvaló, hogy a különböző méretű és jellegű szövegek és beszélők más-más módon hozzák létre a lehetséges világot. A különbség feltételezésem szerint az intenzionáltság, a szubjektív szervező mozzanat *objektivációjának helyében* van. Már Hintikka is felhívta arra a figyelmet, hogy a lehetséges világok ugyan nem természeti tárgyként léteznek, ennek ellenére „éppen annyira objektívek lehetnek, mint a házak vagy a könyvek, és ugyanannyira ember által (még ha öntudatlanul is) létrehozottak annak érdekében, hogy segítsék a valósággal meglévő kapcsolataikat, viszonyukat", (Hintikka, 1969. 108–109.). Az objektiválódás jellege azonban a különböző szövegek esetében nagyon eltérő lehet. Bizonyos szövegek rendkívül erősen kötődnek egy meghatározott szituációhoz, mert az intencionáltság forrása egy meghatározott helyzetben megnyilvánuló szubjektum. Lehet, hogy a szituáció és a szubjektum nyelvileg egyáltalán nincs objektiválva, így a kijelentés, a leírt szöveg a szituációból kikerülve elveszíti lehetséges világ jellegét és az olvasó semmilyen értelmet, valóságvonatkozást sem tud tulajdonítani neki. Van olyan kijelentés is, amely szövegszerűen önmagába rögzíti azokat a relációkat, amelyek az egyes elemek, individuumok megértéséhez szükséges lehetséges világot objektiválják. Az ilyen ön-fenntartó szövegek tulajdonsága, hogy a létrehozásban működő világ nyelvi objektivációt kap és a megértés folyamata során megvilágosodik az interpretátornak. Beszélhetünk tehát a szövegvilág extrinzikus és intrinzikus szerveződéséről. Az első esetben a világ a társadalmi vagy személyes kommunikatív szituáció alapján szerveződik. A szöveg interpretációja csak ebben a szituációban lehetséges, extra-textuális tudásra van szükségünk a megértéshez. Paul Ricoeur szerint az ilyen szövegek *Umwelt*-ben és nem *Welt*-ben szerveződnek, és „osztenzin referenciával" bírnak (Ricoeur, 1973). Az intrinzikus szövegszerveződés azt jelenti, hogy a világ bennfoglalt a szövegben, önmagában érthető referenciája mintegy befelé mutat. Ez voltaképpen nem más, mint az intencionalitás mint intencionalitás elve a szöveg egészére vonatkoztatva. A nyelvi kijelentés ilyenkor természetesen az esetek többségében túlmegy a mondat nagyságrenden és mindig mint szöveg funkcionál. Az azonban, hogy egy kijelentés több mondatból tevődik össze, vagyis szöveg, még nem jelenti azt, hogy egyben intrinzikus szerveződésű világgal is bír (Eco, 1978, 29.).

A lehetséges világ fogalmának kiterjesztése a szövegre az interpretációs aspektus, az olvasó bevezetése és a világ belső szerkezete problémájának felvetése ugyan nem vezetett el a világ fogalom analógiás redukciójához, de úgy tűnik, hogy az így értelmezett fogalomnak szigorú, logikai továbbépítése nem lehetséges. Nincs olyan logikai elmélet, amely magyarázatot adna a komplex szövegek makrostruktúráira, sem olyan formalizálható nyelvelmélet, mely megmagyarázná a beszélő/hallgató szöveg-létrehozó és megértő képességét. Egy másik tudományterület azonban éppen ezt, a logika területéről már kiszoruló aspektust helyezi középpontba. A kognitív pszichológia és a mesterséges intelligencia kutatása a *megértés* folyamatát akarja vizsgálni, az előbbi elsősorban a kognitív faktorok, kontextuális meghatározók szempontjából, az utóbbi pedig az algoritmikusan explicit programok kialakítása érdekében (Dijk, 1980. 3.). Az irodalmi szöveg elméletében természetesen mindkét megközelítés csak áttételesen alkalmazható.

A korábbi metateoretikus gondolatokhoz visszakanyarodva szeretném röviden jelezni azt a lényeges különbséget, amely a struktúra és a világ fogalmakat egymástól elválasztja. A „frame" nem a vizsgált jelenség objektív, rögzített belső viszonyrendszere, nem egy statikus, taxonomikus módon egyszer és mindenkorra leírható struktúra, hanem relációs fogalom. Létezése *viszonyon* alapul, egy interpretáló szubjektum és egy verbális objektum kapcsolatában konstituálódik. Iser (1979.) rendszerére visszautalva: a harmadik fázis jellegzetes kategóriája szerintem éppen a „keret" és a „világ" lesz. A struktúra objektív, belső viszonyrendszerként értelmezi a jelenséget; a funkció meghatározza ennek az intrinzikus objektumnak a viszonyát kontextusa felé; a világ esetében pedig a kontextus mint az intrinzikus struktúra létmódját meghatározó értelmeződik. Ebben a kategóriában a nyelvi elem-halmaz strukturált, funkcióval bíró és *elsajátított*, ezzel újra és újra életre keltett. Ez utóbbi kategóriával bevezetett relációs jelleg egységessége csak a tényleges szövegteremtő és megértő folyamatokban érvényesül. A tudományos vizsgálat szükségszerűen megbontja az egységet, hiszen minden interpretációnak közvetlenül az objektív nyelvi tények jelennek meg, ezekből lehet a jelentést elvonni és ennek alapján kiépíteni az absztrakt, átfogó rendszert, a világot. Az interpretáció folyamatában a világ explikálódik, de ugyanakkor már a struktúra és jelentés értelmezését is spontán módon meghatározza. Az interpretáció szempontjából a szöveg világa egyszerre előzmény és következmény. Kuipers például elkülöníti a „leírás globális természetét" és a „megfigyelés lokális jellegét" (Kuipers, 1975. 156.), mely nem más, mint a szöveg világ-alapú, illetve objektív, elem-alapú (struktúra) leírása.

A rész összegzéseként megállapítható, hogy a *világ* interpretációs kategória, egy absztrakt rendszer, mely a konkrét szöveg megfelelő objektum/szubjektum relációban történő újraírásából származik.

A szöveg-világ belső szerkezetének elemzése előtt utalni szeretnék néhány alapvető problémára, melyek fenti definícióinkból következnek.

Az első a konkrét szöveg lényegeként megragadható absztrakt rendszer magyarázatának, az implicit világ explicitté tételének problémája. Úgy tűnik, két út lehetséges, az egyik *induktívnak*, a másik *deduktívnak* nevezhető. A szövegből a világ elkülöníthető egyrészt úgy, hogy a szöveg elemeinek lineáris egymáshoz kapcsolódását írom le. Kijelölök valamilyen alapelemet, mondjuk a mondatokat és ezekből megpróbálom felépíteni a szöveg nagyobb egységét és így eljutni a szövegegészhez. Ez az interpretációelméletekben gyakoribb út azért problematikus, mert visszalép a strukturalista szemléletbe, pusztán a jelenségen belül akarja megragadni a világ-építkezést, ezért számára a világ csupán végpont, eredmény, amihez képest az alkotó individuumok elsődlegesek. A világ elkülönítésének ilyen módját alkalmazza például Schank és Abelson (1977), illetve Schank és Lebowitz (1980). A világ elkülönítésének másik módja részeinek az egészből való lebontása. A kiinduló pont a szöveg egészére alapuló spontán megértés, ennek alapján történik a világ individuumainak, viszonyainak elkülönítése, majd ebből az explicit világ felépítése. A megértés folyamata mindig végeredmény-centrikus, azaz mindig feltételez egy az addigi adatokból valószínű világot, ezt az elképzelést a szövegről folyamatosan szerzett információ korrigálja. Az explicit világ az interpretátor elvárásai és az objektíven adott szöveg egyeztetési folyamatának eredménye. A kognitív folyamatok kutatásában ezt a jelenséget nevezték „a folyamatosan meglévő kimenet elvének" (Kuipers, 1975, 179.).

A világ mint absztrakt struktúra leírásakor felmerülő másik probléma a *fordítás*, újraírás kérdése. A szövegben bennfoglalt világ közvetlen, konkrét, képies egységekben jelenik meg. Az interpretáció során ezeket át kell írni valamilyen nyelvre, amelynek a következő minimális követelményeknek kell eleget tenni.

– a fordított és a fordítás eltérő absztrakciós szintet reprezentál
– a fordítás eredménye absztraktabb, fogalmi jellegű
– a fordítás eredménye és az eredeti egy-sok viszonyban van
– a fordítás eredménye szisztematikusabb, áttekinthetőbb, kezelhetőbb, operatívabb
– a fordítás eredménye funkcionálisan megőrző, azaz az eredetiből minden funkcionálisan fontos összekötőt átvisz az absztraktabb rendszerbe

A fordítás valószínűleg egyig legfontosabb és legbonyolultabb problémája az interpretáció elméletének. Valójában minden szemiotikai elmélet, nyelvelmélet tartalmaz egy ilyen fordítás-elméletet is, anélkül, hogy ennek fordítás voltát elemezték volna. Az újraírási szabályok szintaktikai alkalmazása, vagy a szemantikai összetevők rendszerének felhasználása éppúgy fordítás, mint Fillmore „case frame"-je (Fillmore, 1968, 197) vagy Dijk makrostruktúrája. A fordítások lehetnek *formális* vagy *tartalmi* jellegűek, de egy adekvát interpretációelméletnek mindkét típusra modellt kell adnia. Az elsőt a nyelvészet és a logika alakította ki a szemiotikai tárgyak szintaktikai és szemantikai vizsgálata során. A második nagyon régi módszer a hermeneutikában, az irodalomtörténetben, filozófiában, ahol a vizsgálat középpontjában a szöveg tartalmának olyan absztrakt struktúrája áll, amely az emberi értékeket, az emberi élet lehetséges modelljeit objektiválja.

Csak utalni szeretnék egy olyan problémára, amely valószínűleg sokkal átfogóbb és lényegibb annál, minthogy egy rövid tanulmányban tárgyalni lehetne. Ez a referencia kérdésének olyan felvetése, mely szerint beszélhetünk sajátos szöveg-referenciáról, mely más elv szerint működik, mint az egyes egyszerű állapotok leírására szolgáló kijelentések referenciája. A „történetek" vagy a fikcionális szövegek esetében valóban rendkívül nehéz a referencia hagyományos magyarázatát alkalmazni, ugyanakkor ezeknek a szövegeknek is van igazságuk, igazságértékük. A kognitív pszichológia egyik érdekes újdonsága azonban bekapcsolható problémánkba. E szerint kétféle emlékezet létezik: *képies* és *propozicionális.* Az előbbi azt jelenti, hogy „bizonyos centrális mechanizmusok egy (valószínűleg szekvenciális) információs mintát generálnak, amely többé-kevésbé párhuzamos az eredeti percepcióban lévő strukturális információval" (Bower, 1972, 58.) Ez a strukturális izomorfizmuson alapuló sajátos kapcsolatteremtés az utánzás, felidézés elve. A szöveg az interpretátor számára lehetővé teszi azt, hogy képies tartalmát strukturálisan izomorfnak tartsa saját világával, a szöveg saját életének valamilyen „frame"-jét hívja elő, és erre vonatkozóan szignifikanciával telítődik. A világot objektíváló szöveg képes olyan képzeleti képet, látványt létrehozni, amely propozicionálissá alakítás nélkül képes információt átadni. Ha a szöveget valaki interpretálja, kimutatja a benne lévő világ számára feltáruló összefüggéseit, akkor nem csinál mást, mint propozicionálissá alakitja át a szöveg képi információját. Hogy a két információ teljes mértékben nem fordítható le egymásba, az abból is nyilvánvaló, hogy minden irodalmi szöveg képi világának fordítása (elemzése) után az eredeti szövegben mindig marad még valami lényeges többlet. Szintén csak hipotézisként említeném, hogy ha ez igaz, akkor az olvasó keretei és a mű által közölt valóság között egy sajátos reláció írható le, mely szintén jelentősen különbözik a hic et nunc szituációban tett tárgyreferenciával rendelkező kijelentések mutatta szöveg-valóság viszonytól. Ezt a kapcsolatot valószínűleg az *analógia* logikájának kidolgozásával lehetne megvilágítani. (Bővebben: Bókay, 1978.). Az emlékezet jelzett kettősségét és az analógia problémát explicit módon összekapcsolja Bobrow kategória-párja. Ő az analogikus versus propozicionális visszatükrözés kifejezéseket használja (Bobrow, 1975, 31.). Ugyanezt az ellentétes tudati folyamatot jelzi a Boldwin–Boldwin által elemzett két tudás-típus a kontingenciával formált illetve a szabály irányított. Még egy sajátosságra kell utalnunk: a képies emlékezet jelentős mértékben *meghatározatlan,* csak bizonyos főbb részek figurálisak, a többi meghatározatlan háttér (Bower, 1972. 57.). A *meghatározatlanság* a világnak is kategoriális sajátossága, mégpedig azért, mert a zárt, intenzionális szöveg az egyes individuumok értelmezéséhez kizárólag annyi információt nyújt, amennyi a szövegben van. A közvetlen valóságra utalás viszont lényegében végtelen sok információs lehetőséggel bír. Ez a látszólagos hiányosság azonban felszabadítja a szöveget a közvetlen empiriához kötöttségtől, és lehetővé teszi, hogy az interpretátor keretei közül relatíven sok vonatkozhasson rá. Az a különös helyzet áll így elő, hogy absztrakt fogalmak nélkül tud általános lenni. Az ilyen szöveg mintha kettős jelentésszinttel bírna. Egyrészt a használt kijelentések utalnak valamilyen közvetlen valóság-elemre, másrészt pedig részt vesznek egy általános, a maga absztraktságában csak az interpretáció nyomán megjelenő világ

kiépítésében is. A szövegben azonban nyilván nem minden elem képes erre, hanem vannak bizonyos központi jelentőségű individuumok, amelyek a világot hordozzák. Ezek a Minsky (1975. „slots = rések"-nek, Winogradnál IMPS (importants = fontosak)-nak nevezett elemek különös pozíciót kapnak. Irodalmár szemszögből mondhatnánk, hogy különleges metaforák, ugyanakkor mégsem azok. A különlegesség abból ered, hogy olyan metaforizálási folyamatot mutatnak, melyben a metafora tenor része egy absztrakt világalkotó, hordozója pedig egy konkrét kép egysége. A szövegben közvetlenül viszont mint események és állapotok leírásai jelennek meg, vagyis metaforizáltságuk nem tűnik szembe. Nyilván nem is a szokásos értelemben metaforák, azaz nem egyszerű névátvitelek, hanem a szöveg egy plusz rendszer feladatát, egy világ reprezentációjának a munkáját kapta. Közel járunk Jakobson híres meglátásának lényegéhez: a kombináció tengelyére átcsúsztatott szelekció a nyelv poétikai funkciója (Jakobson, 1960, 358.). A szöveg világa ezzel a metaforizációhoz hasonló jelenséggel emeli ki individuumait a szöveg azon elemei közül, amelyek funkciója kimerül a képiesítés hátterének biztosításában.

Szöveg-típusok – a történet fogalma

Különösen az utóbbi gondolatok már kizárólag a szövegek egy bizonyos osztályára vonatkoznak, olyanokra, amelyek szervezettsége kiemelkedően nagy, teljesen önállóan léteznek. Ebbe a csoportba tartozik minden irodalmi szöveg, tekintet nélkül műnemére. Az irodalmi szövegeken kívül azonban még számos, a mindennapi nyelvhasználatban is előforduló szöveg is a komplexitás ilyen szintjét mutatja. A szövegek fenti két csoportjának összefoglaló neveként szeretném használni a „történet" terminust, szokásos értelménél kicsit átfogóbb értelemben (pl. a lírát is ide sorolom). A „történet" olyan szövegszintű nyelvi képződmény, mely rendelkezik egy koherenciáját meghatározó világgal. A koherencia és világ összefüggését Fillmore is felismerte: a „szöveg abban a mértékben koherens, amilyenben egymást követő részei egyetlen (feltehetően meglehetősen komplex) szín (scene) konstrukciójához járulnak hozzá" (Fillmore, 1978, 127.). Ebben az értelemben egyetlen szöveg esetében egyetlen világról beszélhetünk, mely természetesen relatív függetlenséggel bíró szub-világokra bomlik. A világ ilyen szerveződése a „majdnem szétbontható rendszer" elvét követi, mely esetben a részrendszerek közvetlen létükben hozzávetőlegesen függetlenek, közvetítettségükben viszont beépülnek az egész rendszerbe (Simon, 1969. 100. és Winograd, 1975, 191.). Az egyes elemek csak közvetve kapcsolódnak az egészhez, közvetlenül e részrendszer elve határozza meg létüket.

A történet további, interpretációelméleti szempontból is lényeges meghatározóját említi Dijk (1980, 13.). Szerinte a történet „sajátságos", van értelme („point"), elolvasása után tudjuk, hogy miért született. Ez a pszichológiai jelenség voltaképpen azt jelzi, hogy az interpretátor olyan szöveget ismer fel, amely intenzionális referenciával rendelkezik, tehát szituatív referenciára nincs szükség megértéséhez. A „point" a világot létrehozó elv magja, egy olyan egység, mely összetartja a különféle elemeket, és szubjektív rendező elvként szolgál. Ugyanerre a szövegekben rejtve meglévő absztrakt magra utal Rumelhart is, amikor a történet definíciójaként tartja számon összegezhetőségüket, összefoglalhatóságukat (Summarizable).

A történet ilyen sajátosságaiból következtethetünk a világ összetevőire is. Ha a világot mint a viszonyok olyan intenzionális rendszerét határozzuk meg, mely az individuumokat elemeiként definiálja, akkor az előbb említett „point" lényegi összetevőnek látszik. Ez az az erő, amely a benne szereplő különböző individuumokat egységként tételezi, az azonosság-elvet hordozza, illetve ezen az elven belül különböző funkciókra bont le. Filozófiai értelemben véve szubjektív jellegű képződmény, vagyis egy olyan mentális rendszer, mely szűri az összes bekerülő jelenséget, és sajátos interpretációval, referenciával látja el a benne szereplő jeleket. Eco ilyen értelemben nevezte a világot „racionális konstrukció"-nak, Hintikka hasonlóképpen állandóan hangsúlyozta az intenció mint intenzió elvét, elméletének „kantiánus" jellegét, és a világ „ideológikus" meghatározását (Hintikka, 1969.).

Az összetevők közül a világ ilyen szubjektív magját nevezem *világ-filozófiának.* A világ-filozófia egy nem-formális absztrakció, a koherencia tartalmi jellegű létrehozója. Absztrakt terminusokban kifejezett puszta viszony-megnevezés, illetve e viszony feloldása egységben. A tényleges világ dolgai, jelenségei ugyanis általánossági szintekbe rendezhetők, mert gyakorlatilag bármely két dologban felfedezhető egy absztrakt azonosság, melyek közül a legáltalánosabb a „lét". Egy világfilozófia mindig az az absztrakciós szint, amely még az adott világ tulajdona, de mint ilyen, a legáltalánosabb típusú. Lejegyzése legadekvátabban a filozófia elvont kategóriáival történhet. Mindig függ az interpretátortól, a korábban említett mentális keret és szövegvilág közötti egyeztető folyamat minősége függ az egyeztetés finomságától (érzék) illetve az olvasó frame-jének, világismeretének tágasságától. Az extratextuális és textuális határán létezik éppen azért, mert a szövegben csak közvetve szerepel, és mindig interpretálás eredményeként tárható fel. Mivel az individuumok eme absztrakt világfilozófiának egyik lehetséges konkretizálódásai, és ennyiben közvetlenül a konkrétságukban átveszik az absztrakt elv képviseletét, a világfilozófia a meghatározatlanság forrása is.

A világ-filozófia extratextuális sajátossága, hogy két szélső pont között helyezkedik el. Az egyik elvileg lehetséges, de gyakorlatban alig előforduló szélsőség az, ha a világ egy egyedi szubjektum szempontjából szerveződik, tehát mint „én-tudat" jelenik meg. A másik szélső pont, ha a világ valamilyen összemberi elven alapul, azaz az „öntudat" szintjén létezik. Hintikka gyakran jelzi írásaiban a lehetséges világ ilyen szubjektív, de általában társadalmi értelemben vett szubjektív jellegét, sőt a világok közötti azonosítás „világ-vonalairól" is kimutatja, hogy azokat „mi húzzuk".

A világ-filozófia, mely tulajdonképpen úgy működik, mint a propozicionális attitűd kijelentések attitűdöt tartalmazó egysége az individuumok viszonyrendszerét határozza meg. Ez a rendszer a „történet" esetében mindig komplex szerveződésű két ellentétes, de összetartozó szinten. A két szerveződési formát *lineárisnak* és *nem-lineárisnak* nevezhetjük. Megkülönböztetésük megtalálható a világ problémájának több eltérő megközelítésében. Saarinen például Hintikka rendszerét bővíti ki azzal, hogy elkülöníti a „lehetséges állapotok és a lehetséges eseményfolyamatok" fogalmát. Az utóbbi „az események lineárisan rendezett osztálya", az előbbi pedig „temporális szelet a több esemény folya-

matban" és nincsen történelmük vagy jövőjük (Saarinen, 1979, 191.). A megkülönböztetés szerepe Saarinennél az, hogy segítségével könnyebben kimutatható az individuumok világok közötti azonosításának kétféle, hasonlóságra, illetve kontinuitásra alapuló eljárása. Östen Dahl viszont modell-teoretikus szemszögből különíti el a narratív szövegek kettős építkezését, statikus, illetve dinamikus formában. „Az ideális narratív szöveg két részből áll: egy kezdő szituáció instrukció halmazából (modelljéből) és az adott szituáció szukcesszív változásának végrehajtására vonatkozó instrukciók halmazából" (Dahl, 1977, 154.). Az előző egy statikus jellegű térbeli felépítést jelent, a második dinamikus és időbeli jellegű. Rendszerünkben a nem-lineáris szerkezetet *világ-szerkezet*-nek, a lineárisat pedig *világ-folyamat*nak nevezzük. Az előbbi az alapvető, lényegében a világ mechanizmusát, az individuumok hierarchizált viszonyba rendezettségét jelzi. Bizonyos szövegek elképzelhetők úgy, hogy kizárólag ilyen világszerkezettel rendelkeznek, és nincs bennük temporális, folyamatszerű elem (ilyen például a líra műfajának számos szövege). Természetesen egyetlen szöveg sem képes a benne rögzített világ-szerkezetet egyszerre megadni, a szöveg az egyidejű szerkezetet egymás utáni elemekre bontja le. Az interpretációban ez a kettősség azzal a következménnyel jár, hogy a szerkezet elvileg a megértés előzménye, gyakorlatilag pedig annak következménye lesz. A világ-szerkezet olyan szerveződési szint, amely már nem annyira absztrakt, mint a világfilozófia, de nem is a konkrét összetevők egymásutánja. Sokkal inkább a világ-filozófia reláció-rendszerre bontott, konkretizált megvalósulása. A lineáris szerveződést mutató világ-folyamat a világ működésére vonatkozik, azt jelzi, hogy a helyüket elfoglaló individuumok dinamikája, feszültsége, relációja milyen mozgásformákban nyilvánul meg. A világ-folyamat lépései mindig egymásból következnek, a narratív szöveg elvont cselekményszerkezetét reprezentálják.

Az individuumok

Egy korábbi definíciónk szerint a szöveg-világ elemei az individuumok. A kifejezés azonban nem logikai értelemben értendő. Az individuum fogalom azt jelzi, hogy a világfilozófia, illetve az általa meghatározott elvont világszerkezet bizonyos konkrét, a valóságos világban is elfogadható elemekben realizálódik. Az individuumokban a szöveget megteremtő világ a szöveg jelenségszintjén manifesztálódik. Az első probléma, hogy a szöveg-világban rendkívül sok olyan összetevő jelenhet meg, amely logikai értelemben adott kijelentések individuumaként fogható fel, a szöveg-világ szempontjából mégsem minősíthetők individuumként. Reménytelenül bonyolult lenne ugyanis a narratíva elmélete, ha minden egyes nyelvi objektivációt kapott elem magyarázatát megadná. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy különböző típusú szövegekben különböző az aránya az individuumként és nem individuumként szereplő elemeknek. Sőt az is egyértelmű, hogy a nem individualizálódott elemek is szükségszerű alkotói a szövegnek, mert nélkülük az individuumok puszta háttér nélküli absztrakciók maradnak.

Individuumként tehát kizárólag azokat az elemeket értelmezzük, amelyek a szöveg-világ absztrakt viszonyrendszerének, a világ-szerkezetnek „üres helyeit" kitöltik. Minőségükre jellemző, hogy mindig a korábbi értelemben véve metaforizáltak, azaz kettős információt hordoznak, egy absztrakt tartalmat és egy közvetlen megjelenést. A szöveg-vi-

lág előbb elemezett általánosabb összetevői a valóság bizonyos elemeit beemelik a szövegvilágba, mintegy újraírási szabályokat adnak meg, amelyek az empirikus elemet a világ individuumává változtatják. A már említett meghatározatlanság ennek az újraíró folyamatnak következménye. Az absztrakciós folyamatban törlődnek olyan individuum meghatározók, amelyek a tényleges világban több-kevesebb automatizmussal fennállnak, felfedezhetők.

Ha az individuumok jellegén gondolkodunk, csábító lehet egy olyan analógia, hogy a fenti értelemben vett individuum az irodalmi mű morfológia, hogy a fenti értelemben vett individuum az irodalmi mű morfológiai szintje, a szöveg „mondatát" alkotó szó. Eco például ilyen jelentésegységként elemezte a szöveg individuumait. Az elemzés következő lépésében azonban meghatározó, hogy milyen szemantikai koncepciót alkalmazunk egy ilyen jelentésegység belső szerkezetének leírására. Eco egy adott individuum esetében számba veszi mindazokat a tulajdonságokat, amelyek esetében fennállnak. Ezek közül kiemelt szerepet kapnak az ún. „diagnosztikus tulajdonságok", amelyek „a kontextuális világban kétértelműség nélkül lehetővé teszi azon individuum osztályok kijelölését, amelyekre utalok" (Eco, 1978, 34.). Eco a tulajdonság-elemeket a szavak szótári jelentéséből, induktíven állítja elő, majd ezeket a mesterségesen teremtett egységeket illeszti a szöveg rendszerébe. Az általunk követett elvi váz azonban azt kívánná, hogy a jelentés-kijelölés ne a szótári jelentés összetevőinek induktív megszerkesztéséből jöjjön létre, hanem a világ korábban ismertetett összetevőinek függvényeként jelenjen meg. Az ilyen folyamat deduktív, mert egy általános meghatározó egészülne ki konkrét tulajdonság-csoportokkal. Anélkül, hogy e folyamat leírására kísérletet tennék, csak jelezni szeretném azt az alternatív szemantikai leírást, amit Fillmore javasol többször idézett cikkében. Fillmore éppen az általunk is használt kognitív pszichológiai elméletekre támaszkodva ismerteti a prototípus fogalmát. A prototípusra alapuló jelentéselmélet feltételezi hogy „a jelentés megértése, legalábbis az esetek többségében, egy rámutatást, példát, vagy prototípust kíván meg — ez a prototípus valószínűleg valami olyan, amely az elemzés, szétbontás helyett adottként demonstrátumként jelenik meg". Az alternatív elmélet a „feltételek listája jelentéselmélet" szerint „a nyelvi forma jelentése a feltételek listájában reprezentálódik" (Fillmore, 1978, 123.). Úgy tűnik, hogy a jelentés két elmélete között az a különbség, hogy a lista elmélet a jeleket függetleníti a jelhasználótól, és mint objektív építőelemeket használja fel, olyanokat, amelyek maguk is ilyen meghatározható építőelemekből állnak. A prototípus teória pedig az objektív jeltestet mint a jelhasználó szubjektíven létrehozott keretének alkotó és alkotott elemét tárgyalja.

A szöveg individuumai esetében – ha a prototípus értelmezést kíséreljük meg — a világszerkezet viszonyai, ezek elvont tartalma jelölne ki egy prototípust, mint az individuum legáltalánosabb tartalmát. A szöveg ezt az általános tartalmat minimális tulajdonság-halmazzal bővíti, annak érdekében, hogy a konkrét formában megjelenő világ a maga képies valóságában is koherenssé váljon. Valószínű, hogy a történet és az irodalmi szövegek esetében is éppen a világ életre keltése érdekében, a képies emlékezet lehetővé tételéért van szükség erre a bővítésre.

Minden individuumnak tehát két összetevője van: *viszonya* és *tulajdonságai,* amelyekből az első a meghatározó. A tulajdonság inherens, belső sajátosságok sora, ezek objektív,

adott jellegűek. A világ kialakulásakor ezek a tulajdonságok az individuumot potenciális alternatívaként léptetik fel. Ugyanakkor mégsem korlátozzák, mert a tulajdonságok halmaza végtelenig bővíthető. A tulajdonságok valójában úgy is meghatározhatók egy individuum esetében, hogy mik azok a meghatározók, amelyek alapján szokásos módon világokban szerepel. Tehát valójában a világok határozzák meg őket. A viszony az individuumhoz képest külső, nem vagy még nem objektíválódott benne. Azt jelenti, hogy a prototípus egy meghatározott világban milyen rendszer részévé vált. A tulajdonságok potenciális jellegűek, a viszonyok aktuálisak, megvalósultak. A viszonyok viszont a tulajdonságok potenciális halmazából a meghatározott világ esetében aktualizálnak bizonyos tulajdonságokat és törölnek másokat.

A világ belső felépítésére vonatkozó elgondolás pragmatikai elmélet, gyakorlati alkalmazása is kizárólag így történhet, azaz egy interpretációs folyamat részeként határozható meg. Ez azt jelenti, hogy az összetevők felsorolása ellenére sem narratív szintakszis, hanem egy megértési folyamat eredményeként létrejött szintaktikai elgondolásokat is tartalmazó modell.

IDÉZETT MŰVEK

Bach, E.–Harms, R. eds.: Universals in Linguistic Theory Holt, Rinehart; New York, 1968.

Baldwin, J. D.–Baldwin, J. I.: Behaviorism on Verstehen and Eklären Am. Soc. Rev. vol. 43. 1978. 335–347.

Bateson, G.: A Theory of Play and Phantasy in: Steps to an Ecology of Human Mind Paladin, New York, 1973, 150–166.

*Bobrow, D. G.:*Dimensions of Representations in: Bobrow–Collins (1975) eds.: 1–34.

Bókay, A.: Interpretáció és történetiség. Literatura, 1978. 3–4. sz.

Bower, G. H.: Mental Imagery and Associative Learning in: Gregg, 1972, 51–88.

Carnap. R.: Foundations of Logics and Mathematics in: Neurath–Carnap–Morris (1938) ed.: 139–214.

Dahl, Ö. ed.: Logic, Pragmatics and Grammar. University of Göteborg, 1977.

Dijk, T. A.: Aspects of Text Grammars The Hague: Mouton 1972.

Dijk, T. A.: Advice on Theoretical Poetics, 1979. vol. 8. no. 6. 569–608.

Dijk, T. A.: Comprehension: An Introduction Poetics, 9. (1980) 1–21.

Eco, U.: Possible Worlds and Text Pragmatics Versus, 1978. 19–20.

Ferrara, A.: A Few Considerations on a Pragmatic Component Versus, 1977, 16/3. 49–70.

Fillmore, Ch.: The Case for Case in: Bach–Harms, 1968. 1–90.

Fillmore, Ch.: An Alternative to Checklist Theories of Meaning In: Cogen, et al. (1978) eds.: Proceedings of the First Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society Univ. of California Press

Gibson, J. J.: The Senses Considered as Perceptual Systens Houghton Mifflin, Boston, 1966.

Goffman, E.: Frame Analysis Peregrine Book, Penguin, 1975.

Gray, B.: The Phenomenon of Literature.Mouton, The Hague, 1975.

Gregg. L. W. ed.: Cognition in Learning and Memory Wiley, New York, 1972.

Habermas, J.: Knowledge and Human Interest Beacon Press, M. Y. 1968.

Hintikka, J.: Models for Modalities D. Reidel, Dordrecht, 1969.

Hintikka, J.: Logic, Language Games and Information.Oxford Univ. London, 1973.

Hintikka, J.: The Intentions of Intantionality. D. Reidel, Dordrecht, 1975.

Iser,: The Current Situation in Literary Theory. New Literary History, 1979. vol. IX. no. 1. 1–21.

Jakobson, R.: Concluding Statement: Linguistics and Poetics in: Style in Language ed. Th. Sebeok The M. I. T. Press, New York, 1960. 350–377.
Kuhn, Th.: The Structure of Scientific Revolutions The Univ. of Chicago Press, Chicago, 1962.
Kuipers, B. J.: A Frame for Frame in: Bobrow–Collins, 1975, 151–184.
Lukács Gy.: Az esztétikum sajátossága. Akadémiai K. Bp. 1965.
Minsky, M.: A Framework for Representing Knowledge in: Winston, 1975.
Montague, R.: Pragmatics in: Klibansky (ed.): La philosophie contemporaine I. Firenze, La nuova Italia, 1968.
Morris, Ch.: Foundations of the Theory of Signs in: Neurath–Carnap–Morris (1938) 77–138.
Neurath, O.–Carnap, R.–Morris, Ch.: International Encyclopedi of Unified Science 1938: vol. 1. The Univ. of Chicago Press, Chicago
Petőfi, J. S.: Semantics, Pragmatics, Text Theory PTL, vol. 2. 119–149.
Radnitzky, G.: Contemporary Schools of Metascience Akademiförlaget, Göteborg, 1968.
Ricoeur, P.: The Model of the text New Literary History, 1973. vol. V. no. 1. 91–117.
Rumelhart, D. E.: Notes on a Schema for Stories in: Bobrow–Collins, 1975, 211–236.
Saarinen, E.: Continuity and Similarity in Cross-Identification in: Saarinen, et al (1979) eds.: Essays in Honour of J. Hintikka D. Reidel, Dordrecht
Schank–Abelson: Scripts, Plans, Goals and Understanding Erlbaum, M. J. Hillsdale, 1977.
Schank–Lebowitz: Levels of Understanding in Computers and People Poetics, 1980, 9. 251–273.
Schmidt, S. J.: On the Foundation and the Research Strategies of a Science of Literary Communication Poetics, 1973, 7. 7–35.
Simon, H.: The Sciences of the Artificial The M. I. T. Press, 1969.
Stalnaker, R.: Pragmatics in: Davidson–Harman: Semantics of Natural Language 380–397. D. Reidel, Dordrecht, 1972.
Thomason, R.: Introduction in: Montague, R.: Formal Philosophy 1974, Yale Univ. New Haven.
Winograd, T.: Frame Representation in: Bobrow–Collins, 1975, 185–210.
Winston, P.: The Psychology of Computer Vision McGraw Hill, New York, 1975.
Wellmer, A.: Communications and Emancipation in: O'Neill, J. (ed.): On Critical Theory. Heinemann, 1976.

MÉREI FERENC

DEVIANCIA ÉS REMÉNYSÉG

Irodalom-szociálpszichológiai elemzés*

A deviancia letérés az útról. A deviáns nem marad a sorban, „kívül áll". Perem-helyzetben, marginális pozícióban van.

Ennek pedig sokféle oka lehet.

Van, akit megjelöltek, stigmatizáltak, mint egy etnikai-vallási csoport tagját; *származása* miatt nem engedik az elfogadott útra, amelyre pedig szívesen lépne. Ez a származási stigma kényszer-devianciája (az asszimiláns zsidók csoportja jó példa erre).

Van, akit valamilyen egyéni vonása miatt nehezen viselnek el, lenéznek, diszkriminálnak, például egy fogyatékost. Személyes stigma. Nem engedik az úton, a kijelölt sávon haladni. Leszorítják, „menjen másfelé", mert a szörnyetegszerűsége zavarja az úton haladók kellemes konformitását. Ez a Quasimodo-képlet.

Van, aki akarva-nem akarva olyan helyzetbe kerül, amely kijelöli helyét a deviancia tartományában. Ilyen lehetett Jean Valjean, amíg egyedül a kenyérlopás volt az ügye. Ez a szituatív kényszer-deviancia, mondhatnánk *szociogén* devianciának is. A társadalom úgy van szerkesztve, hogy aki ezt a helyzetet nem tudja elkerülni – nemcsak Jean Valjeanra gondolhatunk, hanem Joseph K.-ra is –, az kívül marad.

(Elkerülni ezt a helyzetet kétféleképpen lehet. Amikor *A per* színpadi változatában K.-t kivégezni viszik s ő a két lator között megy a végzete felé, a kivégzés perceiben egy házaspár, „le petit époux avec sa bourgeoise" odatéved a Golgota hegyére. Látják, hogy itt valami gyanús, sőt veszélyes dolog készül, gyorsan eliszkolnak: ez nem a mi dolgunk, mondja az asszony, a hagyomány szerint is az óvatosabb. A másik mód, ahogyan a kényszer-deviancia esetleg elkerülhető, a mélylélektanból jól ismert azonosítás az agresszorral. Részt vállalni a stigmatizálásban, főként a szituatív kényszer-devianciában, a diszkriminációban. Joseph K. elutasítja ezt az utat és elpusztul, de K. banktisztviselő kollégái, meg a dóm papja elfogadják ezt a megoldást és kényelmesen túlélik a nehéz helyzetet. Az irodalom és az élet bő példát nyújt erre a hajlékonyságra.)

A kívülállás azonban nemcsak kényszerből származhat. Elképzelhető, hogy valaki nem azért tér le a társadalmilag elfogadott útról, mert nem engedik ezen haladni, hanem

*Az Európai Szociálpszichológiai Laboratórium „Szociálpszichológia és irodalom: a deviancia" témájú párizsi kollokviumán (1979. június 25–27) elhangzott referátum szövege.

egyénibb és eredetibb utat keres, elutasítja azokat a nemzeti és szubkulturális normákat, amelyeket a körülmények kínálnak.

A devianciának ez egy más útja lenne. „Kívül maradni," de nem kényszerből, mint a török vendégmunkás Németországban, vagy mint egy viszolygást keltő bőrbeteg egy távoli faluban. Akinek ez a sors jut, az nem „kívül marad", hanem kilép az elfogadott tartományból, nem vállalja a konformitást, a társadalmi függőséget.

A deviancia ebben az esetben olyan törekvéseket jelentene, mint függetlenség, autonómia, az én érvényesítése, és természetesen a konformizmus teljes elvetése. Ezt a deviánst nem stigmatizálással taszítják ki a társadalomból. A bélyeget legfeljebb utólag ütik rá. Sőt esetleg megpróbálják ott tartani a konformizmus útján, de ő minden áron kitör ebből a helyzetből.

Irodalmi példája *a devianciának mint önkéntes kívül maradásnak* Ferrante Palla, Stendhal regényében, A pármai kolostorban. Orvos és költő, „a század nagy költője"-ként emlegetik. Utonálló, havonta száz frankot rabol, ennyire van szüksége a megélhetéshez, s még hozzá azt a csekély összeget, amely munkáinak, főként szonettjeinek a kiadásához szükséges. Helyzetét Palla így fogalmazza meg: „amióta állampolgári kötelességemet teljesítve halálra ítéltem magam, erdőben élek . . . " Palla kilép a társadalomból, amely nem nyújt lehetőséget énjének megvalósításához, személyiségének érvényesítéséhez, az élet autonómiájához. Romantikus figurája, beleértve a költészetet, a szenvedélyes szerelmet egészen Párma fellázításáig és a fejedelem meggyilkolásáig, elsősorban a *kívülállással* jellemezhető.

Az ilyen önkéntes kívülállás valószínűleg minden marginális kiindulású kezdeményezőben feltalálható. Valószínűleg az avantgarde irányzatoknak mint igazi marginális erőfeszítéseknek a változatait is jellemzi, s sokféle szociálpszochológiai tényezőből tevődik össze.

Ezt a jelenséget próbáljuk elemezni egy nagyon jelentős magyar kívülállónak, Kassák Lajosnak egy rövid önéletrajzi regényrészletével.

Az ember, akinek életéről szó van, a magyar irodalom és művészet kiemelkedő alakja, író, költő és festő. A magyar avantgarde vitathatatlan elindítója, egyben a nemzetközi avantgarde egyik korai mestere. Tudjuk, proletársorból indult, anyja írástudatlan mosónő, ő a lakatos mesterséget tanulja ki, s tudatlan munkásként a munkásmozgalomban emelkedik költővé; 1919 után sem vállalja a kijelölt helyet, s minthogy ekkor is inkább kívülálló marad, nem lépdel a sorban, az 1945–49-es megszakítás után renegátnak kezelik, ráütik a stigmát. Ezt a marginális pozíciót 1956-ig éli. 1956, a nagy felismerések éve hozza vissza, majdnem negyven évi külső és belső emigráció után az irodalomba. *Életének nagy részét valóban a peremen töltötte.*

Nyolckötetes, 1919-ig terjedő önéletrajzi írásának a kamaszkorról szóló második kötetéből emelek ki egy részletet, amely a devianciának mint marginális ígéretnek és mint marginális reménynek a jelenségét emeli ki.

A devianciát itt nem a társadalmi felelőtlenséggel és a „társadalmi szerződés" elutasításával határozom meg, minthogy ez a definíció elsősorban a kriminalitást foglalja magába, majd kiterjed az élet értékének és az értelem értékének az elutasítására, ami az öngyilkosságot és a pszichózist is ebbe a kategóriába sorolja. A szakirodalom jó része ezt a

meghatározást fogadja el (Lásd: *Andorka, Buda, Cseh–Szombathy:* A deviáns viselkedés szociológiája, Budapest, Gondolat).

Az irodalmi megközelítés, amelyet itt választok, a deviancia kritériumának a kívülállást tekinti, s így eleve társadalmi és történelmi kategóriaként kezeli. Az alkoholizmus és a kábítószerfogyasztás (kóros szinten), az öngyilkosság, a pszichózis, egyes szexuális szokások (pl. a pedofília), és mindenekfelett a kriminalitás beletartozik ugyan a deviancia körébe mint a *kívülállás* egy-egy változata. Csakhogy a deviancia nem redukálható a jó és a rossz különbségére, az erkölcsi norma megszegésére. A kívülállásnak olyan változatai is lehetnek, amelyek nem tekinthetők rossznak, károsnak, a fennálló normarendszerhez viszonyítva is érvényesek, így akár eljövendő normáknak megfelelő viselkedésre, a norma megújítására utalhatnak, sőt ennek a megújításnak az előörsei is lehetnek. A perem-helyzetnek gyakran nemcsak kockázata van, hanem reménye is. Az a remény, hogy a marginális helyzetből hirdetett mondanivaló lehetővé teszi a normák, esetleg az egész normarendszer megváltoztatását.

Az említett Kassák-műből kiemelt epizód a devianciának ezt a változatát szemlélteti: kívül maradni, perem-helyzetben, távol az integrációtól, mint Stendhal orvos-költője, és így változtatni egy-egy parádés cselekvéssel a normarendszeren.

A századforduló után vagyunk. Az író 15–16 éves lehet. A kor nehéz feltételei közt (heti 84 munkaórában) tanulta ki a lakatos mesterséget, s most rövid fővárosi munka után visszakerül szülővárosába, Érsekújvárra. A vasúti fűtőházban dolgozik, napszámos munkát végez. A pályaudvarra beérkező vonatokat tisztogatja. Nehéz, piszkos munka. Ócska olajos kannák közt, mocskos ruhában dolgozik. Úgy érzi „kelepcébe csalták" azzal, hogy rávették erre a fűtőházi munkára. Súlyos szemrehányásokat tesz magának, és ezt úgy fogalmazza meg: *„. . . volt bennem valami a háziállatok önmegadó természetéből, ha egyszer szépszóval, vagy erőszakkal hozzám férkőztek, észrevétlenül kicsúszott alólam a föld".*

Ez a *kelepce-érzés* minden nap a kocsmába vezeti; iszik, énekel, gyakran sír, néha részeg. „Ebbe a kocsmába különösképpen csak vasutasok jártak s ezen a napon este 6-kor már vágni lehetett a füstöt, az asztalok körül csurogtak a tócsák, az emberek dobálták a pénzt és készen voltak a verekedésre."

A kocsmáros ezen az estén kocsonyát csinált a vendégeknek. Az elkeseredett kamasz azt kérdezi a kocsmárostól: *„Hány tányérja van összesen? Van vagy 25"* feleli a kocsmáros. A kamasz ekkor megrendeli mind a 25 adag kocsonyát, azt kívánja, hogy az egymás tetejére rakott kocsonyás tányérokat vigyék át a söntésbe, a vendéglő másik szobájába, a tiszta szobába, ahol terített asztalok vannak. Mi van a kamasz fejében? *„Gonosz, buta ötletem támadt és most mindenáron végre akartam hajtani. Valami esztelen vágy élt bennem, hogy ezt a szép szobát a kedvem szerint tönkre tehessem."* Ki akarom pingálni az urak szobáját, mondja, s egész fizetését oda teszi a kocsmáros kezébe.

Fogja az első kocsonyás tányért, odavágja a falhoz, s a zsíros lé rákenődik a tiszta szoba falára. Aztán sorban, nagy lendülettel vágja a tányérokat egymás után a rózsás girlandok és a fehér plafon felé. A kocsonya mindannyiszor fröcsköl, szétesik, rákenődik a falra, iszonyatos módon mocskol össze mindent.

Az emberek rémülten állnak és bámulják a rombolást. Végül a tányérok elfogynak, egy cserépdarab megvágta az elkeseredett kamasz kezét, csurog belőle a vér. „*Elvégeztetett* – mondta – *mostmár bejöhetnek ide az urak.*" Utána már nem megy vissza az ivók közé, „. . . *a bolond munkával kidolgoztam magamból a részegséget*", írja.

Megpróbáljuk értelmezni ezt az epizódot a szorosan hozzátartozó életrajzi részek, elsősorban a kamaszkor anyagának a felhasználásával.

Az akkori iskolarendszerben négy elemi után következett, illetve következhetett a nyolcosztályos gimnázium. A szülők gimnáziumba íratták be a fiút, mindenképpen fehér gallérost akarnak nevelni a gyerekükből. A fiú ellenáll. Nem tanul, a feltett kérdésekre egyszerűen nem felel. Minden főtárgyból megbukik. A szülők nem adják fel a galléros ember perspektíváját, mégegyszer beíratják, s a fiú megint csak az ellenállást választja. Egyetlen kérdésre sem ad választ, egyetlen feladatot sem készít el, ismét minden főtantárgyból megbukik. Ekkor még nem töltötte be 12. évét. Zsebében az elégtelen bizonyítvánnyal önállósítja magát, s addig könyörög egy lakatosmesternek, amíg az végül is felveszi inasnak. A gyerek felvállalja ezt a sorsot, a napi 14 órás munkát, a sokféle megaláztatást, de maga dönt a sorsáról. Egyébként anyjával él, szereti a családot. A legfőbb érték azonban számára az autonómia. Sok mindent eltűr az inaséletben, de valahogy őrzi az autonómiáját, mintha az autonómiába való beavatkozás, az önrendelkezés akadályozása lenne a legfőbb veszély, s erre különösen érzékeny. Megsértése iszonyú haragot, dühöt vált ki belőle. (Olyan indulatelvezetést, amelyet a pszichológiában acting out cselekvésnek nevezünk, s amely inadekvát viselkedésben vezeti el az akadályoztatottságnak, a frusztrációnak a feszültségét.)

Most néhány példa következik erre az autonómia – frusztráció – acting out jelenségre, a kamaszkorról szóló önéletrajzi kötetből:

Az ifjú narrátor hosszú, hátrafésült hajat hordott, ez akkoriban nem volt szokás, leány-viseletnek mondták. A lakatosmester ringyónak titulálta ezért a viseletért. A mesterné mindenáron le akarta nyírni. „*A munkásember legyen olyan, mint a jó katona, járjon rövid hajjal.*" Egy nap a mesterné elrendelte, hogy az inasok fogják le a hosszúhajút, hozatott egy ollót azzal, hogy majd ő lenyírja katonásra ezt a ringyó hajat.

A fiú reakciója valóban olyan volt, mintha a hajviselet az autonómia jelképe lenne, és ha lenyírnák a haját, Sámson sorsa teljesedne be rajta. „*Valami vad, embertelen szenvedély tört ki belőlem, toporzékoltam és rekedten, sírva ordítottam. Közre akartak fogni, és én eszelősen védtem magam egy vasdarabbal. Gyilkos tudtam volna lenni, ha valaki hozzámnyúl.*

– *Nem!* – *ordítottam.* – *Nem engedem! Agyonütöm, aki ide jön!*"

Igen valószínű, hogy acting out típusú indulatelvezetésről van szó, s ez az indulat az autonómia veszélyeztetéséből fakad.

A következő epizód szintén 12 éves korból való, s ugyancsak az autonómia sérelmével kiváltott dühroham jellemzi. Mint legfiatalabb inast az idősebb inasok gyötrik, kínozzák. Most éppen „*mint indiánok rámvetették magukat és egy cigarettavéget nyomtak be összeszorított fogaim közé . . . nem a megbánás vagy a kétségbeesés volt az, ami felsírt bennem . . . valami eddig ismeretlen dühnek, a visszavett akaratnak első felizzott gyémántjai voltak ezek a könnyek. Ha most újból hozzámnyúltak volna, mint valami láncról*

elkötött kutya mindenkit összemartam volna". A jelenet felidézése során az író végiggondolja azt is, hogy „*vannak inasok, akiknek nehéz esztendeik sora mindvégig így, az öregebbek uralkodása alatt porzik le, ezekben valóságban meghal a tiszta, fejlődő ember, egész életükben gyáva szolgákká vagy izgága, vad ellenségekké lesznek*".

Kassák, aki foggal-körömmel védi autonómiáját, már 12 éves korától vigyáz arra, hogy ne váljon gyáva szolgává.

A harmadik epizód emlékeztet a kocsonya-jelenetre. A fiú kitanulta a mesterséget, megkapta a segédlevelet. Beáll egy másik műhelybe dolgozni, ahol más feladatok, más szokások vannak. Úgy érzi, hogy a mester figyelő szeme szinte kalodába zárja, megrontja a munkáját, megrontja a kedvét. Négy hét múlva nem megy dolgozni. Beül a műhely közelében egy pálinkamérésbe. A mester meglátja őt a pálinkás pohár előtt. Kineveti. A fiú ismét sértve csak a két gyűlöletes szemet látja. Valami vasdarabot akar hozzávágni. Nem tudni, mi történt, véresen, összehányva viszik haza.

A kamaszkori epizódok után most két nagyjából felnőttkori önérzeti történet következik.

A lakatos mesterség kitanulása után a narrátor a fővárosba kerül, nem talál munkát. Hirdetés alapján jelentkezik ügynöknek. Nagyméretű zenélő szentképet kellett eladni falusi családoknak. A vállalkozó kikísérteti a jelentkezett ügynököket a pályaudvarra, ahol ügyesen felpakolják a hátukra a zenélő szentképet. A narrátor egyre kényelmetlenebbül érzi magát. „*Kész lettem volna az egész ügyet odavágni a kövezetre. Még élni se akartam, ha ennek az életnek ilyen súlyos ára van. Végre is azt mondta a kísérőnek: vegye le a hátamról ezt a cókmókot, nem vagyok én vigéc.*"

Ezekről a dühös kirohanásokról Kassák azt írja „*Néha erőt vett rajtam valamilyen hisztériás indulat.*" De az epizódok – a kibukás az iskolából, a kocsonyadobálás, a hajvágás, a „*nem vagyok vigéc*" – inkább azt valószínűsítik, hogy a narrátor az autonómiát mint legfőbb értéket kezeli, és ha ezt az autonómiát korlátozni próbálják, inadekvát indulati kirobbanással felel.

Utolsónak még egy felnőttkori epizód következik. Az önéletrajzi regény 8. kötetében található, az író 31 éves, amikor lejátszódik.

Felesége színésznő, vidéki fellépésre utazik. Hajnalban indul. Hogy kellő időben felébredjen, égve hagyja a villanyt. A férfit azonban zavarja az égő, nem tud aludni. Felkel, leoltja. Az asszony fél, hogy elalszik, felkel, ismét meggyújtja, az író nem tudja, hányszor ismétlődik ez a matrimoniális játszma (a pszichológia nyelvén: game) a kölcsönös sértegetésekkel együtt. Végül is robban: „*Nem is kellett az izmaimat megfeszítenem, hogy talpra ugorjak, az úgy valósággal kivetett magából. Felkaptam egy széket, hogy leütöm a lámpát a zsinórról, s most hirtelen megláttam az utazóbőröndöt, ami becsomagolva már elő volt készítve. Nem gondolkodtam, csak cselekedtem. Beugrottam a másik szobába, az íróasztalról felkaptam a papírvágót és nekiestem vele a bőröndnek. Éreztem, hogy okvetlenül fel kell hasítanom, meg kell semmisítenem azt a dögöt, amely most úgy tűnt előttem, mint valami jóllakott, gunnyasztó állat. Belevágtam a szerszámot, de a kemény disznóbőr-imitáció jól védte magát. Újra. A padlón birkóztunk. A bőrönd csakugyan mint egy otromba, vastagbőrű állat, szívósan ellenállt és én egyre elvadultabban bele akartam erőszakolni a tőrt. Végre is fölhasadt. Hosszú sebet vágtam bele. Ezt*

akartam és csodálatosképpen ahelyett, hogy megnyugodtam volna, undorító szégyenérzés vett rajtam erőt, mintha alkohol-mámorból józanodtam volna ki, nagyon komikusnak láttam magam itt a padlón térdepelve . . . "

Mintha itt is arról lenne szó, hogy az autonómiának, e legfőbb értéknek a korlátozása önismereti sérelem s inadekvát indulatelvezetést (acting-out-ot) – vált ki.

Igaz, a jelenetet egyszerű házassági konfliktusnak is tekinthetnénk, amely minden páros létben előadódik; de akkor a 11 éves kori iskolai epizód a nyugtalan gyerekről szóló gyakran elhangzó panasz lehetne egy nevelési tanácsadóban, a lakatosműhelyi történés a makacs serdülő handabandája; a kocsonya-jelenet pedig egy kétségbeesett kamasz renitenciája. *A történés azonban folyamatos,* minden epizódban az autonómiáról mint önvezérlésről, önszabályozásról van szó, amely hol az önállóság igényeként, hol önérzetként bukkan fel.

Ezzel az önérzeti megszállottsággal a lakatosinas lehetett volna alkoholista vagy kriminális, vagy a kettőből összetett csavargó, megjárhatta volna a züllés számos lehetőségét. De hogy nem elzüllött, hanem fölemelkedett, nem a koldusok süllyedésének, hanem a teljesítményt kereső elaborációnak az útját járta, ennek is érdemes keresni a motivációját.

A szövegből kiindulva: a kamasz *nem tudja elfogadni önmagát,* úgy látja, hogy őt senki sem szeretheti, senki el nem fogadhatja: „utáltam önmagam piszokszagát, fájtak a lábaim az örökös térdencsúszkálástól és fájtak az ujjam hegyei, amelyeken a súroló kóc tövig koptatta a körmöket. Ha néha mosakodás után megnéztem magam a tükörben, bőröm lyukacsai közül sose tudtam kimosni a sűrű fekete olajat".

Önmagának ez a megvetése beletartozik a *kelepce-élménybe* s mindez a frusztráció lelkiállapotában foglalható össze. Tudjuk, a frusztráció által keletkezett indulat könnyen áttolódhat más helyzetre és haragként, dühként robbanhat ki más és inadekvát feltételek közt. A fiú ezt mondja: *„Az élet szépségétől elütött és önmagával is meghasonlott kamasz voltam."* Megéli bezártságát, az élet szépségétől való megfosztottságát. A tiszta szoba kipingálásáról azt mondja: *„ziháltam és ordítottam, mint valami indián harcos. Mert most jött ki belőlem az indulat, a vad elkeseredés, harc volt ez az apám ellen, a vasút ellen, az egész meggyűlölt világ ellen".*

Megéli a megfosztottságot, annak indulati hullámát, s a dühöt továbbviszi

a vasút ellen, ahol undorító lesz a bőre,

az apja ellen, aki mint autoritás mindenért felel,

az egész világ ellen, amelyet itt és most éppen a vasút képvisel.

A komplex indulati kirobbanásról, a frusztrációról és az acting out-ról szóló magyarázatot még kiegészíthetjük a tranzakcionális pszichológia gondolatával. Eric Berne szerint az emberi lét úgy van megkonstruálva, az óvatosságnak olyan hálója akadályozza az emberek közti kapcsolatot, hogy nagyon kevesen jutnak annyi gyengédséghez, amennyire a létezéshez szükségük lenne. Gyengédségi deficitben élünk, ezt sokféleképpen próbáljuk kiegyenlíteni. Üzenetek érkeznek a világból, elfogadók, elutasítók, legkivált a szülőktől és testvérektől, abból a mikrokörnyezetből, amelyben az egyén felserdül. Az üzenetek és az erre adott válaszok, továbbá az erre kapott viszontválaszok kialakítják a kamaszban a lényegében tudattalan, nehezen megfogalmazható mottót, ahogyan mondják: script-et.

Bizonyos fokig gyermekkortól, méginkább a kiskamasz kortól kezdve ezt különféle helyzetekben igyekszünk megvalósítani. A tudatelőttes tartományában kidolgozott, távolról sem pontosan megfogalmazható életvezetési forgatókönyv – a life script – lényeges életvezetési fordulatok pillanatában, döntések esetén felmerül, viselkedési formulája bekattanhat mint belső késztetés, és meghatározhatja a magatartást.

Nos, a kocsonya-jelenet, a tiszta szoba rettentő kipingálása beletartozik annak a kamasznak a script-jébe, nem-tudatos sűrített forgatókönyvébe, aki ezt az önéletrajzi regényt írta. A script váza: az önérzetnek a sérelme egyenlő a legfőbb értéknek, az autonómiának a megbontásával, amire a válasz az autoritás ellen irányuló, normabontó acting out cselekvés.

Mégis éppen mert Kassák Lajos életrajzi script-jét bontogatjuk, beletartozhat ebbe még egy jelentős elem. Az autonómia védelme nemcsak az autoritás elleni renitenciában nyilvánul meg, hanem valamilyen *elaboratív erőfeszítésben* is. Láttuk a narrátor első lázadását az iskolában. Nem vállalta a kiosztott fehérgalléros szerepet. Nagyon keserves, testi erejéhez, statúrájához aligha illő mesterséget tanul ki.

Még érdekesebb elaboratív megoldás a festészet. A kocsonya-epizód előtt vagyunk, a 15 éves fiú éppenhogy kitanulta a lakatosságot, munkanélküli, egy vidéki város utcáján bámészkodik. Meglátja a papír- és festéküzlet kirakatát, eszébe jut, hogy mennyire szeretett festeni gyerekkorában. „Leküzdhetetlen vágyat éreztem magamban, hogy megint festeni kezdjek," mondja a gyermekkori emlék felcsillanására. Haza megy, pénzt kér kölcsön lakásadónőjétől, papírt, festéket vesz rajta, és napokon át csak fest. Valami kirobbant belőle, talán a valamit csinálninak a kedve, talán egy nagyon sűrű kisgyermekkori emlékmaradvány, amelynek örömeire a könyv más részében utal. Amikor már munkába áll, akkor is vasárnaponként otthon marad festeni, bár hozzáteszi, hogy talán azért marad otthon, hogy könnyebben legyen egyedül lakásadónőjével.

Azután jön a vasút olajos daróca, később a főváros, az újabb munkanélküliség. Egyszer a munkanélküli segélyéből, amely legfeljebb néhány korona lehetett, megint papírt és festéket vesz. Megint nem tudni, mi hozta fel az ellenállhatatlan kedvet, de szenvedélyesen fest, sőt két képet sikerül is eladnia. Csak kettőt, így gyorsan abbahagyja a festészetet, minthogy festékre már nincs pénze. Ekkor 17 éves, alig egy évtized múlik el s már kiemelkedik az avantgarde festészet világában.

(Még utalnék egy szimbolikusan értelmezhető sokszor előforduló kifejezésre. A kocsonya-jelenetben, amikor odaadja a félhavi fizetését a kocsmárosnak, így mondja: „*Elég ez ahhoz, hogy az úri szobát kipingálhassam a kocsonyával?*" Amikor úgy látja, hogy a kocsmáros fél ettől, még hozzáfűzi: „*Odaadom a másik félhavi fizetésem is, de ki akarom pingálni az urak szobáját.*" A szétfolyó kocsonya-maszattal a rózsás girlandokat festi át. Mintha jelképesen előrevetítené az avantgarde festő későbbi üzenetét.)

A szórványos festői érdeklődéssel szinte egyidőben keresi a helyét a szakszervezeti, majd szociáldemokrata pártmozgalomban. Ekkor kezd olvasni, mint sokan a klasszikus szakszervezeti mozgalom hatására. Az olvasással együtt kap kedvet az íráshoz. Húsz éves, amikor első verse megjelenik, és 25 éves, amikor megtalálja a saját hangját, amelynek ugyanolyan a funkciója a versben, mint az a törekvés, hogy *kipingája* az urak girlandos szobáját.

A mesterség kitanulása, a festés, a mozgalom, a műveltség megszerzése, az írás —mind elaboratív, kreatív fordulata ennek az életrajznak.

A kívülálló, a marginális, a társadalmi normarendszerrel inkább szembehelyezkedő viselkedésnek a life script-jében elsőnek az autonómiát és az önérzetet említettük, hiszen az autonómiáért már érdemes kívülállni. Most egészítsük ki ezt a script-et az elaborációs erőfeszítéssel, amely védelmet nyújthat az elkallódás veszélyével szemben.

Börtönéveimnek egyik lényeges tapasztalata az volt, hogy a zárkákban nemcsak keseregtek és nemcsak a világmegváltás ügyét tárgyalták, hanem írtak, faragtak, művészkedtek is. Talán még egy gimnáziumi felső osztályban sem írnak annyi verset, mint a börtönökben (legalábbis azokban a börtönökben, amelyeket mint bentlakó megismertem). Rabok, akik azelőtt ritkán fogtak ceruzát a kezükbe, most megpróbálják versbe foglalni nosztalgikus fantáziáikat, frusztrációs dühüket és a stigma keservét. Esetleg prózában rögzítik történetüket; egyiknek a története sem mindennapi, mindegyik megér egy irodalmi felidézést. Aki nem boldogul az írással, az farag, vagy nyállal kevert kenyérdarabot gyúr: dobozt, sakk-figurát, szobrot stb. és ezzel esztétikumot próbál teremteni. Olyan aprólékosan készítik el a tűzifa-hasábokból faragott tárgyakat, ahogyan a középkori mesteremberek egy kelyhet vagy egy kardnyelet cizelláltak. Legtöbbjük sem írásban, sem faragásban nem érte el a művészet szintjét, de az alkotás igényével és élményével mégis fölébe emelkedtek helyzetüknek és stigmájuknak.

Mintha az a homályos gondolat vezérelné a börtönlakók naiv költőit és iparművészeit, hogy valamilyen művészi formában majd ki tudják fejezni azt a vágyat, szenvedélyt, vagy alárendeltséget, amely sorsukat eldöntötte, ebből a világ valahogyan megérti igazukat vagy bűntudatukat, büntetésüket eltörlik és visszafogadják őket.

Mintha a stigmatizáltnak, a kitaszítottnak valamilyen *küldetése,* rendeltetése lenne. Mintha az a misszió várna rá a világban, hogy a kívülállás élményeit feldolgozza, így nyerje vissza szabadságát; mindebből majd kiderül, hogy érdemes volt kínlódni a börtönben, mert most mint ünnepelt költő, érdemes művész nyugodt tekintettel állhat gyermeke, felesége, szeretője, az egész világ előtt.

Ez is lehet egy script: a stigma-élmények feldolgozásának a rendeltetése mint a kívülállás feltételeihez kötött későn kialakult élet-mottó. Franciaországban ennek az irodalom-szociálpszichológiai folyamatnak is megvan a valós modellje: Jean Genet, csavargó, tolvaj, alvilági figura (s amint megelégedéssel mondja: világéletében áruló). Életfogytiglani börtönre ítélték. A börtönben vált íróvá, az új francia próza lírai realizmusának kiemelkedő képviselője. Írótársai – élén Sartre-ral – járták ki az amnesztiát a már sikeres írónak; tíz évet töltött börtönben. Megírta élményeit mind a csavargás éveiről, mind a börtönévekről, s a zárkaélet hosszú sínylődését életteljes és poétikus nyelven dolgozta fel. A próbálkozók százezrei, talán milliói közül neki sikerült.

Tudjuk, Kassák maga is megélte a csavargók sorsát. Kint élt az országutakon, és ezt a különös időszakot fel is dolgozta életrajzi regényének 3. kötetében. Majd egy másik könyvében visszatér ehhez a témához, és szinte az irodalomelmélet nyelvén fogalmazza meg mondanivalóját *az elhivatott kívülállókról.* Ebben a tanulmánykötetben mintha az autonómiának és a kívülállás elaborációjának ehhez a sűrített life script-jéhez nyúlna vissza.

A könyvnek is, legjelentősebb tanulmányának is a címe: *„Csavargók, alkotók."* Kassák megírja, hogy csavargás közben *„napokon át nem jutottam elegendő ételhez, és hülyének és nyomorultnak kellett tettetnem magam, hogy valaki elém dobjon egy falat kenyeret, és mégis nem a nyomorúságnak a pokla, hanem a szabadság hőskora volt ez a számomra... a cserepesbőrű csavargóktól megtanultam, hogy mennyivel szebb szabadon élni, mint jómódban és vágyak nélkül fölmorzsolódni. S úgy éreztem akkor, hogy igazuk van ezeknek a « kívülállóknak »... mert éppen olyan kiéhezett... s istenien gőgös és fönnhéjázó voltam, mint ők".*

S ekkor úgy érezte, hogy vissza kell kanyarodnia a civilizációba. Vissza is kanyarodott a tollhoz és az ecsethez.

Ugyancsak itt írja, hogy az országúti csavargásnak különféle típusai vannak: az egyik megmarad hivatásos koldusnak, a másik visszakullog a munkapadhoz, de unokáinak Münchausen-történeteket mesél a csavargók haditetteiről.

A harmadik csoportba tartoznak azok, akik szerinte az „legigazibb csavargók", deviánciájuk *rendeltetés*, kívülállásuk nemcsak rendbontás, hanem *új törvényfogalmazás* is. Sok nevet sorol fel, hármat emel ki: Gorkijt, Jack Londont és főként Panait Istratit. Gorkij évekig csavargó volt, mint csavargó is őrizte autonómiáját: a mozgalomban a hatóságokkal szemben, majd a mozgalommal szemben az emigrációban, ahonnan végleg csak 60 éves korában tért vissza. Jack London 10 éves korától kezdve az utca fia, csavargó, hobo, alkoholista, és deviáns sorsának megváltása a kreativitás.

A harmadik az igazi csavargók közül, akiben eredeti világlátásként érlelődik a megváltás, Panait Istrati, csavargó, csempész, öngyilkos, homoszexuális egy olyan korban és kultúrában, amely ezt nem fogadta el mint a lét érvényes változatát. Már ez is elég lenne a devianciához, de Istrati is rátalál arra, hogy mint marginális is marginális legyen, pontosabban olyan eretneknek számítson, amilyen még az eretnekégető egyházakban is ritka. A világnézeti dogmatizmussal kerül ellentétbe, mint Kassák, csakhogy míg Kassák megmarad az elnyomottak és a megszomorítottak oldalán, addig Istrati (a számomra nem kontrollálható információk szerint) inkább ellenszenves politikai bukfenceket csinált. Kassák mégis vállalja és idézi Istratinak a life script értékű megfogalmazását. (Kassák ezt 1935-ben írta, de csak negyven év múlva, már halála után jelent meg.)

Úgy idézi a brailai csavargót, akiből halhatatlan francia író lett, mint aki „kibontotta a sehovase tartozó ember lobogóját". Istrati itt megjegyzi, hogy azoknak felel, akik világnézeti árulással vádolják:

„Nem tudjátok felfogni, mily ponton lettem századom lázadójává – idézi Kassák Istratit. – *Olyan ember vagyok, aki már gyermekkorában ösztönösen rájött az engedelmesség bűnére, a tradíció tisztelet bűnére, a család, a társadalom, sőt bármely lobogó iránti tisztelet bűnére! Nem engedelmeskedtem anyámnak, amikor elhagytam, hogy magam keressem meg a kenyerem s magam intézzem sorsomat... Nem alapítottam családot, soha asszonyra utódokat nem erőszakoltam, soha pártnak, szervezetnek, társaságnak tagja lenni nem akartam, s ha valahová erőszakkal beírattak, egy hónapnál tovább tagdíjat nem fizettem. Soha gyár vagy műhely vagy vállalat, hol kenyeremet kerestem, három hónapnál tovább nem tudott megtartani, még a legkedvezőbb feltételek mellett sem."*

Istratinak ezekből a Kassák által idézett szavaiból az a biztonság árad, hogy lehet sehová se tartozni. Mintha ez lenne az egyik lehetséges life script-je a kívülállás reakciójaként bontakozó autonómia és kreativitás egységének, amelyet Kassák, Istrati, London élete és Ferrante Palla irodalmi alakja mutat.

*

A vizsgálódás, amellyel próbálkoztam, a deviancia két fontos elemét emelte ki: az autonómia igényét, majd a kívülállás elaborációs reményét. Az értelmezésben a tranzakcionális elemzés fogalmaihoz folyamodtam.

A kocsonya-epizód nemcsak az író életrajzának a script-je, sokkal több ennél. Azt tartalmazza, amit szövegében kimond: „. . . *mai életem tűrhetetlenül visszataszító . . . elütöttek az élet szépségétől . . . kezdjünk harcot az apám ellen, az egész gyűlölt világ ellen . . ., minden ellen, ami tekintély és pingáljuk ki kocsonya-cafatokkal az urak rózsás szobáját.*"

Amikor a kamasz a kocsonyás tányérokat dobálja, a girlandok szétverésével az elkeseredettek script-jét követi. S ha volt érzelmi deficit, gyengédségi deficit ebben a fiúban, azt Kassák alaposan kiegyenlítette a huszonöt kocsonyával és főként a girlandpusztító avantgardizmussal.

Tudom, ő a magyar avantgarde apja és a világ avantgarde-jának egyik patriarchája. Ma is úgy látom őt, mintha kocsonyás tálakat vagdalna a tiszta szobában és minden tál után mintha robbanás következne be és valami új születne a világban. S ezzel próbálná kiegyenlíteni ő is, követői és tanítványai is nemcsak kamaszkoruk gyengédségi hiányát, hanem személyiségük megvalósításának a deficitjét is.

BIRÓ FERENC

IRÁNYZAT VAGY MENTALITÁS?

Az érzelmesség megjelenése a felvilágosodáskori magyar irodalomban

Mária Terézia 1760-ban alapította meg testőrségének magyar részlegét s ez az elhatározás néhány esztendő múlva akaratlan eredményhez vezetett: a gárdában szolgálatot teljesítő fiatal nemesek köréből indult ki az az irodalmi mozgalom, amely lényegében véget vetett annak a hegemóniának, amelyet a Rákóczi-féle szabadságharc bukása utáni évtizedekben a katolikus egyház élvezett a kultúra területén. A magyar irodalomtörténetírás hagyományos felfogása szerint az újkori magyar irodalom időszaka is 1772-vel, a „testőrírók" közül elsőként jelentkező Bessenyei György első műveinek megjelenésével kezdődik. A franciás műveltségű Bessenyei a magyar felvilágosodás egyik legerőteljesebb tehetsége volt, köréje s néhány társa köré szerveződik az 1770-es években új lendületet vevő magyar irodalom, amelynek képviselői szinte kivétel nélkül nemesek s akik ebben az évtizedben már fölényben vannak az egyházi értelmiséggel szemben. Presztízsük növekedése annál inkább is feltűnő, mert műveltséget illetően nem versenghettek e rendkívül jól képzett intelligenciával. A katolikus egyház kulturális hegemóniájára épülő későbarokk világ fellazulása azonban nem az 1770-es években, hanem korábban megkezdődő és több szinten is zajló folyamat volt. E folyamat egyik lényeges mozzanataként éppen az egyházi értelmiség szellemi arculatának átalakulása tűnik fel, egyebek között pl. az, hogy az általuk művelt vallásos irodalomban az erkölcs kérdései kerülnek előtérbe, azaz: a vallásos világképnek az az oldala, amely közvetlenül érintkezik az évilági élettel és a hétköznapokkal. A század középső évtizedeiben igen nagy számban megjelenő erénytanok a boldogság problémájával foglalkoztak a legtöbbet s bár eszméiket a keresztény sztoicizmus értékrendje és érvrendszere határozta meg (a boldogság tehát aszketikus jellegű marad s az erkölcsi tanácsok a „külső dolgok"-ról, vagyis a világ javairól való lemondásra szólítanak fel), a laicizálódás tendenciáját jól mutatja, hogy a megfelelő regulák követésével elérhető boldogság elsősorban már az ezen a világon elérhető boldogságot jelenti.

Az egyházi értelmiséghez tartozó moralisták ily módon éppen úgy igyekszenek védeni a barokk világ értékrendjét, mint megfelelni az elvilágiasodás egyre erősödő igényeinek. A gárdában szolgálatot teljesítő fiatal nemesek irodalmi tevékenységéből azonban kitűnik, hogy számukra – s általában a szellemi önállóságra törekvő nemesi elit számára – ez már kevés volt: e nemzedék közös jellemzőjeként a sztoikus morál elleni lázadozás változatai ötlenek a szemünkbe. Ha a keresztény sztoicizmus oly sok korabeli magyar kiadványban megszólaló tanítása szerint az igazi öröm ezen a világon sem a test öröme, hanem a léleké,

nem a világi javak, a „hivságok" tesznek bennünket boldogokká, ellenkezőleg, az igazi boldogság a világ hivságait megfelelően értékelő (tehát megvető) lélek békéjében lakik – akkor a hetvenes évek fiatal nemeseinek tekintete előtt a lélekkel szemben a test, a szemlélődő lélek nyugalmával szemben pedig a világ dolgainak értéke növekszik meg. Bessenyei Györgynek már első filozófiai verseiben (l. *A lélekrül* c. több száz soros költeményét) megjelenik és alapvető szerephez jut az *érzékenység* fogalma, amely a sztoikus morál elleni lázadás kulcsfogalmaként értelmezhető; hogy az ember érzékeny, azt jelenti, hogy meghatározó principium nem a lélek, hanem a test – a lélek alá van vetve a test érzékenységeinek, a vér impulzusainak, a szív indulatainak. Ebből természetesen következik, hogy a boldogság forrása sem lehet a lélek, hiszen ha a lelket a testi öröm és fájdalom rabjaként látjuk, akkor boldogságunk is csak a külvilág olyan jelenségeitől függ, amelyek hatnak ránk és érzékeinkre. A hetvenes évek művelt magyar nemeseinek gondolatvilágát az jellemzi, hogy benne az érzékenység e fogalmának kiemelt helye van – az ember érzékeny voltára hivatkozva folytatnak nyílt vagy hallgatólagos polémiát a sztoikus morállal, de ez az emberfelfogás szolgál alapul a világi örömökre nyitott, felszabadult emberi s költői magatartások felé való közeledéshez is. Fel kell azonban figyelnünk arra is, hogy éppen ezeknek a keresztény sztoicizmus ellen lázadozó fiatal nemeseknek az irodalmi működésében jelentkezik első ízben az érzelmesség is a magyar irodalom történetében. S hogy ebben az egybeesésben nem a véletlen játszik szerepet, hogy ez az összefüggés itt lényegi összefüggés, azt jól mutatja, hogy az évtized érzelmes tónusú irodalmi alkotásaiban is jelen van az érzékenység imént emlegetett fogalma, csak éppen annak a meggyőződésnek, hogy az ember testi meghatározottságú és boldogságához „külső dolgok" szükségesek, itt nem pozitív vonásai, hanem keserves következményei tűnnek elő.

A kritika fegyvere, az érzékenység fogalma azért fordulhatott vissza magukra a felhasználókra, mert az ő sztoikus morál elleni lázadásuk erőteljes volt ugyan (időnként mintha La Mettrie szelleme bátorítaná őket), de nem volt következetes. S ez nem is lehetett másképp, hiszen az 1770-es években fellépő nemesi elit irodalmában az ember evilági és testi mivoltáról tudott eszmék úgy váltak evidenciává, hogy ez a meggyőződés egy ugyan már a lezárulásához közeledő, de még virulens és jól kiépített intézményi bázissal is felszerelt későbarokk világ kulturális tömbjébe zártan, azt ugyan lazítva, sőt, belső, főleg irodalmi erőviszonyait végül is átalakítva, de mégis csak azon belül nyilatkozott meg. Így az esetek túlnyomó részében a testi meghatározottságúnak elismert emberről való felfogást a vallásos világképpel egyáltalán nem szakító intellektusok teszik magukévá, vagyis: az érzékenység fogalma a vallásos értékrenden belül, azt számos és lényeges pontokon érintetlenül hagyva, tehát védtelenül, az új igényeket támogató új filozófiai-ideológiai rendszerek kiépítése nélkül hatolt csak előre. Mivel így a földi igényeknek a néha végletes, szinte vad lázadását csak nagyon-nagyon ritkán kíséri egy megfelelő bölcselet kialakítására irányuló erőfeszítés, a hagyományos világkép alapvető értékeit e nemesi nemzedék lázadása inkább csak háttérbe szorítja, de nem érvényteleníti. S ha a keresztény sztoicizmus nem is tudja meggátolni az új eszmék betörését és elterjedését e művelt s viszonylag szűk nemesi körben, lehetősége marad arra, hogy olyan normákat állítson velük szemben, amelyre az érzékenységre épülő emberfelfogásban és

boldogságkoncepcióban a kor Magyarországán nincs megfelelő válasz. Az érzelmes magatartások hátterében e konfliktus variánsaira bukkanunk – itt csak a két legfontosabb változatra térnék ki.

A keresztény sztoicizmus alapján megfogalmazott boldogság egyik legfontosabb jellemzője – állandósága, az, hogy a „lélekben rejtezik" s így független a világ változásaitól, független magának az időnek a múlásától is: a keresztény sztoicizmus bölcse fontosnak tartja ugyan már az evilági életben való szerencsét is, de azért (természetesen) mindenekelőtt hivő lélek, akit az ifjúság boldog s bolond idejének elröppenése s egyáltalán: a világi életnek elmúlása csak megerősít igazában. Mivel az érzékenység ifjú lázadói ezt a bölcsességet csak mellőzik, de újfajta s megfelelő, rendszeres bölcselet által nem érvénytelenítik, az ő boldogságuk – amelynek feltételéül tehát éppen ama „külső dolgok" szolgálnak – védtelenül áll e másik s állandó boldogság által felállított normával szemben: az idő hatalma minduntalan leleplezi törékenységét. Az antisztoikus tendenciák előretörésének hátterében így és ezért lappang ott mindig a nyugtalanság és a szomorúság; mert ha igaz is, hogy a tartós értékek lehetséges távlata, a vallás ígérte túlvilág immár nem sokat jelent e nemesi nemzedék számára, ez a túlvilág azonban számukra is létezik s így szüntelenül kísérti őket annak tudata, hogy míg a hagyományos világkép és morál tartós boldogságot ígér, a földi élet s az itt elérhető boldogság nem épül tartós értékekre és elröppen a szálló idővel. Ez a szomorúság állandóan kísérti ugyan a hetvenes évek magyar nemeseinek irodalmát, mégsincs állandóan jelen benne, a sztoikus erkölcstan számukra képtelennek tetsző „reguláival" szemben megnyilatkozó ellenérzések s az evilági örömök iránti s folyvást megújuló vonzalmak gátolják meg, hogy bárki csak e szomorúságnak adjon hangot – viszont szinte senki nem tudja elkerülni, hogy ne szólaltassa meg azt a szomorúságot is, amely az emberi élet mulandósága miatt száll a lelkekre. E nemesi nemzedék szerzőinek írásaiban így az életöröm hangjai, a sztoicizmus elleni polémia és az élet mulandósága feletti érzelmes lamentációk váltakoznak – a költői életművek közötti eltérések jelentős részben e három témakör arányainak eltéréseiben figyelhetők meg. Az évtized két legjelentősebb költőtehetsége közül pl. Barcsay Ábrahám elsősorban a derű és az életöröm költője („Ezer tárgya vagyon érzékeny szívemnek" – írja egyik jellegzetes versében), de költészetét átszövik az idő „csuda természetéről" szóló meditációk s ő írja, *A télnek közelgetése* címmel, a felvilágosodás magyar irodalmának talán legszebb költeményét az élet mulandóságáról. Ányos Pál verseinek jelentős részét viszont az élet elmúlása miatti kétségbeesés ihleti – a magyar irodalomban őt tekintik a szentimentalizmus legjellegzetesebb képviselőjének, az *Egy boldogtalannak panaszai a halaványy holdnál* c. verse az érzelmesség mintaverseként szerepel minden antológiában –, viszont szenvedélyesebb és elfogulatlanabb megverselője az életörömnek, mint bárki kortársai közül.

A mulandóság téma előtérbe kerülésében végül is a hagyomány ereje nyilatkozik meg, az érzékenység „külső dolgokat" feltételül kívánó boldogságának esendősége az időtlen boldogságot ígéri a hagyomány normái előtt s a hagyomány erejét mi sem mutatja jobban, mint az, hogy az idő hatalmára nem konzervatív vitapartnerek hívják fel a hetvenes évek fiatal nemeseinek figyelmét – maguk az érzékeny, ama „külső dolgokon" alapuló boldogságra fogékony fiatalemberek élik át önmagukban az emberi életet ostromló s pusztító idő

roppant hatalmát: már furcsán, néha szinte komikusan hat, hogy atlétatermetű, életük virágjában levő ifjak szoronganak verseikben, sőt, magánleveleikben életük mulandósága miatt. S ha a hetvenes években színrelépő írónemzedéknek a hagyomány ellen fellázadó legtehetségesebb és legönállóbb tagjait ilyen erőteljesen befolyásolta a – hagyomány, akkor érthető, ha a kevésbé tehetséges, de az irodalom iránt érdeklődő, sőt, szenvedélyesen olvasó társaik is ilyan olvasmányok felé nyúlnak elsősorban, amelyeknek középpontjában a vallásos morál parancsainak és az elvilágiasodó életszemléletnek a konfliktusa áll. A gárdában művelődő fiatal nemesek irodalmi kalauza a korszak legjobb magyar stilisztája, Báróczy Sándor volt s a köréje gyülekező csoport irodalmi érdeklődésének irányát Baculard d'Arnaud neve, Abélard és Héloise története (a Collection precieuse des Lettres et Épitres amoureuses d'Heloise et d'Abelard, s. l. MDCCLXVIII. c. kiadvány alapján), valamint a – főleg Dorat és Colardeau által művelt – heroida műfaja jellemezheti a legtömörebben, vagyis olyan művek választása, amelyekben nincs választás a „természettől helyben hagyott érzékenységek" és az „ennek meg-folytását ollyan keményen parantsoló vallás" értékei között. A kétfajta s egymással mereven szembeállított értékrend közötti konfliktus szükségképpen vezet szomorúsághoz, hiszen a szomorúságban voltaképpen e konfliktus feloldásának lehetősége rejlik: az érzékenységben benne munkál a vallás életvitel mellőzése miatti bűntudat, a vallásos életforma választásában pedig a világról való lemondás fájdalma. Mivel így mind a két értékrend kárpótláshoz jut, a szomorúság különleges jelentőségre tesz szert e nemesi nemzedék irodalmi ízlésében, sőt: a szomorúságból és a borzadályból származó szépség tanát Baculard d'Arnaud ki is fejti egyik tanulmányában (Lettre de l'auteur du drame précédant. In: Euphémia ou le triomphe de la religion. Drama par M. D'Arnaud. Paris, MDCCXVIII.) s őt követve Báróczi egyik fiatal barátja és tanítványa, Naláczi József is megszólaltatja ezeket a jellegzetes, „preromantikus"-nak is nevezett tételeket.

De kérdéses, hogy „preromantikus" nézetek-e ezek, ahogy az elmondottak alapján talán kérdésesnek tűnhet az is, hogy vajon a felvilágosodás irodalmában a szentimentalizmus külön irányzatként fogható-e fel. Mindenesetre a magyar irodalom tanulsága szerint az érzelmesség — s a hozzá kapcsolódva megjelenő „preromantikus" tendenciák — valamint a felvilágosodás aligha választható el egymástól, ahogyan az érzékenységtől, ettől az életörömöt igenlő és az aszketikus életvitelt támadó, kritikai fogalomtól sem választható külön az érzelmes hangoltság, amely — láttuk — folyvást ott kísért a magyar felvilágosodás első nemzedékének lázongása mögött. Az érzelmesség önálló irányzatként való felfogása egyrészt túl szűk kezelése egy jelenségnek, amely állandó lehetőségként él egy időszak irodalma mögött, másrészt túl tág kezelése is, hiszen ahol megjelenik, ott is csak mint egy-egy életmű egy-egy részlege jelenik meg. S bár a mulandóság miatti szomorúság csak egy változata annak, amit a magyar irodalomban szentimentalizmus elnevezés alatt szoktunk összefoglalni, a felvilágosodás kori magyar irodalom egésze ugyancsak annak a tanulságnak a levonására ösztönöz, hogy a szentimentalizmust ne programmal, önmaga másságának tudatával bíró irányzatként fogjuk fel, hanem a rendkívül összetett, sok arcot magábarejtő felvilágosult mentalitás egyik, hol előtűnő, hol háttérben maradó lehetőségeként; olyan jelenségként, amelynek az írók nem alanyai voltak, hanem tárgyai, az nem tőlük indult ki, hanem rájuk irányult.

KÓKAY GYÖRGY

SAJTÓTÖRTÉNET – IRODALOMTÖRTÉNET

Egy sajtótörténeti kézikönyv tanulságaihoz

A magyar sajtó története első kötetének[1] megjelenése alkalmat ad arra, hogy – különösen az e kötetben képviselt korszakokkal kapcsolatban – felvessünk néhány olyan kérdést, melyeket maga a kézikönyv anyaga és műfaja kínál megvizsgálásra mind a sajtótörténet, mind pedig az irodalomtörténet szempontjából. A vállalkozás méretei, de még inkább az a célkitűzés, hogy a sajtót ezúttal önállóan, mint „sajátos intézményrendszert" kívántuk bemutatni, mindenképpen új fejezetet nyit a hazai sajtókutatás történetében. Szabolcsi Miklós így indokolta meg a sajtótörténeti kézikönyv Bevezetésében ezt az igényt: „. . . . A sajtó ugyanis sajátos intézményrendszer, sajátos működésű közvéleményalakító és tükröző szerkezet. Egyre szélesebb, egyre nagyobb számú embert befolyásoló eszközrendszer – tömegkommunikációs médium –, amelynek nem szűnik meg hatása, amely átalakul, fejlődik és a mában is egyre nagyobb szerepet játszik." Ugyanakkor azt is hangsúlyozta, hogy „a sajtó története része a nemzet politikai és eseménytörténetének, része egy-egy nemzet irodalomtörténetének, tágabban: művelődéstörténetének".[2]

Sajtónk eddigi történeti vizsgálatai a fenti megállapítások közül inkább csak ez utóbbiakat tartották szem előtt: hírlap- és folyóiratirodalmunk történetét főként nemzeti történelmünk és irodalomtörténetünk keretei között vizsgálták. (A kézikönyv megjelenése előtt mindössze két olyan sajtótörténeti összefoglalás[3] készült, amely sajtónk történetének bizonyos fokú önálló feldolgozását tűzte ki céljául, de ezek szerény méretei és szűkre szabott keretei eleve megakadályozták sajtótörténetünk alapos és elmélyült feldolgozását.) Nálunk – akárcsak más országokban – a sajtótörténet kezdetben az irodalomtörténetek egy-egy kis fejezetét alkotta: úgy kapott helyet benne, mint az irodalomtörténet egyik segédtudománya. Már Pápay Sámuel *A magyar literatúra esmeréte*-ben (Veszprém, 1808.) egy külön kis fejezetet szentelt a hírlapoknak és folyóiratoknak, „Magyar újságírás és egyéb folyó munkák támadnak" – címmel.[4] Ebben röviden jellemezte azt a szerepüket, amelyet a kor irodalmi életében betöltöttek és azt emelte ki,

[1] A magyar sajtó története. Főszerk. Szabolcsi Miklós. 1. 1705–1848. Szerk. Kókay György. Bp. 1979. Akadémiai K. 832 l.

[2] I. m. 11.

[3] Ferenczy József. A magyar hírlapirodalom története 1780-tól 1867-ig. Bp. 1887. VIII. 510 l.— Dezsényi Béla–Nemes György: A magyar sajtó 250 éve. Bp. 1954. 287 l.

[4] I. m. 264 fejezet.

hogy „hathatósan segítik a szép, jó s hasznos ösméreteknek és átallyában az olvasás szeretetének terjesztése által, a nyelvnek, literaturának s nemzeti tsinosodásnak előmenetelét". Majd – miként a legújabb irodalomtörténeti kézikönyveinkig általános volt – ezt követően ő is felsorolta és röviden ismertette a fontosabb lapokat.

De az irodalomtörténeti kutatás másfajta kapcsolatot is teremtett az időszaki sajtóval: kézbe is vették a kutatók a régi újságokat és folyóiratokat akkor, amikor megindult az írói életművek összegyűjtése. A jelentősebb lapokat végignézték, de csak abból a szempontból, hogy tartalmaznak-e a kutatott író vagy költő munkáiból valamit. A sajtó az írói alkotások és közlések fontos forrása volt mindig; s ez terelte a kritikai és egyéb kiadások készítőinek figyelmét az újságokhoz, s a folyóiratokhoz. Ebből a szempontból azonban nem tekintették többnek a verseket, elbeszéléseket, folytatásos regényeket és egyéb írói alkotásokat tartalmazó lapokat, mint azokat a kézirattári vagy hagyatékokban lappangó forrásokat, amelyek szintén megőrizték az írói és költői szövegeket.

Pedig arra, hogy a régi újságok és folyóiratok nem olyan élettelen források, mint a kézirattári és levéltári kútfők, már viszonylag korán rámutattak. Felismerték a sajtó jelentőségét, különösen azt a fontos tulajdonságát, hogy általa a társadalomra hatni és a közvéleményt befolyásolni lehet. Schlözer, aki az elsők közé tartozott, aki a 18. században a sajtóval tudományosan foglalkozott és újság-kollégiumokat tartott a göttingai egyetemen, egyenesen azt állította: az újság egyike azoknak a jelentékeny kulturális eszközöknek, melyeknek szerepe volt abban, hogy mi európaiak európaiakká lettünk.[5]

Mégis hosszú időbe telt, amíg a sajtó fontos szerepének felismerése hatott magára a sajtótörténetre is. A pozitivizmus korában az újságok és folyóiratok bibliográfiai számbavétele került előtérbe. A francia Hatin nyomában létrejöttek a nagy nemzeti sajtóbibliográfiák, majd az első pozitivista jellegű történeti összefoglalások. Mindez nem lebecsülhető eredménnyel járt a német, a francia az angol és más nemzeti hírlapirodalmak számbavétele és enciklopédikus életrajz-szerű összegezésük elkészítése terén. A magyar sajtótudomány is belekapcsolódott ezekbe a múlt század végén meginduló nagy sajtótörténeti munkálatokba: Szinnyei József a hírlapok számbavételével, bibliográfiai és repertoriális feltárásával, Ferenczy József pedig az első magyar sajtótörténeti monográfia elkészítésével.

A 20. század első felében, a pozitivista irányzat után a sajtótörténetben előbb a szellemtörténeti iskola hatása figyelhető meg, amely Dilthey-re és követőire támaszkodva, a sajtótudományt a korszellem kutatásának szolgálatába kívánta állítani. Bár ez az irányzat még ma is talál követőkre – elég talán, ha olyan neveket említek meg, mint Emil Dovifat és Kurt Koszyk –, mégis egyre nő azoknak a sajtótörténészeknek a száma, akik a szociológiai módszerek alkalmazását szorgalmazzák. Így vélekedik pl. Wilmont Haacke, Johannes Prakke és Walter Hagemann, bár ez utóbbi arra is figyelmeztet, hogy a kutatások nagyon régóta vesztegelnek az anyaggyűjtés empirikus stádiumában; szerinte elérkezett az idő a kutatási eredmények összegező feldolgozására is.[6]

[5] Fürst, Friederike: August Ludwig Schlözer, ein deutscher Aufklärer im 18. Jahrhundert. Heidelberg, 1928.

[6] Haacke, Wilmont: Publizistik und Gesellschaft. Stuttgart, 1970.

Az újságok és folyóiratok történetével való foglalkozás szempontjából jelentős változásokat hozott, és a sajtótörténet nehezen kiharcolt önállóságát újra veszélyeztetni látszott az a szemléleti mód, amely a harmincas-negyvenes évektől kezdve terjedt el, és napjainkban is tanúi lehetünk befolyásának. E szerint a nézőpont szerint a sajtótörténet ismét beolvasztandó – de ezúttal nem az irodalomtörténetbe, mint annak segédtudománya, – hanem kezdetben egy ún. publicisztikatudomány, később a publicisztikai és kommunikációtudomány keretei közé, mint azok alfejezetei.[7] Minderre az a közösnek látszó tulajdonsága adott alkalmat, amely a sajtónak a többi publicisztikai eszközzel — a szónoklattal, röplapokkal, illetve a modern tömegkommunikációs eszközökkel: filmmel, rádióval, televízióval való rokonságát bizonyítja. Az átmenetileg divatossá vált antihistorikus törekvések nyomán magát a sajtótörténetet is nem egy esetben szinkronikus jellegű tömegkommunikációs kézikönyvek megtűrt alfejezeteibe zsugorították bele.

Hogy ez mennyire nem lehet a sajtótörténet számára a járható út, nemcsak azoknak a történeti kézikönyveknek sora bizonyítja, amelyek az utóbbi évtizedekben jelentek meg pl. Lengyelországban, Olaszországban és Franciaországban, és amelyek a nemzeti sajtó történetét korszerűbb, történet-szociológiai módszereket alkalmazva, de továbbra is önálló diszciplínák formájában mutatták be, hanem elméleti és történeti megfontolások is.

A marxista módszer igényével készült magyar sajtótörténeti kézikönyv első kötete is csak ezt az utat követhette: a sajtónak, mint sajátos felépítménynek, intézménynek a történetét csak úgy mutathatta be, ha elszakadt mindkét fajta függőségtől: az irodalomtörténet szolgálóleánya szerepét elutasítva nem válhatott a divatos kommunikáció-kutatás egyoldalú kiszolgálójává sem.

A kötet — minden fogyatékossága mellett is —talán arra nézve önmagáért beszél, hogy nemcsak elméleti meggondolásokból, hanem tudománytörténetileg is csak ez az út volt járható, mind sajtónk múltjának alaposabb feltárása, mind pedig magának az irodalomtörténetnek a szempontjából. Hiszen az 1848-as magyar polgári forradalom előtti hírlap- és folyóiratirodalmunk különösen sok szállal kapcsolódott az irodalmi és kulturális élethez. Irodalomtörténetünk, amíg keretei közé szorítva mutatta be sajtónk múltját, mindennek a sokrétű kapcsolatnak csak kis töredékét mutatta be. Nemcsak a kézikönyv szükségszerűen bőségesebb terjedelmi lehetőségei okozták sajtónk irodalmi kapcsolatainak alaposabb feltárását, hanem volt szerepe a vizsgálati szempontoknak is ebben. Az alábbiakban ezekre nézve szeretnék néhány példát bemutatni.

Abból a körülményből, hogy a sajtót nemcsak a kor eseményeit és törekvéseit tükröző forrásnak, hanem olyan intézménynek tekintettük, amely maga is alakítani és befolyásolni igyekezett kora társadalmát, számos új felismerés származtatható. Az első magyar újságok csakúgy, mint a reformkori sajtónk beható vizsgálata – mennél jobban feltárjuk történetét, annál világosabban – bizonyítja, hogy hírlap- és folyóiratirodalmunk legnagyobb részére igaz ez a megállapítás. És ez a befolyásolás a felvilágosodás korában és a reformkorban nagyon szoros kapcsolatban állt az irodalmi élettel, a művelődés fejlesztésével.

[7] Hagemann, Walter: Grundzüge der Publizistik. 2. kiad. Münster 1966.

Nemcsak sajtótörténetünkben volt mindez — ilyen mértékben — ismeretlen, hanem szinte hiányzó fejezetek voltak ezek irodalomtörténetünk számára is. E rövid időszakban az újságok és folyóiratok kétszer is úttörő szerepet vállaltak az irodalmi élet megszervezésében. Előbb a 18. század nyolcvanas éveiben és 1790 körül, majd a lassan meginduló pezsgésnek a jakobinus mozgalom elfojtásával bekövetkező megszűnése után, a ferenci reakció éveiben, a 19. század első évtizedeiben. Mindkét alkalommal a sajtó volt szinte az egyetlen eszköz, amely a társadalom közönyének megtörésével komoly szerepet játszhatott, hiszen az irodalmi élet Nyugat-Európában kifejlődött bázisai és szervezői — az udvarok, társaságok, szalonok, de maga a polgárság is — nálunk hiányoztak, és még a feudális idők jellegzetes irodalompártolói: főúri és főpapi mecénások is csak nagyon elvétve akadtak. Hiába jelent meg egy-egy kiváló mű vagy röpirat – még ha Bessenyei volt is a szerzője —, alig keltett visszhangot.

Megvolt természetesen a sajtónak ez az irodalmi életet szervező, alakító szerepe a reformkorban is, de addigra már nem volt egyedül: megoszthatta a feladatokat a közben megvalósult Akadémiával, társaságokkal, kaszinókkal, egyletekkel. A társadalmi fejlődés mellett ennek a körülménynek is volt szerepe abban, hogy a sajtó, főként a hírlapirodalom politikai funkciói nálunk ekkor kerülhettek előtérbe.

A magyar sajtó a 18. század végi és a 19. század eleji irodalmi élet megszervezése közben szinte annak minden fázisánál jelen volt. Felkutatta, egymással összehozta és munkára buzdította az írókat, szorgalmazta – és olykor még anyagilag is támogatta – a könyvek kiadását és mindenkinél többet tett a hazai olvasóközönség kialakítása érdekében. Az irodalmi kritika – ha döcögve is – már az első magyar újságban megindult, sőt „pennacsatákat", vitákat is eredményezett. Ha ezekről az irodalomtörténetekből többnyire eddig is volt tudomásunk, teljesen másként: sokrétűbb és a valóságnak megfelelőbb képet nyerünk ezek kibontakozásáról, szereplőiről és a napi eseményekkel való kapcsolatáról. Az irodalomtörténetírás ugyanis többnyire egyes írók működésére bomlik szét; és amikor szintéziseket alkot, akkor is kénytelen bizonyos jelenségek számbavétele után absztrahálni. Ezek – bármennyire is jól sikerülnek — mindenképpen igénylik az irodalmi élet eseményeinek azokat a konkrétabb mozzanatait is, amelyek nélkül irodalomtörténeti ismereteink szükségszerűen hiányosak és homályosak maradnak. A sajtó történetének kiváló lehetőségei vannak ezeknek a hiányoknak a pótlására csakúgy, mint az irodalmi életnek mint folyamatnak — és nem állóképek sorozatának — a bemutatására. Aközben ugyanis, hogy feltárja a hírlap- és folyóiratirodalom szerepét az irodalmi élet megszervezésében, magát a szűkebb értelemben vett irodalomtörténeti ismereteinket is gazdagítja, sokrétűbbé teszi. A sajtó folyamatossága révén olyan lehetőségeket biztosít a korszak egész szellemi életének jobb megismerésére, amelyre az egyes írói alkotások és irodalmi irányzatok elemzése nem lehetett képes. Maga e sajtótörténet is feltárt már sok eddig ismeretlen vagy homályban maradt mozzanatot, de a jövendőbeli kutatás számára további lehetőségeket is nyújt eddig ismeretlen összefüggések felismerésére.

A sajtótörténeti összegezés kiváló lehetőségeket ad az eszmék korai jelentkezésének megfigyelésére, irodalmi elterjedésük és térhódításuk nyomon követésére. Hiszen természetes dolog, hogy a két-három naponként vagy hetenként megjelenő lapok, melyeknek szerkesztői rendszeresen olvasták a külföldi újságokat és folyóiratokat, a modern

szellemi áramlatokról hamarább hírt tudtak adni, mint a nehézkesebben létrejövő és elvétve kiadásra kerülő könyvek. Hogy csak néhány példát említsek: a sajtóban merült fel első ízben – Herder nyomán – a népdalgyűjtés gondolata, a nyelvújítás szükségessége és a liberalizmus többféle áramlata. Mindez — különösen a haladó eszmék jelentkezése – annak ellenére nyomon követhető sajtónk történetében, hogy a cenzúraviszonyok nem voltak ezek közlése szempontjából kedvezőek a polgári forradalom előtti időkben.

De a sajtótörténet azáltal is hozzájárul a korszak szellemi életének behatóbb felderítéséhez, hogy rámutat az akadályokra: köztük mindenekelőtt a cenzúra létére és működésére. Azáltal ugyanis, hogy segít bizonyos illúziókat — pl. a II. József korabeli ún. „sajtószabadság" illúzióját – felszámolni és helyette konkrét vizsgálatok nyomán mutatja ki az előzetes és utólagos cenzúra meglétét még e valóban enyhébbnek számító jozefinista reform-évtizedben, egyúttal a korszak írói lehetőségeit és korlátait is reálisabban értékelhetővé teszi. Nagy különbség ugyanis egy korszak irodalmi és publicisztikai termését abban a hitben értékelni, hogy ezt korlátlan sajtószabadság körülményei között írták – tehát csak azért nem írtak másként, mert nem is akartak –, vagy pedig annak tudatában számbavenni a korabeli megnyilatkozásokat, hogy az öncenzúrát és a valóságos cenzúrát is figyelembe vesszük.

Igaz, hogy a felvilágosodás korától kezdve az a cenzúra-elv érvényesült, hogy minél szélesebb körnek készült valamilyen kiadvány, annál szigorúbban ítélték meg, és ezért bizonyos – eleve szűkebb, tudós réteg számára készült – könyvekben sokszor többet engedélyeztek, mint a népszerűbb újságokban. Mindezek ellenére sokszor előfordult, hogy a sajtóban bukkantak fel először a progresszív társadalmi és politikai eszmék vagy azok közvetlen nyomai.

A sajtónak mint a kort nemcsak tükröző, hanem azt befolyásolni is igyekvő intézménynek az önálló vizsgálata kiváló eszköz ahhoz is, hogy egy-egy korszak megismeréséhez, behatóbb tanulmányozásához mintegy bevezetőt nyújtson. Azáltal ugyanis, hogy a sajtó története az egyes lapok elemző feltárása által a kor nagyon sok szellemi törekvésével került kapcsolatba, ezekről rendkívül széles tablót képes bemutatni. A korral foglalkozó kutatónak, aki az őt érdeklő írókat, műveket, irodalmi problémákat eleve kiemelni kényszerül a maga idejéből és elszakítani azoktól a kapcsolatoktól, amelyekkel annak idején rendelkeztek, nagy segítséget nyújthat. Az eredeti összefüggések rekonstruálásához és a korszak egészéről egy összefüggőbb kép alkotásához is segítséget, bevezetést nyújt a sajtótörténet. Mindennek nyomán segít egy olyan hangulatilag és érzelmileg is színezett hatást gyakorolni az olvasójára, melynek nyomán a korszak irodalmi kérdései, de maga az egykorú közízlés és jellegzetes életérzés is megközelíthetőbbé válik.

Azt kell tehát mondanunk, – főként a felvilágosodás és reformkor sajtótörténetével kapcsolatban –, hogy amikor a sajtótörténeti feltárásunk szakított az irodalomtörténeti keretben való tárgyalási móddal, nemcsak a sajtó önálló történeti fejlődésének jobb megismerését, hanem irodalomtörténetünket magát is gazdagította vagy gazdagítani fogja. Ugyanígy bizonyára a jövőben is sok kutatónak lesz segítségére abban, hogy e korszakok szellemi-irodalmi fejlődését még alaposabban feldolgozzák, az eddig rejtett összefüggéseket kimutathassák és irodalmunk, valamint kultúránk történetének e fontos periódusait még teljesebb mértékben ismertté tehessék.

KÖPECZI BÉLA

HUNYADI JÁNOS SZÁRMAZÁSA A XVIII. SZÁZAD VÉGÉNEK–XIX. SZÁZAD ELEJÉNEK MAGYAR ÉS ROMÁN TÖRTÉNETI ÉS SZÉPIRODALMÁBAN

A felvilágosodás Közép- és Kelet-Európájában a társadalmi haladás és a nemzetté válás gondolatát összehangolta, mégha feszültségek, sőt ellentétek is jelentkeztek a gondolkozásban egyik vagy másik prioritása vagy megvalósítás sorrendje tekintetében. Ezt a ma közhelynek tűnő igazságot azért kell elmondanunk, mert sokan még mindig a napóleóni háborúkhoz, illetve a romantikához kapcsolják az ún. nemzeti ébredést. Az persze nem kétséges, hogy a francia forradalom előtti időszakban a modern nemzettudat éppen csak kialakulóban van Európának ezen a részén s gyakran egyúttal a nemesi nemzetével, amelyet osztálytartalma fölé emelhet a függetlenség eszméje. Ebben az időszakban a különböző etnikumok értelmiségei között ugyanakkor közvetlen kapcsolatok alakulnak ki, a felvilágosodás közös szelleme háttérbe szorítja a nemzeti ellentéteket, annál is inkább, mert gyakran közös ellenség, a nemesi vagy egyházi konzervativizmus ellen kellett harcolniuk. A XIX. század elején, a 20-as évektől kezdve ez az együttműködés megbomlik a nemzeti ideológiák megerősödésével, amelyek egyre inkább modernizálódnak s a polgári átalakulás eszközei lesznek, ha polgárság hiányában a nemesség egy része vagy az értelmiség is a hordozójuk. A bonyolult és ellentmondásos eszmei helyzetet akarjuk bemutatni ezzel a tanulmánnyal, amely Hunyadi János származásával kapcsolatban faggatja a XVIII. század második felének magyar és román történeti és szépirodalmát.

Röviden utalnunk kell az előzményekre. Thuróczi János Magyar Krónikájában, amely mint ismeretes, 1488-ban jelent meg Brnóban, azt írja Hunyadi János származásáról: „Volt ekkor az országban egy nagyszívű vitéz. Neves, híres havaselvei nemzetségből eredt: Hunyadi János; harcias ember, fegyverforgatásra, hadak vezetésére termett. Miképpen halaknak a víz, szarvasoknak az árnyas erdő: élete a fegyver, a háborúskodás volt. Mondhatnám, ezt az embert az ország leendő védelmére, tetteinek véghezvitelére a sors az égben választotta ki, s hozta idegen földekről Magyarországba. Mondják ugyanis, hogy Zsigmond királyt megkapta a vitéz apjának hírneve, áthozta Havaselvéből a maga országába és megtelepítette itten; ugyancsak neki adományozta méltó örök birtokul Hunyad erősségét, ahol most gyönyörűen épült nemes vár áll."[1]

Bonfini Rerum Ungaricum Decades címen az 1490-es években készült munkája, amely azonban csak 1545-ben jelent meg Bázelben, a Hunyadi családot a római Corvinusoktól eredezteti. Mátyás anyját Theodorius bizánci császár leszármazottjának tartja: „Mátyás király atyja Corvinus János volt, valah But fia, ki Zsigmond uralkodása idején született

atyja falujában, melyet mai napig Corvinusnak neveznek . . . Maga Corvinus János ifjú korában, szüleinek elbeszélései alapján azt állította, hogy a rómaiaktól származik. Nemzetségét visszavezette az ősi római családig, a Corvinusokig."[2] Bonfini, aki a hitelesség kedvéért hárítja Hunyadi Jánosra a felelősséget a Corvinus-hagyományért, nem rest és levezeti az egész képzeletbeli genealógiát, nevekre és eseményekre hivatkozva. Az olasz humanista sejti, hogy erőltetett ez a származtatás, de nem rejti véka alá, hogy miért fáradozik vele. Mátyásnak főleg a dunántúli főurak vetik szemére „nemtelen" származását, „mondogatják, hogy valah eredetű, sokan félvérnek mondják, mert különböző nyelvű szülők gyermeke", sőt némelyek „valah kiskirálynak" nevezik. Cillei gróf még azt is terjeszti, hogy Zsigmond császár törvénytelen gyermeke. Elmondja a mesét, amely szerint a császár Erdélyben egy „valah nemes igen szép leányával hált" s mikor az állapotos lett, megajándékozta és gyűrűt adott át neki azzal, hogy ha a gyermek felnő, küldje el őt hozzá, a gyűrű lesz az ismertetőjel. A lányt később feleségül vette egy román nemes. „Midőn egyszer anyja ölében feküdt a kisded, odaszállt egy holló és elcsente a jelül kapott gyűrűt." Férje lenyilazta a hollót, visszavette a gyűrűt s ezzel ment el János Budára, ahol a király jószágokkal ajándékozta meg. Bonfini hozzáteszi: „Ha ez a mese igaz volna, ki ne gondolná, hogy a mértéktelenül tékozló Zsigmond császár, kinek fiúmagzata nem volt, nemcsak földet, de királyságot is adott volna neki."[3] Bonfini tehát Mátyás hírnevét akarja megvédeni, amikor a Corvinusoktól származtatja s ezt ő sokkal inkább megteheti, mint Thuróczi, aki nem az utókornak, hanem a kortársaknak ír s aki a helyi viszonyokat jobban ismeri s nem engedhet meg magának római meséket sem.

Heltai Gáspár az 1574-ben megjelent Cancionalejában Nagybáncsai Mátyás Hunyadi János históriája című krónikás énekét teszi közzé, amelyet bizonyos mértékig kiszínez és a származás tekintetében kiegészít. Eszerint Dán vajda és Mircse összekülönböztek, az első a török, a második Zsigmond segítségét kérte. Ez utóbbi hadával indult pártfogoltja megsegítésére. Utközben Hunyad vára alatt megpihent. „A szép földön való jó lakásokban eluná az özvegységet" s „szép szömély és karcsú leányzó gyermek" iránt érdeklődött. Komornyikjai elhozzák „az jó nemes Morsinai" lányát, aki azután tőle teherbe esik. A császár „bőv költséget" és egy gyűrűt ad neki. A lányt feleségül vette egy havasalföldi bojár, Voic Buthi, akivel át is ment a román fejedelemségbe s ott szülte meg Ianculát. Amikor nagyobbacska lett, az anya bátyjával, Morsinai Gáspárral fel akart menni Budára. A játszadozó Ianculától azonban egy holló elvette a gyűrűt s Morsinai Gáspár alaposan megizzadt, amíg a hollót eltalálta. Végül sikerült eljutniuk a királyi udvarba, Zsigmond megajándékozta őket, felemelte a „nemzetet", Hunyad várát adományozta neki, Heltai a meséhez hozzáteszi: „Ezekokáért ne hidgy ember az hízelkedő Olasz Bonfiniusnak Ki valami hazug szín alatt olaszt csinál Hunyadi Jánosból, Mert ez az igaz História felőle, légy bizonyos, hidgyed jól."[4]

Heltai halála után 1575-ben kiadott Chronica az magyaroknak dolgairól című munkájában, amely Bonfinit dolgozza át, részletesebben is elmondja Hunyadi János származásának történetét. A már ismertetett történetet azzal egészíti ki, hogy az anya mosni készült, letette Ianculát a földre és mikor a gyermek sírni kezdett, a király gyűrűjét adta a kezébe, így vette el tőle a holló. Az ajándékokat, amelyeket a fiú kap, részletesebben sorolja. Végül megemlíti: „Az anya is ott kezel Hunyadhoz hala meg és eltemetve vagyon

egy faluba, kinek Thelek neve, ha jól meg emléközem felöle. Nem neveltetett fel Pesten. Az anya sem holt Pesthen. Hanem így vagyon az igaz historia, amint én meg írtam.[5]

A végvári vitézek példaképét – akit krónikaírók és énekesek népszerűsítenek, Zrínyi Miklós is felidézi, de a származás kérdésében nem foglal határozottan állást. „Az én pennám – írja a Mátyás király életéről való elmélkedésben – meg fog akadozni Mátyás nemzetsége számalásában: eleget versengtek már az historikusok abba. Bonfinius rómaiaktól s a tündöklő Corvinusoktól hozza ki a genealogiát, el is hittem, hogy így vagyon; a magyar írók pedig nem egyeznek vele ebben, hanem hogy Zsigmond királytól és egy bojár asszonytól volna, nem törvényes házasságbul, hanem szerelem gerjedéséből. Ha így volna is, nem volna mind ebben mit irigyelni."[6] Zrínyi hajlik Bonfini fabulájának elfogadására, de jobban érdekli őt a Hunyadi János és Mátyás tényleges érdeme, mint származása.

A XVIII. század elején Bél Mátyás Thuróczi[7] változatát fogadja el, amikor Likava várában található emlékeket írja le.

Ilyen előzmények után kezdett el foglalkozni a XVIII. század második felében a magyar történetírás most már kritikai szempontból Hunyadi János származásával. Pray György, a jezsuita történeti iskola egyik képviselője 1766-ban kiadja Annales Regum Hungariae című művének harmadik részét, amelyben összefoglalja Hunyadi származásának különböző változatait. Megemlíti Heltai Gáspárt, M. Neandert, J. Wiengartnert, J. Slanskyt, Chr. Manliust, J. Harbustust, J. Curiust, T. Franciscit, akik azon a véleményen vannak, hogy Hunyadi János Zsigmond császár fia volt. J. L. König, Ritterhusius és Hering azt állítják, hogy Hunyadi apja egy Buth nevű havasalföldi vajda, anyja pedig Paleolog Erzsébet. Bonfini a családot római eredetűnek tartja. Pray véleménye, aki Bél Mátyásra támaszkodik, a következő: „ad veri similitudinem exacta valet natus est Hunyades apud Valachos".[8] Ezzel kapcsolatban kiemeli Mátyás király egyszerű származását, és Aeneas Silvius Piccolominit idézve Podebrad cseh királyra is utalva azt állítja, hogy ebben a korban a fontos királyságokat „mediocres homines" irányították.

Palma Károly Ferenc jezsuita történetíró, aki 1777-ben Nagyszombatban kiadott Notitia Rerum Hungaricarum című művével talán a legtöbbel járult hozzá a XVIII. század végén a Magyarország történetével kapcsolatos ismeretek elterjesztéséhez, azt állítja, Bonfinire és Aeneas Silviusra hivatkozva: „Fuit quippe Joannes Patre Butjo Valacho viro militanti ac Sigismundo in paucis claro in lucen editus in Transilvaniae vico Holló."[9]

A kálvinista Benkő József 1777–78-ban kiadott *Transsilvania* című művében elfogadja azt a feltételezést, amely szerint Hunyadi János apja egy Buthi vagy Buthius nevű román bojár volt és anyja Paleolog Erzsébet, a bizánci császárok leszármazottja. Supplementumában beszél Heltai legendájáról is, és ezúttal inkább azt a változatot látszik magáévá tenni, amely szerint Hunyadi Zsigmond császár törvénytelen fia volt.[10]

Cornides Dániel azt állítja egyik, 1787. április 19-én Katona Istvánhoz írott levelében,[11] hogy a Hunyadi család lengyel eredetű. Idézi Simon Obolski lengyel történetírót, aki egy Corvin vagy Korwin nevű családról beszél, amelynek több híres tagja ismeretes Lengyelország történetében. E levél azt bizonyítja, hogy Anonymus kiadója[12] érdeklődött a Hunyadi-család története iránt. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárában őrzött iratai között találtam egy cédulagyűjteményt, amelynek címe: *De Joanne Corvino,*

és amelyben számbaveszi Magyarország kormányzójára vonatkozó különböző forrásokat.[13]

Hogy tisztábban lásson, az „erdélyi iskola" jeles tagjához, Gherghe Sincaihoz is fordul (aki egyébként nevét magyarosan, Sinkainak írta), valószínűleg 1781-ben, megkérdezve véleményét e kérdésről.[14] Bécsben, 1779-ben találkozott román kollégájával, és barátságot kötöttek egymással. Sincai 1781. augusztus 23-án Balázsfalváról válaszol neki (ma Blaj – de ő a magyar helynevet használja latin levelében), és Bonfinit és Heltait magyarázva arra a meggyőződésre jut, hogy Hunyadi János a havasalföldi fejedelmi családból származik, nevezetesen a Danoktól, Basarab vajda leszármazottaitól. Azt hiszi, hogy az a legenda, amely szerint Hunyadi János Zsigmond császár fia lett volna, nem tartható, mivel Mátyás király, aki pedig elég hiú volt, nem tiltakozott volna egy ilyen származás ellen, ha annak lett volna valami alapja. Ezzel szemben Oláh Miklós, aki ugyanehhez a családhoz tartozott, igenis megerősítette a Hunyadiak román eredetét éspedig a havasalföldi fejedelmektől való származásukat. A Zsigmond császárra vonatkozó legenda, amelyet Heltai beszél el, hasonlít egy másik népi „mesére", amely Hátszeg (Hateg) vidékén van elterjedve; eszerint Trajanus császár útját egy királyné használta volna (Trojana), aki Trója eleste után menekülésre kényszerült. Utánanézett, hogy Hátszeg vidékén él-e még egy Morsina nevű család, ahonnan Hunyadi János származhatott. A kapott értesülések szerint a család valóban létezik, és románul (valachice) *Csintsiseni,* magyarul *Csónakos* a neve. E család Mátyástól azt a kiváltságot kapta, hogy semmilyen adót nem volt köteles fizetni, még a királynak sem. Hadik András tábornok állítólag látta a dokumentum eredetijét, és Sincai ígéri, hogy igyekszik megszerezni annak a másolatát Cornides számára.[15]

Cornidesnek Katonához intézett későbbi levele azt mutatja, hogy nem fogadta el Sincai változatát, nem „nemzeti" megfontolásokból, hanem egész egyszerűen azért, mert genealógiai és heraldikai kutatásai más utat mutattak számára.

Katona István, aki idézi e levelet *Historia critica*jában, visszautasítja a Hunyadi közvetlen lengyel származására vonatkozó feltevést, nem zárva ki, hogy egy lengyel család valamikor letelepedett Havasalföldön. Foglalkozik a Zsigmond császárral kapcsolatos legendával is, de kimutatja mindazokat az időbeli valószínűtlenségeket, melyeket az tartalmaz. Végkövetkeztetése így hangzik: „Nunc id solum affirmare certo possum, Joannem Hunyadium, etiam Aeneae Silvii testimonio, *hominem Valachum* fuisse, jam eius progenitores pro scuto gentilico corvum cum annulo, Hungariae regum beneficio, habuisse; non igitur videri vel Sigismundi nothum, vel origine Polonum esse, nisi dicamus, Joannis Hunyadi progenitores ex Polonia multo prius in Valachiam transiisse, vetusque gentis Korvinianae scutum beneficio regum Hungariae, non tam collatum, quam confirmatum fuisse."[16]

A budai Egyetemi Nyomdánál 1796-ban megjelent a *Historica Critica*nak rövidített változatában Mátyás királlyal kapcsolatban ezt állapítja meg: „. . . quo tamen genere pater ac maiores eius prognati fuerint, nondum extra controversiam positum est. Id unum affirmari certo tam patriorum scriptorum, quam Aeneae Silvii testimonio potest, Joannem Hunyadium natione Valachum fuisse".[17] Olyan kézikönyvről van szó, amely mértékadónak számít majd elég hosszú ideig, és amely így elfogadtatja Hunyadi román származását a magyarországi közvéleményben.

Mindezeket számbavéve megállapíthatjuk, hogy a XVIII. század végének különböző történetírói iskolái és irányzatai a filológiai tárgyilagosság szellemében vitatták Hunyadi János származását. Legtöbbjük elfogadta azt a feltételezést, amely szerint román származású volt. Román részről Sincai, miközben elvetette, magyar kortársaihoz hasonlóan, a császári eredetre vagy a római származásra vonatkozó legendát, csatlakozik ehhez az állításhoz, néhány részletet téve hozzá a család anyai ágának leszármazásfájához.

A XVIII. század hetvenes évei táján, amikor újra szóbakerül a törökök elleni háború, a magyar írók, ugyanezekből a történeti forrásokból merítve, eszmei okokból idézik fel Hunyadi János alakját. Számukra Hunyadi nemcsak a kereszténység hőse, hanem az egykori nemzeti nagyság példája is, amelyet különbözőképpen értelmeznek.[18]

Bessenyei György, aki pályája elején a múlt minden „ósdiságait" vissza akarta utasítani, 1778-ban Bécsben kiadja *Hunyadi János élete és viselt dolgai* című művét, amelyben regényes formában mondja el hőse haditetteit. Hunyadi János származását illetően elfogadja azt a változatot, amely szerint Zsigmond császár fia lett volna; olyan változat ez, amely regényessége folytán érdekesebb. Hunyadi nemzetközi jelentőségét azzal emeli ki, hogy Voltaire *Essais sur les moeurs című nagy filozófiatörténeti munkájá*ból átvesz néhány Hunyadira vonatkozó mondatot.[19]

Műve előszavában kijelenti: „Hunyadi, hazája felett, annak védelmező attya vólt; én pedig hazámnak fenekén, a' feledékenységben, Nemzetünknek régi történeteivel letapodva, néki tsak hamvain vakartsálok. Ujjulásomat érzem még is mindazonáltal jobban, hogy igaz emberi érdemmel bánok, melly nemű munkák halandóságukban leg-nemesebb fáradságok szoktak lenni."[20] Szerinte az Isten, a gondviselés, a természet és a szerencse adta ezt a példás embert a magyar nemzetnek, és e kifejezéseket használva, a történeti gondviselés felfogását összeolvasztja a Voltaire által képviselt történetszemlélettel. Később elveszti majd minden reményét a nemzeti „újjászületésben", és amikor Hunyadit idézi, romantikus módon a múlt nagyságát a jelen nyomorúságával állítja szembe.

Pálóczi Horváth Ádám megpróbálja összebékíteni a jozefinizmust a nemesség nemzeti-feudális mozgalmával, az 1787-ben a *Hunnias vagy magyar Hunyadi*-ban, amelyhez az Aeneisből, de Voltaire *Henriade*-jából is veszi az ihletet. Horváth célja: példát adni, hogy „hadd tudnák az idegenek a' régiekért is betsülni a' mostani Magyarokat, a' mostani Hazafiak pedig igyekeznének követni Attyaik' nyomdokait". Különösen a hadvezér tetteiről beszél, és kidomborítja hőse „alacsony" származását, hogy ezzel is hangsúlyozza személyes érdemeit. Mégis, az eposz vége felé, Nagy Lajos király megjelenik előtte álmában, és elmeséli, hogy Hunyadi is Zsigmond császár fia. Az ide vonatkozó verssorok a következők:

Kitsoda Hunyadi? s ő is kitől vette,
Hogy Hunyadi Sigmond 's Mária szülötte.
Lajos unokának úgy-mond nem hijjában
Tart, mert mikor Anyád Horváth fogságban
Született az akkori nagy zenebonában
Téged a' tömlötzben szült Kruppa várában.[21]

Horváth számára ez a „felfedezés" csak utólagos, vagyis egy, a haza és a kereszténység érdekében leélt példás élet után következik be.

A XVIII. század végi magyar írók és történetírók nem értenek egyet Hunyadi származásának kérdésében, és ennek mindenekelőtt irodalmi oka van: a regény és az eposz szereti a rendkívüli, már úgy is mondhatnánk „romantikus" elemeket. Mégis, mind az írók, mind a történetírók esetében a múltbeli nagyság példájának követéséről van szó, amelynek a nemzeti újjászületést kell szolgálnia, és mindkét esetben Hunyadi idegen eredetének kérdése nem játszik semmilyen szerepet, inkább társadalmi származása a fontos az érdemek hangsúlyozásában.

A XVIII. század legvégén megváltozik a helyzet. A magyar nemesség érzékennyé válik a román problémára 1787, a Horia, Closca és Crisan által vezetett parasztfelkelés után. Az erdélyi román kiváltságosok, közöttük a görögkatolikus (unitus) egyház papjai mindent megtesznek, hogy elhatárolják magukat ettől a mozgalomtól, de fel is használják azt nemzeti ideológiájuk alátámasztására. Ez az ideológia először a *Supplex Libellus Valachorum*[22] szövegében fejeződik ki, amelyet 1791-ben nyújtanak be az erdélyi országgyűlésnek. Ez a nyilatkozat, amely a román kiváltságosok számára a magyar nemesekével, a székelyekével, és a szászokéval azonos jogokat követel, azt állítja, hogy a románokat 1437-ig a többiekkel egyenrangú „natio"-nak tekintették. Még ez időpont után is vannak bizonyítékok erre az egyenrangúságra. Így például idézik Hunyadi Korvin Jánost (Joannes Corvinus Hunnadies), aki e nemzet kebelében született (ex huius nationis sinu), Erdély vajdájává lett, és később Magyarország főkapitányává és kormányzójává, származása ellenére.

Gh. Sincai, aki részt vett a *Supplex* szerkesztésében, megmagyarázza ez érv használatának eszmei hátterét. *Hronica Romanilor* című művében, amelyet csak 1853-ban adtak ki, de amelyet 1810 táján szerkesztett, visszautasítja Cromer lengyel történetíró érvelését, amely szerint Hunyadi János Zsigmond császár fia lenne, és azt állítja, hogy már e korban „a román nemzet ellenségei" (pismasii neamului romanesc) megkísérelték megfosztani őt hírnevétől és dicsőségétől. Mégis a magyar nemzet egyre több és több tért vesztett Magyarországon még ott is, ahol egyes nagy családok kivételével a nemesek horvát, szlovák vagy német eredetűek és Erdélyben, ahol főleg „elfajzott románok" és székelyek vannak a nemesek között. És megállapítja: „Az egykor leghíresebb magyarok elkezdtek hátrafelé menni, mint a rákok, mihelyt elszakadtak a románoktól és más nemzetekhez csatlakoztak, mert nincs többé Corvin vagy Dragfi!"[23]

Sincai felfogását nemcsak az a mély meggyőződése magyarázza, hogy szoros együttműködésre van szükség a magyarok és a románok között, hanem az a jogi-történeti eszme is, ami a *Supplex* alapját képezi. Szerinte a románok és a magyarok Erdély meghódításakor egyezséget kötöttek s ezt az egyezséget a természetjog és a történelem egyaránt igazolja: van tehát román natio.

Sincainak ez a felfogása a magyar értelmiségi körökkel való érintkezése során alakult ki. Láttuk már, hogy baráti kapcsolatai voltak Cornidesszal és Benkővel, de a magyar kulturális élettel való kapcsolatai különösen Budára való költözése után erősödtek meg[24] Sok intrika és szenvedés után, Sincai 1803 szeptemberében Budán telepedik meg, Kovachich Márton György házában, aki egy arisztokrata jótevő segítségével lemásoltatja a

Magyarország történetére és különösen jogtörténetére vonatkozó dokumentumokat.[25] Kovachich 1804-ben adja ki *Nuncius*-át, amelyben kifejti forrás-kiadási terveit és élénk levelezést folytat e tárgyban, amelyben Sincai is részt vesz.

Kovachich ahhoz az értelmiségi réteghez tartozott, amely nem volt szükségképpen magyar eredetű, de amely magát a *Hungaria* polgárának tekintette. Nem beszélt jól magyarul, latinul és németül írt. Kovachichhoz Sincait Tertina Mihály ajánlotta be, aki tanár volt Váradon, latin nyelven író költő, a szabadkőműves páholyok tagja, ugyanúgy, mint budai barátja.[26]

A váradi görögkatolikus püspök segítségével és a Kovachichtól kapott igen szerény bérért Sincai másolta a kéziratokat, és szövegeket készített elő kiadásra, miközben folytatta tanulmányait Pest könyvtáraiban.[27] Így alkalma volt kapcsolatba lépni magyar történetírókkal, Katonával és Lipszkyvel, és az osztrák Johann Christian Engellel, aki fő ellenfele lesz a dáko–román kontinuitás-vitában. *Hronicá*-ja számára össze tudott gyűjteni nagy számú dokumentumot Hevenesi, Kaprinai, Kopi, Pray kéziratos gyűjteményeiben, amelyeket az Egyetemi Könyvtárban őriztek, és másokat, amelyeket az 1802-ben Széchényi gróf által alapított Nemzeti Könyvtárban láthatott. Természetesen a kor minden kiadványát felhasználta,[28] nem törődve a szerző nemzeti hovatartozásával.

Ezt a tevékenységet nemcsak a Kovachich szolgálatában töltött év alatt folytatta, hanem később is mint a budai Egyetemi Nyomda román kiadványainak korrektora.[29] 1804. június 15-én nevezik ki erre a posztra, és 1808. június 13-ig dolgozik ott, vagyis négy éven át, ami alatt többször újraírja *Hronica*-ját, melyből két töredéket tudott megjelentetni az Egyetemi Nyomda román almanachjaiban, azokat, amelyek a román nép római származását bizonyítják. Amikor el kell hagynia Budát, egy magyar nemesi családnál talál menedéket és munkát, a Wass grófoknál.

Ezekben a körökben ismeri meg a nemesi nacionalizmus ideológiáját, amelyhez maga is csatlakozik a román kiváltságosok egyenrangúságának hangsúlyozásával s ehhez érv Hunyadi János származása és tevékenysége.

A XIX. század elején a különböző nacionalizmusok közötti küzdelem kiéleződik, és Hunyadi János származása táplálja a vitát. 1825-ben egy ügyvéd, Ponori Thewrewk József *Három értekezés Hunyadi Székely János . . . születéséről* címmel dokumentumgyűjteményt ad ki Pozsonyban, amely tartalmazza Aranka Györgynek, az erdélyi magyar felvilágosodás egyik képviselőjének egyik tanulmányát, Kazinczy Ferenc egy levelét és egy másik, hozzá intézett levelet Kriebel Jánostól. Arankának 1811-ben megjelent tanulmánya azt állítja, hogy Hunyadi székely származású volt, Székely János volt az igazi neve, tehát nem Zsigmond törvénytelen fia, sem Voic gyermeke. Kazinczy 1816. augusztus 14-i útilevelében elfogadja Aranka érvelését, és elmarasztalja Heltait, Benkőt és Palmát, amiért azt állították, hogy Hunyadi Zsigmond császár fia volt. Nem ért egyet Cornidesszel és Bonfinivel sem a lengyel vagy román eredetet illetően, és ezzel kapcsolatban idézi Budai Ézsaiást, aki elutasítja ezeket az állításokat. Az utolsó darab, Kriebel János Brzezanban állomásozó százados levele, felvilágosítást ad Kazinczynak azokról a lengyel családokról, amelyeknek címerében holló van, és akiknek *Corvinus* a neve. Elfogadja az író érveit, akinek ez a szándéka: „Toljuk el a' Magyar ég legdicsőbb ragyogású csilagáról a' ködöt, melyet születésére Történetíróinknak szunnyadékonysága vont."[30]

Kazinczy harcba száll a történetírókkal, mert el akar kerülni minden ellentmondást származás és nemzeti hovatartozás között, és mivel a hős székely származását demokratikusabbnak tartja, mint a császári eredetet. A biedermeier erkölcsiség szellemében egyúttal a házasságon kívül született gyermek lehetőségét, mint amely morálisan vethet árnyat Hunyadira.

Ponori Thewrewk gyűjteményéhez írt jegyzeteiben elárulja vállalkozásának valódi rugóit. Idézi a *Supplex* részletét, amelyet említettünk, C. Eder szász történetíró cáfolatával, és hozzáteszi: „1791. az egész Erdélyi Oláhság nem pirult több igaz Magyarokkal együtt Hunyadinkat Oláhnak írni".[31] Megragadja az alkalmat annak bizonyítására, hogy a román nyelvnek semmi köze sincs a latinhoz, és e vonatkozásban kritizálja nemcsak Benkőt, a történészt, hanem Gyarmathi Sámuelt, a nyelvészt is. A kontinuitás elmélete ellen foglalva állást, azt állítja, hogy az erdélyi románok elődei Bulgáriában és Havasalföldön éltek az önkényuralom igája alatt, és új hazájukba menekülve „ők magok pedig, szerencsések a' szelíd Magyar égalj alatt, józan Törvények szerint, mennyi jót élveznek kényelmesen, és annak belső érzete miatt piruljanak a' nekik szállásokat, lakhelyeket adott Birtokosok jussait holmi légírásaikkal (Flugschrift!) tovább sérteni".[32]

Egy ilyen vitairat kiadását a szellemi éghajlat megromlása magyarázza, amely különösen az irodalmi körökben nyilvánul meg, a történetíróknál kevésbé, bár Budai Ézsaiás, akire Kazinczy hivatkozik, szakít a jezsuita történetírás és Benkő hagyományával s már 1805-ben azt állítja *Lexicon*ában, hogy „ő (Hunyadi János) valami erdélyi közönséges nemes magyarnak gyermeke volt". Budai szerint nem képviselhette volna a „magyar patriotizmust", ha nem lett volna maga is magyar származású.[33]

Van azonban más vélemény is. Fessler Ignác Aurél, akinek magyar története oly nagy hatást gyakorolt a magyar szépirodalomra, 1816-ban kiadott Magyarország történetében Hunyadi Jánost az „ungrische Nationalität" képviselőjének tartja, de úgy, hogy ez a „Nationalität" Magyarország különböző népeinek a jellemzője, amelyek egyetlen „Nation"-ban egyesülnek. A történetíró a hungarus nemzetfogalmat használja, amely a hazát helyezi előtérbe az etnikummal szemben, s ezért számára nem probléma Hunyadi származása.[34]

Hunyadi nem szűnik meg érdekelni a magyar irodalmat a romantika idején sem, amely a nemzeti nagyság kifejezését keresi benne, de már nem a felvilágosodás értelmezése szerint. 1816-ban Kisfaludy Sándor a budai Egyetemi Nyomdánál kiad egy történelmi drámát *Hunyadi János* címmel. Nem tér ki részletesen hőse származására, és megelégszik azzal, hogy visszautasítsa azt az állítást, amely szerint Hunyadi János Zsigmond császár fia lett volna. Heltai, Palma és Fessler műveire hivatkozik, különösen a Hunyadi ellen szőtt udvari cselszövények megjelenítésében.

A dráma 1814-ben íródott, és ajánlásában a szerző éles megkülönböztetést tesz *hódító* és *hazafi* között. A hódító Napóleon, aki önkényuralmat gyakorol, a hazafi példaképe Hunyadi János, aki a királyt és a hazát szolgálja. Miután kijátszotta ellenségei cselszövéseit és legyőzte a törököket, halálos ágyán kijelenti:

Szent a személlye és hatalma
Minden Magyar királynak, a' ki
Törvény szerint ül a' Hazának trónusán,
De szent az alkotmánya, és törvénye is Hazánknak.[35]

Ezzel Hunyadi a magyar nemes szimbólumává válik, aki tisztelni kívánja királyát, de egyúttal megvédi kiváltságait is. A XIX. század eleji magyar nemesség programja ez, azé a nemességé, amely elutasítja a Napóleonnal való szövetséget Magyarország függetlenségének visszaszerzésére, de igyekszik megőrizni előjogait a Habsburg királlyal szemben.

1832-ben Czuczor Gergely az Egyetemi Nyomdánál kiad egy munkát, melynek címe: *Hunyadi János viselt dolgai Engel és Fesslerből,* amelyben azt állítja, hogy „leghihetőbb, hogy atyja Hunyadi Székely János, kit Oláhnak és Vojknak is nevezének, anyja pedig Morsinai Erzsébet nemes Morsinai Gáspár testvér húga vala".[36] Idézi Budait, Kazinczy és egy bizonyos Kenderessy cikkét, amely a *Tudományos Gyűjtemény*ben jelent meg 1831-ben (Vajdahunyad leírásáról van benne szó). Elfogadja tehát Hunyadi magyar vagy székely származását, de azért, hogy kiemelje hősének kivételes érdemeit. A kormányzó nehézségeiről szólva a szerző ezt mondja: „De a népeken uralkodó lelkekben, kikről az évkönyvek magasztalólag emlékeznek meg, meg kell választani, ha nem hathatóságra, mert ez egy lehet, de érdemre nézve azokat, 'kik korántsem őseik vagy gondos nevelés után, hanem önerejük által nőttek fel annyira, hogy kitörvén homályokból a polgári igazgatás felső fokára juthattanak . . . Hunyadi János, kiről ha míglen per alatt levő törvénytelen eredetét fényes tetteivel s érdemi szerzett méltóságával összevetjük, bízvást állíthatom, hogy őtet különös kegyelméből választván híveinek védfalul emelé fel a mennyei gondtartás."[37] Kész tehát a törvénytelen származást is feltételezni, csakhogy dicsérhesse a személyes érdemet.

Fejér György 1844-ben az Egyetemi Nyomdánál kiad egy *Genus, incunabula et virtus Joannis Corvini de Hunyad* című művet, amelyben a vita főhangsúlyát a tudományos objektivitás szellemében a származásra teszi.[38] Eredeti dokumentumokat használ fel, és ezek alapján azt állítja, hogy Hunyadi román származású volt. Ő is hangsúlyozza „alacsony" eredetét, rendkívüli cselekedeteit és személyes erényeit.

Így tehát az 1848/49-es forradalom hajnalán a magyar demokraták nemcsak hazafiúi szerepét emelik ki, hanem Hunyadi nemzetközi jelentőségét és személyes érdemét is – a társadalmi egyenlőség szellemében. Michelet tanítványa, Ch. L. Chassin folytatja ezt a hagyományt *Jean Hunyadi* című elbeszélésben, amikor elfogadva ugyan a hős magyar eredetét, a népek összefogásának és testvériségének szimbólumaként és alacsony sorból magát felküzdő nagy emberként mutatja be őt.[39]

A magyar és román nacionalista történetírás egy évszázadon keresztül nem éppen tudományos vitát folytatott Hunyadi származásáról. Egyesek megpróbálták bebizonyítani, hogy Hunyadinak semmi köze sem volt a románokhoz, mások azt állították, hogy nemcsak román eredetű volt, de a román nemzet érdekeit is képviselte a XV. században.

A mai magyar történetírás álláspontja az, hogy Hunyadi János román eredetű, mégpedig havasalföldi család származéka. Erre abból lehet következtetni, hogy a családban

előforduló keresztnevek jó része szláv eredetű és ezeket Havasalföldön és Moldvában használták. Ez a feltevés egyébként Thuróczi krónikájára éppúgy támaszkodik, mint Commines Mémoires-jaira vagy Aenea Silvio Piccolomini históriájára. Az utolsó nagy Hunyadi-monográfia szerzője, Elekes Lajos ezek alapján írja: „Homályos adatok azt sejtetik, hogy Hunyadi elődei a havasalföldi fejedelem-családdal, a Bassarabákkal rokoni kapcsolatban álltak, udvarukhoz tartoztak és a századvégi belharcokban, a törökbarát bojárokkal szemben a magyar szövetségi politikát támogatták. Alkalmasint ezért, talán 1395 táján, a török párt átmeneti felülkerekedésekor kellett hazájukat elhagyniok. Mindez azonban inkább csak feltevés; forrásismereteink jelenlegi állapotában többékevésbé valószínűsíthető ugyan, de nem tekinthető bizonyítottnak."[40]

A mai román történészek azt állítják, hogy inkább egy erdélyi román „kenéz" családból származik, de nem zárják ki azt a lehetőséget sem, hogy Erdélyben letelepedett havasalföldi nemesi család sarja.[41] Talán remélni lehet, hogy annyi hiábavaló vita után a kortárs Thuróczi János állítását mindkét oldalon elfogadják.

Ez a példa, úgy gondoljuk, világosan illusztrálja, hogy egy történeti tény magyarázata hogyan szolgálhatott egyszerre különböző ideológiákat: a feudális patriotizmust, a feudalizmusból a kapitalizmusba vezető átmeneti korszak nemzetfelfogását és a polgári nacionalizmust. Azt is bizonyította, hogy történetírás és szépirodalom nem mindig képviselték ugyanazt az álláspontot. A közép- és kelet-európai fejlődés szempontjából arra adott bizonyítékot, hogy felvilágosodás, nacionalizmus és romantika milyen gyors egymásutánban jelentkeztek és hogyan fedték át egymást.

BIBLIOGRÁFIA

1. Thuróczi János: Magyar Krónika, Ford. Geréb László, Budapest, 1957. 111. p. Oláh Miklós, a Hunyadiak rokona ezt a megállapítást erősíti meg.
2. Bonfini: Mátyás király. Tíz könyv a Magyar történetből. Ford. Geréb László, Budapest, 1959. 83. p.
3. I. m. 91. p.
4. Heltai Gáspár: Cancionale, facsimile kiadás, Budapest, 1962. A román népköltészetben is megtaláljuk ezt a történetet. Kiss Károly: Hunyadi énekek, Budapest, 1956. 16–22. p.
5. Heltai Gáspár: Chronica az magyaroknak dolgairól, facsimile kiadás, Budapest, 1973. 82. p.
6. Zrínyi Miklós: Válogatott művei, Budapest, 1952. 318. p.
7. M. Bél: Notitia Hungariae novae, Bécs, 1736. II. 572. p.
8. G. Pray: Annales Regum Hungariae, Bécs, 1766. 3. rész 186. p.
9. F. C. Palma: Notitia Rerum Hungaricarum, Tyrnaviae, 1770. Pars secunda, 203–204. p.
10. Benkő József: Transylvania, Bécs, 1778. 1. köt. 177. és 559. p..
11. A levél megtalálható Katona I. Historica Critica Regum Hungariae című művének XIV. kötetében. Kalocsa, 1792. 8. és köv. lap
14. Cornides és Sincai kapcsolatára nézve ld. ez utóbbi *Elegia* c. művét az *Orodias*-ban, Pest, 1804.
15. „Jubes me sententiam meam de origine Familiae Corvinae promere, fateor rem adeo esse intricatam, ut non facile possit dijudicari num e Danorum Familia fuerit ortus Joannes Corvinus Senior, dictus Huniades, an ex aliena; qui enim Authores ejusdem Genitoram Buti Valachum fuisse tradunt, eum ad Danorum Familiam referant, oportet; e contra illi, quibus praeplacet, Sigismundum Imperatorem fuisse Patrem Joannis, cum ex aliena oriundum dicunt, necesse est. Utraque sententia suam habet probabilitatem, et quidem haec, quia non ab Heltajo primum (uti

quosdam non indoctos viros asserere audivi) conficta est, sed jam tempore Comitum Cillie contemporaneorum et plane adversariorum Huniadae, a quibus confictam fuisse cum Bonfinio Rer. Hung. Decad. 3. libr. 9. ob rationes ad ipsomet ad ductus haud difficulter admittam, in ore erat omnium illa vero, quia tenta fuit ap ipsiusmet Joannis Filio Matthia Rege, qui omni exeptione majorem fidem meretur, non onstante illius cupiditate gloriae, de dicam vanitate, utut enim Mathias justo et licito plus fuerit, deditus aucupandae vanae gloriae, nihilosecius hanc majorem habere potuisset, si se Sigismundi nepotem dixisset, quam habuit, dum se Valachi etsi Nobilis, a Fortuna tamen derelicti progeniem esse asseruit. Quod tamen factum videmus dum eos, quos in Aula sua alebat, ita suam originem a Romana Corvinorum Familia deducere jussit, ut eadem in Valachicam degenerasse videretur, seque ex illa ortum esse, gloriae sibi duxerit. Quid jam dicam de Nicolao Olaho, sororio Joannis, qui passim in suis operibus idem asserit, quod Matthias, et caeteri priorem sententiam sequentes. Pro fecto adduci non possum, ut credam vel potuisse quemquam magis nosse res ad Corvinos spectantes, quam ipsemet Matthias et Nicolaus Olahus eas noverint: ob eamque rem ipsam fateor, assertum Heltaj traditionemque Hatzegiensum, quae cum hoc convenit, fabulam mihi videri non absimilem illi, quam iidem Hatzegienses Valachi de via Trajana, quae illis, insigni adjecta Fabula de quadam Regina ad excidium Trojae, illac proficiscente Trojana audit, commenti sunt. Curavi ego juxta mandatum Tuum, diligenter indignari etiam in Districtu Hatzeg, nunc adhuc supersit Familia Morsinae puellae (nam quid Buthiana et Olahiana Familia interierit, dubium nullum esse videtur) et relatum mihi fuit, illam nunc superesse, perdurareque hocce nostro tempore in Familia Nobilium Valachica Csintsiseni, Hungarice Csonakosi dictorum, qui Nobiles se distingunt a caeteris, quod illorum subditi non tantum ab oneribus comitatensibus sint immunes, sed ne Regi quidem tributum solvant ullum ob Privilegium a Matthia Corvino illi Familiae concessum. Quod Privilegium, ubi Excellentissimus Dominus Comes Andreas Hadikius, dum in Transilvania ageret vidisset, dicitur exolatus esse, et ingeminasse dictum Familiam Regio ortam sanguine. Donationales Csonakosianorum equidem non vidi, adhuc enim notitiam cum nullo eorum habere potui, sed dabo operam, ut deinceps et notitiam contraham, et Donationales, si possibile fuerit, in copia habeam. Quodsi effero, eas Tecum actutum communicare non intermittam; quia persuasus esse videor mihi, Te iis perlectis facilius de rei veritate judicaturum. Morsinam puellam in pago Telek esse sepultam, non tradunt Hatzegienses." Şincai e levelét Veress Endre adta ki: *Note şi scrisori şincaiane în Academia Română. Memoriile Secţiuni Literare,* Seria III, tomul III. Bucareşti, 1927. 479. és köv. lap. Veress nem jelölte meg a helyet, ahol a levél található. Az MTA Könyvtára őrzi.

16. Katona S.: *Historica Regum Hungariae* . . . XIV. köt. Kalocsa, 1792. 19. p.
17. Katona S.: *Epitome Chronologica Rerum Hungaricarum.* Buda, 1796. 360. p.
18. Mezei Márta: *Történelemszemlélet a magyar felvilágosodás irodalmában.* Budapest, 1958.
19. Mezei M.: *Ein vergessenes Bessenyei-Buch. Leben und Taten des János Hunyadi.* Budapest, 1966.
20. Bessenyei György: *Hunyadi János élete és viselt dolgai.* Bécs, 1778. Előszó.
21. Pálóczi Horváth Ádám: *Hunnias vagy magyar Hunyadi.* Győr, 1787. 214. p.
22. *Supplex Libellus Valachorum.* Kiadta D. Prodan, Bukarest, 1967. 478. p. Eszmei tartalmát illetően ld. Prodan tanulmányát és I. Tóth Zoltánét: *Az erdélyi román nacionalizmus első százada,* 1697–1792. Budapest, 1946.
23. Az 1400-as évnél ezt olvassuk: In cît iaste depre viţa si seminţa lui Ioann Huniadi, decît carele mai viteaz Coroana Ungariei n'a avut supt sine, se ştie că pizmaşi neamului românesc de pe timpul lui Ioann Hunyadi tot întru aceia s-au silit, cum ar putea să stinge vestea şi lauda neamului românesc . . . Una totuşi nu o poci tăcea, adecă ungurii cei vestiţi mai nainte în toată lunea, de-atunci au început a merge înapoi ca şi racii, de cînd s-au insoţit cu alte neamuri, căci nu mai sînt Corvini, sau Dragfi! Gh. Şincai: *Hronica Românilor.* Kiadta Florea Fugariu, Bukarest, 1969. II. köt. 6–9. p.
24. Az életrajzi adatokat illetően vö. M. Tomuş: *Gherghe Şincai,* Bukarest, 1965.
25. Vö. V. Windisch Éva értekezését: *Kovachich Márton György a forráskiadó,* Budapest, 1968. Kéziratban.

26. Tertináról: V. Windisch Éva *Adalékok az Ephemerides Budenses keletkezésének kérdéséhez.* Magyar Könyvszemle, 1955.
27. Şincai budai életére ld. J. Radu: Doi luceferi rătăcitori: Gheorghe Şincai şi Samuel Micu–Klein, Analele Academiei Române. Mem. Secţ. Lit. Seria II. t. III. n° 3. Bucareşti, 1924 és Veress E. idézett tanulmányát.
28. Gáldi László: *XVIII. századi humanizmusunk és a románság,* Budapest, 1940.
29. A budai Egyetemi Nyomda román kiadványairól és Şincai tevékenységéről ld. Veress E. poszthumusz tanulmányát, amely sajtó alatt van.
30. *Három értekezés Hunyadi Székely János . . . születéséről,* Pozsony, 1825. 20. p.
31. I. m. IX. p.
32. I. m. XVIII. p.
33. Budai Ésaiás: *Magyarország polgári Históriájára való Lexicon.* Nagyvárad, 1805, III. 246. p.
34. I. Fessler: Die Geschichte der Ungarn und ihrer Landsassen, Leipzig, 1816. IV. köt. 620. p. „Seit Erlöschung des Arpadischen Herrschergeschlechtes hat die Ungrische Nationalität sich in keinem Sohne des Vaterlandes unter den verworrensten Verhältnissen reiner und kräftiger, grösser und edler, als in Joannes von Hunyad dargestellt . . . Dennoch zeigte sein thatenvolles, opferreiches, grosses Leben, als Spiegel der Nationalität, was die verschiedenen Völker Ungarns als *Eine Ungarische Nation werden könnten, und auch sollten.*"
35. Kisfaludy Sándor: Hunyady János, Buda, 1816. 300. p.
36. Czuczor Gergely: *Hunyadi János viselt dolgai Engel és Fesslerből,* Buda, 1832. 14. p.
37. I. m. 4–6. p.
38. G. Fehér: *Genus, incunabula et virtus Joannis Corvin,* Buda, 1844.
39. Vö. L. Chassin: *Jean de Hunyad. Récit du XVe siecle.* 2° éd. Paris, 1859. 473. p.
40. Vö. Elekes L.: *A Hunyadi-kérdés, Mátyás király emlékkönyv,* Budapest, 1940. I. köt. és köv. lap és Elekes L.: *Hunyadi,* Budapest, 1952. 73. és köv. lap
41. *Istoria României.* Szerk.: A. Oţetea. Bukarest, 1962, II. köt. 434.

BATA IMRE

VILÁGKÉP A SZÁZADELŐN

– Cholnoky Viktor publicisztikája –

Szecesszió, halálesztétika, dekadencia, modernség, pozitivizmus, impresszionizmus, szimbolizmus – szavak, kategóriák, de mit is fednek, mit jelentenek? Vajon nem hasznosabb, ha egyetlen szellemi egybefüggésen akad meg a tekintetünk, s amit annak felületén meglátunk, azokat a szavakat keressük ki egy szótárban, ahol e szavak etimológiájáról, hátteréről, s a háttérben rejtett kapcsolatairól mondhatunk valami olyat, ami talán el tud vezetni minket a szecesszió és a többi jelentéstani rejtelmeihez; az is meglehet, hogy világképet teremtő kísérletek indítékaihoz, de bizonyosan egyetlen világkép-teremtő kísérlet okait és következményeit le tudjuk írni.

Cholnoky Viktor publicisztikája adta az ösztönzést kísérletünkhöz. A publisztikát hozzáférhetővé a Magvető Magyar Hírmondó sorozatában megjelent Cholnoky Viktor-kötet, *A kísértet* tette, amely *Válogatás Cholnoky Viktor publicisztikájából.* Mellőzöm is az író portréját, családjának érdekes történetét; nem szólok a másik két Cholnokyról – Jenőről, a földrajztudósról, Lászlóról, a kitűnő novellistáról, hiszen akkor beszélni kellene a századforduló ködlovagjairól, Lovik Károlyról, Török Gyuláról, Csáth Gézáról, beszélni arról is, hogy Csáth Géza Kosztolányi unokatestvére, s hogy az érett Kosztolányi Esti Kornélja rokona Krúdy Szindbádjának, s Krúdy is a ködlovagok édestestvére. Nem beszélek Csolnoky Viktor novelláiról sem, hiszen akkor Babits novellisztikájáról is szólnom illenék, s Ady elbeszéléseiről éppúgy, mint az ő gazdag publicisztikájáról, s általában-egészében arról a műveltségről, amelyet Cholnoky Viktor egyik novellája hőse Schopenhauer, Wundt, Spencer, Haeckel, Hartmann és Nietzsche nevével jellemez, s csak töredéke annak a névsornak, amelyet föl kéne sorolni, ha a századelő hazai intellektuális kultúráját jellemezni nevekkel akarnánk.

Elég a világkép-teremtő kísérlet jellemzésére azokat a sarkalatos fogalmakat elemezni-leírni, amit Cholnoky Viktor publicisztikája kiemel, mert ezek a fogalmak egy új humánantropológia (emberkép) vonatkozási pontjait határozzák meg. Ez az antropológia sugalmazza azt, hogy szerzője világképet akar teremteni, vagyis azt érzékelteti, hogy merőben más kultúra keletkezéséről van szó, mint amit a tradíció – s nemcsak a hazai hagyomány – diktálni tudna. S nem hiszem, hogy ennek a kultúrának a jellemzésére elegendő volna megállapítani, hogy a természettudományt világmagyarázati elvek kizárólagos forrásává tette. Mert ez is igaz, csak nem kizárólagosan, és kiváltképp nem ez az alapja a kultúra újra megalapításának. Tévedés volna ugyanis azt hinni, hogy Cholnoky Viktor a pozitiviz-

mus alapján állna. Cholnoky, mint Babits vagy Ady Endre, nem hisz már a természettudomány mindenhatóságában, hanem a természettudomány szellemét semmiképp nem hagyja ki világképteremtő kísérlete megalapozásából.

1908-ban írta Babits *Huszadik, huszadik század* című nehezen meghatározható műfajú írását, s hogy a műfajjal ne kelljen bíbelődnünk, alá is írta a címnek, hogy ami alább következik, az „Novella, semmi más." Ennek a furcsa műnek az az alaptétele, hogy a kultúra gyökerén a hit munkál. A tudomány éppen ezt a hitet kezdi ki, s ha a modern ember létezési állapotáról van szó, erről kell legelébb beszélni. Arról, hogy az emberi kultúra válságát, amely a huszadik század jellemzője, a hit és a kétely mindent átható ellentétében kell keresnünk, s Babits ezt az ellentétet írja le néhány principiális viszonylat érzékeltetésével. A novella formája burkolt (rejtett) platóni dialógus, s ezt a formát megtaláljuk Cholnoky Viktor publicisztikájában és novellisztikájában is, ahogy Babits honi esszéi közt is találunk platóni dialógusokat.

Adynak verse van e témakörben.

*A nagyranőtt Krisztusok*at vallásos versnek kellene minősítenünk *A menekülő Élet* ciklizáló intenciója szerint, hiszen az *Istenhez hanyatló árnyék* – a kötet istenes ciklusa – egyik darabja. De olvassuk csak a vers első két szakaszát:

Eső után a buja gombák
S mint Florencban a májusi virágok,
Úgy születnek szent garmadával
Mostanában az új és új világok.

A Bibliának egy világa
Milyen lassú, tétova kézzel készült
S ma egy-egy új világ mily készen
Ugrik ki terhes, tüzes emberészbül.

Elég, ha világ helyett világképet értünk, s máris nyilvánvaló, hogy Ady is arról beszél, amiről Babits a novellájában és Cholnoky Viktor a publicisztikájában tesz tanúságot, az ember világot (világképet) teremt: „Emberé a teremtés . . . "

Az Élet egy elgondolása,
Egy dal, melytől egy csúf óránk megszépült,
Teremtés volt a lelkeinkben,
Újra-újra egy-egy új világ épült.

Ez a teremtett világ az elgondolható Egész metaforája az emberi lélekben, s ahány ember – nagyranőtt Krisztus –, annyi metaforikus képe az Egésznek, amely azonban egyformán van tagolva:

S mert halhatunk bármelyik percben
S célunk mégis az örökkévalóság,
Minden igaz ember ezért hős
S az emberszívben a legtöbb a jóság.

Ady logikai pontossága itt szót érdemelhet. Halandóságunk tudatában is az örökkévalóság (a végtelen) a célunk, ez hősiességünk, s ezért van, hogy az emberszívben van a legtöbb jóság. Azért vagyunk kultúrateremtők, ha vagyunk, mert végességünk tudtával is a végtelenre fordított tekintettel élünk, s ez – az így keletkezett – feszültség a kultúra, amelynek Ady gondolta tartalma a szívjóság, az etikum; vagyis a kultúra – teremtett világkép – értelme és értéke az etika.

Karácsonyra írta Ady *A nagyranőtt Krisztusok*at.

Karácsony van, Krisztusok járnak,
Nagy hadakban és nagyranőtt Krisztusok,
Zengjen a dalod, szent Forrongás
S te nagy Egy-Világ, zengjen himnuszod.

S hogy ez az Egy-Világ etikumában mit hord, az is megfogalmazódott a versben: „adassék meg az Embernek / Itt a földön minden szépség, igazság", valamint az is, hogy a szépségnek és igazságnak, ha evilági, mi az alapja:

Kenyér jár nekünk a ránk-dobált kőért
S nem magunkért mind többen küzdünk:
a leendőkért, az ékes Jövőért.

S miután nyilvánvaló a kultúra (világkép) teremtésének szociális indítéka is így, azt is világos fordulatosság mutatja, hogy a következmény is szociális. A nagyranőtt Krisztusok külön-külön világa (világképe) egyesül majd,

De ez az egy minden örömmel teljes
S ez a szegény Siralom-Völgye
Mindenkinek kedves, jó lakóhely lesz.

Szociális tartalmát általánosítva: Ady a középkor alapjain álló világképet (annak metaforikus kifejezése a Siralom-Völgye), a kereszténytt fordítja át (utópikusan) egy jövendő világképre, amely millió világból (világképből) integrálódik majd. Érdemes volna Ady istenes költészetét úgy értelmezni, mint világképteremtést, mint a garmadával születő új és új világok (világképek) közt egy olyat, amelynek érvényességét nem szüntette meg máig sem a rohanó idő, századunk irama. S ez az interpretáció viszont megszüntethetné azt a nevetséges vitát, hogy vallásos volt-e Ady Endre vagy ateista.

Most azonban Cholnoky Viktor világképéről van szó, s ez magyarázó analógiája az Adyénak is, mint fordítva.

Cholnoky egyik legfontosabb fogalma – evvel sincs egyedül – a *kísértet*. „A kísértettel körülbelül úgy áll a dolog, mint ahogy az egyszeri ember mondta a pénzről: valami nincs ugyan, de lenni azért van." Kísértet minden olyan okozat, amelynek nincs világbeli oka. A

kísértet tehát feltételezi az egyetlen (egységes!) mindenség szétosztását világra és még valamire, ami kapcsolatos a világgal, de mégsem tartozik hozzá. Már csak az a kérdés, vajon mi az a valami, ami nem tartozik a világhoz? Amíg erre nincsen megnyugtató válasz, addig kénytelen-kelletlen meg kell elégednünk a kísértettel.

Ami a hitet illeti, ő nem tagadja a kísértetet. A tudomány se tagadja azt a tényt, hogy a vallás lelki realitás, s ebben a lelki realitásban a kísértet akár tapasztalat is lehet. Hogy a tudomány is megállapítható viszonyban van a kísértetekkel, azt Cholnoky az irodalmi kísértetjárással igazolja igen szellemesen. A régi, vallásosan stilizált kísértetek után megjelent az irodalomban a modern kísértet, amely a tudománynak is tárgya lehet. A tudományos kísértet olyan *okozat,* aminek *oka* az emberben van, mely mint individuum kapcsolatos ugyan a világgal, de mégsem hozzátartozó.

Ahol a modern kísértet, ott valami kettősség van, minthogy pedig a modern kísértet az emberben van, a kettősség is az emberre vonatkozik. Ami kettős, az csak úgy képzelhető, hogy valamiben benne van, de még sincsen benne, vagyis az ember (az individuum) benne van a világban (azonos vele), mégis abban érzi magát individuumnak, hogy ő más, vagyis nem azonos a világgal. Ebben a kettősségben (azonosság-másság dialektikájában) az jut szóhoz, amit más szóval idegenségnek szoktak mondani. Az ember a világban idegen. Az idegenségérzet az a káprázat, amit Cholnoky modern kísértetnek nevez. Ezt a kísértetet fejezi ki a modern irodalom, midőn azt akarja érzékeltetni, hogy az ember magát másnak, idegennek érzi a világban.

Ady írja a *Jehan Rictus strófáiból* egyik szakaszában:

Él minden szívben egy bolond Kiméra,
Van mindenkinek álom-szeretője:
Ráleltem én is már a magaméra.
Enyém. Ne fájjon a más feje tőle.

Idézetünk tanulsága szerint mindenkinek van Kimérája, de kinek-kinek sajátja. Abban hasonlítunk, hogy kimérás a lelkünk, de ahány lélek, annyi más Kiméra. Adynál megjelenik az ő Kimérája más versében is, mint az *Özvegy legények táncá*ban vagy *A kimérák Istenéhez* című vallásos versében. Ez az Isten már ott volt a háta mögött Adynak akkor, mikor kimérákba szeretett. S nem elhanyagolható, hogy a háta mögött volt ez az Isten, s nem ő állott előtte. Ez a kimérás Isten olyan, mint ama Jó Csönd-herceg, az is Ady háta mögött lépdel:

Holdfény alatt járom az erdőt.
Vacog a fogam s fütyörészek.
Hátam mögött jön tíz-öles
Jó Csönd-herceg
És jaj nekem, ha visszanézek.

A holdfény alatti erdőben az fütyörészik, aki fél, s kitől félhet ez az ember mástól, mint a kísértettől, aki nincsen, hiszen csak tudatának káprázata, s abból ered ez a káprázat, hogy

ő meg az erdő nemcsak egy, hanem kettő is. Hol ered az a kettősség másutt, ha nem a tudatban? Másutt nem eredhet, csakis a tudatban!

Cholnoky Viktor ezt jobban elmondhatja nekünk.

Vizsgálván a modernebb kísértettörténeteket az irodalomban, arra jut, hogy a kísértet nem jelenik meg, mégis borzadunk, mert mintha volna, azt érezzük. Mert a kísértet ugyan nem jelenik meg, de ott van bennünk. Más kísértettörténet tanulsága szerint azt érzékelhetni, hogy az író úgy tesz, mint „az az ember, aki félelmében fütyül". (Lásd: Ady!) Az igazi technika azonban a Shakespeare-é. Az ő kísértetei megjelennek. De hiába jelentek meg, érezzük, hogy ők a hősök káprázatai, agyrémei, kimérái. Mint Cholnoky mondja: „S esküszöm, hogy Shakespeare annak idején a maga színházában *Hamlet*-et úgy rendezte, hogy a lélek a Hamlet háta mögött bukkanjék fel, s ott szólaljon meg először. Mert Shakespeare nem tudta, de a világfelforgató nagy intuíciójával kétségtelenül mégis megérezte az igazságot, hogy a hallucináló ember mindig a háta mögött hallja a hangokat. A kísértettől félő ember mindig hátrafelé kapkodja a fejét."

S ha már a kísértet agyrém, érzékcsalódás, hallucináció, mégis miért tudja magát úgy megfészkelni az ember bensőjében? Nyilvánvalóan azért, mert az ember (kiváltképp a modern ember) kettőnek érzi magát, vagyis idegennek, magányosnak a világban, tehát fél. De mitől fél oly igen, hogy ez a félelem ugyanolyan principiális érvényt szerezhet magának az emberben, mint a kettősség tudata. Talán épp a kettősség tudata okozza az ember félelmét? Miért fél Ady például, mikor az ős Kajánnal ül együtt a boros asztalnál? Mi köze van ős Kajánnak Ady Kimérájához? Egyáltalán, kicsoda ős Kaján? *Mi az ős Kaján?* – erre a kérdésre dr. Fehér Emil úgy válaszol, hogy közben Hatvany Lajossal és Révész Bélával polemizál, „és küzd a költői szimbólumok elsekélyesítése ellen. Ugy véli, hogy az ős Kaján nem a bor, hanem a költészet gyötrelme, a költészetvégzet, a költő-tragikum gondolata". Dr. Fehér Emil írása a Kassai Naplóban jelent meg valamikor a húszas évek elején, s úgy vehettem tudomást róla, hogy olvastam Magyar Imre önéletrajzi fogantatású regényét, *Az évszázad gyermeké*t. Dr. Fehér Emil Magyar Imre nagybátyjának írói álneve. Mondanom se kell, hogy mennyire egyetértek fejtegetésével. Az a Szent Kelet és vesztett boldogsága, amelyről Ady verse szól, a költészet ősi forrásvidéke, és ős Kaján mibenlétét kutatva még egy mezopotámiai istenség neve is közbeszólhat: Kajmanu. Az ős Kaján Apollóval is kapcsolatban van – „Korhely Apolló, gúnyos arcú" –, a perdöntő igazolás azonban Ó-Babylon említéséből származtatható. Az ős Kaján, vállán bíborral a Költészet ős Szelleme, közelkeleti – mezopotámiai – eredete vitathatatlan; onnan jön, ahol a görög–zsidó–keresztény kultúra bölcsője ringott, ő is ringatta azt a bölcsőt, s most ott ül vele szemben rossz zsakettben a bóbiskáló Ady. Az ősi poétai Szellem és a modern költő drámai találkozója *Az ős Kaján*, s amitől a rossz zsakettes költő fél, a dráma végkifejlete bekövetkezik:

Száll Keletről tovább Nyugatra,
Új, pogány tornákra szalad
S én feszülettel, tört pohárral,
Hűlt testtel, dermedt-vidoran
Elnyúlok az asztal alatt.

A haláltól fél Ady Endre; a haláltól, aki annyi éjszakán meglátogatja, ahogyan azt a *Sírni, sírni, sírni* című verse meg is mutatja. Az az idegen halott, a holdas, babonás (kísértetes!) éj, meg aki sír, megbán mindent, s ráborul törve, gyónva egy koporsóra, az a kettő egyetlen helyen, az bizony maga Ady Endre, aki fél.

Cholnoky Viktor is ezt a félelmet, a halál félelmét jelöli meg a belső kísértetek ösztönzőjének. Mert a kettősség is végső soron ennek a halálfélelemnek, haláltudatnak a folyománya. Az fél, aki tudja, hogy „ó, jaj, meg kell halni, meg kell halni". (Babits) Magának a halálnak a gondja mutogatja az embernek, hogy más ő, mint a világ, mert tudja, hogy a világban ő véges mivoltában úgy van jelen, mint annak egyedüli tudója. A világot tudja, s evvel azt is, hogy e tudással ahhoz képest megkülönbözött.

Miben áll tehát végül is minden, amely az embert a világon kívülre vetette? Az ember tudata, öntudata ez, amivel a világon uralkodni tud (tudomány), de ami által azt is megismerte, amitől fél, a halált. A halálfélelem az, amely az embert minden más élőlénytől elválasztja. Éntudat (individuális tudat) és másság-, idegenségtudat egy tőről fakad. Csak míg az embert vallás vigasztalta, a halál nem volt más, mint egy másik világ követe. De mit tett a tudomány a vallással? Alapjáig lerombolta, gyökereit is megtámadta. Nincs msávilág többé, nincs menny s pokol, s a halál nem nagykövete senkinek, semminek. „A kor betegsége az, hogy nem tudjuk többé a Halált perszonifikálni. Eltűnt a klasszikus kor szép, szelíd arcú ifja, aki lefelé fordított fákylával suhant végig a világon, a nyugalom álomporát hintve szét, de eltűnt a középkor és kezdődő újkor jókedvű, vigyorgó Csontembere is, aki groteszk táncot járt palotában is, kunyhóban is, és akivel komázott író, festő és dárdás polgár egyaránt . . . " A *Melankólia* című, platóni dialógus formájú jelenet halált rettegő hőse jajongja ezt, mint azt is, hogy apjáért nem a szelíd Thanatosz jött, „hogy kézenfogva vezesse el, nem is a Csontember, akivel életében annyit komázott, hanem a mai meghalás apró banditái, a mikróbák". E rettegő nem a halált féli. „Az a nyugalom, a tökéletes megpihenés, az életnek nevezett nagy betegségből való teljes kigyógyulás. Nem a halál, hanem a meghalás az, ami bánt." Mint utóbb kifejti, azért bántja, mert esztétikátlan. S hogy ez a halálesztétika voltaképpen az életre vonatkozik, azt *A halálösztön* című kis értekezés fejti ki.

Hová lett az ember halálösztöne, mikor az életösztön oly erővel ragasztja az embert bele a világba? Elveszítette azt rég elvesztett kincsével együtt, s e kincse volt természetes halála. De van-e olyan lény a világon, amely természetes halállal hal meg? kérdezi Cholnoky Viktor, s azt feleli, hogy van, a tiszavirág hal meg természetes halállal, s haláltánca mutatja, hogy neki van halálösztöne, belőle nem pusztult ki az. „A lárvája még fél a haláltól, a kifejlett állatból kiveszett a halálfélelem, a tiszavirág, amikor milliomod magával ott rajzik a Tisza felett, a halál örömének a táncát járja. Amikor levetette magáról rút burkát, felreppen a levegőbe, eleget tesz a fajfenntartás parancsának, aztán a még hátralevő párórányi életét azzal tölti, hogy diadalmas táncot jár, örvend, ujjong, hogy meghalhat."

Nem kell mondani, hogy a tiszavirág-példázat az emberre vonatkozik, s nem föltétlenül ambicionálja a tudományos hitelességet. Pedig egyébként, s magában a tanulmányban, éppen erről a tudományos hitelességről is szó van. *A halálösztön* ugyan avval kezdődik, hogy Brunetière kijelentésére hivatkozik. Arra a híres állításra, amely a tudomány csődjét

vágta a pozitivizmus öntelt képébe. Brunetière körülbelül a következőket mondta: „Sikerült lerombolnod mindent, tudomány. S most büszkén ráülsz a romokra, s hivalkodol a munkáddal, pedig, hogy befejezted, sírnod kellene, mert nincs többé hivatásod, csődöt mondhatsz, építeni *te* nem tudsz, az a vallás dolga." (A már idézett Babits-novellának, a *Huszadik, huszadik század*nak is ez a brunetière-i tétel az alaptémája.)

Cholnoky Viktor mégsem állapodik meg Brunetière-nél. Hivatkozik Mecsnikovra, aki a természettudományos optimizmus bölcseletéhez a fagocitózák elméletével járult hozzá, amennyiben sikerült bizonyítania, hogy az öregség semmi más, csak betegség. A betegség pedig arra való, hogy gyógyítsák, s ahogy a történelem során a betegségeknek egyre-másra találták meg a gyógymódját, Mecsnikov fagocitóza-elmélete azt ígéri, hogy az öregséget is lehet majd gyógyítani. Ez nem a halhatatlanságot hozza meg az embernek, mert az lehetetlen is, de ha megtalálják azt a gyógyszert, mely a fagocitózákat a kellő korlátok közé szorítja majd, mivel az öregedés semmi más, mint a fagocitózák túlságos szaporodása, „akkor a megöregedés processzusa egészen másképpen fog lefolyni. Az ember friss agyvelővel, rugalmas testtel fog megérni olyan kort, amelyhez mérve Matuzsálem élete 'arasznyi lét', s amelynek vége nem erőszakos halál lesz, hanem a természetes elpihenés".

Egy természettudományos elmélet – a Mecsnikové – csak arra kell Cholnoky Viktornak, hogy megkontrázza egy humán-antropológiai elmélet – a Brunetière-teória – regresszív irányát, hogy megvédje a tudomány – a természettudomány – humánantropológiai sugalmát. Alapjában azonban ő is arra a rég letűnt aranykorra gondol, amely Brunetière képzeletét mozgatta. „Az ember visszakapja – mondja – régi kincsét, amely, hogy valaha megvolt, a Biblia tanúskodik róla: a természetes meghalást." Hogy azonban a természetes meghalást még az aranykori állapotok közt is feltételezi, vagyis nem a halhatatlan istenek világát, hanem a halandó emberek aranykori állapotát idézi föl, ismét csak a természettudomány elfogadott ismerete munkál Cholnoky Viktor világkép-teremtő törekvésén, s ezért nem mondhat mást, mint csak azt, hogy a halál az élethez tartozik. Élet s halál együtt mérendők az ő szemléletében is, s az utóbbi új humánizálása világkép-teremtő kísérletének lényeges tartalma. Az élet a halállal teljes, és a világ meg az ember egysége, az emberi tudat kettősségének föloldása csak azon az úton-módon lehetséges, ha föloldja magában az ember azt a feszültséget, amely a halálfélelem révén támadt bensőjében. Ismét csak Adyra hivatkozhatunk, *A Minden-Titkok versei* mottójára:

Bajvívás volt itt: az ifjú Minden
Keresztüldöfte Titok-dárdával
Az én szívemben a Halál szívét,
Ám él szívem és él az Isten.

Az *ifjú Minden* – gondolom –, Ady lehetséges élete vívta itt harcát a Halállal; belül, az „én szívemben", *Titok-dárdát* döfött az az *ifjú Minden* a halál szívébe, s érthetem úgy, hogy Ady megküzdött szívében a halálfélelemmel, ledöfte ott a Halált, a káprázatokat,

kísérteteket szülő félelmet, s él a szíve, s él az Isten, aki természetesen nem egy vallás istene, hanem egy egész isten-rendszer, egy mitológia, egy világkép, ami a jövő reménye, s lényegéhez tartozik, hogy a halál is az élet tartozéka, hogy a Halál nem egy más világ követe, mert másvilág nincs, s amennyiben az ember önmagát és a világot mégis kettőnek érzi, azt önmagában érzi, a maga idegenségét érzi. Otthontalannak érzi magát a világban.

Ha a halál az élethez tartozik, akkor mondhatni azt is, amit Cholnoky Viktor is mondott, hogy *az élet halálos betegség.* Mikor a betegségről értekezik, akkor jut ilyen konklúzióra. Okfejtésének kiindulása igen jellemző. Ha a betegséget meg akarjuk határozni, ellentétével, az egészséggel kell kezdeni. Azért kezdi evvel, mert azt könnyebb meghatározni, mivel abszolút egészség nincs, az abszolút egészség ideális állapot. Csak relatív egészségről beszélhetünk, s ez a nagyon fontos életszervek együttes jól működése. E nagyon fontos életszervek: a tüdő, a szív, a gyomor, az agyvelő és az idegek.

Ott van Cholnoky Viktor gondolatmenetének a legjellemzőbb fordulata, ahol az egészséget *relatívnak* minősíti, mert ilyen módon a betegség is *relatív, s az abszolút egészséggel (ami nincsen) csak az „élet halálos betegség"* fordítható szembe, ami viszont tapasztalati igazság, hiszen minden élet vége a halál, az életbe belehalunk. Ehhez az abszolút igazsághoz, ami tapasztalati igazság is, természetesen illeszkedik a relatív egészség és a relatív betegség kategóriája. Ha azonban az abszolút igazság – az élet halálos betegség – a betegség, akkor már az is könnyen belátható, hogy a világ ugyan lehet az egészségeseké, de a világot (az életet) nem ők viszik előre. Az egészség: rend, moralitás, nyárspolgárság. A betegség: szertelenség, világrend elleni lázongás, vagyis változtatásra törés.

Ne feledjük azonban a relativitást. A betegség is az egészséghez viszonyítva határozható meg, mint fordítva. Ép testben ép lélek? De mi van akkor, ha ép testben beteg a lélek, ami a legritkább, s ilyet Cholnoky csak Mózesről, Aiszkülosz ról, Michelangeloról, Shakespeare-ről és Goethéről állíthat, mondván: Ezek a nagybetegek egészségesek voltak egész életükben.

Különbséget tesz lélek és test közt, s ha az utóbbi beteg, még igen termékeny lehet a lélek. A beteg test nagy pazarló. A nagy gondolatokat a lázban égő agyvelők termik. Nem a test és lélek közti harmónia, hanem fordítva, a kettő közti diszharmónia teremti az emberi kultúrát. A fennálló világrend elfogadása és őrzése azok akarata, akik elégedettek az adott világrendben. Elfogadják annak etikumát, mert jól érzik magukat. De akik nem érzik jól magukat, azok, rossz közérzetüket megszüntetni akarván, változtatni szeretnének a fennálló világrenden. Azok más etikát akarnak, más kultúráért küzdenek.

Egészséges társadalom és mindenható tudomány: a pozitivizmus utópiája. Cholnoky Viktor nem hisz már ebben az utópiában. Hitetlenségét fejezi ki a betegség-kultusz, amire új kultúra, új etika utáni vágyát alapítja. A betegség-divatokról értekezve, történeti hátteret épít elképzeléséhez. A divatot az érdekesre vonatkoztatja. Érdekes az, ami titokzatos, vagyis ismeretlen. Ami pedig érdekes, az mihamar divatos lesz.

Ha a divat fogalmát meg akarjuk ismerni, a legbanálisabbra nézzünk, arra, ami a köznapokban nyilvánul meg, s folyton változik, a női divatra. Annak is a titokzatosság szabja meg fő irányát. Az érdekességet meglátó ízlés és a titokzatos után kutató kíváncsi-

ság akar kielégülni a divatban, s ha a titokzatost felfedjük, megszokjuk, már nem is érdekes, s kezdődhet minden előlről. Ehhez, a női divathoz a betegség – mert annak divatjáról lesz szó – úgy kapcsolódik, hogy anatómiai vonatkozása van. A női divat: hol elfedi, hol kitakarja a női testet, annak anatómiai rejtelmei válnak megszokottá, hogy aztán ismét titokzatosságba burkolózzanak.

Ahol a test, ott a betegség. Vegyük példának a tüdővészt. A tizenkilencedik század végén már nem lehet divatos, mert nem érdekes, az orvostudomány fölfedte titkát. A XVIII. században azonban még merő titok volt, és sorvadásnak hívták. Fiatal lányok és költők betegsége lehetett, mert az is volt. A sorvadásában tűnődő-képzelgő poéta, s az epekedő lány, aki csak annál inkább epekedett, mert érezte közeli halálát, s a költő lelkét, mint a leányét betöltötte a világfájdalom, vagyis a sorvadás nyilvánvalóvá tette az analógiát: az érdekes betegség az életnek, mint betegségnek az analogonja. A divatos betegség így lehet mindig az élet metaforája. De csak addig, míg az orvostudomány meg nem találja a betegség okát a testben. Az okozat ekkor már nem lehet többé olyan oknak a következménye, amely a testben titokzatos, megfoghatatlan, s mint ilyen, fátumnak is képzelhető, vagyis metafizikainak. A divatos betegség összeköti a szenvedőt a metafizikummal, a divatos betegség olyan, mint a kísértet volt régen, olyan okozat, aminek oka a világmindenség egésze.

Ha a sorvadás nem is tud immár divatos betegség lenni a XIX. század végén, van más betegség-divat. Most a neuraszténia az. Babits idézett novellája, a *Huszadik, huszadik század* a neuraszténiát a huszadik század egyetemes bajának minősíti. Cholnoky Viktor a huszadik századnak divatos betegségül az érelmeszesedést utalja oda.

Valamennyi betegség közt az őrültség az, amely az emberre legjellemzőbb. De most is fölmerül a kérdés, végül is kire lehet azt mondani, hogy bolond? Mert ahogy abszolút egészség nincsen, az csak mint ideális állapot tételezhető, nincsen abszolút őrültség sem. Ahogy relatív az ember egészségi állapota, relatív a normális idegállapot is. Hogy ki bolond, ki nem, az mélységesen szociális fontosságú kérdés; értékrend, tehát alapvető kulturális összefüggés múlik rajta, hogy kit tekinthetünk bolondnak, s kit beszámíthatónak, vagyis nem bolondnak. Mert az értékrend érvényesítése szempontjából nem az a kérdés, hogy mit tett valaki, hanem az, hogy ki követte el a tettet, s ő beszámítható-e? Ha beszámítható, akkor börtönbe kerül, ha nem, akkor az ideggyógyintézetbe.

Miután azonban nem tudjuk megállapítani, hogy ki a bolond, s ki nem az, mi sem természetesebb, minthogy más szempont határozza meg azt, hogy a tettes mikor kerül börtönbe és mikor a bolondok házába. A gazdagot, ha valamit elkövetett, családja bolondnak nyilváníttatja, s bedugja egy idegszanatóriumba, a szegénynek azonban akkor se jut hely a Lipóton, ha bolond.

Ugyanide vezet az okoskodás, ha az alkoholizmus ügyét gondolja végig Cholnoky Viktor. Az antialkoholizmus nagy századvégi mozgalmát tréfálja meg evvel az okoskodásával. Előbb a *ruah*ról értekezik, s azt magyarázza meg, hogy kik voltak a *nabik*. Az Ótestamentum több helyén is történik róluk említés, a magyar bibliafordítók prófétának fordították a szót. A nabik azonban azok a megszállottak, akiket a zene táncra, a tánc vonaglásra hajt, s ez a vad, őrjítő tánc, vonaglás olyan mágikus hatású, hogy a nézőt is magával ragadja. Valamennyi néző vonaglani kezd, majd ugrál, végül együtt őrjöng a

tomboló nábikkal. „Vad forgatag támad, végre a nábik kimerülten, egymás után zuhannak le a földre: megszállta őket a *ruah Elohim* vagy *ruah Jahve*. Az Örökkévaló ihlete. Szaggatott, földöntúli hangon mondtak zavaros jósigéket."

Mi a magyarázata a nábik őrjöngésének? „A nagy elnyomásnak, a nagy nemzeti kétségbeesésnek, az egyénien is irtózatos nyomorúságnak a napjai szülték meg Izrael országában ezt a lelki járványt, a narkózisnak ezt a minden alkoholnál diabolikusabb formáját. Minden narkotikumnak, az alkoholnak is itt a magyarázata." Az antialkoholistákkal azért vitatkozik Cholnoky Viktor, mert „nem az alkohol az oka a nyomorúságnak, hanem a különféle nyomorúságok az alkoholizmusnak". S ebben a szellemben számol le az antialkoholisták tizedik kongresszusával, egyben kora szellemének humanizmusával. Nézzünk arra a „négyes szántóföldkockára – mondja –, amit ma legintenzívebben művel az úgynevezett egészen mai humanizmus". A négy kocka: világbéke, párbajellenesség, tüdővészlegyőzés és antialkoholizmus. Az a relativizáló metafizika, amivel Cholnoky Viktor világképét építi, korának hatékony kritikája tud lenni. Mert a tüdővész kapcsán arra tud rámutatni, hogy Koch Róbert ugyan felfedezhette a tüdővész kórokozóját, evvel azonban nem lehet eltakarni azt a szociális igazságot, hogy nem Koch baktériuma a kor „hogarthi gyilkosa, hanem az a szegénység, amiben megteremhet". Majd így fejezi be dinamikus érvelését: „És átutalták ezt a tisztán gazdasági bajt a doktorok köpőcsészéjébe meg a társadalmi gondolkozóba esők agyvelejének nyálkás leülepedésébe. Pedig – és itt most készakarva nagyot ugrok a gondolatomban – egyetlen bomba, ami Oroszországban felrobbanik, több tüdővészes embert gyógyít meg, mint száz szanatórium."

Ami pedig az alkoholizmust illeti, az alkohol narkotikum; nem az antialkoholisták oldják meg az alkoholizmus nagy gondját, hanem azok, akik megoldják a társadalom azon problémáit, amiknek okából az ember a narkózisba menekül. Az antialkoholisták ellen írott esszét platóni dialógus követi. A nagyon előkelő szálló éttermében Dénes borát szopogatja, majd megérkezik barátja, az antialkoholista. Az antialkoholista kongresszus záró ünnepségéről jön, ahol pezsgőt ivott a sikerült kongresszus közönsége. Endre, a barát természetesen spicces. Kávét kér, ki akar józanodni. Dénes nem részeg, de nem szeretne kijózanodni. A párbeszédet ő irányítja, s végül ráveszi antialkoholista barátját, igyék az is. Isznak, beszélgetnek, majd távoznak. Dénes utolsó szavai Endréhez: „No, Isten veled, most már kissé barátságosabb előttem a világ. Amíg nem ihatom egy kis bort, mindig olyan fene módon csüggedtnek érzem magamat. Tudod, valahogy úgy, mintha kisbetűvel kezdődne még a vezetéknevem is . . . Isten veled."

Ott vagyunk tehát megint az idegenségnél, az individuum kettős tudatánál, skizofréniájánál, enyhébb esetben neurózisánál, amely félelemből táplálkozik, s aki fél, az magányos, s az igazi magány az, mikor még az Isten se támogatja az embert, aki halandó, akinek a Halál nem egy másik világ követe, nem Thanatosz, nem a középkori Csontember, képtelenség perszonifikálni, mert nincsen is, hiszen csak meghalás van, s már csak a tudományban lehet reménykedni, az orvostudományban, amely segítségünkre lehet, hogy ne erőszakos, hanem természetes halállal halhassunk meg. Mert a meghalás kikerülhetetlen, hiszen az élet halálos betegség. Rettegünk, de az rettegtet bennünket, hogy halandók vagyunk? Vagy inkább az, hogy halandóságunk természetességét erőszak támadta meg? S mi ez az erőszak, ha nem szociológiai probléma? Ha az élet halálos

betegség, akkor ki tudja megmondani, mi az egészség, hiszen az relatív. Ahogy az is relatív, hogy melyikünk a bolond. Ha annak minősítenek minket, akkor nem is beszámíthatóságunkat határozzák meg, hanem társadalmi hovatartozásunkat. Tetteink megítélése e hovatartozás függvénye.

Cholnoky Viktor világképe valahogy így működik. Új emberkép – humánantropológiai elképzelés – bontakozik ki publicisztikájából, jeléül annak, hogy ő, mint Ady és más társai a századelőn, kultúrát alapítanak. S nemigen tévedek, ha ennek a kultúraalapító kísérletnek a bizonyságául Ady: *A nagyranőtt Krisztusok* című, fentebb idézett verse mellé fölidézem a másik Ady-verset is, *A föltámadás szomorúságá*t.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

AZ „ELTŰNT" ÁLLAM ÉS A REGÉNY

– A Monarchia-motívum néhány epikai kérdése a két világháború között –

Nagyjából a hatvanas évektől kezdődően, a Musil-i mű újrafelfedezése óta a korábbinál jóval élénkebb figyelem irányul a huszadik századi osztrák epika újszerű valóságelsajátító törekvéseire, s mindez kétségkívül szoros összefüggésben áll a térségben érvényes epikai modernség meghatározásának igényével. Doderer nyomán elsőként Werner Welzig kísérelte meg bizonyos korábrázolási sajátságok alapján egy csoportba vonni az első világháború utáni osztrák regény kiemelkedő darabjait, s jobb kifejezés híján államregénynek nevezte el őket: „Musil, Broch, Roth, Doderer és Gütersloh regényeinek nem Ausztria a közös nevezője, hanem az állami és társadalmi valóságok kapcsán végzett írói korszakelemzés. Ilyen értelemben éppen századunk osztrák epikájának néhány kiemelkedő alkotását nevezhetjük, mint azt Heimito von Doderer észrevette, államregénynek."[1] Noha maga a műfaji megjelölés több szempontból is vitatható – gondoljunk a huszadik századi epika államregényeire, fiktív ellenutópiáira, „katasztrofista" látomásaira –, az érintett regények némelyike valóban tartalmaz olyan konkrét reflexiókat, amelyek a Monarchia állam- és társadalomszerkezetére vonatkoznak. Minthogy azonban eme visszatekintő jellegű epikai szövegegységek meghatározott regénystruktúrákba illeszkednek, esztétikai jelentésszerkezetük mássága folytán nem tekinthetők a modern államregény és utópia rokonainak: a szöveg szerveződésének olykori hasonlósága ellenére az instrumentális ábrázolásmód[2] csak akkor volna bizonyítható, ha egyúttal „nem-esztétikai" funkciókat is ki lehetne mutatni bennük. E közvetlenebbül tükröző-jelölő jelleg, a művek tárgyviszonya, nem-esztétikai jelentése azonban – noha a Monarchia különös történelmi „státusa" folytán maga is tanulságos lehetne – ezúttal nem tartozik témánkhoz: bennünket itt a valóságelsajátítás epikai elvei, a módszer lehetséges azonosságai és különbözőségei érdekelnek, azaz: a műalkotás-jelben megmutatkozó közvetítésviszony változatai. Ilyen értelemben a Monarchiának epikai-regénytörténeti szempontból az a fő érdekessége, hogy épp abban a periódusban szolgált „kézzelfogható" élményként a regényíró számára egy társadalmi alakulat tényleges felbomlásával, amikor a század

[1] *Werner Welzig:* Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1967. 191. l.

[2] Az utópikus regény, mint az instrumentális gondolkodásmód kifejeződése: Vö.: *Hans Jürgen Krysmanski:* Die Eigenart des utopischen Romans. In: Science Fiction (Theorie und Geschichte.) München 1972. 47–56. l.

regényírása maga is ontológiai dilemma elé került: vagy önnön struktúrájának teljes átformálásával tesz kísérletet a megváltozott valóság (az eltűnő realitás) megragadására, vagy pedig továbbra is a XIX. század adta epikai keretek között maradva folytatja a lineáris epikus folyamatú cselekményregény gyakorlatát.

A posztmonarchikus állapot sajátos jegyei jól megfigyelhetők a térség (az utódállamok) irodalmaiban, s mint ilyenek, kétségkívül új szempontú megközelítésformákat is lehetővé tesznek. Claudio Magris[3] e téren úttörő érdemeket szerzett könyvének tanulságai azonban arra is figyelmeztetnek, hogy ez a nézőpont – különösen a továbbélő Habsburg-mítosz tételezésével – akár egyetlen nemzeti irodalomra vonatkoztatva is kockázatokat rejthet magában. Amikor a XX. századi osztrák epikát vizsgálja, fejtegetései azért maradnak csak részleges érvényűek, mert – voltaképpen maga is belül állván a monarchikus konvenciók rendszerén – igen ritkán tudja meghatározni, hogy az egyes művekben a centrális szerzői intenciótól milyen távolságban, illetve a regények mely rétegeiben helyezkedik el a Monarchia világát érintő élménykör, tematika.

A Monarchia, ez a világtörténelemben talán „legméltóságteljesebben" kimúlt birodalom látszat és valóság ellentmondásainak olyan változatos formáit halmozta föl az élet különböző szféráiban, hogy azok történeti, szociológiai, ideológiai s nem utolsósorban bölcseleti tisztázása utóbb sem ígérkezik egyszerűnek. Nemzetek fölötti karakterén – mint állandóan megőrzött sajátságon – túl az állam bel- és külpolitikai megnyilvánulásait folyvást egymást kizáró, hatásaikban nehezen összeegyeztethető impulzusok egyidejű mozgása alakította ki. Immár a történettudományba is bevonult Musil híres szatirikus-ironikus meghatározása: „Alkotmánya szerint liberális volt az ország, de klerikális szellemben kormányozták. Klerikális szellemű volt a kormányzat, de szabadelvű az élet. A törvény előtt minden polgár egyenlőnek számított, de nem mindenki számított polgárnak. Volt parlament is, ám oly rendkívüli mértékben élt szabadságaival, hogy többnyire zárva tartották; volt azonban szükségállapot-törvény, amelynek segítségével jól megvoltak parlament nélkül; mégis, valahányszor már az abszolutizmusnak tapsoltak mindenek, a Korona elrendelte, hogy újra vissza kell térni az alkotmányos kormányzáshoz. Ilyesmi gyakran előfordult ebben az államban; s akkor még nem is szóltunk a nemzetiségi harcokról, amelyek joggal keltették fel Európa kíváncsiságát, és ma egészen hamis megvilágításban bukkannak fel. Hevességük olyan hihetetlennek bizonyult, hogy többször megakadt s leállt miattuk az államgépezet, viszont a közbeeső időszakokban és a kényszerszünetek alatt a felek a legremekebbül kijöttek egymással, s mindenki úgy tett, mintha mi sem történt volna. És valóban nem is történt semmi."[4] *A tulajdonságok nélküli ember* e szövegrésze másrészt a maga „felülnézetével" is figyelmeztető: a posztmonarchikus élménynek az epikai ábrázolást tekintve jóval több összetevője van, mintsem hogy azt valamiféle Habsburg-mítoszban lehetne lokalizálni. Általános generatív sémát véve, a Monarchia-kép két nagyobb szakaszban is eltérő jegyeket mutathat fel. Az úgynevezett koncepcionális fázisban azoknak a szelekcióknak lehetünk tanúi, milyen meghatározó korélmények, világképek, értékrendek szolgálnak az ábrázolás alapjául, s milyen szerepet

[3] *Claudio Magris:* Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg 1966.
[4] *Robert Musil:* A tulajdonságok nélküli ember. I. Bp. 1977. 42. l.

kapnak ezen belül a monarchikus motívumok. A változatok teljessége nélkül aztán kaphat az ábrázolás centrális-dinasztikus, regionális-unionista, nemzeti-autonomista stb. perspektívát, aszerint, hogy tartalmaznak-e az elbeszélői nézőpontok ilyesfajta ábrázolásideológiai mozzanatokat is. A realizációs fázisban nyilvánvalóan a valóságelsajátító epikai művelet jellegzetességei nyilatkoznak meg, főképp abban, hogy az adott regény szerzője a Monarchia-kép (akárha közvetett) megidézésében milyen epikai jelrendszert használ: saját nemzeti irodalma konvenciói között marad-e, vagy pedig attól idegen, netán a formálódóban levő XX. századi, modern regény-nyelv valamelyik változatát beszéli. Mindehhez aztán belsőleges esztétikai-poétikai nézőpontkülönbségek csatlakoznak (realista, szecesszsziós, nosztalgikus, impresszionista, ironikus, szatirikus stb.), s a két fázis együttesen mutathatja meg a térség epikájának tagozódását a Monarchia-élmény „tengelyén".

Az osztrák századelő utóbb fellendült kutatása (Crankshaw, Fuchs, Keyserling, Rieser és mások) számos jellemző sajátságát összegezte már a monarchikus világkép kialakulásának, a bécsi impresszionista „életstílusnak", az esztétizmusnak, a válságtudat általános európai, illetve sajátosan monarchikus eredetű összetevőinek – végső soron tehát ama társadalmi alakulat különböző megnyilatkozásformáit, amely a dualizmus létrejötte óta a statikusság (stabilitás) képzetét keltve is mindvégig magában foglalta a térségi nemzeti átrendeződés lehetőségét. A huszadik századi epika alapélményére, az elvesző, látszatokba tűnő modern valóság kihívására más, érvényesebb, s mindenekelőtt teljesebb választ ad *A tulajdonságok nélküli ember,* mint a *Radetzky induló,* másként tekint a letűnt „békeidőkre" egy Krúdy vagy egy Stephan Zweig, s megint más régiók problematikáját hozza magával Krleža vagy Parandowski szólama. Az alábbiakban azonban nem a monarchikus világkép változatait, nem azok epikai „lecsapódásait" vizsgáljuk, pusztán néhány általánosnak tetsző, a térség regényirodalmában jelentősebb szerepet játszó epikai művelet természetét próbáljuk megvilágítani.

Lotman a kultúrák leírására olyan tipológiai szisztémát dolgozott ki, melynek alapjául az illető kultúrákban működő jelfunkciók sajátságai szolgálnak, aszerint, hogy az adott kultúra jelfelfogásában a helyettesítések (szemantikai elv) avagy az egyesítések, identifikációk (szintaktikai elv) játszanak döntő szerepet.[5] Noha a Monarchia kultúrájában mindkét alaptípus megtalálható, kétségtelen, hogy a jelező-helyettesítő szisztéma nyomatékosabban határozta meg a „békeidők" világát, mint a szintaktikai kód használata. Számunkra mindebből az a fontos, hogy a Monarchia életének bizonyos tárgyiasságait műbe emelő, centrális nézőpontú regények a helyettesítő jelfunkciókat emelik ki, mégpedig arra törekedve, hogy felbontsák ezeket a jelkapcsolatokat, s megmutassák, hogy a jellé vált tényezők nem utalnak önmaguknál fontosabb tartalmakra, hanem éppenséggel kiüresedett jelei a Monarchiabeli életnek. Különös, hogy az ábrázolásnak ez a sajátsága két, egymástól oly mértékig elütő regényben is rokon eljárást követ, mint Musil *A tulajdonságok nélküli embere*, illetve Joseph Roth *Radetzky-indulója*. Musilnál ugyanis a Monarchia világa jóval messzebb kerül attól az intencionális középponttól, amely elsőrendűen az én, a személyiség felbomlásának rajzára, egy nehezen meghatározható „másik állapot" utópiájának felidézésére összpontosít, s ilyen módon a társadalmi dimenziót (a

[5] *J. M. Lotman:* Szöveg – modell – típus. Bp. 1973. 281–306. l.

Monarchia fővárosába lokalizált életet) is ebbe a tágabb struktúrába illeszti be: itt a narrátor és a főhős reflexiói esztétikai értelemben jelentékenyebb „regényteret" képeznek, mint a konkrét események tere. Ellenkezőképp, a *Radetzky-induló* egy – csak a Monarchiában elképzelhető –, tehát deszignált, „tényleges", *Bedeutung*-szerű regényvilágot vázol, tárgyiasságai – az epikai kontextus folytán – egyedi karakterrel bírnak: ebből a világból egyszerűen nem vezethet út például a század egyetemes polgári válságtudatának kérdéskörébe. Azaz, Musilnál a Monarchia világa nélkül is elképzelhető a „monarchikus" problematika regénybeli megjelenése (vö.: Broch *Die Schlafwandler* c. regényének a monarchikus eszmei tartalmak ellenére sem Ausztria a játéktere), Roth intenciói viszont nem valósulhatnának meg a Trották világán kívül – valahol másutt Európában. A Monarchia nevezetesebb jelei, jelcsoportjai (nemzetek fölöttiség, stabilitás, birodalmi küldetéstudat, a császár és király alakja stb.) közül Musilnál az állami létet kifejező-igazoló jelek kerülnek előtérbe. E helyettesítések természetét jól mutatják például Leinsdorf gróf elmélkedései: „. . . békecsászár. És a szóhoz kapcsolódott nyomban egy nyolcvannyolc éves uralkodó képe, aki népének igazi atyja, és kapcsolódott hozzá a hetvenéves megszakítatlan uralkodás képzete. Kép és képzet természetesen egyképp Ő Császári Felsége meghitt vonásait viselte, a dicsfény azonban, mely fölöttük derengett, nem Őfelségéé volt: ezt már az a tény árasztotta, hogy ez az ország adta, mióta világ a világ, a legöregebb és a leghosszabban kormányzó uralkodót". A nevezetes hazafias akciónak is – mint azt többekkel egyetértésben Diotima is véli – „valamiféle nagy jelben kell kicsúcsosodnia", ám egyidejűleg az kelt mindvégig komikus (itt: jeltartalmat megszüntető) hatást, hogy egyúttal az egész „cselekménynek" maga is az a párhuzam-akció a hajtóereje, amely a regény teljes terjedelmében sem képes ezt a nemlétező „nagy jelet" kialakítani, létrehozni. Sorra bukkannak fel az osztrák államiság „emblémái" (békecsászár, Ausztria mint a világ tükre, Világ-Ausztria, európai mérföldkő, birtoklás és műveltség, uralkodó, haza, Világboldogság stb.), s közben – mélyértelmű előreutalása ez a regénynek – Leinsdorf grófnak még az akció életrekeltésével is gondjai vannak; s hosszú ideig semmi más kézzelfogható nem jut eszébe, mint egy sor név . . .

Jel és tartalom ilyen ironikus értelmű elválasztódása elsősorban az ún. behelyettesítő szimbolizációkra vonatkozik: a népeket egyesítő nagy jelképek ellentmondásainak feltárására, az osztrák élet anakronizmusát elfedő motívumokra, a császár közvetlenül meg nem jelenő, mitizált alakjára. Ferenc József azonban nemcsak a behelyettesítő szimbolizációkban (Megváltó, Patriarcha, népeinek atyja) lép fel, hanem a szintaktikai szimbolizációk rendszerében is (utaltunk már arra, hogy a regényben ilyen típusú jelekkel élnek együtt a dinasztikus államiság kifejeződései). A császárt ilyenkor mint primus inter pares-t idézik, az uralkodó maga is mintegy alárendeltje az államnak, maga is része az egésznek, mint a polgárok általában. Ez a szinekdochikus reprezentáció maga is a jeleződés, jellé válás változata, de ezen a másik úton az egyenlősítő-centralizációs „üzenet" lesz a meghatározó: a császár-kép ilyen típusa járul hozzá az uralkodó regionális népszerűségéhez, s ez kelti fel a demokrata illúziókat is: „. . . Ulrichot egyetlen gyors pillantás meggyőzte, hogy őexcellenciáját is (ti. Stallburg grófot – K. Sz. E.) ugyanolyan deres-szürke, állon kiborotvált pofaszakáll díszíti, akárcsak Kákánia legutolsó hivatalszolgáját és vasúti kapuőrét. Azt hihette volna bárki, hogy császárukhoz és királyukhoz kívánnak hasonlatosak

lenni ekképpen, ám ily esetekben inkább a kölcsönösségre épül a dolog mély szükségessége." Mivel azonban *A tulajdonságok nélküli ember* központi ábrázolási művelete éppenséggel arra irányul, hogy a világot mint nem valóságosat mutassa be, az ómódi Ausztria képeinél gyakorta fontosabb a modern élet kritikája: ez az élet éppenséggel nem szimbolizációkban nyilatkozik meg, a jelenségeknek nem tulajdonít másodlagos kifejezőfunkciókat. Olyan, amint azt Arnheim, a „valóságember" figurája mutatja: német nábob, zsidó különc és intellektuel egyszerre, verseket ír, ő szabja meg a szén árát s személyes jóbarátja a német császárnak. Nem véletlen, hogy Ulrich épp az Arnheim elérte látszat-teljességgel szemben tételezi az új személyiség utópiáját: „. . . az ember pedig, mint lehetőségeinek foglalata, a potenciális ember, az emberi létezés megíratlan költeménye kilépett, s megállt a kész-szöveg-emberrel, a valóság-emberrel, a karakter emberével szemközt". S miközben a regény teljes struktúrája különböző valóságszeleteket metsz át – a tárgyiasságok, a konkrét történések szintjén ez a viszony foglalja el a központi helyet. Ilyen módon az ábrázolói teljesség maga is szintekre tagolódik, hierarchizálódik. Az államiságra, a Monarchiabeli életformára vonatkozó traktátusok, a szereplők viselkedésében kifejeződő erkölcsiség, szokásrend szintén részét képezi az epikai művelet során „megszüntetendő" környező valóságnak, mely valóság azonban a regényben nem társadalomszerűen van megjelenítve: tágabb, egyetemesebb kontúrok között, a létfilozófia, a metafizika és a személyiségutópia köreiig tágul (testvérszerelem, Moosbrugger alakja, az én elvesztése stb.). Az a tér, az a közeg, amely az epikus folyamat kereteit adja, a mű eszmei szerkezetében nem szerez különösebb pozíciót, s bár a monarchia-élmény, a Monarchia világának megismeréséhez nélkülözhetetlen adalékokkal szolgál, *A tulajdonságok nélküli ember* csak tárgyiasságai alapján – tehát korlátozott értelemben – nevezhető a Monarchia regényének. A világ valószerűtlenségének bemutatásával, a Monarchiabeli élet szimbolizációinak kiürítésével kapcsolatban végül meg kell jegyeznünk azt is, hogy Musil itt nem a modernizmus eljárásával dolgozik: *A tulajdonságok nélküli ember* nem radikálisan szünteti meg ezeket a szimbolizációkat. Nem a „dologisággal" szembesíti őket, hanem egy idealisztikus „másik állapot" utópikus nézőpontjából tekint „vissza" rájuk, s megszüntetésükkel nem véli elérhetni ugyanebben a valóságban az Ulrich-féle dilemmák optimális megoldását. Az ő – önmagával nyomatékosan azonosított, tehát poétikai eredetű distanciákat kizáró – elbeszélője a reflexió közegén át ábrázolja a világot: „Mintha egy utolsó, bölccsé, keserűvé, rezignálttá vált katakomba-túlélő beszélné el a dolgokat."[6]

A tulajdonságok nélküli ember az ómódi Ausztria mellett nagy nyomatékkal jeleníti meg Bécs modern – impresszionista, esztétista – világát, legelsősorban is a „társasági" regény keretei között felidézhető eszmei tartalmakat, azokat a módozatokat, ahogyan ez a modernség egyes regényfigurák gondolkodásában, értékrendjében, magatartásában megjelenik (Clarisse, Meingast stb., és persze maga Arnheim is.) Joseph Roth *Radetzky-indulójából* viszont teljességgel hiányzik a modernség, a huszadik századiság perspektívája: Roth is a letűnőfélben levő világ megjelenítője, de nála szándékoltan konkrét a regionális Monarchia leépülésének állapotrajza. A *Radetzky-induló* mégsem csak ezért lesz tipikus, modellérvényű Monarchia-regény: elsősorban azért, mert teljes eszmei szerkezete a

[6] *Musil:* Hátrahagyott töredékek: Korai tanulmányok és „gondolatlapok". I. m. III. 776. l.

Monarchia belső ellentmondásainak „megfelelően" képződik meg, s nem kapcsolódik olyan egyetemes válságjegyekhez, amelyek hőseit egyidejűleg ki is emelhetnék a Monarchiára lokalizálható élménykörből. Epikai szempontból viszont kézzelfogható következményei vannak az ilyen típusú ábrázolásnak. Musil ugyanis – épp az eszmetartalmak összetettsége, analitikus jellege miatt – egyszerűen nem tud már mit kezdeni a szellemi dimenziók és az érzéki, szemléletes alakzatok között közvetítő középszférával, a cselekménnyel: ami *A tulajdonságok nélküli ember*ben „történik", az a cselekmény értelmében már alig több olyan helyzetek megteremtésénél, amelyek ismét lehetőséget adnak a jelenetekben megnyilatkozó eszmetartalmak reflexiós megnyilatkozására. Nem „hordozzák" immár klasszikus módon együtt az értékeket és az érzékletességeket, hanem – az egész epikus folyamatot széttagolva – az esztétikai absztrakció élményét keltik. A redukált, szervessé nem váló cselekményszint nagymérvű funkcionális kiiktatásával közvetlen kapcsolatba kerül az érzéki az elvonttal, következésképp a mű fragmentum-jellege („befejezhetetlensége") is XX. századi epikai képletre vall: a „történet", a „mesélés", lehetetlenségére adott modern válaszok egyikét, az absztrakt-reflexiós epika legjelentősebb huszadik századi megvalósulását kell látnunk benne. Ezzel szemben Rothnál éppen a rokon törekvések hiányoznak. A *Radetzky-indulóban* nem jut túlsúlyhoz az eszmei réteg, a gondolati és az érzéki övezet közötti közvetítésben elvileg nem áll be egyensúlybomlás. Az optimális arányok útjában voltaképpen nem találunk akadályozó tényezőt. Itt viszont a cselekményszint, meglepő mód, szintén meglehetősen redukált, noha ez a redukció semmiképpen sem rokon a XX. századi epikai sajátságokkal. Jórészt azzal a statikusság-élménnyel függ össze, amely a *königgrätz-i* csata után jellemzi a Monarchia világát. A „történések" hiánya és a cselekményesség között a *Radetzky-indulóban* nem ábrázoláselvi, hanem pusztán időbeli ellentét jön létre: itt azért ösztövér az epikai értelemben vett „cselekmény", mert ennyire képesíti a realitás. A regényvalóság külsődleges motívumok miatt ilyen: Carl-Joseph Trotta felesleges ember, hisz a „hősi tettek", a nagyapák világa elmúlt, a pusztuló Monarchia jelenében ténylegesen „nem történik semmi". Ezért tehát, ha a *Radetzky-induló* nem cselekményregény, akkor a XIX. századi, vagy épp szentimentális módra nem az: jól mutatja ezt, hogy a cselekményhiány ellenére sem széttagolt, permutált a regény epikus folyamata, hanem éppenséggel megőrzi a XIX. századi regény belső szervességét, élménylefolyásának rendjét, egy – mutatis mutandis – komikus akcentusokkal rajzolt Sorel-helyzet groteszk-szentimentális feloldásával. A sipoljei Trották világa – említettük már – a monarchiai régiók tere. A morvaországi W. kisváros, vagy az osztrák–orosz határra telepített garnizon felől nézve Bécs nem a modern világváros jegyeit mutatja. A fővárosból azok a képek, metszetek villannak az olvasó elé, amelyek szimbolizációs formáikkal a régiókhoz is kapcsolódnak: a császári udvar, az audienciák, az udvart és a régiókat egymáshoz „közelítő" ceremóniák. Nem véletlen, hogy az ifjú Trotta apja, a W-i megyefőnök nem vesz tudomást a modern Monarchiáról: nemlétezőnek tekinti a „forradalmi agitátor" fogalmát, Bécset egy óriási „császári udvarnak" látja, s igazi ausztroszláv módjára „. . . maga sohasem kívánkozott atyáinak hazájába. Osztrák volt, a Habsburgok szolgája és hivatalnoka; hazája a császári Burg volt Bécsben". A Monarchiának a *Radetzky-indulóban* adott finalista ábrázolása – irányt adva a Trották nemzedéktörténetének – szintén fontos szerepet tulajdonít a

birodalmi szimbolizációknak, de azokat elsősorban regionális-unionista szemmel ítéli meg. Így – noha a centrális jelentőségű behelyettesítő szimbólumokat maga is használja, s velük is jelezni tudja a Monarchia társadalmára vonatkozó elbeszélői nézeteket –, okszerűen a rész-egész elvű jelfunkciók szerepe növekszik meg a regényben. Amellett tehát, hogy Ferenc József alakja itt is Ausztria, a császári pár a birodalom stabilitásának jelképévé válik (a császárné például már rég halott, amikor a rutén parasztok még vígan éltetik) – fontosabbak, és epikai szempontból erősebben funkcionáltak a nagyobb egységbe tartozás szintaktikai kódjai: „Az öreg császár a hintóból azzal a ruganyos lépéssel szállt ki, amelyet minden újság megdicsért, és bement a templomba, *mint egy egyszerű ember* (kiem.: K. Sz. E.); gyalog ment a templomba a német nemzet római szent császára, harangzúgás kísérte."

A *Radetzky-induló* hősei számára nem nyílnak távlatok, a trónörökös meggyilkolását csak a garnizon szakadár magyar tisztjei ünneplik: a Trották nemzetsége a birodalom pusztulásának jeleit világvége-hangulatban veszi tudomásul. Törvényszerű tehát, hogy a mű jeleneteinek hangulati tartalmai, a megjelenítés „perspektívái" a múltba helyezik az értékideálokat. De a részvét és a nosztalgia nem egyedüli hatáselemei a regénynek. A Habsburg szimbólumok egy csoportja – olykor maga a csöpögő orrú császár is – a jelfunkciók komikus ironikus felbontásának esik áldozatul. Jelentős eltérés azonban a Musil-féle általánosító-reflexiós eljáráshoz képest, hogy a jelek tartalmi módosulását itt csaknem kizárólag *időbeli* változások idézik elő. Az oppozíció itt tehát nem a jel és a jeltartalom teljes hiánya között, hanem a „hősi"-re utaló jel és a „profanizálódott" tartalom között áll fenn. Ennek az esztétikai hatásformának nem az intellektuális irónia (Musil), hanem az elégikus-rezignált, érzelmileg oldott komikum a forrása. Maga a címadó motívum, a dicső Radetzky-induló is többször fejez ki ilyen funkcióeltolódásokat: a fiatal Carl-Joseph-et még az a hagyomány nevelte, amely szerint a Radetzky-induló a császárért feláldozott katonaéletek hősi szimbóluma. De a jelenben a bordélyházba is ennek ütemére masíroznak be a fekete–sárga tisztek, az induló méltóságát legfeljebb Nechwal úr vasárnapi zenekara őrzi még, W-ben, ahol „vasárnap még létezett Ausztria. A császár, ez a fehérszakállas, feledékeny aggastyán, a csillogó cseppel az orra hegyén és az öreg Trotta úr: ezek voltak Ausztria".

A solferinói hős unokájának komikus-elégikus sorsmetaforája párhuzamosan alakul a monarchiai valóság parodizálásával: ebben a világban még a Trotta-nagyapa groteszk hőstettéhez képest is zsugorodnak a méretek, az ifjú Trottát, az „érzékeny és szomorú" antihőst vízhordás közben éri utol a nemzetséghez „méltatlan" halál.

Jól megfigyelhető, hogy a *Radetzky-induló* Monarchia-képében kettős szemléletforma érvényesül, az értékambivalencia egy komikus-ironikus és egy nosztalgikus-elégikus elemből képződik. Ez a visszatekintő, finalista állapotrajz azonban kizárólag a Monarchia világára érvényes a kor Európájában: a modernség eszmetörténeti és epikai alternatívái egyként hiányoznak a regényből. Roth konvencionális elbeszélőt léptet színre, hőseinek előtörténetét az autonóm helyzetű narrátor foglalja össze, aki maga is ki-kiszól olykor a műből, s egyidejűleg hiánytalanul „belelát" hősei tudatába is. A regény így veszti el például a huszadik századi epikának azokat a drámai lehetőségeit, amelyeknek az alapjait egyébként technikailag – az időszinkronos, vagy éppen az elbeszélőidőt a reális epizód-

időn túl kiterjesztő eljárásaival – meg tudja teremteni. A mű tulajdonképpen ennek a különös társadalmi alakulatnak a hattyúdala, nem lehet tehát annak klasszikus értelemben vett „társadalmi regénye" sem: értékambivalenciái nem szembesülnek a Musil-féle „valóságemberek" világával, hanem magában az írói szemléletben békülnek meg egymással. Ez az oka annak is, hogy a Musil-regény másodlagos jelentésrétegekben megjelenő Monarchia-kritikája a maga nemében sokkal radikálisabb, mint a par excellence Monarchia-regénynek tartott *Radetzky-indulóé*.

Ha a térség (a Monarchia utódállamai) regényirodalmában van szerepe a Monarchia-élménynek, *A tulajdonságok nélküli ember*, illetve a *Radetzky-induló* több értelemben is alkalmas egy-egy általánosabb epikai paradigma jelzésére. Nem mint konkrét mintái a Monarchia ábrázolhatóságának, hanem mint az epikai valóságelsajátítás egy világirodalmi zónán belül egységesen vizsgálható változatai, melyeknek esetleges rokonsága abban állhat, hogy a monarchiai konvenciók közegén át az egyes nemzeti epikában is hasonló a nézőpontot érvényesítenek. Voltaképpen az a kérdés, szó lehet-e itt a monarchikus nézőpont viszonylagos egységéről, avagy többfajta monarchia-élményről kell beszélnünk a térség epikájában. A kérdést bizonyos közös mértékek kialakíthatósága veti fel, jelentőségét pedig annak vizsgálata adja, hogy a modern regény Kafka–Musil–Broch nevével jelzett világirodalmi vonulatához ténylegesen kapcsolódnak-e bizonyos nemzeti epikai vonulatok. Továbbá, hogy az esetleges karakterbeli rokonság jelenthet-e egyúttal esztétikai értéktöbbletet (pl. „korszerűség") a térségi nemzeti regényirodalmak más, esetenként erősebb vonulataihoz viszonyítva.

A kérdések ilyen alternatív felvetése ritkán szerencsés, esetünkben például még azt is sugallhatja, mintha a monarchikus élménykör és nézőpont eleve a korszerűbb regénytípusokra volna jellemző. Nos, épp ezt elkerülendő választottuk a kettős paradigmát, melyben az egyik a modern európai regényírás autentikus változatát képviseli, a másikra pedig feltétlenül jellemzőbb a múlt századi epikai konvenciók uralma.

Az alábbiakban – az anyag természete miatt – pusztán jelzésekre szorítkozhatunk: néhány, az irodalmi köztudat szerint „monarchikus" szerzővel kapcsolatban utalunk a Monarchia-kép vagy – élmény főbb epikai jellemzőire.

Az epikai sajátságok szempontjából az egyik leglényegesebb momentum, hogy ebben a kettős paradigmában gyökeresen eltérők az ábrázolás feltételei. Musilnál – noha regényéből számos huszadik századi prózatechnikai vívmány hiányzik – az esszéizált, rögzített nézőpontú narráció nem egyenesvonalú epikai folyamatot eredményez. A mű jelentésegységei nem visszafordíthatatlan rendben bontakoznak ki, értelmük elsőrendűen a folyamat szelekciós tengelyén világosodik meg. Ugyanezt kevésbé lehet Roth regényéről elmondani: nála a látványos események hiánya ellenére is a kombinációs tengelyen bontakozik ki a jelentéskomplexum (Carl Joseph mű eleji helyzete alapvetően más, mint a végkifejlethez közeledve: a solferinói hős legendájával útrabocsátott unokát az események fokozatosan döbbentik rá arra, hogy Ausztriának, a császárnak nincs többé a Trottákra szüksége). A nem-okozati formaelvre épülő, a folyamatszerűséget megszüntető huszadik századi alakzatnak még a Musil-i változat értelmében is csekélyek a nyomai ebben a térségben. Mindazonáltal ez a regénystruktúra hozza létre azokat a bizonytalan státusú, motivikusan legtöbbször egymástól is teljesen idegen, de epikailag hasonlóképp szituált

„vándorhősöket", akik épp eme viszonylagos esztétikai állapot által válnak kedvelt alakjaivá a modern regénynek. Mindezt persze olyan tágan kell értelmeznünk, ahogyan a helyét alig változtató Ulrich is vándor, utazó lehet: „Utaltunk már rá, hogy matematikus volt, többet erről egyelőre nem szükséges mondanunk, hiszen minden foglalkozás, ha nem pénzért, de igaz vonzalomból űzik, meghozza előbb-utóbb azt a pillanatot, amikortól kezdve mintha a semmibe nyílnának az egymásra rakódó évek. Miután ez a pillanat már hosszabb ideje tartott, Ulrichnak eszébe jutott, hogy a hazának afféle titokzatos erőt tulajdonítanak, miszerint az egyén törekvéseit megköti és meggyökerezteti; így hát megtelepedett otthon, és úgy érezte magát, mint a vándor, aki mintha mindörökre zöttyenne oda a padra, holott sejti, hogy nyomban újra felkel. Amikor azután, miként a Biblia mondja, szerze házat, olyan tapasztalatokra is szert tett, amelyeket tulajdonképpen várva várt. Kellemes helyzetbe került: elhanyagolt kis birtokát mindenestől a kedve szerint kellett rendbe hoznia. A stílushű helyreállítástól egészen a teljes szabadosságig bármely elgondolást követhetett, amiképpen az összes stílus is – asszíriaitól kubistáig – felkínálkozott a képzeletének."

Krúdy Szindbádja vagy Krleža Filip Latinovicz-a, bár más típusú identitást keresnek, lényegében hasonlóan szituált epikai alakok. Ugyanakkor jól megfigyelhető, hogy a *Radetzky-induló* Chojnicki grófja – bár sok tekintetben rokona Krúdy exkluzív figuráinak; az ő batárja már-már éppúgy szimbolikus, mint Alvinczi postakocsija – alig nyer teret a Roth-féle regényvilágban. Az ábrázolás „monarchikus közegén" át nem feltétlenül ugyanazok a szemléleti tényezők érvényesülnek: a Suche, a Recherche-motívum nem nevezhető azonos eredetűnek az említett íróknál.

A tulajdonságok nélküli ember és a *Radetzky-induló* esztétikailag egyetemesebb, illetve partikulárisabb Monarchiaképében a monarchikus szimbolizációk leépítése a közös sajátság, a két regény csak ezeken a pontokon találkozik. A tárgy és az ábrázolt világ bizonyos fokú azonossága azonban nem lehet alapja egységes „monarchikus" nézőpont tételezésének: ez a motívum mindenütt jelen van, egészen az osztrák lektűrirodalomig. A szimbolizációk megszüntetésében többféle intenció munkál. Legyen azonban a Monarchia világa akár konkrét, akár részleges-absztrakt jelöltje a műnek, az ábrázoláselvekben kifejeződő írói magatartás elvileg mindig felelet az identitás kérdésére is. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a posztmonarchikus élménykörben is jelen vannak az ábrázolói szempontból problematikussá vált valóság epikai dilemmái. A tárgy, az élménykör és bizonyos általánosan megfigyelhető epikai műveletek rokonsága ezért lehet alapja a válaszok tipizálásának. Említettük, hogy a *Radetzky-induló* regionális nézőpontját már a játéktér természete is elhatárolja Musil „bécsi" regényétől. A további változatok aztán még tarkább képet mutatnak.

Legáltalánosabb a centrális és a regionális nézőpontok elhatárolódása, ám ez távolról sem feleltethető meg egy esetleges dinasztikus-nemzeti oppozíciónak. Az „emlékezett" regényvilág ábrázolásának nemzeti akcentusai jelentős részben hiányoznak a régiók regényeiből (Roth, Hašek, Krúdy, Bruno Schulz), s ha felbukkannak is, inkább a finalista megjelenítés bizonyos eszmetartalmait formálják, s nem a regényvilág egészét (vö.: Parandowski: *Pusztuló egek*). A centrálisnak nevezhető nézőpontból pedig – leszámítva az első világháború utáni osztrák lektűrregényt – éppenséggel a „dinasztikus" eszmeiség

hiányzik, hisz leginkább ebből a pozícióból tűnik anakronisztikusnak ez a már csak jeleiben, emblémáiban megragadható „békebeli" valóság. Ha a térség monarchikus regényei elhelyezhetők egy XIX. és egy XX. századi epikai paradigma mentén, némelyüket bizonyos nevelődési mozzanatok közelítik a múlt századi alakzatokhoz. A leginkább Parandowski regénye mutat ilyen jegyeket: az ő Grodzicki-je a keleti régióban épp ellentétes pályát fut be, mint a legifjabb Trotta, ez a figura szinte klasszikus értelemben részese egy körültekintően motivált nevelődési folyamatnak.

Még kevésbé van nyoma huszadik századi ihletésnek Hašek világirodalmi bestsellerré vált Švejkjében, amely széles népszerűségét legalább oly mértékben köszönheti konvencionális regénynyelvtanának, mint a monarchikus tárgyiasságok közegében megelevenedő, meseien pattern-szerű főhősének. Noha a cseh „hašekológia" modernizáló kísérletei sokat tettek ezért a regényért, érdekes megfigyelnünk, hogy itt a mesélés elemi varázsa mindig felülkerekedik a Monarchiaélményen: Hašek számára nem regényontológiai dilemma a történet, a cselekmény problematikussá válása. S bár a *Švejk* formálisan szintén befejezetlenül maradt mű, ez a lezáratlanság nem hasonlít a Monarchia-regények másik csoportjának töredék-jellegéhez. A fragmentum-szerűség itt nem a hagyományos cselekményelvű regény és a modern formák megteremtése közötti feszültségből adódik: a történet maga *elvileg* lezárható – szemben például *A tulajdonságok nélküli ember* metafizikai övezetekre nyíló személyiségutópiájával. Az epizódok nem a folyamatos cselekmény hiányára utalnak, hanem az anekdotákból, humoreszkekből, karcolatokból egybeépített epikus folyamat elemi tagoltságáról árulkodnak: jól mutatja ezt a *Švejk* változatainak története, melynek során nemegyszer maga a központi szerzői intenció is módosult, más-más eszmei motívumok kaptak hangsúlyt az ábrázolásban. Említettük már, hogy a töredékjelleg, a befejezetlenség, a kisebb epikai egységek dominanciája – tehát egyáltalán a kompozíció nyitottsága – olyan jellemzője e regények egyik csoportjának, amelyet érdemes abból a szempontból is megvizsgálnunk: vajon sajátosan a Monarchia-élményhez kötődő tünetről lehet itt szó, vagy pedig egyéb okok játszanak közre a regényforma alakulásában. Musil maga azt vallja, „manapság fontosabb az írásművek struktúrája, mint menete".[7] Köztudott mennyire leértékelődik a „mese", a történet *Esti Kornél* szemében is: a mű úgy lesz méltó a költészet rangjára, ha töredék marad. („. . . regényes életrajz, melyben arról is számot adok, hogy a hős hányszor halt meg álmában. Egyet azonban kikötök. Össze ne csirizeld holmi bárgyú mesével. Maradjon minden annak, ami egy költőhöz illik: töredéknek".) A történetszerűség ilyen elvi tagadása nemcsak az elbeszélői szituáció alapvető átértelmezését jelenti, hanem ezzel együtt a realisztikus regényhagyománytól (és így bizonyos értelemben a térségben érvényes nemzeti epikai konvencióktól) való eltávolodást is. A különös azonban az, hogy a Monarchiabeli világ egészen más régióiban tűnnek fel hasonló törekvések. A lengyel Bruno Schulz, akinek a Monarchia-élménye meglehetősen távol esik a magyar Krúdyétól, a *Fahajas boltok* c. regényében amolyan chagall-i típusú világot formál, s a felidéző én, annak helyzete, szemléletmódja itt is az egyetlen nagyobb kompozícióformáló elv: az emlékezésbe oldott világ tárgyiasságai kisprózai egységekben, meghatározott időtartamú „epizódokban" jelennek meg. Krúdy Monarchia-

[7] Uo. 784. l.

élményében az idődimenziók egymáshoz való viszonya a legfontosabb, de nem olyan definitív tartalommal, mint mondjuk a Trották történetében. Ahogy azonban arra Bori Imre jó érzékkel rámutatott: „Szindbáddal kapcsolatban nem azt mondjuk, hogy emlékezik, hanem mert emlékezni akar, utazni kezd, nem az emlékek keresik őt, hanem ő az emlékeket, teljességgel reménytelenül, mert közben a „valóság" is elmozdult, megváltozott, az állandóságmotívum ellenére is más, reprodukálhatatlan és megismételhetetlen. És Krúdy elsősorban ez a „más" érdekli; ezt tudja ábrázolni, nem pedig a hagyományos értelemben vett „emléket".[8] A *Szindbád*-novellák füzére és az *Őszi utazások a vörös postakocsin,* vagy a *Hét Bagoly* jelentős részben szelekciós epikai struktúrája tehát a – Monarchia-élménytől függetleníthető – regényfejlődési folyamatban jött létre, s mint ilyen, Kelet-Közép-Európában is az epikai modernség fontos kifejezőjegye: olyan modernségé persze, amely tökéletesen nem formálja át a nemzeti epikai konvenciókat. (Krúdy prózája így őriz sokat Jókai romantikájából és a magyar próza anekdotikus vonalának empirikus-realisztikus ábrázoláselveiből.)

Más lehet a helyzet az ábrázolás eszmetartalmait illetően. Ha ilyen szempontból vizsgáljuk a lehetséges változatokat, maguk a meg nem írt regények is tanúságul hívhatók: a magyar epikában a – társadalomkritikai-realisztikus fő vonalból legalábbis – hiányzik a Monarchia-élmény (Móricz), ahol pedig jelen van, bizonyos közös eszmetörténeti és poétikai jellemzők (pozitivista-naturalisztikus emberlátás, evolucionizmus, autochton elbeszélőforma) ellenére a *régió* társadalmi problematikája kerül az ábrázolás középpontjába. (Így Krležánál a Glembayak, majd később az Emericzyek pályájának mozgása, maga a glembaizmus, mint sajátos tünete a horvát társadalomfejlődésnek. A lengyel Parandowskinál pedig a „catholissima urbs", a karmeliták temploma meg a helytartóság épülete nő monarchikus szimbólummá: a megjelenítés eszmetartalmaiban itt a keleti provincia belső ellentmondásai alakítják másként a Monarchia-kép kontúrjait.) Ilyen esetekben a monarchiai kontextus invarianciája ténylegesen csak az ábrázolás finalista jellegére és bizonyos monarchikus jelek, jelképek érvénytelenítésére korlátozódik.

Úgy tűnik tehát, minél több tipológiai szempontot alkalmazunk, azok rendre más és más tengelyen metszik át még e csekély számú – általában a szemlélet és a művek sajátos „monarchikus" hangulata alapján rokonított – regényt is. Kétségtelen, hogy a birodalom felbomlását követő évtizedekben a térség nemzeti irodalmaiban jelen van a Monarchia-élmény, s ennek vannak nemzeti irodalmak fölötti komponensei is. Ilyen invariáns tényezőknek tekinthetjük a monarchikus szimbolizációkkal szembeni egységes elbeszélői magatartást (mindig növelik azok esztétikai jelentőségét), az ábrázolás finalizmusát és a jelszerűségek, a jelviszonyok bármely eljárású (spontán, esszéisztikus-reflexiós, szatirikus, ironikus, lírai-elégikus, nosztalgikus) megszüntetését. Ezek azonban közvetlenül összefüggnek a műben ábrázolt tárgyiasságok bizonyos epikai autonómiájával, annál is inkább, mivel a valóságillúziók fenntartása a térségben nyomatékosabban megmaradt a regény egyik ontológiai alapelvének, mint a nyugat-európai irodalmakban. A regényműfaj fejlődéstörténete felől nézve azt tapasztaljuk, hogy a Kafka–Musil–Broch-féle világirodalmi vonulat vívmányai csak részben, mégpedig megosztó jelleggel érintik ezeket a regényeket.

[8] *Bori Imre:* Fridolin és testvérei. Ujvidék 1976. 81. l.

Kísérletet tesznek ugyan az epikai világ átstrukturálására, erre a törekvésre azonban számos XIX. századi sajátság megőrzése a jellemző: a fikció világa a tapasztalatiság határain belül marad, a felbomló lineáris folyamatban is felismerhetők bizonyos kauzális formaelvek, a személyiség nem lép önmaga elvesztése útjára, autonómiáját megőrzi a történethiánnyal küszködő kompozíciókban is. Ugyanakkor a hagyományos realisztikus képletek is továbbélnek, s bár a Monarchia-élményt (az eltűnő, elmozduló valóság konkretizációjaként) a hősök belvilágában is tárgyiasítják, a művészi ábrázolás eszmei rétegeit („ideologikumát") mégis fokozottabb mértékben határozza meg a regionális problematika. Ilyen módon egységes monarchikus élménykörről csak korlátozott érvénnyel lehet beszélnünk, inkább bizonyos korélmények, világképek és értékrendek Monarchia-képe alakítja ki az ún. „K. u. K.-regény" általánosan használt fogalmát. Ha tehát ezek a regények csak részlegesen, vagy egyáltalán nem hordozzák a modern epika dilemmáit, arra nem a modernség iránti érzékenység hiánya, vagy a tökéletlen recepciókészség, hanem feltehetően a mögöttük álló nemzeti epikák helyzete és hagyományai adhatnak magyarázatot. A Monarchia-élmény invariáns epikai motívumai javarészt a visszatekintő formákban nyilatkoznak meg, de mint modern eszmetartalmakat közvetítő közeg nem tudott egységes alakításelvi hatást gyakorolni a térség epikájára. Szerepét a térségben érvényes epikai modernség normáinak vizsgálatában ilyen részleges közvetítő funkciókból kiindulva, azaz: a dominancia elvét kiiktatva lehet csak meghatározni.

FÜLÖP LÁSZLÓ

LÉLEKTAN, ERKÖLCSRAJZ, SORSÁBRÁZOLÁS

(Kosztolányi Dezső: Pacsirta)

Mindig nagyrabecsülő elismerés övezte ezt a Kosztolányi-regényt. Némelyek egyenesen az epikus életmű legszebb és legjelentősebb fejezetét látták benne. „Most fedeztem fel benne a magyar próza nagyját" – vallotta be a kéziratot elolvasó Babits. „Nem tudom, nem a legtökéletesebb alkotása-e Kosztolányinak – írta Barta János –: a már szinte légiessé finomult affektív életmegérzés és metafizikai életámulat mágikus remeke ez a kis történet." Bóka László „félelmes remekműnek" nevezi. „A maga nemében – állította Németh László, Kosztolányi pszichológiai regényeiről szólva – a *Pacsirta* a legtökéletesebb." Úgy tartotta, „a Kosztolányi-regény műfaji követeléseire ez a leghibátlanabb válasz". Sőtér István az *Aranysárkány* című regénnyel állítja egy sorba, s azt mondja róla, hogy „mondanivalója mélyebb és lényegesebb akár a *Nero*nál, de még az *Édes Anná*nál is". Remekmű rangjának kétségbevonásával nemigen találkozhatunk. Méltatói mindenkor megérezték ennek a kisregénynek a kivételes nagyságát, különleges hatóerejét. Némileg csodálkozhatunk tehát, hogy ugyanakkor kevesebb bizonyítékát találjuk az írásokban a *Pacsirta* teljes megértésének, az általa megfogalmazott üzenet hiánytalan felfogásának, a legmélyebb jelentésrétegig is lehatoló elemző olvasásnak.

Ha az ábrázolt regényvilágot és annak jelentéstartalmát vizsgáljuk, legalább három alapréteget különböztethetünk meg a mű rendszerében. A *Pacsirta* mindenekelőtt lélekrajzi regényként értelmezhető, hiszen elsődlegesen lélektani probléma áll az elbeszélt történet középpontjában. Maga az epikai alaptéma a lélekábrázolás és lélekelemzés körébe tartozik. Schöpflin Aladár szavaival: Kosztolányi műve „egészen a freudi lélekelemzés alapjára van felépítve". Lélektaniságának valóban egyedítő jellegzetessége, hogy szorosan kapcsolódik a freudizmusból ismert pszichoanalitikus elmélethez; pontosabban a tan bizonyos részeihez, mert az elbeszélő az elméleti tételrendszerből a művészi szándék s az ábrázolás érdekei szerint választ ki elemeket, amelyeket beépíthet saját szemléletébe. Semmiképp nem illusztrálni akarja a freudista teóriát. Az alkotó-teremtő lélektani gondolkodás kap ösztönzéseket az elmélettől, annak egyik-másik felismerésétől. Korántsem mechanikus követésről van szó a *Pacsirta* lélekrajzában, de kétségtelen, hogy „a regény fókuszában – Németh Lászlót idézve – mégis egy lélektani tétel, igazság, megérzés áll (nehéz a megfelelő szót eltalálni), s az egész regény egyetlen tétel szívós elkészítése és érzékeltetése". A felállított alaptétel láthatóan a tudatos és a tudattalan viszonyáról s az elfojtás mechanizmusairól szóló freudi tanításokra vezethető vissza. Pszichológiai alap-

rétegét tekintve a *Pacsirta* „a tudattalan regénye" (Németh László). Jóformán képletszerű egyértelműséggel és világossággal bontakozik ki az ábrázolásban a lélektani tárgy és jelentésréteg, mely a tudattalanba szorított s a tudat – a „felettes én" – cenzúráját áttörő, majd az elfojtással ismét a mélytudatba száműzött pszichikus energiákról és folyamatokról, azok szerepéről, hatalmáról és működésmódjáról szóló közlést foglal magába. A megértéshez nélkülözhetetlen a lélektani elvű értelmezés; enélkül nem lehet közel férkőzni a regényvilághoz. Indokolatlan tehát Schöpflin állításának vitatása – amivel például Bóka László Kosztolányi-tanulmányában találkozhatunk –, mert aligha vonható kétségbe, hogy a regényíró „egészen a freudi lélekelemzés alapjára" építette az ábrázolást. Ehhez csak azt kell hozzátenni – de ezt nagy nyomatékkal! –, hogy mégsem redukálta a megjelenítést és a jelentésteremtést a freudi lélekelemzésre, valamiféle szimplán tételes és laboratóriumi – vagyis merev és szűkítő – lélektaniság körére. A lélektani rétegekre más rétegeket is ráépített, több dimenzióssá tette az ábrázolást, s íly módon a pszichológiai szempontot jelentősen meggazdagította és lényegesen kitágította. Ennek a beolvasztó gazdagításnak és sokszorozó tágításnak a bizonyítása éppúgy követelménye az interpretálásnak, mint az alaptéma és vezérmotívum elsődleges jelentőségének a belátása.

Az értelmezők figyelmét nem kerülte el az a regényréteg, amelynek ábrázolt anyagában kirajzolódnak a társadalomtörténeti és kormegjelenítő információk, megjelennek a századvégi lateiner életkör jellegzetességei, feltűnnek a dzsentroid polgári-értelmiségi középosztály társadalmi helyzetének s létének sajátosságai, s elénk vetítődnek a kisvárosi életkeretek, összesűrítődnek a nyomasztóan provinciális és alacsony égbolt alá szorult életmód aggasztó tünetei. Életképi metszetek, jellemző epizódok, remeklően megformált portrék és környezetrajzi elemek sokaságában tükrözteti Kosztolányi – jóformán modellszerű sűrítettségben – a peremvidéki elrekedtséget, a kétségbeejtő vidékiességet, az ide szorultak, egyének és csoportok, életének kiüresedését és torzultságát. Éles képekkel illusztrálja az életforma és életmód távlattalanságát, ijesztő értékhiányát. Érzékelteti ennek a zárt és mozdulatlan beltenyészetnek a sivárságát, megtévesztő álbensőségét, fojtó kisszerűségét, az egész kisvárosi létezés látszatok mögötti nyomorúságát, látszatrendbe burkolódzó és konvenciók mögé húzódó kórállapotát, szörnyűségét, hibbantságát. „Hiteles kórkép" ez, jelen van benne a „társadalombíráló szándék", a „társadalomrajz metsző iróniája" nyilvánvalóvá teszi az írói kíméletlenséget, s joggal érezhető úgy, hogy Kosztolányi „mintha nemcsak Vajkayékkal, hanem egész osztályával: az élet fő sodrából tunyán kirekedt, s rezervátuma állóvízeiben dáridósan agonizáló dzsentroid értelmiséggel is el akarna számolni ebben a regényben" (Kiss Ferenc). Mindezek alapján a *Pacsirta* okkal tartható társadalmi, társadalomrajzi alkotásnak, életkritikai elvű látleletnek, mélyreható valóságfeltárásnak.

Olyannyira szembeötlő réteg ez a műben, hogy némelyek épp benne, ennek tartalmában keresték a *Pacsirta* eszmei középpontját, jelentési lényegét. Mintha a társadalomrajzi szempont rejtené a regényírói célt, s a pszichologizálás is elsősorban a társadalomábrázoló elgondolásnak volna alárendelve; egyik-másik értelmezés legalábbis ezt sugallja. Rónay György azt emelte ki, hogy a regényben „a lélektani problémának . . . nagy társadalmi hitele van", s ebből kiindulva a Vajkay-család életében is a dzsentri helyzetére jellemző

minta bemutatását hangsúlyozta: „A Vajkay Ákos titkolt fájdalma, a Pacsirta szánandó vénlány rútsága mögött ott áll egy egész egykorú magyar világ . . . , s Vajkay Ákos egy jellemző típusnak, a már megyei hivatalokba szorult dzsentri nemzedék egy típusának a képviselője . . . " A schöpflini gondolattal szembehelyezkedő Bóka László szavaiból az derül ki, hogy a *Pacsirtá*ban a polgári életforma csődjének megmutatását tartja a legfontosabbnak, s voltaképp csak erre a jelentésre hívja fel a figyelmet. A regény egyik kiadásának utószavában Szabó György azt fejtegeti, hogy az író „biztos szóval, jogos haragvással" ítélkezik, s megfellebbezhetetlen ítéletei a haláltáncot járó „ sárszegi úri társadalom" életére, „az egész uralkodó osztályra" vonatkoznak, s végül ebben az ítéletmondásban fedezi fel az egyetlen közölnivalót, a legátfogóbb eszmei összetevőt. Rónay László szerint „Vajkay Ákosban az elerőtlenedő, haldokló, általa mégis szeretett középosztály jellemző figuráját teremti meg az író," s a regényhősök „azért érzik, hogy sorsuk beteljesedett, hogy megválthatatlanok", mert „ez a társadalmi osztály végérvényesen eljegyezte magát a halállal". Jól veszi észre, hogy a lélekrajz „tökéletes burkában egyetemes problémák feszülnek", de ezt az egyetemességet abban látja, hogy Kosztolányi „a középosztály egyes rétegeinek lassú haldoklását is bemutatja".

Félreértés volna, ha tagadnánk ennek a társadalomfestő, társadalomkritikai szemléletnek és jelentéskörnek a regényben betöltött szerepét. Gazdag és fontos dimenziója ez a *Pacsirtá*nak; megjelenítő-ábrázolt formában és ítéleti elemként, eszmeként egyaránt. Csupán azt érezhetjük tévedésnek, ha az interpretáció úgy hangsúlyozza a „társadalmi regény" szempontját, hogy nem világítja meg eléggé a „lélektani regény" jelleget, nem emeli ki a lélektaniság alapozó funkcióját és elsődlegességét. Másfelől abból származhat hiba, ha a társadalomrajzi elv túlzott felnagyítása elfedi a *Pacsirta* teremtett világának harmadik rétegét, amelyet létvonatkozásúnak, létélményinek, létértelmező jellegűnek nevezhetünk.

A Kosztolányi-irodalomból nem hiányoznak azok az általánosabb érvényű felismerések, amelyek ennek a regénynek a vizsgálatában is a filozofikusság és a létélményi tartalom keresésére sarkallhatnak. Barta János megifgyelte, hogy Kosztolányi művészetében „van valami filozófiai – nem tematikusan, inkább fluidumszerűen, a látásába, az élményeibe, az érzékeléseibe beleivódva"; érett elbeszélő művészete „részvét és filozófia találkozásából született meg", s epikus alkotásaiban alapproblémaként tűnik fel „az egész földi sorsnak, a lét nagy csapásainak vagy apró, jelentéktelen, de szakadatlan támadásainak, a földi lét letagadhatatlan bilincseinek, a >kivetettség<-nek . . . az elviselése". Sőtér István szerint „A szenvedés megértése, fogékonysága a sikertelenség példái iránt, az irgalom programszerűsége: ezek Kosztolányi költészetének (lírájának éppúgy, mint prózájának) táplálékai." Legfőbb írói témájaként „a kiszolgáltatottság tragédiájá"-t jelöli meg. Bori Imre leszögezte, hogy Kosztolányi „az emberi létélmény legjelentősebb magyar próza kifejezőinek egyike volt", s arra is utalt, hogy a *Pacsirtá*ban „valójában . . . egzisztenciális probléma foglalkoztatta . . . ", és ez a regény is „egyértelműen jelzi, hogy Kosztolányi a polgáriasult lét ellentmondásai etikájának és egzisztenciájának epikusa és filozófusa". Közvetve – beszédes párhuzamként – az is ide kapcsolható, a *Pacsirta* jobb megértéséhez is analóg mintát kínál, amire Németh G. Béla az *Édes Annáról* szólva figyelmeztet. „Végzetesen félreértené e regényt – írja –, aki csak >az úr-cseléd viszonyt< látná e

regényben ábrázolva a maga történeti szociologikumában, szociologikus pszichologikumában. *Az úr-cseléd viszony a jelenség, a kiszolgáltatottság a lényeg.* A mindenkori és mindenfajta kiszolgáltatottság. Az ember megmásíthatatlan és örök, időnek és végességnek való kiszolgáltatottságán belül a kiszolgáltatottság ember által okozott fajtája, amely így a másikat, a végesség kiszolgáltatottságát is enyhíthetetlenné, totálissá, szinte kozmikussá egyetemesíti." Anna tragikusba forduló élettörténete „egyetemes értelmű sorssá, egyetemesbe átutaló példaképpé, egyetemes érvényű jelentéssé változik át". Ő említi meg azt is, hogy a *Pacsirtá*ban már kevés található „a románcos elemből", „a tragikusba hajló . . . egyértelműen domináló benne".

Az életműre és annak valamely fejezetére vonatkoztatható megállapításokból tehát nem hiányzik a létélményi-létbölcseleti mozzanatok általános érvényű kiemelése; másfelől mégis úgy érezhetjük, a *Pacsirtá*hoz közelítő értelmezésekben és elemzési kísérletekben ez a szempont még mindig nem kapott elég figyelmet. A lehetségesnél kevesebb hangsúlyos szó esett arról – bizonyító és kifejtő módon –, hogy a *Pacsirta* elsőrendűen sorsábrázoló és sorslátató mű, filozofikus regény, egzisztenciális élményvilág és szemlélet kifejezése, végső értelme szerint emberi létkérdéseket érint, költői színezetű és alkatú gondolatiságot zár magába. Amit elmond és megjelenít, annak egyetemessége is legelsősorban ezen a szinten érvényesül. Nemigen érezhetjük meg a regény mélységperspektíváját, az ábrázolás egzisztenciális mélységét, ha erről a régetről megfeledkeznénk.

A regénytörténetben szerepet játszó Ijas Miklós úgy látja, hogy a körülötte élőknek „Nincs tragédiájuk, mert itt el sem kezdődhetnek a tragédiák." Ha a tragikumot szűkítve értjük, valószínűleg így van, de Kosztolányi épp azt tudja érzékeltetni, hogy a tragikus létezésnek ilyesfajta változatai is lehetségesek, a tragikum ebben a közegben is jelen lehet, ezeknek a szomorúan jeltelen és többszörösen beszorított életeknek a sorsa is átemelkedhet a tragikusba. Az elbeszélt történet, ebben a Vajkay-család élete csak látszólag esik távol a tragikumtól, magjában mélységesen tragikus értelmű. Ezt a rejtező tragikumot csak akkor ismerhetjük fel és élhetjük át, ha belátjuk, hogy a főszereplők nemcsak a kisváros bornírt mindennapiságában élnek, nemcsak a hanyatló középosztályi életforma képviselői, nemcsak a köznapok nyűgeit viselő, közhelyszerűen tengődő átlaglények és szimpla lélektani bonyodalmakkal küszködő figurák. A családi hármast alkotók életének vannak olyan többletelemei és olyan különleges vonatkozásai is, amelyek révén nemátlagos sorspéldát képviselhetnek, s akaratlanul is – pusztán helyzetük különössége folytán – a tragikus létforma magasságába is felemelkedhetnek, illetve felstilizálódhatnak. Ami velük megtörténik, amit átélni kénytelenek, az nem csupán a banalitás és trivialitás közegébe tartozik, s a pusztán szociológiainál vagy pszichológiainál is tágabb érdekű, nagyobb érvényességű. A szülőknek és lányuknak van olyan külön – a regényvilágban a többiekre nem jellemző, vagyis a három embert elválasztó és egyben be is záró – életsíkjuk, amely lélektani, erkölcsi és sorsélményi elemekből áll össze, és a regényben megjelenített egyéb életközegek fölött helyezkedik el, tehát kiemelő és elszigetelő szerepet is betölt. Vajkayék mélységesen szomorú története ebből az alacsonyrendű kisvilágból, silány miliőből kiemelkedő egyetemesebb példázatot is hordoz. Elbeszélője emberi sorsról, a szereplét különleges létezésmódjáról, életek elrendelt végzetszerűségéről, egzisztenciális drámáról szólhat – bölcseleti ihletettséggel, költői érzékenységgel, sors-

megérző fogékonysággal, lírai hangolású filozofikussággal. Anélkül, hogy közvetlen megjelenésében intellektuális és esszéizáló prózaepikát írna.

Az eddig mondottakat ezen a ponton azzal a megjegyzéssel kell kiegészíteni, hogy a regény megközelítésének erre az irányára a Kosztolányi-irodalom két darabja figyelmeztetett mindenekelőtt: Bori Imre rövid, de ebben a tekintetben fontos megfigyeléseket közlő regényértelmezése és Kiss Ferencnek *Az érett Kosztolányi* című monográfiája, amely részletes és érzékeny elemzéssel szolgál. Kísérletünk főként az ő munkáikhoz kapcsolódik, a további kiegészítés és a hangsúlyerősítés szándékával.

Ha pszichológiai regényként olvassuk, a lélekábrázolás felől nézzük a *Pacsirtát*, akkor kétségtelenül Vajkay Ákost tekinthetjük a történet főszereplőjének. A jelentésalkotás, a sorsmegmutató eszmeteremtés szempontjából nem kisebb az övénél Pacsirta szerepe – a cím is az ő alakját és jelenlétét emeli ki –, de őt az eseményidő s az eseményábrázolás legnagyobb részéből kivonja az elbeszélő, hiszen eltünteti a színtérről, az előtérből. Vajkay „kevesebbet beszélt, többet érzett, többet gondolkozott", mint a felesége, így hát a lélektani médium szerepének betöltésére is jóval alkalmasabb. Érthető, hogy őt tünteti ki az elbeszélői figyelem, a regény narrátora benne látja a pszichológiai tünetek, reflexek, folyamatok demonstrálására rendelhető alanyt. Legelsősorban az apa ábrázolása révén teremthető meg az elbeszélésben a lélektani sík, az ő alakrajzában érvényesíthető az emberszemlélet pszichológiai elve és módszere. A lány és az anya lélekrajzát sejtetőnek, utalásos jellegűnek, kihagyásosnak és vázlatosnak láthatjuk; az apa személyiségrajza – s ennek részeként lélekábrázolása – viszont összefüggő, részletező, kibontó, és a folyamatbemutatás igényével valósul meg.

Vajkay a regény minden ábrázolt jelenetében, valamennyi megjelenített helyzetében jelen van. Ami egy-egy szituációban lejátszódik, azzal valamiképp kapcsolatba kerül, s a látott és átélt események benne mindenkor olyan visszhangot keltenek, olyan reakciókat indítanak el, amelyek kivétel nélkül lélektanilag is jelentésesek és értelmezhetők. Ugy lépteti fel a narrátor, hogy már a legelső epizód, a jellem ottani viselkedése alapján nyilvánvaló, mi lakozik belül, lányához való viszonyában milyen élményekről lehet szó. Az első pillanattól kezdve az is világos, hogy Vajkayt kiváltképp a kínos és bonyolult komplexus foglalkoztatja. Már a kezdet kezdetén gyanítható, hogy vívódva és gyötrődve éli át a szülői élményt, kínlódik és őrlődik, szenved attól, amitől nem tud szabadulni; feszítik a lefojtott érzések, érzésvilágában megütköznek az ellentétes indítékok; tudatában folytonos dráma zajlik. Lélekállapotáról a történet előrehaladtával új s új jelzéseket kapunk. Árulkodó információk sokasága készíti elő a középponti jelenetben bekövetkező elemi kitörést, mely a részletes motiválás eredményeként szinte meglepetést sem okozhat, nem érheti váratlanul az olvasót. Már a nyitó részben megtalálható a megállapítás: „Élesen érezte, hogy leánya csúnya." Pacsirta közelében magatartása csupa feszélyezettség és gátlásosság. Ambivalens érzések kínozzák. Gesztusai sokszor ellentétben vannak azzal, amit legbelül érez és gondol. Az érzelmi feszültségeket sokféleképp igyekszik palástolni. A lány elutazásáig tartó periódusban egész apai mentalitása az egyensúlyozó szerepjátszás lélektani mechanizmusát példázhatja. Vajkay pszichológiailag vizsgálható és figyelmet érdemlő viselkedése a távollét idején is közvetve-közvetlenül szüntelen kapcsolatban van az elutazott Pacsirtához fűződő élményekkel. Csak példaként utalunk néhány mozzanatra.

Szégyenkezik és ingerült lesz, amikor felesége lányuk esetleges „szerencséjére" cálozgat. Elmondott álma sokat elárul a tudattalan alvilágába szorult vágyakról, s a közlésből az is kiderül, hogy ismétlődő álomképekről van szó. A vendéglőben zavart érez, utána „titkos bűntudat" és „rossz lelkiismeret" gyötri. Még olyan apróság is nyugtalanná teszi, mint a nyíratkozás, mert utána „fiatalabb volt, más volt". A színházban „kóválygott a feje", már-már gyerekesen önfeledtté válik, ugyanakkor zavarban van és gátlásos is. Amikor Ijassal beszélget, csupa izgatottság és feszültség. A csevegés közben is küszködik magával, a „belső hangokat" próbálja elnémítani. Pacsirta levele különösen felkavarja, úgyszólván önkívületi állapotba sodorja. Lépésről lépésre végigkövethetjük hangulatváltásait és érzelemhullámzásait a kanzsúr ceremóniájában. Láthatjuk a keserűségek és az indulatok fokozódását. Megfigyelhetjük, hogyan engednek fel belső világában a „merev kérgek", s miként jut el odáig, hogy hazaérve kiszakadhasson belőle minden lefojtott tudattartalom.

Ami a kirobbanást jelenetező regényfejezetben – a lélektani regényvonulat magaspontján, a csúcspontképzés módszerével felépített részben – lejátszódik, az részint összefoglalja, összesűríti és felfokozza az előtte levő epizódok és részletek sorozatát, részint megadja az utána következő események, a visszakozás jelenetsorát magába foglaló „utójáték" értelmét és egész jelentésrendszerét. Miként eddig, ebben a végtelenül szomorú és rezignált „epilógusban" is az apa viselkedésrajza áll a lélektani emberábrázolás középpontjában. Vajkay lélektani főszereplő rangja mindvégig egyértelmű. A pszichológiai festés a legteljesebben és a legtökéletesebben a kanzsúrról való hazatérést követő vallomásjelenet lélektani elvű megformálásában bonatkozik ki. Az ábrázolás megmutatja, milyen hatalmas ívet fut be a viselkedés, amíg a személyiség az illuminált dacosságtól a „száraz-zokogás" stádiumán, majd a gátlástalan kitörés fokozatain át végül elérkezik a kifáradás és a szégyenkezés nyomasztó végpontjáig. Közben a gesztusok rajzában roppant árnyaltan érvényesül a fokozás, az ellentétezés, a váltások és átcsapások, a megtorpanások és nekilendülések egymásra torlódó fázisainak érzékeltetése. A lélekrajzi figyelem ráadásul arra is kiterjed, miként befolyásolja Vajkay magatartásdinamikáját az asszony jelenléte, az ő reagálása. Nemcsak a vakmerő és tekintet nélküli kimondás lélektani izgalmát közvetíti itt a regény. Elénk vetíti ennek egész mozgási folyamatát, s magának a pszichoanalitikus gyónásnak a mechanizmusát is. A megmerevedett szerepformák szétrobbanásának igen komplikált lélektani drámája játszódik le ekkor az emberi tudatban, s a léleklátás mesterműve, ahogy Kosztolányi ezt a rendkívüli bonyolultságot megmutatja. A szédítő csúcspont a szerepekbe való riadt és megszégyenült visszahúzódás és menekülés szakaszait járja végig Vajkay, s ennek az előadásában is végig jelen van a pszichológiai szempont. Elborítja a csömör és a szégyen hulláma. Átéli a kijózanodás és a feleszmélés minden keservét. Szinte a külseje is egyszerre visszaváltozik. „Ismét sovány lett, vézna és színtelen." Felesége oldalán zavaros bódulatban várja a lányát visszahozó vonatot. A viszontlátás – bármilyen közeli is még az elmúlt éjszaka felkavaró és kiforgató élménye – már csak a régi szerepgesztusokat engedi meg. Újra föl kell ölteni az álarcot. Az átváltás hibátlannak látszik; a külső jelek nem árulkodhatnak. Pedig belül most már minden még dúltabb és kínzóbb, fájdalmasabb és rettenetesebb, mint korábban. Drasztikusabb elfojtásra van szükség.

Vajkay feleségéről a kibeszélés nagyjelenete előtt nemigen tudhatjuk meg bizonyosan, miként él benne az alapkonfliktus, foglalkoztatja-e mélyebben a családi alapbaj, érzékeli-e helyzetük abszurditását. Hogy mi lakozik a tudatában, mit él át titokban, mintegy láthatatlanul, arról viszonylag kevés értesülést szerezhetünk a jellemrajzból. Vajkayné bemutatása és lélekrajza kezdetben csak utalásokra és futó jelzésekre szorítkozik. Az elfojtásról alig árulkodnak a különböző helyzetekben megfigyelhető lélektani reflexek. Feltárulkozásának az említett középponti nagyjelenetben lehetünk igazán tanúi; lélekrajzi jellemzését ezen a ponton mélyíti el Kosztolányi. Az éjszakai kettős jelenetben férjének kezdeményező és sokkírozó magatartása szabadítja fel a mélyen meglapuló érzéseket, s ahogy részt vesz ebben a vad ceremóniában, az egyre inkább árulkodó, lélektanilag is mind érdekesebbé válik. Először meglepődik, amikor férje részeg állapotát észreveszi, gyorsan csitítaná és nyugtatni szeretné. Meghökken, amikor a lányuk iránti gyűlöletről szóló nyers, goromba szavakat kell hallania. „Halottfehér lett. Felelni akart valamit, de torkán akadt a szó, mert önkívületes izgalma ellenére gondolkozott azon a szörnyűségen, amelyre ura célzott, hogy vajon igaz-e, nem-e. Döbbenten meredt rá." Aztán várja s szinte kívánja, hogy az elkezdett szörnyűség folytatódjék, hogy a férj mondjon ki végre mindent. Ugyanakkor meg is sebzi és anyai önérzetét is sérti a szavak nyersesége. Kirobban belőle az ellenálló dac, az „ezt már mégsem engedem" sértettsége. Majd keményen is, gyöngéden is, önáltató módon is nyugtató szándékú álérvekhez folyamodik, önbiztató kijelentésekbe bonyolódik. Magabiztosnak tetszik ez a leszerelő manőver, valójában csupa kétség és merő bizonytalanság, „Mert bármily szilárd hangon beszélt, belül egyáltalán nem volt biztos." S mivel a férj nem visszhangozta „a jóságos szóáradatot", az asszony „magára maradt és kínzóbb gondolatok mardosták, mint urát, kit ő vigasztalt meg". A vergődés és a gyötrelmes szeánsz végeredményeként számára sem marad más, csak a teljes elfáradás és összeomlás, illetve a szenvedéstudat bizonyossága ellenében az imádságra s a hitre való hivatkozás. Másnap, a vonatra várva - a késés miatt – ő is képzelődik, mint a férje, mégpedig olyasmiről, hogy lányukat már sosem fogják viszontlátni. „Nem tudta megmagyarázni, miért gondolt ilyesmire, és hogy történhetett ez. De az ő kétségei, melyek kevésbé voltak véresek, mint uráéi, sokkal jobban fájtak, épp érthetetlen, titokzatos voltuknál fogva." A jelek egyértelműen arra utalnak, hogy az éjszakai dráma után csak látszat volt a feloldódás és a megnyugvás, a visszaszorított élmények rejtve és eltemetve változatlanul megmaradtak. A találkozás szertartását ő is végigjátssza, a szerepekbe való visszahelyezkedés megviselő lelki folyamatát ő is átéli. Otthon a lefekvés utáni csendben benne is motoszkálnak a fájdalmas és feszítő érzések, s „az ő női szíve" különösen megérzi és tudja azt is, mi játszódhat le a hálószobában gyötrődve virrasztó lányában.

Nem kapunk a lélektani elemzés értelmében vett részletes személyiségrajzot Pacsirtáról, pedig élethelyzete és sorsképlete – egy másfajta lélektaniságú regényszerkezetben — lehetőséget adhatna a benne lezajló ösztöni, érzelmi, kedélyi folyamatok sokoldalú és tüzetes bemutatására. Az ő lélekrajza is körülbelül ugyanolyan mértékben vázlatos és utalásokra szorítkozó, mint nagyobbrészt az anyáé. Kosztolányi azonban ezzel a módszerrel is jelezni tudja a lány élményhelyzeteit, a helyzetátélés lélektani alapmozzanatait. Megtudhatjuk, hogy többnyire „lehajtott fejjel" járt-kelt, „mert hosszú évek alatt

gyűjtött tapasztalatából tudta, hogy ez a helyzet illik neki legjobban". A narrátori minősítés szerint „akkora önfegyelemmel uralkodott magán, mint egy beteg". Ismétlődő cselekedetei és kialakult szokásai közé tartozik, hogy „mindig mélyet szokott sóhajtani", s az is, hogy a tükörben „nem szerette magát nézni". Számos egyéb elbeszélői célzás is árulkodik a jellegzetes vénlány mentalitásról, az érzelmi beszűkülésről, a lelki merevségről, a személyiségtorzulás kisebb-nagyobb tüneteiről. Az effajta összefoglaló és kijelentésszerű információk mellett egy-két megjelenítő és közvetlenül ábrázoló jellegű rész is tartalmaz lélekrajzi érdekű közlést. Két jelenetet hadd emeljünk ki. Az utazó Pacsirtát láthatjuk az egyikben, az elindult vonaton. Nyomban a búcsúzkodás után „szédült körülötte minden". A változó táj hirtelen felidézi benne „azt, ami nem változhat meg és mindörökre ugyanaz marad". Mikor ez a fájdalom beléhasít, „a melle elszorult", s riadtan menekülne az útitársak tekintete elől is. Megpróbálja visszatartani a sírást, de aztán a feltörő kín a szégyenérzetet is átszakítja, s a zokogó lány már nem is akarja palástolni gyötrődését. Ez a rohamszerű, majd lassan csillapodó zokogás — maga a villanásnyi jelenetsor — a belül levőre utal, a mélyrétegekben lejátszódó folyamatokat idézi, sűrítve jelzi a kínzó élményeket. A másik ábrázoló egység a visszaérkezés utáni eseményekről szólva közöl pszichológiailag is beszédes adalékokat. Pacsirta megtűrt idegen maradt a rokonoknál, jelenlétét tehernek érezhette, így hát örülhet, hogy újra hazaérkezhetett a védő és megszokott magányba. „Alig várta, hogy átlépje az otthon küszöbét." Szülei előtt ő is a szerepjátszás formáiban lép fel. Gesztusai egytől egyik a szerepmagatartás lélektanára utalnak. Hálószobai egyedüllétében vetheti le az álarcot; számvetést végez, áttekinti a kirándulás eseményeit, a jövőre gondol, s a teljes reménytelenség ismét zokogásban tör elő. Ez a görcsös sírási roham ugyanúgy jelképezi mindazt, ami a lélekben történik, miként a korábbi, az elutazáskor lejátszódott.

Ha a jellemábrázolás – így a lélektani ábrázolás – részletességét és mélységét kívánjuk felmérni, nem szabad arról elfeledkezni, hogy a *Pacsirta* kisregény forma, Németh László szóhasználatával: gyorsregény. Ennek megfelelően a szerkezetteremtésre a szembetűnő sűrítés, tömörítés és erős redukció, perspektívarövidítés a jellemző. Az elbeszélt történet ideje csekély, az ábrázolt tér szűk és zárt, az események mennyisége kicsi. Magából az elbeszélésmódból teljesen hiányzik a digresszió. Sehol nem kanyarodik el az egyszálú és lineáris eseménysortól az elbeszélés menete, az írói cselekményszövés, nem folyamodik kitérőkhöz, lezárja az elágazások lehetőségét. Igen jellegzetes megoldás például, hogy Pacsirta mozgását nem követi a narrátor helyszínváltással, vagyis csak közvetve, a levél közbeiktatásával tudósít a történetnek erről a fejezetéről. Ez a digresszió nélküli cselekménykomponálás szervesen összefügg a lélekábrázolói szándékkal, annak módszertanával is. Ebben a regényben az elbeszélőnek csupán annyi eseményre, olyan rövidre zárható eseményláncra van szüksége, hogy az elsődleges életközeget plasztikusan megmintázhassa, a pszichológiai alapképletet érzékletesen felállíthassa és megelevenítthesse, valamint a létélményi jelentésréteget a lélektanihoz és a társadalmihoz társítva körvonalazhassa.

A *Pacsirta* alaprétegében lélekrajzi epika, a lélekábrázolás mesterműve. Az alakrajzban érvényesített lélektaniság jellege és módszere azonban észrevehetően különbözik a „lélekteremtő regények" (Németh László), a nagy, klasszikus lélekelemző regényepikai példák többségében megfigyelhető jellegtől és módszertől. Németh László általánosító érvénnyel

beszél Kosztolányi epikusi pszichológiájáról, pszichológiai ábrázolásmódjáról. „Kosztolányi a mély rétegek felé tör – fejtegeti –, de nem azért, hogy egészükben feltárja őket, hanem hogy lejusson hozzájuk, s egy pillanatra beléjük világítson . . . A Kosztolányi-regény pszichológiai regény. Ne gondoljunk azonban lelki állapotok Dosztojevszkij- vagy Flaubert-szerű feltárására . . . Regényei kis terjedelműek, s mégis bőven elmond mindent, ami a tárgyra tartozik, annyira egy elemre szorította ezt a tárgyat, annyira egy tétel körül csoportosít a szerkezet . . . " Megállapításai természetesen a *Pacsirtá*ra is rávetíthetők. A lélekábrázolásnak itt is jól látható sajátossága, hogy a maga elbeszélői nézőpontját következetesen s egyértelműen alkalmazó szerzői narrátor nem él a klasszikus lélekrajzi regény nagy eredményeket hozó eljárásával, az újabb és újabb jellemrétegekig hatoló boncolással, a tudatvilág részletekbe menő feltérképezésével, nem nyúl a mindenható – az egyéniség, az alkat valamennyi tulajdonságát feltárni kívánó – elemzés eszköztárához. A hagyományos és megszokott értelemben tehát a *Pacsirta* kevéssé tekinthető analitikus lélektani regénytípusnak; más változatban viszont tökéletes mintája a pszichológiai látás-és gondolkozásmódra alapozott regényepikának.

A regény pszichológiai alapképlete zárt és megmerevedett állapotot jelöl. A szereplők be vannak szorulva ebbe az állapotba és alaphelyzetbe, nem tudnak belőle kitörni, nem képesek tőle megszabadulni. A változás és átalakulás törvénye nem érvényesülhet. Mindez mozdulatlanul állapotszerűvé teszi a pszichológiai problémát és a lélektani valóság szerkezetét. Ez a megmerevedettség és statikusság az írói lélekábrázolást is szükségképp az állapotfestés irányába viszi. A hősök lélekállapota kevéssé alakul át lélektörténetté. A lélekrajzban észrevehetően háttérbe szorítódik a folyamatszerűség, a folyamattörténeti vizsgálódás. Ugyanakkor magán a zárt és statikus lélektani állapoton és alaphelyzeten belül mégis van némi mozgás, elmozdulás, belső dinamika. Ez a tény részben visszaengedi a *Pacsirta* lélekábrázolásába a pszichológiai folyamatfestés szempontját és módszerét. Az állapot merevségén és zártságán lazítanak valamit bizonyos váltások és feszültségkirobbanások. Ám ez a dinamika csak olyan erejű és mértékű, hogy magának a kialakult alaphelyzetnek a rendszerét nem töri szét, nem alakítja át lényegbevágóan. A fő alakok lélektani állapotának rendje fellazul – az elfojtások feltörnek, a feszültségek erősödése és robbanása folytán az átélők ideiglenesen kiszakadnak a viselt szerepből –, majd a drámai közjáték után újra és gyorsan megmerevedik. Így tehát végeredményben a változás jelzése és az időleges mozgások rajzai is az állandóság, az azonosság, a meghatározottság hatalmát és uralmát emeli ki. Megmutatja az elfojtás- és szerepmechanizmusok folytonos érvényességét. Lélektani értelemben is kelepce-helyzetről van szó a *Pacsirtá*ban. A regényvilágban az emberi helyzet és emberi lét pszichológiailag is mereven és durván determinált.

Az elfojtásban is, a szereplét formáiban is adva van egy mély s átfogó lélektani-morális alapkonfliktus és személyiségdráma. Mégpedig az egyéniség ösztöni, vitális, természeti, élettani erőinek s meghatározottságainak és a humanizált, racionalizált, morális személyiségerőknek s meghatározottságoknak, a normatív erkölcsiségnek a nagy konfliktusrendszere. A hasadás, szétválás és az egységesülés, az integrálódás erőinek küzdelme. Ez a képlet főként Vajkay Ákos viselkedésére alkalmazható, mert az ő esetében a legszembetűnőbb az érvényessége. Nyilvánvaló, hogy az apa küszködik a legkeményebben és a leggyötrőbben a leszorított érzésekkel és indulatokkal. Őt feszítik leginkább az elfojtott

élmények. A feltörni vágyó ösztönáramok és az erkölcsi fegyelem csatáját ő éli át a legteljesebben. A vallomásos nagyjelenetben ő kezdeményezi a tilos vágyak, késztetések, ingerek feltárását és kegyetlen megnevezését. Már-már embertelennek láthatjuk ekkor magatartását, hiszen a gesztusok szertelensége s a megnevezés kíméletlensége oly meghökkentő, hogy úgyszólván átszakítja az emberies normákat, összezúzza a normatív erkölcsiség alapelveit. Ami ebben a részeg kitörési sorozatban elhangzik a titkolt érzésekről, az ijesztő kívánságokról, a gyűlöletről, oly elemien barbár erejű, annyira félelmes, hogy egyoldalú értelmezésre csábíthatja a befogadót. Úgy tüntethetik fel a beszélőt ezek a közlések, mintha a vállalt szerep és álcázás pőre hazugság volna, s amikor a gyónásban mindez lehullik, nem is maradna alatta más, csak a nyers részvétlenség, a dermesztő önzés, az ösztönemberi kegyetlenség, az emberiesség nélküli vadság, a vádló s gyűlölködő számonkérés. Vajkay jellemképlete – egyéniségének pszichológiai, morális, jellemtani alkata – azonban ennél bonyolultabb, gazdagabb és árnyaltabb. Látnivaló, hogy a szerepvállalásban s az elfojtásokban korántsem puszta hazugságról és humanizáló szándék nélküli tehetetlen s ingerült elviselésről van szó. Sokkal inkább ellentétes érzésekről és indulatokról, a karakter belső konfliktusairól, az ellentétek szövevényes együttéléséről és bonyolult összefonódásáról. Ha a szerepjáték mögé nézünk, a ki nem élt érzelmek és indulatok mélyvilágába tekintünk, észrevehetjük, hogy az egyéniség a szeretet és gyűlölet váltóáramaiban él. Nemcsak gyilkos kívánságokat rejt magában. Kiegyensúlyozottságra is azért nem tehet szert, mert amit belül felfedez, azt kínlódva viseli, őrlődik a kettősségek szorításában, hadakozik a szörnyű késztetésekkel és impulzusokkal.

Szenvedő ember Vajkay Ákos. Aligha vádolható közönyösséggel, érzéketlenséggel. Nem marasztalható el az irgalmatlanság és részvétlenség vétkében. Fájdalmas ambivalenciák határozzák meg jellemét, emberi minőségét, s épp ezek átélése révén növekszik – a maga arányai szerint – drámai hőssé. Semmiképp nem feltételezhető, hogy csupán a gáttalanul kivallott ijesztő és visszahökkentő érzések kapcsolnák Pacsirtához. Számos megnyilvánulása arra utal, hogy ez a kiszikkadtnak és lélektelennek látszó, szegényes érzelemvilágúnak gondolható ember képes az átélő s áthelyezkedő gondolkodásra. Nem hiányzik alkatából az érzékenység, a megérző fogékonyság, a rezonancia készsége. Birtokolja a részvét s az irgalom adományát. A maga módján rendelkezik a sorsmegértés képességével. Lányuk életében meglátja a szánalomra méltót. „Tudod, hogy mit szenvedett? " – kérdezi feleségétől, épp a kegyetlenségre példát adó jelenetben. Jajongva beszél lányuk irtózatos árvaságáról, kínlódásáról. Ezek a szavak az őszinteségi rohamban törnek elő. Az öngyötrő szánalom érzésének jeleit már ennek előtte is jónéhányszor észrevehettük, s arra is felfigyelhettünk, hogyan nyilvánul meg a részvevő megértés egy-egy mélyen emberséges gesztusban. A megértő érzékenység szép bizonyítéka lehet az a mentalitás, ami Pacsirta lehangoló és megrendítő levelének olvasása során fejeződik ki az apai reagálásban. Hasonlóképpen nem lehetne beilleszteni a gyűlölet és a sivár lelkület képletébe azokat a jelzéseket – például –, amelyek a vasútállomáson elhangzó gúnyos „Pacsirta"-kiáltásra felelnek, vagy a Pacsirtát is ábrázoló csoportkép megtekintésekor keletkező érzelmekről adnak hírt. Ilyesféle reakciókra a jellemet egyedül az a fogékonyság, beleélő hajlam és lelki nyitottság teheti képessé, amelynek nem sok köze lehet az alantas gyűlölethez vagy az érzelmi sivársághoz.

Fontos motívumként van itt jelen a szereplő érzésvilágában – miként a narrátori szemléletben s magatartásban is! – a tekintet nélküli kíméletlenség mellett, azzal ellentétben, vele szembeszegülve is, a fájdalmas és irgalmas részvét, az emberséges empátia, mely még a gyűlölet kísértésével küszködve is képes meglátni a másik lényben az elrendelésszerű kínt és fájdalmat, a sorstragikumot. A megőrzött emberségről beszélnek a jelentésrészletek, s a mégoly válságos kapcsolatban is jelenvalónak mutatják a szeretet képességét. Nemcsak a konvenció s a kényszerűség, nem csupán az álcázás szüksége s a hazugság parancsa tartja féken a kitörni kész ösztönöket és ellenérzéseket, nemcsak a szerepjátszás nyomja el a gyűlölködés késztetéseit. Igazi ellensúlyt, valóságos és lényegi „erkölcsi ellenerőt" (Németh László) jelent, gátló s közömbösítő humanizáló funkciót tölt be ebben a konfliktusos rendszerben mindaz, amit az együttérzés, a megértés, az irgalmasság, a részvét fogalmaival nevezhetünk meg. Léteznek ezek Vajkay Ákos – és felesége – érzés- és gondolatvilágában, a veszélyeztetettségben sem veszítik el hatóerejüket, befolyásoló szerepüket; gátat szabnak az elvadulásra kész ösztönöknek, indulatoknak, részt vesznek visszaszorításukban és kioltásukban. Humanizálják őket. A szerepbe merevedett szülői magatartáshoz erkölcsi tartalomként nyilvánvalóan hozzátartozik a belátás, az áldozathozatal, a hősies alkalmazkodás és helyzetvállalás, ami kétségtelen morális erényként s értékként tisztelhető.

Reménytelenséget áraszt az elbeszélt családi történet, a benne szereplők élete, s maga a kisvárosi létforma, az ide beszorult életek sivársága, a mindennapi élet szürkesége és üressége, „a csúnyaság totalitása" (Kiss Ferenc). Ezt a reménytelenség-motívumot, az egész regényvilág nyomasztó és leverő hangulatát erősíti fel – és egyben általánosítja is – a műben néhány közlésegység, amely mintegy külön is, nyomatékosan jelzi és sugározza a reménytelenségérzetet, a tragikus jelentésmozzanatokat. Egy-egy helyzetben a szereplőkben különösen felfokozódik a fájdalom, megsűrűsödik a szomorúság, elhatalmasodik az orvosolhatatlannak érzett bánat és kín. A kelepcékben vergődik valamely indíték hatására, erősebb benyomások és élmények befolyása alatt maradék illúziójukat is elvesztik, mindenféle védettségből kiszakadnak, látszatok oltalmába sem menekülhetnek, s ráeszmélnek a bajokra, a hiábavalóságra, egész létük szörnyűségére s az élet embertelenségére. A szereplők tudatában megfogant képzetek értelmével – s a belőlük áradó életérzés jelentésével – vágnak egybe azok a narrátori reflexiók, amelyek közvetlenül és szinte tételesen szólnak a bajokról, a létezés reménytelenségéről, általánosítva is a történet elbeszélő megjelenítésében is ott levő jelentéselemeket. Vajkay Ákos Pacsirta levelét olvassa, közben a kisvárosi közönségesség életképeit szemléli, s felindult töprengéseiben – „Elalélt a gyűlölettől" – az élet törvényeire terelődik a gondolata, s egyéni helyzetélményét kitágítja: „Micsoda mocsok itt és micsoda mocsok a színházban, a kopott díszletek között, mindenütt . . . Az élet megy a maga útján. Minden, ami hitvány, közönséges, úgy hívják, hogy élet. Nincs és nincs és nincs igazság. Semminek sincs értelme. Minden mindegy." Hasonlítanak ezekhez a morfondírozásokhoz azok a „sötét gondolatok", amelyek a színházban, a romlott életű primadonna láttán fogalmazódnak meg. A férj kitörésének éjszakáján az asszony – miközben „kínzóbb gondolatok mardosták, mint az urát" – a szócsata menetében végül magára marad saját fájdalmával: „Látta, hogy immár egyedül áll a szobában, egyedül az egész világon, azzal, ami fáj, és szívét olyan kétségbe-

esés szorította, hogy majd összeroskadt." Ekkor vetődik tekintete a falon függő keresztre, s a krisztusi szenvedés mitikus-egyetemes szimbólumát joggal érezheti evilági sorsjelképnek, amely azonban legfeljebb elvont és távoli vigaszt adhat. Amikor Pacsirta hazatér, majd hálószobájába húzódik vissza, kétségbeesett gyötrődése során a „Mi lesz, Boldogságos Szűz Anyám, mi lesz? " kérdéséig jut, majd a Mária-képre néz:: „Pacsirta egy pillanatban feléje emelte mind a két karját, heves mozdulattal, melyet szenvednek." Az elbeszélői-szerzői értelmező, jelentéstágító gondolatiság jellegéről egyetlen metszet is jellemzően árulkodhat. A várakozó szülők izgatottságára való utalásból indul ki a gondolatmenet: „Ilyenkor maguk a tárgyak is, egy lámpaoszlop, egy kavicsos út, egy bokor fokozottan éli a maga ősi, zárkózott, embernek ellenséges életét, s szívünket fájdítva mutatja közönyös mivoltát, úgyhogy visszadöbbenünk tőlük. Az emberek pedig, kik mindig önzőek és testvértelenül rohannak céljuk felé, egy szavukkal, egy mozdulatukkal emlékeztetnek bennünket, milyen egyedül vagyunk, és ez a szó, ez a mozdulat, minden látható ok nélkül örökös jelképévé dermed lelkünkben az élet egész céltalanságának. "

Amit Sőtér István megállapít („A kiszolgáltatottság tragédiája: ez Kosztolányi legfőbb írói témája"), a *Pacsirtá*ra is tökéletesen érvényes. Pacsirta szenvedő ember, kiszolgáltatottja a szenvedő létnek. Helyzetének tudatában van, tisztán látja önmagát, nem hazudik magának, nem is érzéketlen, illúziói sincsenek. Védtelenül s tehetetlenül ki van szolgáltatva a balsorsnak, elszenvedi annak minden következményét. Választási lehetősége nincsen. Szenvedése a vétlen emberé, akit az erkölcsi szemlélet sem marasztalhat el. Lényének tragikumához tartozik, hogy fájdalmakban forgó léte újabb szenvedések forrása lesz, mert a vele élőket szenvedteti meg. A szülők tudják, mit szenved a lányuk, de saját szenvedésük okozóját is gyerekükben láthatják. Morális vétkek, rossz szándékok, bűnök nélkül jön így létre a szenvedések láncolata, mely irracionális és megszakíthatatlan. A szenvedésben összetartozó s egymáshoz láncolt főszereplőkben joggal láthatunk kiszolgáltatott embereket, akik jóformán semmit nem tehetnek helyzetük megváltoztatásáért. Abszurd kiszolgáltatottságban él Pacsirta. Oly kilátástalanul és reménytelenül, hogy magától értetődő vele kapcsolatban abszurditásról beszélni. Az egyéniség tehetetlen a létét végzetszerűen elrendelő biológiai alkattal, a vitális törvényekkel szemben, sorsát nem alakíthatja, az egyénfölötti erők parancsának kell engedelmeskednie. Szülei az apai-anyai szereptől nem szabadulhatnak, annak szorításán nem lazíthatnak. Pacsirta elrendelt léte teremt számukra olyan helyzetet, amelyből nem léphetnek ki. Lányuk végzete rájuk nehezedik. Ők sem tehetnek semmit. Kényszerhelyzet foglyai. Be vannak zárva az abszurditásba. Kiszolgáltatottságuk más eredetű és másfajta, de az egymásrautaltság folytán ugyanúgy fatális, mint a gyermeküké. Pacsirta – akinek egyébként csak a jelentéstartalmában groteszkké vált becenevét ismerhetjük – nemcsak a céltalan és távlattalan életet példázhatja. Léte kétségbeejtően fölösleges is, hiszen fölösleges lényként nem tud elhelyezkedni a világban. Hurcolja átkát, „melynek otthona nincs", olvashatjuk róla, s mivel egész létezését kitölti ez az „átok", maga az egzisztencia válik otthontalanná. Mélyebb értelemben nincs helye az életben, egész létében idegen. Fölöslegessége még a legszűkebb életkörben is kétségtelen. Ott sincs rá szükség, létét még a családban sem

fogadtathatja el. Jelenléte csupán teher, s leginkább a hozzá legközelebb állóknak. Teherként létezhet, s akikhez tartozik, azokat teherviselésre kárhoztatja, szándéktalanul. Pacsirta alakjában a teljességgel fölösleges és a magának-másoknak egyként terhes létezés végzetszerű tragikuma látható; a szülők példájában a megmásíthatatlan körülményekhez való tehetetlen alkalmazkodás, a feloldás nélküli elviselés tragikuma jelenhet meg. Teremtményeit Kosztolányi ebben a „tragikai magasban ragadja meg" (Bori Imre), róluk szólva „modern drámát" (Kiss Ferenc) ábrázolhat.

Ha az élethelyzetet minősítő, az állapotjelölő, a létélmények körére utaló kulcsszavakat keressük a regényben – a narrátori szövegben s a szereplők hangtalan belső beszédét és dialógusait közvetítő egységekben –, minduntalan ilyeneket találhatunk: fájdalom, szomorúság, gyötrelem, szenvedés, teher. A vonaton Pacsirta kínlódva gondol arra, „ami nem változhat meg, és mindörökre az marad". Útitársai előtt sem tudja már elpalástolni, hogy elborítja „a ki nem ordítható gyötrelem". A búcsúzást követően hazafelé tartó apa „mintha terhet viselne". Amikor a „párducok" társaságában kártyázik, hirtelen elfogja „valami magyarázhatatlan szomorúság", s a távozás után is „végtelenül szomorúnak látszott". Az Ijas Miklós szavait hallgató Vajkay belső meditációja, szótlan töprengése a fájdalom körül forog: „Vannak, akiknek csak a fájdalom marad, a kegyetlen, alaktalan fájdalom, mely semmire sem jó, semmire sem használható, csak arra, hogy fájjon, ebbe aztán beleássák magukat, mindig mélyebben hatolnak bánatukba, mely csak az övék, a végeérhetetlen tárnába, a sötét bányába, mely végül összeomlik fölöttük és akkor ott maradnak, nincs mentség." Az ifjú költőjelölt újságíró azt is észreveszi, milyen visszhangot keltenek megjegyzései az ideges gondolatait elnémítani igyekvő Vajkayban. Megérzi, hogy „a fájdalom micsoda mély, ásatag rétegeit bolygatta meg pár szava". Aztán, mikor a házaspárt hazakíséri, szinte maga előtt látja „a nyomorult szobákat is, melyek sarkaiban söpretlen szemét gyanánt hever a szenvedés, életek piszka, évek során át fölhalmozott fájdalom". Az apában a lány levelének „minden szava" éles fájdalomérzetet kelt. Az éjszakai események során a szülők végül a szenvedésről szólnak, a lányukéról s a magukéról, a közösről, ami összefűzi őket. Mikor kétségek s lázas képzelődések közt várják a vonat érkezését, mindkettőjüknek „reménytelennek látszott minden". Együtt indulnak haza, immár hármasban, s hiába az öröm vagy a megnyugvás látszata, a baktató Vajkay ismét láthatóan cipeli vállán „a láthatatlan terhet, az ő kevesektől ismert terhét". Pacsirtát is eltölti a „vége, mindennek vége" reménytelensége, melyet legfeljebb az a sejtelem enyíthet valamelyest, hogy „vannak, kik sokkal többet szenvednek". De ez sem feledtetheti el vele, amit szüntelen éreznie kell, hogy ő maga szülőknek, rokonoknak s távolabb állóknak egyaránt „terhükre van".

A regénynek ezen a szintjén mindig a teherviselésről, a teherviselő életekről s a fájdalmak „mély, ásatag" rétegeiről van szó. A létezés szomorúságát, a „mártíromság terheit" s „a kietlen mártíromságot" (Kiss Ferenc) jelképezik a sorsok. Az életet ezekben a változatokban elnyeli a sehova nem vezető, csak a reménytelenség totalitását megmutató gyötrelem és szenvedés. Maga a lét válik ezekben az életpéldákban nyomasztó egzisztenciális teherré, mely levethetetlen, elháríthatatlan. Nem lehet tőle megszabadulni, elmenekülni. Ezért is olyan távlattalan és leszorítottságában is oly tragikus és fatális ebben a világban, ebben az életkörben az emberi sors. A boldogtalanság nyomorítja meg a

teremtményeket, itt sorszerűen boldogtalanok az emberek. A *Pacsirta* végül is erről szól, a végzetszerűen boldogtalan létezés történeteként olvasható. Hibátlanul egyöntetű és következetes elgondolással, művészi tökéletességgel tudja Kosztolányi egybefogni a formateremtésében is kifogástalan kisregény ábrázolt világának és összetett jelentésrendszerének minden alapelemét. Végrehajtja a nálunk ritkán tapasztalható bravúrt: kisszerűnek is vélhető epikai anyagát képes felemelni a létezésről, az egzisztenciális emberi ügyekről érvényesen beszélő művek magaslatára. Teljesítményét ezért illetheti meg különleges hely a magyar regénytörténetben.

VERES ANDRÁS

A FIATAL LUKÁCS TRAGIKUMELMÉLETE ÉS A MAGYAR IRODALOM

A tragikum kérdése igen előkelő helyet foglalt el a fiatal Lukács György gondolatvilágában. Átfogó igénnyel két írásában tett kísérletet arra, hogy tisztázza e fogalom korszerű értelmét és jelentőségét. Előbb az 1906–1907 telén írt és később átdolgozott, a modern dráma fejlődéstörténetét tárgyaló monográfiában,[1] utóbb az 1911-ben publikált *A tragédia metafizikája* című esszében.[2] De valamennyi ekkor született fontosabb művében kitért kisebb-nagyobb mértékben a tragédia kérdésére.

A szakirodalom behatóan foglalkozott a fiatal Lukács tragikumelméletével, és talán túlságosan is egyöntetű véleményt alakított ki róla. Eszerint Lukács a tragédiában látta az élet egyedül autentikus és egyúttal mélyen paradox formáját. Tehát az életet tagadni kell ahhoz, hogy megvilágosodjék értelme; a folyamatot befejezetté, lezárttá kell tenni ahhoz, hogy részlegességében is felidéződjék teljessége. A tragédia nem csupán kitüntetett létszemlélet, hanem – az élettől eltávolító közvetettség és a folyamatnak formát adó erő révén – a művészet, mindenekelőtt a drámairodalom reprezentatív válfaja is.[3]

Az itt összefoglalt értelmezés legfőbb hiányossága: *A tragédia metafizikája* álláspontjával azonosítja Lukács tragikumelméletét, amely így túl *egységesnek* tűnik. Holott nem volt az, a monográfia és az esszé felfogása több jelentős ponton eltér egymástól.

A drámatörténeti munkában Lukács nem morális, hanem *morálfölötti* kérdésként vizsgálja a tragikumot. Kettős értelemben is.

Egyrészt élesen elutasítja a kortárs katedraesztétikák – Lessing álláspontját ellaposító – ún. „tragikus vétség" magyarázatát. Hebbelre hivatkozva írja a következőket: „A drámaírók már régen érezték, hogy drámáikban a modern élet szükségszerűségét keresve egyre problematikusabbá válik a hagyományos 'tragikus vétség'; vagy csak anorganikus, a drámára ráragasztott és felesleges dísz lesz, vagy belső ellentmondást hoz létre benne.

[1] A modern dráma fejlődésének története. Magvető, é. n. (Először 1911-ben jelent meg.)

[2] Ifjúkori művek (1902–1918). Magvető. 1977. 492–518.

[3] *Márkus György:* A lélek és az élet: a fiatal Lukács és a „kultúra" problémája. Magyar Filozófiai Szemle, 1973. 742–760. *Hermann István:* Lukács György gondolatvilága. Tanulmány a XX. század emberi lehetőségeiről. Magvető, 1974. *Földényi F. László:* A fiatal Lukács. Egy gondolatkör rekonstrukciójának kísérlete. Magvető, 1980. A *Tragikumelmélet a századfordulón* című tanulmányomban magam is osztottam ezt az álláspontot: *Veres András:* Mű, érték, műérték. Kísérletek az irodalmi alkotás megközelítésére. Magvető, 1979. 79–93.

Hebbel drámáiban a bűn fogalma ismeretlen, ha használja is néha ezt a kifejezést, nála már egészen más értelmet nyert. A bűn és bűnhődés közötti igazi kapcsolatnak két – hallgatólagos – világnézeti feltétele van: az erkölcsi világrend és az akarat szabadsága. Mind a kettőben egyre erősebben rendül meg a modern ember hite, és e nélkül a hit nélkül csak nagyon külső, anorganikus, művészietlen eszközökkel (intrika stb.) lehet a bűnt a bűnhődéssel összefüggésbe hozni."[4]

Másrészt Lukács elutasítja azt a hagyományt is, amely – a klasszikus tragédiákat tekintve mintának – *nagyság* és *elbukás* szükségszerű kapcsolatában jelöli meg a tragikum alapját. Egyenesen „arisztokratikus"-nak nevezi ezt az álláspontot. Rákosi Jenő tragikum-felfogását (magyar kortársai közül az egyetlent, melyet figyelembe vesz) éppen ezért bírálja.[5]

Rákosi is elveti a tragikus vétség gondolatát, mivel nem hisz az erkölcsi világrend és az akaratszabadság világnézeti garanciájában. Az ő szemében minden rend *evilági*, tehát *tökéletlen* és *elégtelen*, ám *fönntartása* fölöttébb *szükséges*.[6] Ugyanis „a halál az emberiség köztragikuma",[7] a társadalom pedig „az egyén védelmére, a halál elleni küzdelmében alakult" képződmény.[8] A világrend alkotója és támasza a „közepes" ember, az átlagember, aki csodálattal, irigységgel és elrettenve tekint a „nagy" emberre, a tragikus hősre, mert az nem fogadja el ezt a rendet, nem mond le jogairól, s inkább vállalja a halált, elébe megy a halálnak. A „nagy" embert formátuma eleve erre a sorsra rendeli; nem bűne, hanem abszurd teljességvágya kergeti pusztulásba.[9]

Tehát Rákosi felfogása szerint valamennyien tragikusak vagyunk ugyan, de csak igen kevesen alkalmasak arra, hogy tragikus hősökké legyünk. Lukács nagyra tartja ezt az értelmezést, amely – hogy saját szavaival éljünk – „egyes kérdésekben feltűnő rokonságot mutat" az ő, Hebbel nyomán kialakított álláspontjával. De a különbség közöttük éppen az, hogy míg Rákosinál „csak a nagyság lehet [igazán] tragikus, Hebbelnél és utána a modern irodalomban a puszta lét a tragikus".[10]

Ez, persze, nem csekély eltérést jelent. Rákosi értelmezése tele van kétértelműséggel; nem világos, hogy valójában a „közepes" vagy a „nagy" emberrel rokonszenvez-e inkább. Szilárd pontot itt a *halál* jelent. Lukács abszolútumokban gondolkodik, annyira, hogy a halálnak nem is tualjdonít akkora jelentőséget: „A halál csak szimbólum a tragédiában, annyira az, hogy nincs is mindig szükség rá."[11] A tragikum forrása itt nem a nagyság, mégcsak nem is a halál, hanem a „puszta lét".

[4] Modern dráma, 234.

[5] Uo. 589.

[6] *Rákosi Jenő:* A tragikum. Révai Testvérek, 1886. Részletes elemzése: *Németh G. Béla:* Tragikum és történetfelfogás (A századvégi tragikum-vita.) Akadémiai K., 1971.

[7] *Rákosi:* I. m. 21.

[8] Uo. 22.

[9] Uo. 72–78.

[10] Modern dráma, 589. *Németh G. Béla* alaptalannak ítéli Lukács véleményét Rákosi „arisztokratizmusáról": I. m. 61–62. A „közepes" ember nézőpontjával való azonosulás nem látszik egyértelműnek, s még ha úgy lenne, sem hárítja el Lukács kifogását.

[11] Modern dráma, 228.

De mit értsünk a „puszta lét" tragikumán? Lukács a következőket mondja: „A tragédia a puszta létezésből következik, az individuációból, abból, hogy az egyes ember megmozdulási képessége szabad ugyan . . . de azért mégis része marad az egésznek; pedig az egészet más törvények mozgatják, mint őt, és itt összecsapásnak kell létrejönni. Az emberi akarat tragikus eleme nem az iránya, mint az eredendő bűnnél . . . hanem közvetlenül maga az akarat. Úgyhogy drámai szempontból teljesen közönyös, hogy a hőst jó vagy rossz törekvések pusztítják-e el. Így az ember és az összesség küzdelme Hebbelnél csak energiák találkozása, egy általános emberi párbaj, és a küzdelem mindig egyformán dől el, tekintet nélkül arra, hogy kinek van igaza, oly szükségszerűségek szerint, amelyek túl vannak minden morális értékelésen."[12]

Vizsgáljuk meg kissé részletesebben az idézett szöveget. Nyilvánvaló, hogy Lukács kiszűri még azt a morálisan értelmezhető értékkülönbséget is, ami Rákosinál az emberek „közepesre" és „nagyokra" való felosztásában rejlik. A tragikum itt nem erkölcsi vagy alkati-jellembeli elhajlás következménye, hanem „csak energiák találkozása", tehát az *erőviszonyok egyenlőtlenségén* múlik. Az ember kapcsolata a világgal, az „egész"-szel, illetve az „összesség"-gel *szükségképpen* tragikus.

Kevésbé nyilvánvaló, hogy Lukács értelmezése két feltevésen is alapul. Egyfelől azon, hogy „az egészet más törvények mozgatják", mint az egyes embert. Másfelől azon, hogy a „puszta lét" eleve magában hordja az *individualitást,* az egyéniséget. Egyik gondolat sem magától értetődő, sőt az utóbbi egyenesen a létezés és a lényeg problémátlan azonosítását jelenti.

Igaz, Lukács maga is érzékeli, hogy az individualitás értelmezése kulcsfontosságú. Különbséget tesz a klasszikus és a modern kor individualizmusa között. „Egészen röviden talán így lehetne formulázni a változást: régen az élet maga volt individualisztikus, most az emberek; vagy még inkább meggyőződéseik és életprogramjuk. Régen az ideológia a kötöttségé volt, amennyiben az emberek kapcsolatokba beállított voltukat természetesnek és a világ rendjéhez tartozónak érezték. A konkrét élet minden részlete viszont alkalmat nyújtott nekik, hogy egyéniségüket tetteikbe, a dolgokba árasszák. Ezért lehetett spontán és töretlen az ilyen individualizmus; ma . . . tudatos és problematikus."[13]

A történeti szembeállítás Schiller ismert tipológiáját követi, s egyaránt vonatkozik a kétféle kor általános szemléletére és művészetének (itt: drámairodalmának) világképére. Lukács szerint a régi, főleg a reneszánsz dráma „a nagy individuumok drámája volt, a mai az individualizmusé", „régen az akarás iránya hozta létre a tragédiát, az új tragédiában a puszta akarás ténye elég azt felidézni".[14] Tehát az egyéniség a modern korban sokkal inkább elfogadott és sokkal kevésbé megvalósítható érték, mint korábban; a „puszta lét"-nek jelentőséget nem az individualitás megléte ad, hanem a *hiánya.*

És az is igaz, Lukács megszorítással él: „drámai szempontból" értelmezi a tragikumot, drámai szempontból tartja közönyösnek, hogy „a hőst jó vagy rossz törekvések pusztít-

[12] Uo. 247.
[13] Uo. 106–107.
[14] Uo. 107.

ják-e el". Mintha a *poétikai* nézőpont tenné indokolttá a morálfölötti értelmezést. Hiszen nem egyszerűen az élet, hanem a drámában megjelenő hős tragédiájáról van szó.

A dráma az életet szimbolizálja, de a kettőnek eltérőek a méretei. A drámai forma szigorú határt szab tárgyának, ezért a dráma — ha *teljességre* törekszik, a részben az egészet akarja felmutatni – kizárólag a tragikus élethelyzetet választhatja tárgyának. „A tragikus élmény az egyetlen – írja Lukács –, ami, bár csak része az egésznek, mégis az egészet jelenti; az egyetlen, ami szimbóluma lehet az egész életnek. A tragikus ember az egyetlen emberfajta, aki életének egy kalandja által szimbolizálható."[15]

Fölmerül a kérdés: műfaji „alkalmassága" nem adja-e vissza a tragikumnak azt az értékhátteret, amit a morális értelmezés elutasításával elvesztett? És csupán „drámai szempontból" minősül-e annyira jelentősnek?

Lukács elemzésében végül is *a tragédia a dráma igazi megvalósulása és a tragikus élmény az egész élet egyedül lehetséges szimbóluma.* Tehát korántsem elfogulatlan az értelmező, nyilvánvaló értékhierarchiában gondolkozik. De a „rangsorolást" nem az élet és a művészet szembeállításával, hanem az életen és a művészeten *belül,* a kettő között párhuzamot látva végzi el.

Ehhez azonban a „puszta lét"-nek önmagában is az egyéniség értékét kellett tulajdonítania. Azaz olyan *általános* és ugyanakkor *immanens* (evilági) értéket kellett találnia, melyre – az erkölcsi világrend és az akaratszabadság hitében megrendült modern korban is —támaszkodhat a tragédiaköltészet és felépíthető a tragikumelmélet.

Ám e kor – Lukács kénytelen belátni – semmiképp sem kedvez a tragédiának. „Olyan időben élünk, amelyben a tömeg felfogóképessége az igazi nagy dráma számára nem kedvező" – panaszolja egy helyen,[16] s hasonló okból kritizálja a magaskultúra esztéticista beállítottságát is: „Az esztétikai kultúra kiviszi a felületre a művészet hatáslehetőségeit. Elavultnak érez minden monumentalitást; időszerűtlennek, modern emberhez nem méltónak mondja a tragédiát, mert ma 'megértünk' mindent, 'beleéljük magunkat' mindenbe . . ."[17]

Újrafogalmazza tragikumfelfogását. *A tragédia metafizikája* című esszében már nem abból indul ki, hogy a tragédiaköltészet milyen élményt, milyen élethelyzetet emel föl művészi magaslatra. Hanem abból, hogy az élet és a tragédia között milyen áthidalhatatlan szakadék van.

„Az élet a félhomály anarchiája" – olvashatjuk itt. „Semmi sem teljesedik benne egészen, és semmi sem fejeződik be . . . Az emberek az életben levegős voltát, bizonytalanságát szeretik . . . a nagy bizonytalanság egyhangú, csitító bölcsődalát."[18] Ezzel szemben a tragédia: *csoda* – megvilágosodás és beteljesülés. Nem ismeri az élet véletleneit és megalkuvásait, „letép a lélekről minden fényes pillanatokból és sokértelmű hangulatokból szőtt leplet: kemény, kíméletlen kontúrokkal körülrajzoltan, meztelen lényegként áll színe előtt a lélek".[19]

[15] Uo. 50.
[16] Ifjúkori művek, 579.
[17] Uo. 427.
[18] Uo. 493.
[19] Uo. 493–494.

Lukács szerint a mindennapok, az „élet" világa meg-megújuló kompromisszumaival lehetetlenné teszi, hogy az ember valóban vállalja önmagát, minden kibúvó nélkül. Az „élet" közvetlensége: látszat, mivel lehetetlenné teszi az én identitását, igazi közvetlenségét.

A tragikus élményben az ember *önmagára talál* (a lényeg síkján), miközben *elveszíti magát* (a létezés síkján). A tragédia lényege nem az elbukás, hanem az elbukás vállalása, önmagunk vállalása – s ennek Isten csupán a „nézője" lehet.[20] A tragikum tehát lényegét tekintve immanens. De feltételezi a *transzcendenciát* is: ha nem létezne Isten – legalább mint néző –, ha nem lenne érték, amely a banalitások világán túlra csábít, akkor a tragikus áldozat értelmetlen volna.[21]

Itt is az *egyéniség* a tragikum alapja. „Rendíthetetlenül és biztosan felel . . . a tragédia a platonizmus legkényesebb kérdésére – írja Lukács –; arra a kérdésre, hogy egyes dolgoknak is lehet-e ideájuk lényegiségük. Felelete megfordítja a kérdést: csakis az egyes, csakis a végső határig hajtott egyes ideájának megfelelő és valóban létező."[22]

De az egyéniség már nem a „puszta lét" adottsága s így nem lehet általános. Hanem „csoda", misztikus megvilágosodás, tehát *kivételes* adománya a sorsnak. Sőt, az „élet" is csak a tragikum által, a tragédiában válik sorssá. A szélesség mélységgé. A bizonytalan bizonyossá.

Lukács most nem csupán megfelelő kiindulópontot keres a modern kor számára elfogadható tragédiához. Hanem *harcot is folytat a tragikumért:* arra próbál rábeszélni, hogy nézzünk szembe a csőddel. A csőd csak segíti a dolgok rendezését.

De a tragikus élményt úgy írja le, hogy az már a *misztikussal* érintkezik. Mintha a kettő kiegészítené egymást. Mindkettő közvetlen és kivételes. Mindkettő feltétlen: a végső lényegre tör. De míg a tragédia az egyéniség teljes önállósulása, addig a misztika az egyéniség teljes alárendelése révén emel túl a közönséges emberi méreteken. A tragikus hős számára formát kap a világ, a misztikus számára elveszíti formáját. A tiszta tragédia: tiszta forma. A misztika a megformálás lehetetlensége. Szigorú határoltság az egyik, panteisztikus határtalanság a másik.[23]

De másfajta dráma is lehetséges, s most Lukács a nem-tragikus – „románc"-nak nevezett – dráma sajátosságait is igyekszik kimutatni. Úgy látja, hogy e műfaj elmossa a szigorú határokat a létezés és az érték világa között: az isteni kegyelem beavatkozik a cselekménybe és megoldja a bonyodalmakat. Így a szenvedély és a kockázatvállalás elveszti jelentőségét. A nem-tragikus dráma „demokratikus forma" ugyan – az immár nem demokratikusnak felfogott tragédiával szemben –, Lukács mégis erős kételyt táplál a műfaj jövőjét illetően.[24]

A fiatal Lukács tragikumelmélete tehát nem annyira egységes, mint amilyennek a szakirodalom mutatja. Ugyanakkor sokkal több annál, semhogy az autentikus létezés

[20] Uo. 492.
[21] Uo. 494. E probléma részletesebb elemzésére vállalkoztam idézett tanulmányomban.
[22] Uo. 503.
[23] Uo. 500–502.
[24] Uo. 522–523.

lehetőségére kérdező és különböző válaszokat kínáló lukácsi „esszék" *egyik* válaszának tekintsük. Egynek a sok közül.

A tragédia leírása *modell-értékű*nek bizonyul a fiatal Lukács György antinomikus, „élet"-re és „lélek"-re hasadt világában. Talán *A lelki szegénységről* című esszé végül öngyilkosságba menekülő művész-hősének szavai fejezik ki a legpontosabban azt az alapvető élethelyzetet, illetve életérzést, amely Lukács válaszkeresésének ismételt kiindulópontja: „Nem, én nem bírom ki többé a közönséges életnek azt a zavarosságát és őszintétlenségét, mellyel mindent egyszerre akar, és el is ér, mert semmi igazat nem akar, és semmit sem akar igazán. Minden, ami tiszta, embertelen. Mert az úgynevezett emberiesség nem egyéb, mint területek s határok folytonos elmosása és összezavarása."[25]

A jóság vagy a misztikus belátás éppúgy „csoda" és „kegyelmi állapot", mint a tragikus kimenetelű akarás: a „közönséges élet"-tel szemben az egyértelműséget és őszinteséget képviselik. A morál fölött áll valamennyi s „tiszta", tehát „embertelen". A kérdés mindössze az, hogy megvalósítható-e közülük valamelyik is? A kivételesség csak akkor meggyőző, ha *megmutatkozik:* magatartássá vagy műalkotássá válik.

Éppen ezért meglehetősen kényes az értekező pozíciója: a lehetőségek fölmérése kizárja a kizárólagosságot, a megítélés folyamatának bemutatása bizonytalanná teszi az ítéletet. Ha mindig „előtte" vagyunk a csodának, állandóan „készülünk" rá, de nem jutunk soha közelébe, a kérdésfeltevés pátosza előbb-utóbb nevetségbe fullad. „A kegyelem várása abszolúció minden alól, vagyis a megtestesült frivolitás,"[26] „a permanens tragédia . . . a legnagyobb frivolitás . . . mert egy bekövetkezendő (de soha be nem következő) nagy leszámolásra várván, minden meg van engedve; mert minden könnyűnek találtatik úgyis az utolsó ítélet napján . . . az örök tragikusság átérzése abszolúciót ad minden léhaságért".[27]

Akad olyan értelmezés, amely egyenesen *A tragédia metafizikája* bírálatát látja az *Esztétikai kultúra* című esszé itt idézett soraiban.[28] Valójában a drámai és az esszéista forma, a „benne" és az „előtte levő" helyzete közötti ellentétről van szó. Az esszéista Lukács a drámáról írva szinte *önkritikusan* jelenti ki: „Bizonyos, hogy ha a dráma állna a sor egyik végén, az esszé (hogy egy szóval jelöljem a platonikus minden írását) állana a másikon . . . Mert a drámai karakter elképzelhetetlen állandó tulajdonságok nélkül: a dráma perspektívájában egyszerűen nem látunk meg egy olyan embert, akinek nincsenek állandó tulajdonságai, és pillanatnyiságait a következő pillanatban már elfelejtettük . . . A platonikus . . . nem hisz az ismétlődésekben, a karakteralkotás lelki és egyben technikai előfeltételeiben."[29]

A fiatal Lukács tragikumfelfogásának ismeretében mostmár tovább léphetünk. Nyilvánvaló, hogy műértelmező gyakorlatában, kisebb kritikáiban is érvényesítette elméleti szempontjait. Nem érdektelen ebből a szempontból megvizsgálni a magyar irodalomra vonatkozó értelmezéseit, megállapításait.

[25] Uo. 546.
[26] Uo. 543.
[27] Uo. 430–431.
[28] *Márkus György:* I. m. 746.
[29] Ifjúkori művek, 150–151. Vö. *Földényi F. László:* I. m. 45–46.

Nemcsak drámai művekre gondolhatunk. „Tragédia" és „tragikum" szinoním kifejezések Lukács szótárában. Theodor Storm novellái és Balázs Béla versei esetében is tragédiáról beszél.[30]

A drámatörténeti munka utolsó, meglehetősen rövid fejezete szól a magyar drámairodalomról. Több találó megállapítást is találunk itt, *Az ember tragédiája* műfajáról (dialogizált tanköltemény, nem dráma), a *Csongor és Tünde* eredeti, organikus szerkezetéről, *A dada* (Bródy Sándor színműve) drámaiatlanságáról.[31] Egészében mégis elnagyolt fejtegetés. Jellemző, hogy ugyanaz az érv ismétlődik majd minden esetben: Lukács szerint az elemzett művek szerkezete *epikus* inkább, mint drámai; a különnemű kalandokat a személyek azonossága és nem a konfliktus egysége kapcsolja össze.[32]

Nem kevésbé jellemző, hogy saját tragikumfelfogásáról akkor árulja el a legtöbbet, amikor Rákosi Jenő *elméletét* ismerteti és kritizálja.[33] (Rákosi színműveiről kevés szava van, bár ezt magyarázni lehet a Rákosi elmélete és drámaíró gyakorlata között levő színvonalbeli különbséggel.)

De azt is feltételezhetjük, hogy Lukács itt még tompította bíráló szavainak élét, mivel művét a Kisfaludy Társaság pályázatára szánta. Erre utal, hogy később jóval élesebben és – tegyük hozzá – igaztalanabbul fogalmazott. Még a Babitscsal folytatott vita szenvedélye sem menti álláspontját. Mely szerint az, hogy ma Katona drámáját elismerik, „annak részben tematikus véletlenségek, részben tökéletlensége, architektúrájának töredezettsége az oka, nem drámai erényei". Madách pedig „a legélesebb példái közé tartozik a minden mélység nélkül való költőnek, aki ezért az igazi drámaiságnak még közelébe se jutott". Balázs Béla ellenben „az első magyar költő, aki igazán gyökereiben drámaíró és tragikus".[34]

A korábbinál sokkal konkrétabb és szenvedélyesebb óvást emelt *Az ember tragédiája* ellen: „Már gimnazista koromban – pedig akkor szenvedélyes ateista voltam – mélyen felháborított . . . bizánci jelenete: Tankréd (és vele, érezhetően, Madách) állásfoglalása a homousion-homoiusion-vitában. Mert azt éreztem akkor, és érzem ma is, és érzi velem mindenki, akinek egy vallásos, egy metafizikai nívón élt élet iránt csak a legkisebb érzéke van: mi másért haljon meg valaki, ha keresztény, mint a hitért, mint azért, hogy Krisztus Istennel egynemű-e vagy csak hozzá hasonló? Hát nem ezen múlik minden? "[35]

Az idézet a tízes évek derekáról való, és jól érzékelteti *A tragédia metafizikája* szellemét. Az életünket kockára tevő feladat, a létezésen túlvezető, mindent betöltő (transzcendens) érték elfogadása nélkül nincs tragikum. Lukács annyira fontosnak tartotta ezt, hogy négy évtizeddel később is megismételte kifogását, mikor Madách művéről írt (jóllehet közben messzire távolodott fiatalkori meggyőződéseitől).[36]

[30] Ifjúkori művek, 342., illetve 473–475.
[31] Modern dráma, 585–586., illetve 596.
[32] Uo. 584, 595–596.
[33] Uo. 588–589.
[34] Ifjúkori művek, 702–703.
[35] Uo. 703.
[36] *Lukács György:* Magyar irodalom – magyar kultúra. Gondolat, 1970. 571–572. E kérdéssel foglalkozik *Kenyeres Zoltán:* Lukács György és a magyar kultúra. Kritika, 1970. 12. sz. 5. és *Szegedy-Maszák Mihály:* Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok. Magvető, 1980. 327.

Az elméleti érzékenység nem föltétlenül párosul kritikusival. Lukácsból – mint azt a hozzá közel állók is elismerték – hiányzott a műértő minőség-érzék.[37] Annál inkább megvolt benne a „vallásos", a „metafizikai nívón élt élet" iránti érzék. A műalkotások megítélését teljes mértékben történetfilozófiai álláspontjának rendelte alá.[38]

Ezzel magyarázható lesújtó véleménye a magyar drámaírás kisszámú, ám valóban jelentős teljesítményéről. Ezzel magyarázható a történetietlen, s ugyanakkor következetes álláspontja Madách művének *liberális* szemléletével szemben. S ezzel magyarázható Balázs Béla tragikus világú művészetének túlbecsülése, sőt Lukács Ady-élménye is.

Ady forradalmi és vallásos versei az ő megítélése szerint azonos funkciót látnak el, tehát végső soron „minden verse vallásos vers . . . egy nagy, misztikus, vallásos érzés kiáradása mindenfelé és mindenhová".[39] Azzal, hogy Ady költészetét „misztikus"-nak nevezi, Lukács jó érzékkel mutat rá e költői világkép egyik legdöntőbb sajátosságára. Arra, hogy *tragikumközeli, de nem tragikus.* A világháború előtti Ady-versek lírai hőse igazában sohasem szenved teljes kudarcot: ha más nem, a tét nagysága vagy a kifejezés bátorsága túlemeli a tragikus helyzeten.[40]

Lukács Ady misztikus életérzésével magyarázza költészete teljességét is: „a misztikus számára nincsenek ellentmondások, nincsen különbség a 'nézetek" között; ő minden, és mindennek az ellenkezője is egyszersmind".[41] Éppen ezért nincs sok értelme a szociológiai megközelítésnek, hiszen nem a lényegre irányul: „meddő dolog arról beszélni, milyen viszonyban van Ady a szocializmussal; a szocializmus csak forma itt, amelyben érzései formára találnak".[42] (Érdemes felfigyelni arra, hogy József Attila is mennyire hasonlóan írja le saját szociológiai kötődését a Halász Gáborhoz írt levelében: „Én a proletárságot is formának látom, úgy a versben, mint a társadalmi életben . . . sűrűn visszatérő érzésem a sivárságé, s kifejező szándékom . . . számára csupán 'jól jön' az elhagyott telkeknek az a vidéke, amely korunkban a kapitalizmus fogalmával teszi értelmessé önnön sivár állapotát . . . ")[43]

Lukács tehát összefüggést lát Ady „vallásossága" és „forradalmisága", sőt „szocializmusa" között. „Az Ady Endre szocializmusa: vallás (kisebbeknél csak narkotikum) – olvashatjuk itt – kiáltó szó a pusztában, segélyért ordítása egy megfulladónak, görcsös belekapaszkodás az egyetlen lehetőségbe, ami még van, csak imádva (vagy néha káromolva) azt . . . "[44] Lukács megállapításában talán az jelenthet értelmezési nehézséget, hogy a drámatörténeti monográfiában még másképp ítélte meg a szocializmus egész lelket betöltő, vallásos erejét, és az új stílus, a monumentalitás, a „nagy rend" művészetének létrehozását remélte tőle.[45]

[37] L. erről *Hauser Arnold* visszaemlékezését: A század nagy tanúi. RTV-Minerva, 1978. 121.

[38] Vö. *Fehér Ferenc–Heller Ágnes:* Az esztétika nélkülözhetetlensége és megreformálhatatlansága. Filológiai Közlöny, 1979. 3–4. sz. 218–219.

[39] Ifjúkori művek, 250.

[40] Vö. *Veres András:* I. m. 216–219.

[41] Ifjúkori művek, 251.

[42] Uo. 250.

[43] *József Attila:* Irodalom és szocializmus. Válogatott esztétikai tanulmányok. Kossuth, 1967. 263.

[44] Ifjúkori művek, 249.

[45] Modern dráma, 392.

Ady szocializmusát azonban nem e világkép meggyőző példájából származtatja, hanem a magyar sors kilátástalan helyzetének kényszeréből. Mintha mást jelentene a „szocializmus" fogalma a két szövegben. Ott „a legkegyetlenebb és a legszigorúbb szintézis . . . a középkori katolicizmus óta", tehát átfogó magyarázat, eszmerendszer, itt csupán egy töredék, jelszó, távoli ígéret, amelybe kapaszkodhat a fulladozó. Ott Lukács nagy várakozással tekint a szocializmusra, itt inkább szkeptikusan figyeli. Nem sokkal ezután, az *Esztétikai kultúra* című esszében pedig végképp megvonja bizalmát tőle.[46]

Ady költészetének misztikus teljességét tehát nem a szocialista hit biztosítja. A misztikus élmény kifejezésének problémáját Lukács itt úgy látja megoldottnak, hogy Ady saját, egyéni mitológiát teremt. Az egyéni mitológia pedig azért válhat közérdekűvé, mert mások élményhátterét képes reprezentálni. Így lehet Ady „a forradalom nélküli magyar forradalmárok poétája".[47]

A „tragikus" és a „misztikus" élmény elhatárolására Lukács először Balázs Béla *A vándor énekel* című verses kötetéről írva tesz kísérletet. Úgy látja, hogy Balázs lírája képes a kettő szerencsés *egyensúlyát* megteremteni. A misztikus élmény bensősége megóvja a szigorúan merev megformáltságtól. A tragikus világérzés pedig attól, hogy az élmény végső, formán túli közvetlenségét úgy akarja közölni, ahogy átélte.[48]

A példákat folytathatnánk tovább. Nyilvánvaló, hogy műértelmező írásaiban Lukács messzemenően él tragikumelméletének szempontjaival, fogalmaival. De az is kitűnik a példákból, hogy felfogásának igazolására kevéssé találta, találhatta alkalmasnak a magyar irodalmat.

Mondhatjuk róla, joggal, hogy értetlenül közeledett a magyar irodalom számos jelenségéhez és igazságtalanul ítélte meg. De azt is el kell ismernünk, hogy az általa igényelt „tiszta" tragikumra a magyar irodalom nem kínált igazán vonzó mintát.

A magyar történelem is csak később, 1919-ben.

[46] Ifjúkori művek, 428. Vö. *Hermann István:* I. m. 39–44.
[47] Ifjúkori művek, 248.
[48] Uo. 475.

JÓZSEF FARKAS

ETIKA ÉS FORRADALOM KÉRDÉSEI AZ ÚJABB MAGYAR IRODALOMBAN

Ismeretes, hogy az újabb magyar irodalomban, kivált a hatvanas években, erőteljes volt az etikai töltésű kritikus – pontosabban: önkritikus – ábrázolásmód a forradalmi demokratikus átalakulás belső problémáinak megrajzolásában. Ennek egyik vonulatát, és elsősorban azt, amely Lukács Györgynek 1919-ben kialakított erkölcsi nézeteire épül rá, szeretném röviden felvázolni. A magyar társadalom fejlődésében és ezzel párhuzamosan nemzeti irodalmunk élvonalában is volt egy olyan rövid történelmi időszak – mégpedig az 1918-as polgári demokratikus és az 1919-es szocialista forradalmak periódusára gondolok –, amikor a nemzetet és a társadalom egész felépítését megújító új eszmék közvetlenül is hatottak irodalmunkra, és a formai megújulás, a realista társadalomábrázolás és az avantgarde térhódítása mellett új tartalmi kérdéseket vetettek fel.

A legmélyebben Lukács György látta meg akkor – és fogalmazta meg elméleti síkon is – ezeket a bonyolult új kérdéseket, amelyeket a forradalmak hétköznapjai a cselekvés tüzében vetettek fel, mégpedig három vonatkozásban is. Az egyik: a forradalmár típusának belső küzdelme a „Ne ölj!" örök emberi parancsolata és a fegyveres osztályharc és önvédelmi háború kényszere között. A két „bűn" lehetősége közötti választás elkerülhetetlensége: az osztályharc vállalása vagy a népi forradalom cserbenhagyása között. Lukács akkori megfogalmazásában a cselekvés, a „bűn" tudatos egyéni vállalása szükségszerű a társadalmi méretű jobbító változások érdekében; ezt azonban igazolja az önfeláldozás vállalása. Idézem *Taktika és etika* című írásából: „Az etikai öneszmélet rámutat arra, hogy vannak helyzetek – tragikus helyzetek –, amelyekben lehetetlen úgy cselekedni, hogy bűnt ne kövessünk el; de egyúttal megtanít arra is, hogy még ha két bűn között kell is választanunk, akkor is van még mértéke a helyes és a nem-helyes cselekvésnek. Ez a mérték: az áldozat."

A másik etikai problémafelvetés: igaz ugyan, hogy az új társadalom – amint Móricz Zsigmond akkor megfogalmazta – az egyéni szabadság kivirágzása kell legyen, de hogyan egyeztethető ez össze a közösségért vállalt kollektív cselekvés, különösen pedig a forradalmi terror kényszerű alkalmazásával. Lukács György válasza erre az, hogy „az osztályterror feladata: az intézmények és ideológiák lerombolása, és intézmények – nem osztályok, hanem az emberiség – intézményeinek megteremtése. Nem emberek ellen irányuló harc ez. Az emberek csak mint intézmények képviselői szerepelnek. Tudjuk, hogy ez a közvetve mégis emberek ellen irányuló harc ellenkezik az erkölccsel. A mi nagyszerű

sorsunk: vállalni a terrort, amit utálunk, az emberiség erkölcsi életének, terror nélküli életének lehetőségéért". *(Lukács György előadása az első ifjúmunkás-napon.)* És perspektivikusan a következőképpen fogalmazza meg a várható és felépítendő új világ emberi lehetőségeit: „Ha végérvényesen győzött a kommunizmus, ha ezáltal kikapcsolódik a társadalom életéből és vele az emberek öntudatából minden osztálykülönbség, ha a gazdasági élet és vele a megélhetés gondja megszűnik szerepet játszani az emberek életének felépítésében, – akkor felmerül a kérdés: mi fogja ezt az új társadalmat fenntartani és összetartani, mi lesz a benne élők életének legfontosabb tartalma? Erre a kérdésre csak az erkölcs oldaláról kaphatunk választ. Csak akkor volt értelme az osztálykülönbségek gyökeres kiirtásának, ha vele minden kiveszett az emberek egymás közötti életéből, ami őket egymástól elválasztotta: minden harag és minden gyűlölet, minden irigység és minden gőg. Egyszóval: ha az osztálynélküli társadalom a kölcsönös szeretet és megértés társadalma lesz. Egy ilyen társadalomnak azonban a társadalom és gazdasági élet átalakulásai csak alapjait rakhatják le, csak lehetőségeit teremthetik meg, hogy igazán megvalósuljon, ahhoz maguknak az embereknek is át kell alakulniok." *(A kommunizmus erkölcsi alapja.)* Ezt az embert átalakító funkciót – ugyanitt – a nevelésben határozta meg Lukács György, ezért is vállalt jelentékeny irányító feladatot 1919 művelődési politikájában.

És végül Lukács György harmadik megközelítési módja a mindennapi cselekvések területén: ha a társadalmat összetevő egyének – munkások, parasztok, értelmiségiek stb. – építő tevékenységük során nem a legjobbat nyújtják képességük és tudásuk szerint, a nép állama kénytelen lesz olyan intézkedéseket hozni, olyan államgépezetet felépíteni, amely az egyes emberek vagy kisebb csoportok közvetlen egyéni érdekei felett – olykor azokkal szemben –, az összesség érdekeit képviseli, testesíti meg, ez pedig óhatatlanul az államgépezet elbürokratizálódásához vezet majd, aminek leépítése roppant nehéz lesz és a tragédiák sorát indíthatja el. Ezt a gondolatát Lukács György *Az erkölcs szerepe a kommunista termelésben* című tanulmányában fejtette ki 1919-ben.

Két, a tízes évek második felében induló jeles magyar író, Lengyel József és Sinkó Ervin tevékenysége a húszas évektől – mondhatni – a hatvanas évek végéig ezekre a lukácsi etikai alapkérdésekre épül, a forradalmak időszakát ábrázoló regényeikben éppúgy, mint későbbi, közvetlenebbül a mához szóló műveikben. Lengyel József például 1929-ben keletkezett *Visegrádi utca* című könyvében örökíti meg a Magyar Tanácsköztársaság létrejöttének élményeit és a megelőző esztendők forradalmi légkörét. Fontos történeti momentumok és érdekes emberi arcok és jellemek sorjáznak előttünk, e szándékolt mozaiktechnikával alakítja ki a kort életre keltő, sokoldalúan visszaidéző összképet. Egy forrongó-alakuló lélek tükrét tárja az olvasó elé, szubjektív módon kitágítva, irodalmi riporttá szélesítve az emlékirat műfaji határait. E módszerrel képes igazán visszaadni művében a korszak dinamikáját, a marxizmus elméletét még alig ismerő ifjú forradalmárok önfeláldozó elszántságát, a „tenni az emberiségért valamit" naiv és megható mindent-vállalását. Nem véletlen azonban, hogy a legsikerültebb portrét Korvin Ottóról festi Lengyel. Az ő alakjában testesül meg a legtöbb abból, amit – lukácsi értelemben – a forradalmár humanizmusának nevezünk. Ez a humanizmus elsődlegesen *valamiért* áll csatasorba, és csak ezután, ennek szükségeképpen, valami *ellen.*

Jóval később, 1958-ban nyúlt ismét az átélt forradalom témájához Lengyel József *Prenn Ferenc hányatott élete* című regényében. E műve sokmindenben kiszélesíti korábbi munkáját. Regényhősének útja nemcsak külső eseményekben változatos, hanem belső, lelki átalakulását ábrázolja elsősorban. Az író azt kutatja, hogy a forradalmi események hogyan formálják át az emberi lelket. Ez az emberformáló erő a forradalom humánuma – megint csak a lukácsi értelemben –, amely a jó és a rossz harcában tesz igaz ítéletet. A regényben Lengyel mindvégig a történelmi események és egyéni sorsváltozások párhuzamos megrajzolására törekszik. Az egymásra következő, más-más színhelyeken játszódó, és külön-külön mondanivalót is hordozó, ugyanakkor a történet egészét is előregördítő fejezetekben szerkezetileg mesterien oldja meg ezt a párhuzamos ábrázolást.

Ugyancsak a külső események folyamatát és a forradalmak szereplőinek lelki átalakulását együttesen, kölcsönhatásában mutatja be Sinkó Ervin regénye, az *Optimisták*, amelynek nézőpontja, amellyel az események bonyolult mozgatóerőit szemléli, alakjainak életét figyeli, lényegében eleve etikai indítékú. Sinkó a forradalmi események aktív résztvevője volt, könyvében, annak megírása idején – 1931–1934-ben – a büszke múltra való visszatekintés volt az író elsődleges célkitűzése. De kétségtelen, hogy emellett – és alapvetően – a forradalmi út vállalásának etikai kérdései ragadták meg írói alkotóvágyát, a mai olvasó pedig – hiszen a könyv csak 1953–55-ben jelent meg Jugoszláviában magyar nyelven – elsődlegesen azokat a történelmi tanulságokat hámozza ki belőle, amelyek napjaink etikai kérdésfeltevéséhez is elvezethetnek. A hatalomra kerülő ember magatartását, egyéniségének lehetséges megváltozását a hatalom birtokában, az eszközök kiválasztásának kérdését és felelősségét, amivel a forradalmi célokat elérni véli, és nem utolsósorban a forradalmi hős „önmaga legyőzését", saját szűkebb önös érdekeinek háttérbe szorítását az osztályharc adott követelményei szerint. Látható tehát, hogy Sinkó Ervin regénye erőteljesen érinti azokat az etikai problémákat, amelyeket Lukács György 1919-ben végiggondolni igyekezett.

Az események etikai vetületű megközelítése a regény kompozícióját, belső szerkezetét is némileg megbontja, „átváltást" idézve elő annak első és második része között, pontosabban: a szocialista forradalmat előkészítő küzdelem és a megvalósult proletárdiktatúra ábrázolása között. A regény első részében a főhős központi problémája a világhoz való viszonyulása, az élet kiteljesedésének, a „teljes élet" kiküzdésének vágya, amelybe a forradalmi tevékenység és az egyéni élet érzelmi teljessége csakúgy beletartozik, mint a világban lezajló történések gondolati megragadása, befogadása, és ennek alapján a közvetlen tennivalók kijelölése. A regény második részében, amely az „álmok megvalósulása" időszakában játszódik, kitűnik, hogy a forradalom még annál is teljesebb embert igényel, mint a rá való felkészülés időszaka. Mert a humánum jegyében vállalt forradalmi elkötelezettség – éppen a proletariátus és az összemberiség érdeke, az osztályháború kényszere következtében – olykor „antihumánus" cselekedetet követel meg tőle. Ez pedig megfordítja a sorrendet: elmarad a tennivalók racionális kijelölése, és a főhős gondolatvilágát az események rákényszerítette cselekvés *teljes vállalása* köti le; középpontba az ő lelki vívódása kerül, hogy még „önmaga feladása" árán is szolgálni tudja a forradalmat.

A legnehezebb, amit a regény főhősének át kell élnie a proletárdiktatúrában, a forradalmi terror érvényesítésének lelkiismereti válsága: a „kettős hit" problémája, a

„nem szabad ölni" örökérvényűnek tűnő elvont humanizmusa, és az „ölni kell" történelmi parancsszava; a mindkét „hit" egyidőbeni vállalásának dilemmája. És ezen a ponton a regény egyik alakjában szinte megszemélyesíti az akkori Lukács Györgyöt, aki e dilemmára megkísérel feloldó magyarázatot adni. Az *Optimisták* nagyszerűsége éppen abban van, hogy a forradalmi magatartás különböző szintjén lehetséges és az eseményekkel párhuzamba vonható cselekedetek indítékát és magyarázatát a főhős lelkében etikai problémaként is összeütközteti az író, az ő belső válságába, vívódásaiba vetíti bele Sinkó mindazoknak az ellentmondásoknak, jelenségeknek a visszahatását, „lelki képét", amelyeket a külső cselekmény menetében is megjelenített.

Későbbi műveikben, különösen Lengyel József, egészen a közelmúlt időkig haladva, szintén felvetik az új társadalom építésének etikai problémáit, olykor meglehetős kritikai éllel, úgy ábrázolva az elkövetett hibákat – és az előfordult törvénytelenségeket –, hogy azok nem csupán az egyes emberek ellen, hanem magának a szocialista forradalomnak a lényege ellen is hatottak, annak testén is sebeket ütöttek. Lengyel József *Igéző* című novelláskötetére és az *Elévült tartozás* című gyűjteményes kötetére gondolok itt elsősorban. Tragikusságuk mellett az emberi helytállás szép ábrázolásai is ezek az írások, hőseinek életet vigyázó makacs kitartása a személyi kultusz igazságtalanságait, bűneit „túlélő" történelemtudatáról is vall. A mai élettel foglalkozó művei pedig a bizalom és hitetlenség között hányodó, önmagukkal viaskodó fiatal novellahősöknek egy jobb jövő irányába utat nyitó írói megnyilatkozások. A forradalmi munkásmozgalom önmagát megújító erkölcsi bátorságát alkalmazza az író ezekben a művészi alkotásokban, felemel és lesújt, és a művészetben adható katarzisban lezárja és egyben túlhaladja e tragikus történelmi epizódokat. E művek hazai – és más országokbeli – kritikai visszhangjai ismeretesek, ezek egyben bizonyítékul szolgálnak arra, hogy a közvélemény elismerte, befogadta őket, és hatással voltak az irodalmi folyamatra.

A hatvanas évek magyar prózairodalmában – és itt Cseres Tibor, Galgóczi Erzsébet, Moldova György és mások egyes műveire, illetőleg némelyik regény- vagy novellahősének belső vívódásait ábrázoló írásaira gondolok elsősorban – a történelmi változások etikai jellegű megközelítése került a középpontba. E problematika a hetvenes évek irodalmába is átvezet, elég itt például két olyan nemrégiben megjelent kötetre utalni, mint Gáll István *A ménesgazda* című regénye, vagy Örkény István *Forgatókönyv* című műve. Mindez, mint jelenség, nyilván kapcsolódik a magyar irodalom valóságfeltáró hagyományához, de a lukácsi koncepcióra épülő etikai kérdésfeltevés is egyik fontos mozgatóereje ennek az irodalomnak.

ILLÉS LÁSZLÓ

A NEMZETKÖZI PROLETÁRIRODALOM KELETKEZÉSE ÉS FELBOMLÁSA – A KULTURÁLIS ÁTSTRUKTURÁLÓDÁS MODELLJE

A modern irodalmakban általában már a múlt század második felében feltűnik egy új vonás: a polgári irodalomban megjelenik a dolgozó ember mint téma. A naturalizmus előszeretettel választotta a művek hőséül a testi-lelki nyomorúságban létező kizsákmányolt proletárt, az elesett, szenvedő munkást. Mind a polgári, mind a szociáldemokrata szellemiségű szépirodalom részvéttel ábrázolta e sorsokat, megrázó képekben mutatta fel a társadalmi lét legalsó régióiban vergődő „nyomorultakat", azzal a szándékkal, hogy együttérzésre és segítségnyújtásra buzdítsa a jószívű embereket.

A huszadik század kezdetén új vonások jelennek meg a szociális tendenciájú irodalomban. Magyarországon a radikális-polgári szellemiség és a plebejus demokratizmus eszméi hatják át Ady Endre életművét, amely érzékenyen nyitott a proletárforradalmi erők nyugtalan erjedéséből kisugárzó szándékok iránt. Költészetének szintetizáló jellege egy jövendő szélesölelésű szociális kultúrát előlegez. Az események azonban egyelőre más irányt vesznek. A munkásmozgalomban fellépő polarizálódás inspirációjára számos országban kifejezetten „proletár"-jellegű irodalmi körök keletkeznek, s a részvétirodalom helyébe az osztályharc ideológiájával áthatott irodalom lép. Munkások és az ügyükhöz csatlakozott értelmiségiek írják ezt az irodalmat. Oroszországban Gorkij pártfogolja őket; Magyarországon 1918-tól Komját Aladár körül csoportosulnak, s támogatják az első magyar proletárforradalom ügyét. A magyar proletárirodalom első artikulációival már elhatárolja magát a polgári irodalom témáitól és impresszionisztikus hangvételétől, élesen szembefordul a szociáldemokrata írói körök elavult irodalmi tradícióival, és az ideológiában elválik útja Kassák Lajos avantgarde törekvéseitől is, mivel Kassák, a magyar avantgarde atyja szemei előtt a „végtelenbe derülő ember" ideálja lebeg.

Komját Aladár, Révai József viszont a kommunista párt tagjaiként pártmunkának tartják az irodalmat, szolgálatnak, amelynek célja: a proletárforradalom győzelemre segítése, tehát a művészi szóval végzett agitáció. Nem szabad azonban azt gondolnunk, hogy a „közvetlen hasznosság elve" már az első lépéseknél, az 1919-es Magyar Tanácsköztársaság idején egyértelműen deformálta volna ezt a művészetet. Ellenkezőleg, például a lírában és a képzőművészetben, s főleg a plakátművészetben és a grafikában autentikus artikulációhoz jutott a szociális gondolat, amelyet már nem a részvét és a fájdalom érzése

Elhangzott Turkuban, 1980. augusztus 22-én, az V. Finnugor Kongresszuson.

jellemzett, hanem egy világ megváltoztatásának indulata és elszántsága. Kétségtelenül azért emelkedett magas művészi szintre ez a szociális indulat, mivel természetes formája volt az expresszionizmus, illetve az aktivizmus, az adott kor korszerű nyelvezete. Mintegy a húszas évek közepéig jellemezte a kommunista eszmeiségű magyar művészetet az avantgarde formakultúra és a proletárművészeti eszme összefonódása.

Mint ismeretes, 1919-ben elbukott a magyar proletariátus első kísérlete a hatalom megtartására, s két és fél évtizedre egy ellenforradalmi rendszer etablirozódott. A szocialista eszme a hazai irodalomban majd csak egy évtized múltával lép újra magasszintű művészizességgel a nemzeti tudat előterébe, mégpedig József Attila és Radnóti Miklós költészetében. A magyar proletárirodalom további sorsa azonban 1919 után emigrációba vezet. 1919 baloldali író-értelmisége szétszóródik szerte a világban; a legerősebb írói alkotócentrumok a Szovjetunióban, a weimari Németországban, Franciaországban, az Egyesült Államokban jönnek létre. Természetesnek tartható, ha a magyar proletárforradalom író-résztvevőit külföldön mindenütt a „proletárirodalmi" szervezetek legaktívabb tagjaiként látjuk viszont.

A Magyar Forradalmi Írók és Művészek szervezete már 1925-ben megalakul Moszkvában, szekciói számos országban működnek, a franciaországi szervezet titkára Illyés Gyula lesz. Az orosz proletkult 1917-es kezdeteitől törekedett mozgalma nemzetközivé tételére, s ebbe az áramlatba bekapcsolódott a magyar írói emigráció is. A csehszlovákiai Kassán, Amerikában, Franciaországban alakultak proletkult-szervezetek, Komját Aladár *Egység* című lapjában pedig Berlinben elméleti alapvetését nyújtják a proletariátus kultúrmunkájának. A mozgalom nemzetközivé tételét az V. Komintern-kongresszus is szorgalmazza. Így jön létre az Internationales Büro für Revolutionäre Literatur, amely 1927-ben már első konferenciáját tartja. 1930-ban viszont Harkovban ülésezik az Internationale Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller második világkonferenciája, amelyen több kontinens számos országából érkezett delegátusok deklarálják: elérkezett a „proletár világirodalom" megteremtésének ideje. A szervezet főtitkára Illés Béla, a magyar író, a központi folyóirat szerkesztőségében dolgozik Hidas Antal, s aktívan résztvesznek a munkában az orosz proletárírói szervezet és a magyar szekció képviseletében is: Zalka Máté, Mateika János, Barta Sándor és még sokan mások. A konferencia kétségtelenül egy futótűzként kiterjedt, hatalmas mozgalom seregszemléje volt és úgy tetszett: joggal tűzték itt ki célul a következő évekre a Forradalmi Művészet Internacionáléjának megteremtését. Ez azonban már nem valósult meg. A proletárirodalmi mozgalom kiterjedése és emelkedése tetőpontján látszólag váratlanul megtört és története véget ért. Az 1932. április 23-i határozat a proletárirodalmi szervezetek feloszlatásáról azonban nem egyszerűen adminisztratív intézkedés volt, hanem egy természetes folyamat elkerülhetetlen mozzanata.

Hogyan történhetett, hogy az oroszországi proletárforradalom nyomán kibontakozott kulturális forradalom csak mintegy másfél évtizedig viselhette a „proletár" elnevezést, s a korabeli kapitalista világban létrejött proletárirodalom is hamar lezárult fejezetté vált? A magyarázatot a kultúra fogalmának ideológiai megközelítése változataiban leljük meg.

Ismeretes, hogy a marxizmus klasszikusai leszögezték: a bérrabszolga-osztály, a proletariátus, midőn megszerzi a hatalmat, azt – eltérően minden korábbi uralkodó osztálytól –

nem azért birtokolja, hogy elnyomjon más osztályokat, hanem azért, hogy megszüntessen *minden* osztályt, beleértve önmagát, a proletariátust is. E folyamat végcélja az osztálynélküli társadalom, amelynek művészete nem hordoz többé osztályjellegű ideológiai vonásokat. Nyilvánvaló, hogy a végcél csupán egy történelmi folyamat eredménye lehet. Csoportérdekekkel szembeszállva azonban folyamatosan arra törekednek a néptömegek, hogy a gyakorlatban éljenek az egyenlőség eszméjével, vagyis hogy ténylegesen megvalósítsák az osztályok megszüntetésének marxista eszméjét. Ez a magyarázata annak, hogy Oroszországban, közvetlen 1917 után, vagy 1919-ben Magyarországon, avagy a húszas-harmincas évek fordulóján Németországban sokkal erősebben dominált a „proletár"-jelleg, mint mondjuk a harmincas években a világirodalom baloldali áramlataiban.

A nemzetközi proletárirodalmi mozgalom belső ellentmondásai azáltal keletkeztek, hogy ez az irányzat konzerválni akarta a proletár-jelleget és a proletárdiktatúrát öncélú osztályuralmi gyakorlatnak fogta fel, s mindvégig nem tudott megszabadulni a kezdetekben fellépett proletkultos kultúrafelfogástól. A Proletkult elvetette az emberiség korábban létrehozott demokratikus és humanista művelődési örökségét, s úgy vélte: kizárólag a hatalomra jutott proletariátus soraiból származó művészek fogják megteremteni a teljesen új, és teljesen a proletár-osztály arculatának megfelelő kultúrát. Ezért utasítottak el minden más szociális bázisú írót és irodalmat, innen származik önmagába forduló szektásságuk, a szövetségesekkel szembeni elutasító magatartásuk.

Mint ismeretes, maga Lenin többször és élesen fellépett a Proletkult teoretikusaival szemben. Felismerte, hogy a művészi örökség folyamatosságával történő radikális szakítás légüres teret eredményez, s ezen az úton nem lehet megvalósítani a hatalmas ország akkor nagyrészt írástudatlan tömegeinek elvezetését az igazi kultúrához; és ugyanakkor többször hangsúlyozta, hogy a régi értelmiséget minden módon meg kell nyerni a szocializmus számára, mert szaktudásuk nélkül nem valósítható meg a kitűzött politikai cél.

Lenin és Lunacsarszkij kulturális politikája idején sok kezdeményezés történt a proletkult eszméinek visszaszorítására. A húszas évek színgazdag művészete ezen a talajon jött létre. Lenin halála után azonban, a sztálini korszakban újra felerősödött a proletkultúra eszméje, és erőteljesen befolyásolta nemcsak az orosz, hanem a nemzetközi baloldali irodalmi mozgalmat is. A húszas évek első felének változatos művészi formavilágát fokozatosan felváltotta a sematikus egysíkúság. A formai igénytelenséggel remélték elérni a közvetlenül megjelenő tartalom befogadását. Ez a tartalom meglehetősen körülírt és meghatározott volt. Az építés, a tervteljesítés hőstettei, az ellenség elleni harc, a fasizmus majd a szociálfasizmus elleni küzdelem – ezek voltak a favorizált irodalmi témák. A kollektivizmust úgy értelmezték, hogy az nem hagyhat teret az individuum önmegvalósítása számára. A hamarosan megmutatkozó következményeket viszont az „élő ember" jelszavával fellépő pszichologizmus túltengésével gondolták ellensúlyozni. Éles csoportharcok folytak, a művészeti termés színvonala egyre esett. A RAPP a húszas-harmincas évek fordulóján vezető kulturpolitikai pozícióba került, s hatása közvetlenül kisugárzott az Internationale Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller hatókörében létrejött irodalomra, művészetre. Ezen a bázison hirdette meg a harkovi konferencia 1930-ban a „proletár világirodalom" jelszavát.

A latensen továbbélő proletkult eszme, mint hamis ideológia, azt tételezte, hogy kiteljesíti a „proletár"-kultúrát, s ezt közvetlenül átveszi majd minden osztály és réteg, s ily módon valósul meg az „össznépi" kultúra. A valóság azonban egészen más volt. A társadalmi folyamatokban fokozottan hatottak az osztálytársadalom felszámolására törő erők, ennek megfelelően megnyílt az út minden néprétegből a művészi képesség kibontakozása előtt, és a kulturális forradalom nagy erőfeszítéseket tett a klasszikus művészet eljuttatásáért a legszélesebb néprétegekhez. Ebben az időszakban dolgozta ki Lukács György realizmus-elméletét, ami a rappizmussal történő elvi leszámolást is jelentette. Világossá vált, hogy a felszabadult munkásosztály nem proletár többé, és nem is akar az maradni, s hogy kultúrája és kulturálódása éppen ezért *nem proletár* jellegű többé, hanem *szocialista*. A német munkásosztály súlyos veresége 1933-ban megmutatta, hogy az osztályharcot nem lehet szövetségesek nélkül megnyerni, az elszigetelődés, az önredukció nemcsak a művészetben, hanem a társadalmi küzdelmekben is katasztrófához vezet. A „proletár kizárólagosság" eszméje rossz jegyet kapott a történelem vizsgáján. Helyébe kellett lépnie a *szocialista* kultúra, a *szocialista* irodalom fogalmának, amely örököse az emberi nem által teremtett művészet teljességének, nem ismer stílusbeli és módszerbeli kánonokat, eszmeisége szocialista módon humanista és vezérelve az egyetemesség. Ezek az elvek természetesen a harmincas években és a későbbiekben nem valósultak meg automatikusan és maradéktalanul. Helyességük azonban vitathatatlan, érvényük általános. A proletárirodalomtól a szocialista irodalomig vezető út ily módon nemcsak a kontinuitás, hanem a diszkontinuitás, azaz egy lényegi átstrukturálódás példája is.

AGÁRDI PÉTER

FEJTŐ FERENC VILÁGIRODALOM-KÉPE A 30-AS ÉVEKBEN*

A nyolc Fejtő-publikációt felmutató 1932 eleji pályakezdést ez év nyarától 1933 végéig másfél éves hallgatás követi, a horthysta magyar bíróság kommunistaellenes ítélete jóvoltából. 1934-től viszont újra – s immár folyamatosan – megjelennek írásai: tulajdonképpen ekkortól bontakozik ki Fejtő Ferenc mennyiségileg és minőségileg egyaránt jelentős esszé-munkássága. Az 1940-es évek végétől kifejtett, a reális progresszióval, a szocializmus eszmekörével és mozgalmával végérvényesen és élesen szakító —*ma* is aktív — emigráns ideológusi, közírói tevékenysége sem vonhatja vissza *egykori* baloldali működésének értékeit.

Van belső hangsúlyváltozás ebben az 1934-től 1939-ig ívelő termésben: nem tekinthető minden vonatkozásban homogénnak ez a pályaszakasz. 1934-ből még a forradalmi szocialista elkötelezettség közvetlen gondolati, ideológiai, esztétikai és irodalomkritikai ihletésére is van példa. Ez az orientáció aztán 1935-től kezdve egy lényegében szociáldemokrata s némileg polgári demokratikus színezetű baloldali eszmekörnek adja át helyét, hogy aztán 1939-ben újra egy – ha nem is kommunista következtetésekre jutó — radikalizálódás jegyeit mutassa fel. Ezekkel a belső mozgásokkal, árnyalatnyi és lényegi módosulásokkal együtt is alapvetően egységesnek tekinthető a 6 éves időszak irodalmi termése. S mint *egység,* – bár történetileg meghatározottan szemléletileg, műfajilag és tematikailag is tagolt, stiláris szempontból változatos, de mégiscsak: – mint egy *marxista alapozású koherens baloldali irodalomszemléletnek* a dokumentuma, tükre tekinthető s tekintendő. Ekként lehet részletes elemzés tárgya is.

Fejtő 30-as évekbeli esszé- és publicisztikai termését több szempontból lehetne tagolni. Elkülönítve – már amennyire egyáltalában elkülöníthetők – a kifejezetten ideológiai-politikai, a történelmi és az irodalmi-esztétikai tárgyú írásokat, ez utóbbiak néhány jellegzetes érdeklődési fókusz köré csoportosíthatók.

A klasszikus és XX. századi *világirodalom,* ezen belül is elsősorban a francia irodalom említhető első csomópontként. Számos tanulmány, esszé és könyvkritika foglalkozik a XVIII. század végének, a *felvilágosodás* korának magyar irodalmával, mindenekelőtt

*Részlet egy kritikatörténeti munkából, amely a 30-as évek magyar baloldali, szocialista irodalomszemléletének néhány jellegzetes kérdésével és áramlatával foglalkozik. A folyóiratközlésre tekintettel erősen redukált a hivatkozási és jegyzetapparátus.

Batsányival és Berzsenyivel. Ennek az irodalmi témának a „külső körét", illetve történelmi megalapozását a II. Józseffel és a Martinovics-féle összeesküvéssel foglalkozó – könyvvé összeálló – esszék képezik.

Harmadik csomópontként a 20-as és 30-as évek magyar irodalmával, a Fejtő kortársaival foglalkozó írások említhetők, ezek közül jó néhány a századelőt, a Nyugatot, Ady Endrét is behatóan tárgyalja. A kortársi tárgyú írásokon belül a líra, főleg *az ún. második és harmadik nemzedék lírá*ja vonzza Fejtő kritikusi érdeklődését, elég csak utalni kiemelkedő jelentőségű *József Attila-tanulmányaira, Illyés Gyulával foglalkozó cikkeire* és a harmadik nemzedék reprezentatív gyűjteményének szánt 1935-ös antológiához írott bevezető tanulmányára. Számos tanulmányban, vitacikkben, kritikában foglalkozik a *„népi" írók munkáival,* eszmei arculatával. Két tömör, de gondolatgazdag esszében pedig az egész 30-as évekbeli magyar literatura irodalomszociológiai és eszmei szempontú jellemzésére is vállalkozik.

Végül – negyedik témakörként – azt a közel 20 írásból összeálló esszécsokrot említhetjük, amely – sok vonatkozásban úttörőként a 30-as évek hazai szocialista irodalomkritikájában – *a marxista irodalomesztétika és irodalomtörténetírási módszertan elvi és gyakorlati vitakérdéseit* veti fel s igyekszik megválaszolni.

Már pusztán a témák, címek után ítélve is sokoldalú érdeklődésre, nyitott ízlésre, ugyanakkor tudatos kritikai gyakorlatra, jellegzetes esszéírói arcélre vall Fejtő munkássága. Miként legtöbb itthoni progresszív írástudó és kritikus társát — Bálint Györgyöt és Németh Lászlót, Halász Gábort és Veres Pétert, Erdei Ferencet és Szerb Antalt, Illyés Gyulát és József Attilát, Darvas Józsefet és Radnóti Miklóst, Vas Istvánt és Kassák Lajost – őt is sokirányú irodalmi fogékonyság, társadalmi és irodalmi érzékenység jellemzi. Hagyta magára zubogni az élet és az irodalom új élményeit, vállalta a kor kihívásait s igyekezett – világnézete, alkata, eszmei-politikai vonzalmai és személyes ízlése szerint – ő is kialakítani a maga gondolati építményét és irodalmi értékrendjét.

„Könyves" ember ő is, mint említett – s még bővíthető névsorú – kortársai. Az intellektuális, a társadalmi és a művészi izgalom gyújtópontjába került könyvek náluk általában nem a menekülés, a kivonulás médiumai, hanem a – persze különböző irányú, „hatékonyságú", igazságérvényű, de egyformán felelős igényességű – állásfoglalás katalizátorai. Mi sem jellemzőbb a közéjük tartozó Fejtőre, mint 1937-es visszatekintő vallomása könyveiről, olvasmányélményeiről:

„Furcsának tűnhetik, hogy a *marxi* könyvekkel egyidőben a legnagyobb gyönyörűséggel *Baudelaire* és *Rilke* verseit, *Stendhal* Vörös és feketé-jét, *Flaubert* Bovarynéját olvastam. Mikor a Kapitalt kivonatoltam, Stefan *George* verseit fordítottam. Ez a kettősség azonban csak látszólag kettősség; a gazdasági és politikai 'baloldaliság' nemhogy nem zárja ki, hanem megköveteli, vagy helyesebben: feltételezi a szellem választékosságát és az ízlés előkelőségét. Marx sokkal közelebb állt Kanthoz vagy Hegelhez, mint Alfred Rosenberg: tudok diktátort, akinek kedvence a Fiakkerlied, de Gorkij Byront és Balzacot szerette, Szabó Ervin kedvenc írója volt Nietzsche s kinek volt kényesebb ízlése, mint – még tévedéseiben is – *Lukács* Györgynek?

Az utóbbi években három művet olvastam a legnagyobb élvezettel s tanulsággal: *Erasmus* Balgaság dicséreté-t, *Malraux:* Condition humaine-jét, Thomas *Mann:* Varázs-

hegyét. Az elsőből merítettem a bátorságot a megalkuváshoz és függetlenséghez, a másodikból, hogy kegyetlen legyek önmagamhoz s megkíséreljem eszméimet összehangolni valómmal; a Varázshegy-ben pedig századunk legnagyobb írói teljesítményét csodáltam, a dicsőséges szorgalmat és kitartást, amely a dekadens anyagból is klasszikus tökélyt szándékoz és tud formálni. [. . .] A könyvekből, amelyeket ma olvasok – fejezi be szkeptikus-önironikus rezignációval, a kor szorításait látva és érzékelve Fejtő – nem annyira feleleteket és eszméket várok, mint inkább fortélyaikat lesem, fordulataikat, stilisztikai és szerkezeti hibáikat vagy sikereiket. Szeretem s élvezem *Huxley*-t, *Giraudoux*-t, több hazait is, de ha időm engedi, *Goethe* és *Eckermann* beszélgetéseihez, a XVIII. század magyarjaihoz és franciáihoz fordulok szívesebben."

*

Fejtő Ferenc 30-as évekbeli irodalomkritikai tevékenységének nem a *kortársi világirodalom* mérlegelése állt a tengelyében. Mégha figyelembe vesszük is, hogy tulajdonképpen csak szűk hét esztendő terméséről lehet szó, akkor sem mérhető eziránytú munkássága Németh László és Szerb Antal, Halász Gábor és Babits Mihály, Bálint György vagy Németh Andor rendszeres világirodalmi tárgyú kritikai gyakorlatához. Nincs joga azonban az utókor történészének a *tematikai választást* közvetlenül minősítő szempontnak tekinteni: ha nem is közömbös kérdés, aligha lehet a kritikatörténet fő szempontja az, hogy vajon miről *nem* írt a korabeli bíráló s miről *igen*.

Fejtő Ferenc nem a szisztematikus tájékoztatás – s még kevésbé a tudatos elmélet- és értékrendépítés – igényével írt a világirodalom klasszikus vagy kortársi alkotásairól, hanem jórészt „esztétikumon túli" érdekből. Ám mielőtt megbotránkozna ezen a kényes utókor, nem árt leszögezni két dolgot. Először is: egy-egy irodalmi alkotás, művészi irányzat és jelenség megközelítésére bármiféle szempont jogosult, a stilisztikai, a műfajtörténeti, a pedagógiai, az esztétikai mellett így az *ideológiai* is. Ez utóbbi korántsem csak a szocialista, marxista kritika képviselőit jellemezte, hanem más progresszív (és a konzervatív) irányzatokét is, elég csak Németh Lászlóra s alkalmasint Halász Gáborra utalni. Másrészt: a kritikusi értékítélet, ráismerés – történetileg értett, viszonylagos – relevanciáját nem a *megközelítés,* hanem a *módszer* minősíti. Bevallottan ideológiai megközelítésből is ráláthat a kritikus az alkotás művészi-emberi lényegére, sőt fel is villanthatja annak esztétikai újszerűségét, szerkezetét; ugyanakkor a par excellence esztétikai-poétikai megközelítés sem ad eleve biztos kulcsot használója kezébe.

Az *ideológiai megközelítés* persze könnyen torzulhat el s válhat az esztétikumot meghamisító-negligáló merevséggé – bárki kezében. S az is természetes, hogy egy „túlideologizált" korban, mint amilyen a neobarokk-soviniszta szellemiség hegemóniáját szenvedő, két világháború közötti magyar kultúráé volt, a mégoly arisztokratikus, a mégoly l'art pour l'art színezetű esztétizálásnak is lehetett – volt – viszonylagos történelmi progresszivitása. Mindezt általánosságban, bármiféle kritikusi termésről szólva is indokolt gyakran hangsúlyozni; de Fejtő kapcsán elég egyszer. Talán éppen azért itt és most, mert a tőle származó világirodalmi kritikák és esszék jellegében, témáik kiválasztásá-

ban – paradox módon – sokkal nyíltabb s tudatosan is hangoztatott a „külsődleges" szempont érvényesülése, mint a magyar tárgyú irodalmi és irodalomelméleti írásokban.

Fejtő – bevallottan is – a korabeli *magyar irodalom* és szellemi élet alakítása, befolyásolása *érdekében* „mozgósítja", illetve mutatja fel az *európai literatura* hozzá legközelebb álló személyiségeit. Az aktív humanizmust, a társadalmi érzékenységet, a polgári-plebejus demokratizmust, a kritikai szellemet képviselő vonulatokat méltatja legtöbb figyelemre, illetve *ekként* olvassa, értelmezi, aktualizálja a klasszikus és modern európai irodalom értékeit. S mivel többnyire joggal teszi ezt: a jószemű, érzékeny olvasó-kritikus tudományos értékfelismerése, *esztétikai* minősítése szervesen kapcsolódhat össze *népszerűsítő* és *ideológusi* szerepével.

Az elmúlt évszázadok irodalmából a humanista gondolkodók, a filozófus-írók (Machiavelli, Giordano Bruno, Erasmus, Descartes, Voltaire, Marx, Schopenhauer stb.) mellett mindössze néhány – par excellence – szépíróval foglalkozik Fejtő. „A világirodalom egyik legnagyobb írója"-ként, a „francia humanizmus csodálatos képviselőjeként" mutatja be a *Népszava* olvasóinak *Rabelais*t Kemény Katalin Gargantua és Pantagruel-fordításának megjelenése alkalmából. A skolasztikával leszámoló vérbő, plebejus humanizmust és a Thelema-utópiát a XX. században is eleven írói üzenetként méltatja.

A személyiség belső világa, az esztétikum természete és társadalmi-világnézeti arculata iránt egyaránt fogékony, pompás marxista tanulmányban elemzi Fejtő *Schiller* szerepét, életét és oeuvre-jét. A Schiller-szakirodalom önálló kezelésével, a klasszikus német irodalom bensőséges ismeretével és szeretetével formálja a portrét. Különös érzékenységre – s feltételezhetően Lifsic 1932-ben németül is megjelent Marx-interpretációjának, valamint Lukács György 30-as évek eleji irodalomesztétikai tanulmányainak ismeretére s ihletésére (ám nem mechanikus alkalmazásukra) – vall az esszé kifuttatása a szocialista irodalom aktuális kérdéseire. Hiszen az évfordulós méltatás, az író történelmi nagyságrendjének érzékeltetése sem hallgattatja el vele a világnézeti ellentmondásokkal, az etikai szféra schilleri értelmezésével összefüggő művészi gyengeségek kritikáját. Az *Ármány és szerelem* kapcsán Fejtő is bírálja azt a patetizmust, amit Lifsic és Lukács – Marx nyomán – „schillerizálás"-nak nevez. S zárójelben hozzáteszi – a korabeli szocialista irodalom inkább divatos, „funkcionális" értékű, mintsem magasrendűen művészi hitelű vonulatát bírálva –: „Mint *Upton Sinclair*nél a szocializmus hőse rendszerint egy milliomos derék fia, *Schiller*nél is a *magasabb* osztályhoz tartozó szereplő az *alacsonyabb* méltó élharcosa. Ennek oka talán mind Sinclairnél, mind Schillernél túltengő moralitásuk."

Puskin halálának 100. évfordulóján Fejtő tollával méltatja a szocialista munkásmozgalom napilapja „a legnagyobb orosz költőt". Félreérthetetlenül célozva a korabeli európai veszedelmekre, a szellemet fenyegető náci hatalomra, Fejtő a szabadságát minden üldözés ellenére megőrző, sőt kibontakoztató művész alakját idézi, akinek nemcsak politikai vagy forradalmi költészetét, de egész életszemléletét, derűjét, felszabadultságát is eleven örökségnek tartja 1937-ben. Különösen a költői véna „forradalmi bőségé"-ről tanúskodó *Anyegin*t. „Puskin költő volt – írja –, meghatóan és elragadóan költő. Cammogó medvék, fülüket hegyező és szemüket meresztő spionok és más veszélyes ragadozók közt halálmegvető, de szándéktalan, gyermeki bátorsággal sétált és verselt.

Dallamának könnyűsége bizarr ellentétben áll az orosz társadalmi élet korabeli nehézkességével."

A legszenvedélyesebb érdeklődés *Heinrich Heine* életműve felé vonzotta Fejtőt. Jóllehet Heine-könyve csak 1946-ban jelent meg Franciaországban s 1947-ben itthon, előmunkálatainak már a 30-as évek közepétől láthatjuk nyomait. Nemcsak az elég gyakori hivatkozások, hanem három, tanulmány-értékű könyvrészlet is publikussá teszik a Fejtő műhelyében folyó munkát. 1939-ben – legalábbis a *Korunk* szerkesztői jegyzete szerint – már sajtó alatt volt „a szerző Heine-életrajza". A könyv azonban végül is nem készült el, a háború alatt franciaországi menekültként is dolgozott még rajta Fejtő, s végső formáját, koncepcionális hangsúlyait valószínűsíthetően 1945 végén, 1946 elején nyerte el.

Azt, hogy a magyar szöveg az 1945-ös felszabadulást követően vált véglegessé, nemcsak a hazai kiadás előszava, a magyarországi társadalmi-kulturális fejlődés demokratikus, humanista, sőt szocialista irányú ösztönzésének közvetve-közvetlenül tettenérhető szándéka bizonyítja, hanem a könyv néhány szűkebben irodalomesztétikai jellegű hangsúlya is. Egy ponton (99. l.) például egyetértőleg idézi Lukács György híres 1945-ös tanulmányát a *Pártköltészet*-ről. Történelmi paradoxon, hogy ennek az idézésnek (s főleg az interpretációnak) az SZDP fórumain publikáló Fejtő tollából akkor, a koalíciós harc időszakában, a szektariánizmus, a doktrinér művészetfelfogás elleni jogos fellépés mellett – illetve ennek révén – volt a kommunista pártot bíráló politikai felhangja is. A szocialista realizmus – általában a realizmus – sajátos esztétikai felfogása, vállalása pedig – pozitív értelemben a *Takácsok*-ra használja jellemzésül e fogalmat (nem teljesen jogtalan világirodalmi analógiák, Heine költészetének történelmileg indokolt „meghosszabbítása" révén) – érezhető beleszólás is volt a realizmusról a baloldali értelmiség képviselői között (mindenekelőtt Lukács György, Szigeti József, Király István, illetve Sőtér István, Somlyó György, Vas István s mások írásaiban) folyó eszmecserékbe. Fejtő itt kimondatlanul, konkrét célzás nélkül is az utóbbiak álláspontját erősítette pl. Heine „szürnaturalizmus"-ának – egyébként felettébb vitatható – interpretálásával stb.

Mindez azonban már az 1945–1949-es évek magyar irodalmi életének, esztétikai vitáinak krónikájához tartozik, beleértve Lukács György – tárgyi igazságai, indokolt polemikus történelmi hangsúlyai mellett is igazságtalan elemeket tartalmazó, személyeskedő – kritikáját Fejtő Heine-könyvéről. Az azonban már a 30-as évek Fejtőjére is vall, ahogy Heine egész szellemi működését jellemzi, aktualizálja és emberközelbe hozza. A szocialista eszmékkel rokonszenvező, Marxot barátjának valló, radikális és demokratikus társadalmi eszményeknek elkötelezett szabadgondolkodó értelmiségiként ábrázolja Heinét; a nagy formátumú, szenvedélyesen érző és „szigorúan" gondolkodó, sokoldalú forradalmi intellektus típusát ismeri s mutatja fel benne. A kényszerű franciaországi emigrációban is bátran vállalt német hazafiság, a németországi progresszív elkötelezettség tartalmában döntő motívumot jelentő francia felvilágosodás- és forradalom-eszmény, a zsidókérdés, a Párizs-vonzalom, a „lojalitás vagy függetlenség" dilemmái ugyanakkor olyan *objektív* témák és élménykörök a könyvben, amelyek kidolgozását, érzékeny és hangsúlyos megfogalmazását Fejtő személyes életútja, tehát a *szubjektív* ihletettség is magyarázza. Anélkül, hogy durva historizálás, eleve portréhamisítás lenne ennek a szubjektivitásnak az ára. Sokak második világháborús élményei, traumái is visszhangoztak a Heine-könyv

lapjairól; lehetetlen például nem észrevenni, nem meghallani ezt a kiszólást: „A honvágy alattomos betegség, amely akkor is kitör az idegenbe szakadt emberen, ha minden oka megvan rá, hogy jól érezze magát."

Bizonyos, hogy ez a szubjektív tónusokat is tartalmazó *Heine-pályakép* Fejtő arcképfestésének önigazolva stilizáló s a német költőt illetően tényszerűen, tudományosan vitatható vonásait is tartalmazza, de a könyvportré egészének, fő kontúrjainak egyszerre objektív-tárgyi és személyes hitele nem vitatható. Olyannyira nem, hogy a mai, a három és fél évtizeddel későbbi olvasó sem tud szabadulni ennek a szinte teljesen elfeledett esszéportrénak a varázsától, amely azért végül is nem elsősorban Fejtő Ferencről, hanem Heinrich Heinéről szól. Olyan irodalomtörténeti pályakép ez, melynek prizmáját az 1930-as évek második felének tipikus, megrendült baloldali értelmiségi írástudója állította be: a lét fenyegetettsége közepette megőrizni és átörökíteni az utókor számára a radikálisan – ha nem is osztályharcos-forradalmian – humanista, következetesen antifasiszta, demokratikus-szocialisztikus eszményeket.

A *XX. századi,* ezen belül a *kortársi világirodalom alkotásai* sem pusztán literátori, szakmai, recenzensi témák, hanem eszmei-erkölcsi választások Fejtő Ferenc számára. Legalábbis az esetek többségében. Elsősorban a – pontatlan, de mégis sejtetően érzékeny fogalommal – „modern" nyugat-európai prózával foglalkozik, bár van igényes recenziója Eugene O'Neill *Amerikai Elektrá*-jának színpadi előadásáról, a *Mai amerikai dekameron*ról, Traven két regényéről, a *Halálhajó*ról és a *Fehér rózsá*ról, valamint Karel Čapek *Hordubal* c. regényéről is. A szovjet irodalomból két Gorkij-cikk és Katajev *Hajrá* c. regényének ismertetése érdemel említést.

A kortársi angol irodalommal való lépéstartást tükrözi az *Angol dekameron* (többek mellett Galsworthy, Huxley, Joyce, K. Mansfield és Wells novelláinak) ismertetése. Jóllehet a legerősebb vonzalom a francia irodalomhoz fűzi Fejtőt, Szerb Antalhoz hasonlóan őt is lebilincseli a modern angol próza vibráló sűrűsége. „Az angol prózairodalom ma a világirodalomban első helyen áll" – írja –, s ezt „az angol társadalom csodálatos életerejé"-vel is magyarázza. Szellemes kritikában bírálja J. C. Powys híres *Wolf Solent*-jét érzelmi mitologizmusa, a fülledt erotika és pietizmus kettősségére építő szelleme miatt, s ez annál érdekesebb, mert a Fejtővel sok tekintetben rokon ízlésű Szerb Antal ugyanebben az évben, a *Hétköznapok és csodák*-ban pozitívan emlegeti. Viszont Joyce-ot – akit Fejtő, Powyssal szemben magasra értékel („James Joyce, a legforradalmibb angol író") – Szerb elég élesen bírálja.

A 30-as évekbeli, széles sávú magyar recepció tükrében külön elemzést igényelne Fejtő Huxley- és D. H. Lawrence-képe: mindkettőjükkel többször is foglalkozott 1934–1936 között. 1934–35 táján még elsősorban e polgári írói világképek társadalmi-ideológiai hátterének jellemzésére és kritikájára törekszik. A későbbi, 1936–39-es – más témájú cikkekben olvasható – hivatkozások és utalások (miként például a fentebb idézett 1937-es irodalmi „önéletrajz") már inkább ezeknek az írói életműveknek a progresszív, érzékeny humanista tartalmait húzzák alá, anélkül, hogy visszavonnák, neutralizálnák a korábbi marxista igényű kritikai elemzés lényegét, konklúzióit.

Érdemes idézni a *Lawrence és a Tollas kígyó* c. 1934-es esszéből. Lawrence posztumusz sikerében – Fejtő szerint – nagy szerepe van a kor társadalmi-politikai viszonyainak. „Ezekre a viszonyokra nézve a legjellemzőbb a kispolgárság fészkelődése és vágyakozása valami sajátos osztálytudat, a 'harmadik út' után. Majdnem minden országban felléptek egyéniségek, akik a nagypolgári és szocialista megoldások ellen és mellett harmadik lehetőséget csillogtattak meg, az állapotok megváltoztatásának 'új', 'magasabbrendű' módszerét. E módszerek elvontsága és irracionális homálya mögött legtöbbször a be nem vallott kispolgári és felemás osztályérdek húzódott meg, mely megoldásait a történelem fejlődési irányával ellentétes, reakciós vagy a legjobb esetben a valóságtól teljesen elvonatkoztatott, de a gyakorlatban a nagypolgárság érdekeit szolgáló utópikus rendszerekben kénytelen keresni. Azok a kényesebb és műveltebb lelkiismeretek, akik a fasizmus gyakorlatától visszariadnak, a fasizmus e 'nemesített', finomabb visszatükrözésében találhatják meg lelki békességüket. Németországban pl. *Klages* és *Stefan George* volt e szellem legjellemzőbb képviselője." A polgári intellektueleknek különböző menekülési lehetőségei vannak e helyzetből. A jellegzetes narkotikumkeresések közé tartozik Lawrence szexuális víziója is: az osztályharcot a nemiség felduzzasztásában véli ábrázolhatni.

Mindazonáltal – teszi hozzá Fejtő, immár az *írói életműre* fordítva figyelmét a *jelenség* szociológiájának tudatosítása után – „Lawrence legemberibb, legmélyebb vonása valóban a tisztább, konfliktusoktól és káosztoktól mentes élet után való vágyakozás. Nagyon magányos ember volt és épp ezért nagyon szomjazott emberi kapcsolatok után. Megvolt a maga határozott eszméje, képe a magasabbrendű életről, az individuum tökéletes kivirágzásáról, fegyelmezett szabadságáról, test és lélek összhangjáról. S ezáltal ő, aki a jövőt nem akarta látni, aki himnuszaiban a 'jelent' hangsúlyozta, mert a haladás elismerésében polgár énje meggátolta – mégis a jövő egyik élesztőjévé válik. A történelem megy a maga útján és nincs olyan illúzió, amely huzamosabban feltarthatná útjában. Az út azonban nem a civilizáció tagadása felé vezet, hanem az emberi szellemnek a civilizáció feletti uralmához. Ez az uralom ténylegesen megoldja Lawrence és mindannyiunk konfliktusait és ténylegesen létrehozhatja azt a magasabbrendű életformát, amelyről való legszebb és leglawrence-ibb ábrándjaink is valószínűleg silány és kezdetleges utópiákká fognak bizonyulni a valóság vidám és pompás tökéletessége mellett."

A készülő Heine-pályakép is jelzi: intenzív érdeklődés minősíti Fejtő viszonyát a *német kultúrá*hoz, s ezt az érdeklődést tragikus – s egyúttal polemikus – felhanggal időszerűsíti a klasszikus német kultúra tradícióival gyökeresen szakító fasiszta barbarizmus. Mint a század annyi írástudója – a magyar irodalomban különösen Lukács György, Fábry Zoltán, Gaál Gábor, Szerb Antal, Bálint György – Fejtő is elsősorban ebből a szemszögből olvassa s értelmezi a német irodalmat, s ez mindenképpen meggyőzőbb, történelmileg jogosultabb és igazságosabb volt, mintsem a – mégoly érthetően – védekező-nemzeti ihletű, differenciálatlan németellenesség. *A mai német dekameron*ról írva ugyanúgy szembetűnik ez, mint a Thomas Mann közéleti-publicisztikai munkásságáról szóló 1934-es, illetve 1939-es cikkében. Alfred Döblin híressé lett *Berlin, Alexanderplatz*-ának találóan tömör jellemzése („majdnem nehéz fajsúlyú irodalom") mellett egyetlen modern német író munkásságával foglalkozott alaposan: Stefan Georgéével.

George Fejtő számára a német szellem veszedelmes útjának egyik tragikus példája, állomása. George azonban nemcsak az „állomás-szerep", nemcsak a fasiszta eszmékkel való kacérkodás bírálatát váltja ki Fejtőből, hanem a tékozló „tragikum-szerep", a páratlan tehetség művészi értékeinek hangsúlyozását is. Fejtő ugyanakkor nem esik a „kettős könyvelés" hibájába. Annál is kevésbé, hiszen a George-probléma felvetése a 30-as évek magyar szellemi mozgalmainak, mindenekelőtt a különböző típusú humanista „kivonulások", például Kerényi Károly Sziget-körének megítélésével is összekapcsolódott Fejtő Ferenc irodalomszemléletében, közírói gyakorlatában. A világirodalmi tájékozódásban itt is az eleven *kortársi érdekeltség* a meghatározó motívum.

A Stefan George halála alkalmából írott Fejtő-tanulmány a magyar George-irodalomnak – Lukács György 1908-as és Szerb Antal 1923-as brilliáns esszéi után – feltűnően értékes darabja, alighanem az első igényes marxista szellemű magyar tanulmány a német költőről. A korabeli szocialista irodalomszemléletben szinte páratlan beleérző készséggel jellemzi George egyéniségét, érzelmi-gondolati világát s tudja ugyanakkor ezt a lélektani portrét mélyen be is ágyazni a korba: nem elvágva, hanem átvilágítva a szubjektumot a társadalomhoz, az esztétikumot a világnézetek és magatartások közegéhez fűző szálakat. A *Korunk*-beli 1934-es cikk végkövetkeztetése szigorú, de mégsem doktríner; nem hallgat az írókör ideológiai-politikai szerepéről, de nemcsak ennek alapján alakítja véleményét a zseniális lírikusról: „George és köre nem érvel, hanem ellenszenvez. Fölényegesen beszélnek a 'világjavításokról', a 'mindenkit boldogító álmokról' és sejtelmük sincs arról, hogy a szocializmus törvénytudományon, nem utópiákon alapszik. Viszont állást foglal George a porosz szellemmel szemben is, 'igen hatékony, de minden művészettel és művelődéssel ellenséges rendszer'-nek nevezi. A katolikus rajnai ember, Dante és Baudelaire fordítója, Mallarmé barátja nem rokonszenvez a bismarcki imperializmussal, s mégis, tanítványa, Wolfkehl a Frankfurter Zeitung 1914. szeptemberi számában azt felelte Romain Rollandnak mestere megbízásából: 'az emberben lakozó isteniért . . . magunk és Európa fennállásáért áll a harc'. Tudták, hol a helyük.

Mindezek után nem csodálkozunk, hogy a nácik Georgét magukénak vallják. Il n'y a que' un pas du sublime au ridicule; s ami Georgéban nevetséges, pózolás, donquijottéria, szóval 'allzukleinbürgerlich' – az nemzeti szocialista vonás is. Övék sznob előkelősdisége, beteges nácizmusa is. De zsenialitása? Pompás szóművészete? Őszintesége? A *Bücher, Jahr der Seele, Teppich des Lebens* komoly, meleg művészete? Ezek objektív értéküknél fogva a progresszív művészet sajátjai."

A legrendszeresebb olvasottság és kritikusi figyelem Fejtőnek a XX. századi *francia irodalom*hoz fűződő viszonyát jellemzi. Rabelais, Descartes, a francia felvilágosodás, Heine párizsi korszaka jelzik ennek a kötődésnek a „történeti" és filológiai gyökereit, s részletesen szólni lehetne Fejtő 1937–38–39-es franciaországi publicisztikájának a párizsi kulturális-irodalmi élettel foglalkozó cikkeiről is. Ami igazából fontos – s mind Fejtőre, mind a korabeli magyar humán-értelmiségre jellemző –, az az a tény, hogy a lehetséges világirodalmi orientációk közül ott és akkor a francia helyeződik előtérbe. Bár e tekintetben sincs szó teljességre törekvő vagy akárcsak állandó kritikusi gyakorlatról, a választások és témák esetlegességén, alkalmiságán belül mégis tudatosságra vall, ahogy Fejtő –

mások mellett – H. Barbusse, L. F. Celine, J. Cocteau, G. Duhamel, A. Gide, J. Giraudoux, A. Malraux, F. Mauriac, P. Nizan, M. Proust és R. Rolland alakját, egy-egy – vagy akár több – művét, valamint a *Mai francia dekameront* szemlézi, értelmezi.

Személyes mozzanatok, egyetemi élmények, a nyelvtudás jelenthették ebben az érdeklődésben az első ösztönzést; majd a francia felvilágosodás és forradalom intellektuális és ideológiai tradíciója, beleértve a francia utópista szocialistákét is: esszék egész íve bizonyítja ezt Fejtő munkásságában. Harmadik rétegként azt említhetjük, hogy – persze az előbbiektől elválaszthatatlanul – a 30-as évek magyar értelmisége s így Fejtő is az antifasiszta, racionalista, humanista szellemi élmény fedezetét találta meg a francia kultúrában. Ezt a tendenciát erősítette az is, hogy az évtized közepétől a magyar szociáldemokrácia progresszív – ha nem is forradalmi – erői mindinkább a francia munkásmozgalom, a francia népfront felé fordultak: ott kerestek igazolást és támaszt egy olyan következetesen antifasiszta politikai alternatívához, amely egy, a proletárdiktatúra elvét és szovjetunióbeli gyakorlatát elutasító, de őszintén akart „demokratikus szocializmus" reformista ideáljából táplálkozott. Mindemellett – negyedik rétegként – azt is figyelembe kell venni, hogy Fejtőnek a dekadenciát, a l'art pour l'art-t elutasító, társadalmi érdekű, ugyanakkor *modern-intellektuális hangoltságú irodalomeszmény*e és ízlése is a francia irodalomban talált közvetlen példákra, illetve interpretációs lehetőségekre. (Persze meg is fordítható az összefüggés: Fejtő irodalmi vonzalma ezeken a példákon kristályosodott ki.) Végül – ötödikként – azt az életrajzi tényt is figyelembe kell venni, hogy Fejtő 1937 őszén személyesen is megismerkedett Párizzsal, 1938 nyarán pedig önkéntes emigránsként Franciaországot választotta második hazájául.

Egy sajátos *Párizs-kultusz* a progresszív magyar irodalom élvonalának mindig is sajátja volt a XVIII. századvégtől Petőfin és Adyn át a két világháború közötti magyar értelmiségig. Részletes utalások nélkül elég csak emlékeztetni a 30-as évek magyar–francia irodalmi kapcsolataira, a műfordításkultúrától a közvetlen inspiráción át az esszékig. Elegendő Fejtő közvetlen emberi-írói környezetéből említenünk néhány analógiát, mindenekelőtt József Attila és Németh Andor francia vonatkozású élményeit, irodalmi munkásságát. Érdemes emlékeztetni arra, hogy Szerb Antal szintén a reakciós, fasisztoid német „kultúra" ösztönös, „törzsi" jellegét bírálva – emellett a magyarországi konzervatív és népi-plebejus tartalmú „nemzeti" irodalomeszménnyel is vitatkozva – építi ki francia központú világirodalomfelfogását; ebben – Szerb misztikus, irracionális „vonzalmai" ellenére, illetve azokat ekkorra már némileg meghaladva – a latin ráció, az apollonikus derű, a humanista felvilágosodás képezte az egyik fókuszt. S nemcsak a *Nyugat* „második" nemzedékét, hanem a „harmadik"-at, Fejtőékét is erős vonzódás jellemzi ekkor a francia irodalomhoz – miként ezt *Rónay László* kismonográfiája alaposan bizonyítja.

Ha Fejtő cikkeiből megkíséreljük rekonstruálni „irányzati" orientációját, francia stílusideálját, akkor – talán nem teljesen jogtalanul – annak a persze nem homogén prózai áramlatnak a preferálását, értékkiemelő hangsúlyozását tulajdoníthatjuk neki, amelyet a *Nouvelle Revue Française* szűkebb és tágabb köre jelez. Ez az „irányzat" a hagyományosan realisztikus és az avantgarde stílus egységére – horribile dictu: stílusszintézisére – törekszik, egyfajta „klasszicizáló modernség" vagy „modernizált klasszicizmus" jegyé-

ben. Mindez persze nemcsak, nem elsősorban stíluskérdés – a francia irodalomról, a „belső" esztétikai-stiláris kérdésekről írva sem adja fel Fejtő a társadalmi-ideológiai megközelítést.

Céline híres regényéből meggyőzően bontja ki azt az „őskáoszt", a lázadó kisember ellentmondásos érzéskomplexumát, amelyből többfelé – progresszív avantgarde irányba is – nyílt volna út, de amely utak közül Céline a művészileg is veszélyeset, a problematikusabbat választotta. *Gide „A Vatikán pincéi"* c. regényéről írva találóan jellemzi az action gratuit-re épülő szerkesztést és alakformálást, érzékelteti e „következetlenség" pszichológiájának társadalmi-szemléleti vetületét, de okkal jegyzi meg: *„ez az ártatlan regény éppúgy lázadó, mint Gide majdnem minden műve – csak még a felület, a forma, a lélekábrázolás hagyományai ellen való lázadás csupán"*. Gide kapcsán tegyünk említést itt is még két cikkről: nem irodalomszemléleti, hanem közvetlenül ideológiai-politikai jellegű s *ekként* vitatható állásfoglalása Fejtőnek az, ahogy majd Gide-nek a Szovjetunióból való „kiábrándulásáról" ír, kétszer is; nyíltan demonstrálja ezzel a szocializmusnak egy, a leninizmust elutasító ideálját. (Ennek a problematikus ideálnak a kialakulásába a reformizmus, a szociáldemokratizmus hatása mellett ugyanakkor kétségtelenül erősen belejátszott az a – szinte az egész európai baloldalt megrázó – sokk is, amelyet a sztálini önkény, a koncepciós perek indukáltak.)

A legtöbb emberi-olvasói rokonszenvvel az *aktív humanizmust* képviselő francia írókról vall Fejtő. Henri Barbusse nekrológjában a humanistát, a szocialista agitátort méltatja. Romain Rollandban a polgári illúziókkal való leszámolás harcos – a humanizmust erősítő – gesztusát üdvözli. 1934-es cikkében így ír: Romain Rolland fordulata „föladása annak az intellektuel-típusnak, aki 'a fenekén ül és hal meg', szabadságát hangoztatva. Az új intellektuel Bendával szemben azt állítja: nem az az írástudó áruló, aki állást foglal a 'napi' politikában, hanem az, aki nem akarja komolyan eszméit átvinni a valóságba. Ma nincs 'napi' politika, csak 'epochális', korszaki: minden 'napi' kérdésben is két világrend néz farkasszemet . . . A szocializmus meghódította Rollandot. Bár Rolland és a rollandok humanizmusa, következetes magatartása, eszmei komolysága hódítaná meg a munkásosztályt."

Ha négy évvel később már némileg másképp minősíti is Fejtő a világ polarizáltságát, ha föladta is osztályharcos forradalmiságát, a művészileg hitelesített radikális, „cselekvő" humanizmus egyszerre esztétikai és emberi igénye változatlanul érvényes, sőt tragikusan aktuális mérték marad nála a fasizmus kirobbantotta világháború küszöbén. Ez az igény, a szemléleti és ízlés-rokonszenv emelteti ki vele 1938-ban, *az évtized regényei közül* Malrauxnak a spanyol polgárháborúba került értelmiségiekről szóló munkáját, *A reménység*-et. A könyvet Unanumo és Ortega álláspontjával, magatartásával szembesítve ekként méltatja:

„A szemlélődő embert, a szemlélődés lángelméjét talán meg is illeti e képtelenség [ti. a kívülállás, a kivonulás] joga, de a cselekvő embernek – mondja Garcia, aki nyilvánvalóan Malraux szócsöve itt – muszáj manicheusnak lennie, muszáj hinnie és csatlakoznia. Garcia a magyar 'Lucakz' Györgyöt hozza fel például, akinek épphogy megjelent az erkölcs és politika összeférhetetlenségét bizonygató tanulmánya, másnap megölték Luxemburg Rózát és egy hét múlva már párttag lett . . .

Malraux hőseiben a tettvágy, az ellenszegülés, a küzdelem vágya legyőzi a kételyt és habozást. 'Nem azért járok ebben az egyenruhában – mondja Garcia –, mintha azt remélném, hogy a népfront kormányzata tökéletes lesz, hanem mert azt akarom, hogy a spanyol parasztok létfeltételei megjavuljanak'. A tökéletes államformáról, arról, amelyben a kényes lelkiismeretű, a minden igazságtalanságra lázongó magas értelmiség, az Unanumo-szellem egészen otthon érezhesse magát, le kell mondani. Az ember tökéletlenségre, az eszmények megcsúfolására hajló fajta. De a gonosznak, a gonoszságot elvből és intézményesen megtestesítő fasizmusnak ellent kell állni. Hibák, sőt bűnök történhetnek a mi oldalunkon is – mondja Garcia. A lényeges azonban az, hogy mi a jót, a szabadságot, a fölemelkedést akarjuk. Az ügy igazságos lehet, ha a hadsereg maga nem is egészen méltó az igazságra; a háború szent lehet, ha a harcosok egy része szentségtelen is. Ebben a szép és pesszimista hitben válnak hősökké Malraux entellektüeljei. Tisztelik a pártatlan, külsőleg tétlen, a kétkedő és habozó Unanumo-szellemet, de tudják, hogy ez a szellem csak a szabad, független és szociális Spanyolország talaján verhet gyökeret."

Malraux a 30-as évek közepén jól ismert és kedvelt volt a magyar baloldali olvasóközönség körében, korábbi munkáival már megalapozta hírnevét – írja *Szabolcsi Miklós* Szerb Antal 1935-ös hűvös tartózkodása kapcsán. „A magyar baloldali értelmiség radikálisabb, a szocializmushoz közel álló részének – Bálint Györgynek, a *Gondolat* körének – kedves olvasmányai voltak ezek a könyvek. Nem kétséges: Szerbet nem annyira esztétikai, kritikai előítéletek vezették Malraux lebecsülésében, hanem a fasizmus és a szocializmus ellenében is kikovácsolódó 'burzsoá' ideál, amelynek jegyében – még óvó mozdulattal – távol tartotta magától ezeket az akkori viszonyok között túlságosan is aktivizáló, felkavaró, 'mozgalmi' könyveket." Közvetve, de egyértelmű magyarázat ez a mindig is „politizáló" Fejtő Ferenc – Szerb Antaléval ellentétes – Malraux-élményére.

Fejtő világirodalmi esszéinek „közéleti" megközelítése – szóltunk már erről – nem szűkítő, hanem tágító, értékfelismerő és -gazdagító eredménnyel jár. A pályaszakasz egyik utolsó irodalmi cikkében, a *Korunk* hasábjain, a katolikus Mauriac új regényén átsütő eleven, *humanista realizmust* méltatja példaszerűen, ha nem is használja ezt az esztétikai kategóriát. A polgári életforma elleni morális lázadás szinte páratlanul „sűrű", életszerű dokumentumaként üdvözli a könyvet: „Nincs marxista kritikus, aki engesztelhetetlenebbül, sötétebbnek, utálatosabbnak festené, élesebben bírálná az önzésre épült polgári életformát, mint Mauriac; a bírálat hevében és igazságosságában őt éppoly kevéssé gátolja a katolicizmusa, mint Balzacot a polgári komédia leleplezésében reakciós royalizmusa." A valláserkölcs egyik legmélyebb, legveszedelmesebb kérdését veti fel, de nem katolikus tételességgel válaszol, hanem a nyers élet művészileg alakított törvényei szerint: „Az egészen evilági, dús, telített félhomályban játszódó cselekményen át-átvibrál az író metafizikai gondja az elesett emberiségért; a sötétben botorkáló alakokra, kisebb-nagyobb szörnyetegekre néha rembrandtian kísérteties fényességet ejt. Igen jó, irigylésre méltóan jó író, fáradhatatlanul, elegánsan, erőteljesen nyugtalan . . . "

Ahogy a német irodalomból Thomas Mann, a franciából *Proust* jelentette Fejtő számára a központi élményt. Míg azonban az előbbiről hosszabb elemző tanulmányt nem írt, az utóbbiról három cikket is közreadott. S e három cikk a spontán élmény fokozatos tudatosodását, a reflexió és a recenzió tanulmánnyá érését is tükrözi. Igaz: sok *eredetit*

nem mond Proustról magyarul (s az sem derül ki az írásokból, hogy olvasta-e akkor a teljes francia kiadást), de ez a három írás *a szocialista magyar művelődés Proust-élményének* és a hazai marxista értelmezési kísérleteknek mégis fontos (s eleddig figyelemre nem méltatott) dokumentuma.

Még nem fejezte be az olvasást, vallja be a *Népszava* hasábjain, 1937 júniusában, de máris kedvcsináló-magyarázó-olvasáskönnyítő gesztussal taglalja a prousti módszert: „Proust teremtő művészetté emelte az emlékezést' s míg a nyomában divatossá vált önéletrajzok egyik fő vonása a képzelet gyengesége és az élmények szalmaszálaiba való görcsös kapaszkodás: Proustot nem érheti ez a vád, a képzelete nem nagy, hanem óriási, a képzettársításoknak és a hasonlatoknak az egész világirodalomban páratlan pazarságában és intenzitásában jelentkezik."

Egy hónappal később már bővebben mutatja be – még mindig a közelítés s nem az esztétikai analízis igényével – „a magyar Proust"-ot. Balzac és Zola mellé helyezve, Proust kora és alkata adekvát módszereként jellemzi a regényt, szubjektív időkezelésének monumentálisan mély tartalmát. „A világ, amelyet Proust közöl, amelyben úszni késztet, kétségkívül idegen a 'Szocializmus' olvasóitól. Gazdagok, sznobok s nagyvilági famíliák világa ez." Ám mégis: „olyan mű a *Prousté*, amelyre 'osztályszempontok' nem érvényesíthetők, amelyre azzal, hogy 'polgárinak' nyilvánítjuk, nem mondunk jellemzőt: remekmű, amelyet alázattal és gyöngéden kell a kezünkben fognunk s hálásan letennünk, külön hálával *Gyergyai Albert* iránt, akinek a páratlanul sikerült fordítást köszönhetjük".

Egy év múlva a *Szocializmus* hasábjain Fejtő ismét visszatér a Proust-kérdésre, de most már azzal az igénnyel, hogy megkísérelje elhelyezni a francia író életművét a modern európai irodalomban s egyúttal értelmezze is a szocialista irodalomszemlélet jegyében. Jól érzékeli, hogy a „tükrözés"-nek egy olyan változatával áll szemben Proust olvasója, amely – a megszokott lineáris ábrázolásmóddal szemben – a lélek és tudat legapróbb rezdülései által „működik". De Fejtő látja azt is, hogy ennek az európai irodalomban annak idején szokatlan „formai" újításnak a hátterében a polgári társadalom és individuum modern sorsa áll. „Az idegek s ösztönök 'rosszul', vagyis abnormálisan működnek benne, s az író, akinek műve *másodlagos,* mert nem az elsőrendű s legfontosabb s általános életműködéseket közli, hanem egy egyoldalúan önmagába merülő renyhe és szemlélődő lélek szakadatlan folyamatát, – maga is 'másodlagosan' él, mert a közvetlen kapcsolat ösztönös vágy és cselekedet, én és külvilág között megszakadt benne. De többé-kevésbé – ne felejtsük! – megszakadt mindannyiunkban, akik a polgári kultúra mai válságos fokán élünk, megérdemelten szerencsétlenségünkre; s e fokozottan, szinte szörnyűségesen 'ideges' természet mindannyiunk 'idegességét' érzi s panaszolja fel művében; Gide szavait igazolva, aki szerint: 'a legegyénibb egyben a legáltalánosabb is . . . '

Mit értünk azalatt, hogy 'másodlagosan' él? Azt, hogy amint az alkotása sem teremtés [ti. a 19. századi realista regény értelmében], hanem művészivé fokozott emlékírás – az életben sem a megvalósulás ingerli, vonzza, gyönyörködteti, hanem mindaz a képzelgés, óhajtozás, gyönyörűség és fájdalom, amely a megvalósulást megelőzi, követi . . . s számára szinte pótolja is. [. . .] És mindig csalódást érez minden beteljesülésben, a szerelemben és barátságban, a műélvezetben és utazásban, mindabban, ami az életben közvetlen és cselekményes és elemi, mert a *képzelet* mindig színesebb, az ábránd csillogóbb, a vágy

szépítőbb, mint a maga teljes tökéletességében soha-meg-nem-mutatkozó valóság. [. . .] Nem a valóság érdekli hát ezt a 'tükröző' lelket, hanem ami előtte van . . . és utána, a vágy reá, a csalódás benne, a gondolkozás róla . . . Az emlékezés, amelyben megint megszépül és varázslatosan újjászületik. S az egész prousti mű nem egyéb, mint vággyal, csalódással teljes, bölcs és nagyszerű emlékezés egy 'ideges' élet, egy zárkózott, tunya, narcisztikus lélek önkényesen-önkéntesen felduzzasztott jelentőségű kalandjaira . . . "

E „lélektani értékelés" után Fejtő a regény *„szociológiai"* érdekességére, mondanivalójára és jelentőségére is kitér: „Proustról (akik csak belekóstoltak) azt szokták mondani, hogy 'tipikus' polgári osztály-író, egy 'dekadens' nagypolgári természet lelki kérdéseinek s eseményeinek taglalója. A polgári világból nem látott kifelé, a polgárságnak szól is tehát kizárólagosan, amit írt, s a szocialista olvasót nem érdekelheti. Mindez csak részben, mégpedig nagyon kis részben áll. A 'szocialista' olvasó – többször hangsúlyoztuk – nem zárkózhatik el semmilyen mű élvezete s értékelése elől, csak mert 'polgári', vagy 'feudális' [. . .] A művészben s tudósban bennünket nem a származása s csak kis részben tudatos szemlélete érdekel, hanem a *világ,* amelynek törvényeit s szerkezetét feltárja s amely érdekel, bármilyen messze állunk is tőle, mert tőlünk semmi emberi nem idegen".

Proust kétségtelenül nagypolgári származású s ez lelkialkatában, a szegényekhez való viszonyában is tetten érhető. De éppen azért, mert polgári író, „csodálatosan ismeri és rajzolja meg a polgári lélek egyik alapvető tulajdonságát: *a sznobizmust.* [. . .] Nincs a világirodalomban író, aki e groteszk társadalmi jelenséget, a hiúság és gőg, becsvágy és önáltatás kísérteties egyvelegét, a hierarchikus társadalmak e tragikus lelkibetegségét avatottabban s előkelőbben, mondhatnám sznobisztikusabban [. . .] örökítette volna meg, mint Proust. A valóság és képzelgés viszonyának elemzése mellett ez, a sznobság vizsgálata Proust művének mindenkihez s minden időkre szóló értéke, mert feledtetni tudja, míg beléje merülünk, nosztalgiánkat az igazi regény – nosztalgiánkat a hozzánk méltó élet után". S mindezt egy olyan időben, amikor a történelem, a komor idő – intonálja ekként Fejtő – „egészen más írókat s könyveket" követel: olyanokat, amelyek felkészítenek, segítenek bennünket, hogy „barbárok" lehessünk a barbárság elleni harcban, a győzelem érdekében . . .

Kétségtelen: *Fejtő Proust-értelmezése* – már pusztán a terjedelmi és műfaji kötöttségek miatt is – nem lehetett olyan mélyrehatoló, mint Halász Gáboré, Németh Lászlóé vagy akár Szerb Antalé és a fordító Gyergyai Alberté. S tény az is, hogy még az elemző tanulmányt is jellemzi valamiféle elméleti szkepszis, minősítési zavar, a világkép-fogalom és -szempont hiánya; s ezáltal az esztétikai elemzés és értékelés totalitása helyett mintha a tanulmány módszertanilag „szétesne" a lélektani, a stiláris és a szociológiai megközelítés síkjaira. Mégis: *a két világháború közötti szocialista művészetszemlélet* – s általában is a magyar Proust-recepció – értékes írása ez. Sikerét, lényegében találó minősítéseit nem utolsósorban a szélesebb ívű irodalomtörténeti tablóba ágyazás hitelesíti:

„A Proust-probléma [. . .] a modern regény problémájával azonos. És összefügg a modern, a mai ember problémájával is. A regény – akár az ember – válságba került s még a zsenik sem tudnak segíteni rajta. A modern irodalomban nem találjuk meg azokat a képességeket, amelyek a 'nagy' regényírásban együttesen s erőteljesen működtek. Az emberteremtő képesség önmagában éppúgy nem elegendő a 'nagy' regényhez, mint az

elemzés képessége. A nagy regényírókat az jellemzi, hogy jelentékeny és jelképes egyéniségeket tudtak teremteni. Egy Rastignacot, Julien Sorelt, Levint, Bovarynét. Minden nagy regényíró művéből a teremtő erő csodálatos lendülete kap meg, a teremtés buja izgalma; Balzac, Stendhal és Tolsztoj, Dosztojevszkij és Zola úgy alkottak embert, mint a bibliai isten, megszállottan, részegen, boldog-boldogtalanul; a titkot érezték meg és elemezték ki, amely a lét mélyén lappang s fondorkodik . . . Hogy mi a nagyságuk, csak érezzük, fogalmakba fogni se tudjuk; csak azt látjuk, szomorúan és értetlenül, hogy a 20. század írói kivétel nélkül képtelenek az alkotás hozzájuk mérhető csodájára.

[. . .] *Valami,* ami a nagyot igazán naggyá, az életet igazán élővé, izgalmassá és titokzatossá tette, elveszett az emberi és írói lélekből; a zsenialitást – nevezzük így e 'valamit' – mindazokkal a képességekkel igyekszünk pótolni, amelyek a nagyok alkotásában kisegítő- s másodlagos szerepet játszottak: a hosszú szorgalommal, a józansággal, okossággal, sőt bölcsességgel, elemzéssel, stilisztikai bravúrokkal, formai kísérletezésekkel . . .

Azok, akik epigon, romlott-ösztönű századunkban alkotónak elsőrendűek, mind-mind ilyen szorgalmas, okos kísérletezők, akik szorgalmukkal már-már vagy egészen a zsenialitás látszatát keltik s megközelítik az igazán nagyokat [ti. a 19. századi realistákat]. Thomas Mannra gondolok például, erre a majdnem goethe-i s majdnem flauberti művészre, akinek *Varázshegye,* századunk legmagasabb írói teljesítménye, majdnem zseniális mű, majdnem remekmű, a szó 19. századi értelmében . . . Thomas Mannra, aki megmutatta, hogy mire képes, ha kiváló tehetséggel és kultúrával párosul a makacs türelem, a kitartás, az állhatatos munkálkodás . . . És Joycera gondolok, a merész játékosra, a szellemes és bátor kísérletezőre; Gide-re, aki a lírai s esszéisztikus vallomással helyettesítette be a gyötrelmes és buzgó alkotást; Huxleyra, aki ha *embert* beszélni nem tud, legalább mélyen s előkelően beszél emberekről . . . , Proustra gondolok."

Látható ebből a kényszerűen hosszú, de nélkülözhetetlen idézetből, hogy Fejtő jól érzékeli és érzékelteti a modern és a 19. századi próza különbségeit. Ha esztétikai-történeti analízissel nem bontja is ki s minősíti, de – az esszépublicisztika és a folyóirat műfaj-terjedelmi keretei között – találóan jellemzi a polgári társadalom, individuum és tudat válságából szervesen következő, azt kifejező *regényfejlődési tendenciát.* Ha ezt a (nem kifejtett, nem monográfiává szélesedett, de le sem becsülhető intenzitású) regényértelmezést a kor polgári esszéistáinak koncepcióival vetjük össze, akkor – különösen Szerb Antalhoz és a 20–30-as évekbeli (még a „portré" időszakában élő) Halász Gáborhoz képest – Fejtőnél mindenekelőtt a 19. századi realisták teljes emberképe iránti *progresszív nosztalgia,* a modern folyamat apológiamentes: rezignált, érzékeny, de nem antirealista, nem modernista igazolású tudomásulvétele tűnik fel.

Természetesen nélkülözi ez az esszé – s Fejtő egész világirodalomképe – azt a széles, társadalomfilozófiai alapozású esztétikai rendszeralkotást, azt a „szigorú" elméleti-történeti következetességet, amit a 30-as években Lukács György realizmus-tanulmányai, Balzacról, Stendhalról, Tolsztojról 1932 és 1936 között írott esszéi és az 1937-ben megjelent *A történelmi regény* c. monográfiája képviselnek. Ám ha a nagyságrendi különbségek okán illetéktelen is a szigorú viszonyítás – még akkor is, ha Fejtő német olvasatból ismerte s fel is használta Lukácsnak nemcsak a korai, *A lélek és a formák* és az

Esztétikai kultúra időszakából való, hanem (miként látni fogjuk) 30-as évekbeli realizmus-tanulmányait is –, azért ez az analógiás összevetés mégsem teljesen jogtalan. Fejtő regénykoncepciója nem kiforrott teoretikus-történeti elképzelés, s ahogy egyoldalúan „modernista" értelmezésével Szerb Antalé is koherensebb nála, úgy a marxista Lukács Györgyé viszont érettebb, tendenciálisan előremutatóbb is.

A kritika története, illetve a marxista esztétika és irodalomelmélet „egyenlőtlen fejlődése" azonban azt is „megengedi", hogy egy *koncepció* érettsége, *szintézis*foka, fő történelmi relevanciája ne járjon feltétlenül együtt az *analízis* találékonyságával, a kortársi jelenségek iránti maximális *érzékenység*gel; jóllehet elvileg csakis e két oldal, két összetevő elválaszthatatlansága hitelesíti a törvényszabó, maradandó kritikusi teljesítményt. Nos Lukács 30-as évekbeli realizmus-koncepciójában – az elmúlt félévszázad vitáinak láncolata, szakirodalma bőven és ellentmondásosan tárgyalja ezt – különböző történelmi-ideológiai és személyes-ízlésbeli okokból: a marxista koncepcionális-történelmi relevancia, a viszonylagos esztétikai igazság és értékrend-orientáció sajnos az analízis és a kritikusi gyakorlat nem ritka érzéketlenségével, doktríner egyoldalúságaival párosult. (Nem ide tartozik, de tény, hogy kedvezőbb politikai-szellemi helyzetben, a marxizmuson *belüli* vitákban – s nem antimarxista, antirealista platformról – termékenyen tisztázhatók is lehettek volna ezek az egyoldalúságok.)

Fejtő világirodalmi – és tegyük hozzá, magyar irodalmi – esszéi főleg ez utóbbi (éppen a Lukácsnál hiányolt) értelemben, vagyis *az analízis és a kortársi kritikai érzékenység* vonatkozásában értékes, előremutató írások. Huszadik századi regényelképzelése e tekintetben azért érdekes, mert a marxisták között ő Lukácsnál fogékonyabb a modern regény korántsem csak polgári dekadenciát kifejező szubjektivizálódása, a realista totalitás szétesése iránt, anélkül azonban, hogy modernista apológiával igazolná e folyamatnak nemcsak történelmi-esztétikai szükségszerűségét, hanem antirealista ideológiáját is. Fejtőben nemcsak nosztalgia él a 19. századi remekművek iránt, s nemcsak egy elvont realizmus-norma „működik", amely „hanyatlást" lát mindenütt, hanem keresi a 20. században is adekvát, humánus teljességű tendenciákat. *Hunyadi Sándor*ral folytatott vitáját „kifecsegve" gondolja végig a „szintézis" kortársi lehetőségét, s vitatkozik a 19. századi realizmus közvetlen folytatásának normájával, a maupassant-i eszmény időszerű érvényességének állításával:

„Paradox, de így van: a múlt századi nagyok teljesítményéhez ma mégis azok állnak legközelebb, a regényt mégis azok képviselik és fejlesztik tovább, akik egyéb s másodlagos kvalitásokkal (megfigyelés, okoskodás, elemzés, tanulmány, kísérletezés) pótolják a legfontosabbat – a teremtőerőt. Közelebb állnak az utolérhetetlen nagyokhoz, mint akik . . . embert akarnak, sőt tudnak ma is alkotni, a 19. század alkotási kódexe szerint. Mauriac [ezt 1938-ban, a korábban idézett 1939-es cikk előtt írja Fejtő] vagy Giono, Maugham és Hemingway, akik az utóbbi kategóriába tartoznak, nem mikroszkóppal vizsgálják, nem mikroszkopikusan ábrázolják az emberi sorsot s néhány vonással is fel tudják kelteni az emberi élet illúzióját, e kitűnő 'megjelenítők' – legyünk igazságosak: – ez élvezetes, szórakoztató, nagyon-nagyon tehetséges írók – legyünk kegyetlenül igazságosak: – másodrangú írók Huxleyhez, Prousthoz, Thomas Mannhoz képest . . .

Miért? Mert ha meg vannak is áldva teremtőerővel, megjelenítő, ábrázoló, illúzió-oszlató képességgel, a zseni brutális és lenyűgöző vadsága, a jelentés mélysége hiányzik mindannyiból. Kivételek, erősítik a szabályt: nem elégítenek ki bennünket, sokkal kevésbé elégítik ki 'metafizikai', az élet és halál, az emberi lét értelmének kérdései felé forduló kíváncsiságunkat, mint a türelmes megfigyelők, az unalmasságig részletes és pontos elemzők, okoskodók, tanúskodók. A fejlődés útja – ezt éreznie kell annak, aki részrehajlás nélkül összehasonlítja őket – arra vezet, amerre ezek botorkálnak s kutatnak . . . Ahhoz az [. . .] egyszerűséghez, amelyre mi, a 19. század hű neveltjei, sóvárgunk s szomjazunk – az ő mindent-összekavarásuk; a szintézishez, amelyet kívánunk, az ő felbontásuk; az építéshez az ő rombolásuk, az érdekességhez és izgalomhoz az ő unalmuk, a teremtéshez, amely igazán kielégítsen, az ő képtelenségük vezet el . . . Már-már látjuk a 'kivezető' utat is . . . Malraux egy-egy lapja vagy Hemingway-é, Solohov néhány részlete fel-felcsillantja . . . ha nem is a kibontakozást, de a reményét . . .

De hogyan is követelhetnénk meg íróinktól a készet, tökéleteset, befejezettet, amikor az ember-anyag, a társadalmi-anyag, amelyből meríteniük kell, oly széthulló, ábrázolásra alig érdemes, botor?"

Nem az egyes írókhoz kapcsolt minősítések pontossága a döntő. S kétségtelen az is, hogy – osztozva e tekintetben legtöbb baloldali, marxista kortársával – nem érzékeli még pontosan Thomas Mann igazi szerepét, nem látja, nem is nagyon láthatta, hogy – integrálva a Dosztojevszkij–Proust–Joyce–Kafka-vonulat élményi és regénypoétikai vívmányait, eszközeit – ő már egy új, a vágyott és megelőlegezett totalitás jegyében teremti meg korunk modern realizmusát. Proust felől olvassa Fejtő Mann-t s nem Mann felől Proustot. Mindezzel együtt: kritikatörténetileg, a szocialista irodalomszemlélet 30-as évekbeli alakulásának menetében *jó irányú, jó elvű* keresés jellemzi Fejtő világirodalmi „szintézis"-hipotézisét. Ezt az igényt – az eddig idézettek mellett – az az eszmény is táplálja, amelyet a *Gorkij* halálára írt megragadó esszéjében fogalmaz meg. Az önéletrajzi trilógiát és az *Éjjeli menedékhely*-et méltatja a legmelegebben s az egész életművet a tolsztoji folytonosságba állítja be. Művészi és emberi példa számára Gorkij: „én leginkább, megvallom, a szocialistát csodálom és ünnepelem benne, aki mert és akart engedni a művészet mindennél mélyebb és fontosabb sugallatának, a hivőt, aki gyönyörűen tudott eretnek lenni, s mindig a kellő időben volt merev vagy volt hajlékony, dacos vagy megalkuvó; a forradalmárt, aki szenvedélyesen csüggött minden szép hagyományon, a teremtőt csodálom, ünneplem és siratom, aki emberiséget és munkássorsot, szabad művelődést és marxi szocializmust oly örökkévalóan tiszta stílusban tudott együvé forrasztani".

Fejtő szükségszerűnek tartotta tehát *„a'* XX. századi regény világlépében, formaszerkezetében végbement változásokat, ugyanakkor érzékelte – ha nem minősítette is pontosan – a szubjektivizálódás, az új időszerkezet, a cselekményesség esszéizálódásán belüli különbségeket, *világképi-stiláris változatokat.* Nem igazolta tehát eleve értékvívmányként a modernista, a dekadens jelenségeket. Sőt: vitatkozó reflexiójában – melyet André Mauroisnak *az én-regény divatjáról* szóló esszéjéhez fűz – a szubjektivizálódás veszélyeire, az első személyes prózai előadásmód konjunktúrájának tartalmi-emberi „kockázataira" is felhívja a figyelmet. *Irodalmi problémák* c. cikkében így ír Fejtő: „A

regénynek pedig törvénye, hogy *a lehető élet tárgyi rajza legyen.* Ha az író csak magára ügyel, ha a környező világnak nemcsak lehetőségei, hanem még valósága is csak önmagára vonatkoztatva kezdi érdekelni, a művészet s az élet szörnyen leszegényedik. Apokaliptikus időket élünk, igaz, s cseppet sem csodálatos, hogy éppen a felelősségteljesebb írók nagy része magábaszáll s vádiratot szerkeszt a maga, az osztálya, a társadalma bűnei ellen, vagy fölhozza mindazt, amit mentségül fölhozhatna az utolsó ítélet napján védőügyvédeként önmagának." S kissé didaktikusan leegyszerűsítő módon – de a modernista, antirealista divattal való vitában indokolt hangsúllyal – így záródik a cikk: „az íróra hasznosabb s az olvasóra kellemesebb, ha az író énje nem első személyben szólal meg". Igaztalan stilizálás lenne, ha teoretikusan végiggondolt és kinyilvánított korszerű és érett realizmus-koncepciónak mondanánk ezt. De stíluskonzervativizmusnak sem bélyegezhetjük, „bekalkulálva" különösen mindazt, amit Fejtő a modern regény útjáról vall. Bizonytalan, de *mégis csak a korszerű, megújított realizmus irányába tapogatódzó* – a történelmi helyzet kihívásaira felelés, az írói-emberi elkötelezettség és a poétikai újítás egységét tételező – *irodalomeszmény ez a 30-as években, a szocialista baloldal tágabb körén belül.* Kíséreljük meg azonban a pontosabb elhelyezést.

Ha valakivel van értelme reális összevetésnek, analógiának és rokonításnak, akkor az a világirodalom sűrűjében benne élő *Bálint György, Szerb Antal* és *Halász Gábor.* Szerbnél – a csoda-koncepció irracionalizmusa, az értékrend vitathatósága ellenére – ugyanúgy a Proust–Thomas Mann-vonulat, illetve értékrend a mérték, mint ahogy a kései, az immár „tabló-párti" Halász Gábor is a „realizmus titkát", megújulásának útját keresi Balzac, Tolsztoj, Hemingway, Steinbeck s mások kapcsán. A marxista Bálint György az, aki – a publicisztikai kisesszé műfajában, de szintetikus elméleti-esztétikai alapozással – a legtalálóbban jellemzi és értékeli a 20. századi regény sorsát, s aki képes feloldani a teoretikus-történelmi igazság és a műközeli-kritikai gyakorlat között a szocialista irodalomszemléletben oly gyakori ellentmondást.

Bálint György Fejtővel sok tekintetben rokon módon, de nála lényegesen árnyaltabban s mégis „szigorúbb" elviséggel jellemzi Proustot. S ő az, aki sok cikkében és kritikájában s főleg – igaz: annak idején kéziratban maradt – 40-es évek eleji nagy esszéjében *(Nyugati regény – magyar regény)* megtalálta a társadalmi és művészi folyamatok összekapcsolásának, árnyalt jellemzésének és elvszerű minősítésének történelmi materialista módszerét. Bálint már Lukács esztétikai tanulmányaiból is merít, de az ekkori Lukácsnál rugalmasabban, nem merev normaként alkalmazott, korszerű *realizmus-mérték* jegyében értelmezi az újtípusú időszerkezet, a szubjektivizálódás, a lélektani jelleg előtérbe kerülésének életbeli és regénypoétikai törvényszerűségeit. Ő már meg is nevezi – s főleg gazdagon érvényesíti – a szintézisnek azt az irányát és tartalmát, amit Fejtő is jó irányban keres. Magasra értékeli Bálint a „hatalmas erejű, tosztoji formátumú realistá"-nak jellemzett Proust polgári ihletettségű művészetét, de Thomas Mannt állítja a regényfejlődési vonulat és a humanizmus tengelyébe. Malraux, Aragon, Gorkij, Solohov, Steinbeck, Hemingway s mások munkáiról szólva pedig Bálint György már a *„szociális realizmus"* értékrendjében gondolkozik, anélkül, hogy szűkkeblűen ítélné meg a modern művészet többi irányzatát.

Mégis: minden világnézeti, szemléleti és ízlésbeli különbség ellenére látnunk kell azt is, ami Bálint György, Halász Gábor, Szerb Antal, Fejtő Ferenc és mások világirodalmi

tájékozódása és értékrendje között szerves rokonság. Közös bennük az orientáció humanista tartalma, illetve az ezt kifejező *„Proust–Thomas Mann-vonulat"* vállalása. Joggal emeli ki *Szabolcsi Miklós* Szerb Antal kapcsán, hogy „ez az értékelési sorrend közös azzal, amely a harmincas évek magyar baloldali értelmiségének sajátja volt; így Bálint György értékrendszerének is tengelye, ilyen szempontból a magyar antifasiszta értelmiség egyik jellegzetes szellemi magatartásformája is". Tegyük hozzá: nem távoli *rokonságban* a korszerű realizmusnak a szovjet irodalom példáit szervesebben figyelembe vevő olyan elképzeléseivel, mint amilyeneket Fábry Zoltán, M. Pogány Béla, Kassák Lajos, Veres Péter, Gaál Gábor, Darvas József vagy éppen Lukács György értékrendjei képviselnek.

JEGYZETEK

A szövegben idézett, illetve felhasznált fontosabb szakirodalom:

Lukács György: Fejtő Ferenc: Heine. = Új magyar kultúráért. Bp. 1948.
Poszler György: Szerb Antal. Bp. 1973.
Rónay László: Az Ezüstkor nemzedéke. Bp. 1968.
Szabolcsi Miklós: Előszó Szerb Antal „Gondolatok a könyvtárban" c. kötetéhez. Bp. 1971.

Fejtő Ferenc idézett, említett írásai:

Eux et nous (Maxim Gorkij könyve) (Györkös Ferenc álnéven)
= Valóság 1932. június. 48. l.

L. F. Céline: Utazás az éjszaka mélyére (Fülöp Ernő álnéven)
= Szabad Irás 1934. 1. sz. febr. 13. l.
Alfred Döblin: Berlin, Alexander-Platz.
= Nyugat 1934. II. 449–450. l.
Aldous Huxley (Fülöp Ernő álnéven)
= Korunk 1934. 10. sz. 759–762. l.
Stefan George (Györkös Ferenc álnéven)
= Korunk 1934. 1. sz. 68–71. l.
D. H. Lawrence és a Tollas kígyó (Fülöp Ernő álnéven)
= Korunk 1934. 7–8. sz. 591–595. l.
Thomas Mann meg a többi . . . (Fülöp Ernő álnéven)
= Szabad Irás 1934. 1. sz. febr. 3–4. l.

Rolland, Európa lelkiismerete (R. R.: A vajúdás)
= Szocializmus 1934. 8. sz. 380–381. l.
A százhetvenötéves Schiller
= Szocializmus 1934. 9. sz. 400–405. l.
Traven: Halálhajó (Fülöp Ernő álnéven)
= Szabad Irás 1934. 2. sz. május. 32. l.

Aj, Oroszország. (Katajev: Hajrá)
= Szocializmus 1935. 6. sz. 281–282. l.
Amerikai novellák (Mai amerikai dekameron)
= Szocializmus 1935. 5. sz. 238. l.

Henri Barbusse (Nekrológ)
= Szocializmus 1935. 416. l.
Egy angol tanító mitológiája. (J. C. Powys: Wolf Solent) (Fülöp Ernő álnéven)
= Korunk 1935. 1. sz. 70–72. l.
Victor Hugo emléke
= Szocializmus 1935. 6. sz. 272–273. l.
A következetlenség regénye. (Gide: A vatikán pincéi.)
= Szocializmus 1935. 6. sz. 282–283. l.
Lawrence és Huxley, vagy egy eszmény geneológiája.
= Válasz 1935. 270–278. l.
Mai francia dekameron.
= Szocializmus 1935. 2. sz. 91–92. l.
Német novellák (Mai német dekameron)
= Szocializmus 1935. 12. sz. 588. l.
Petróleum Úr és az indián (Traven: Fehér rózsa.)
= Szocializmus 1935. 3. sz. 142. l.

„Ami fontosabb Oroszországnál is." (Gide: Retour de l'U. R. S. S.)
= Szép Szó 1936. III. 193–209. l.
Angol dekameron.
= Szocializmus 1936. 1. sz. 44–45. l.
Georges Duhamel: Két ember
= Szocializmus 1936. 3. sz. 139–140. l.
Jean Giraudoux: Harc az angyallal.
= Szocializmus 1936. 8. sz. 401–402. l.
Julien Green: Az álmodó
= Szocializmus 1936. 8. sz. 400–401. l.
Maxim Gorkij (Nekrológ)
= Szép Szó 1936. II. 262–266. l.
A. Huxley: Két vagy három grácia.
= Szép Szó 1936. III. 280–281. l.
Megjegyzések egy magyar nyelvű cseh könyvhöz (Karel Čapek: Hordubal)
= Szocializmus 1936. 1. sz. 40–42. l.
A négylelkű ember. E. Th. Lawrence: A bölcsesség hét pillére.
= Nyugat 1936. I. 78–81.
François Rabelais
= Népszava 1936. dec. 25. 30. l.
Amerikai Elektra (Az O'Neill-darab budapesti előadásáról)
= Szocializmus 1937. 4. sz. 191–192. l.
Az eltűnt idő nyomában. (A magyar Prousthoz.)
= Szocializmus 1937. 7–8. sz. 372–373. l.
A Gide-eset
= Népszava 1937. júl. 25. 5. l.
Gyergyai Albert: A mai francia regény.
= Szép Szó 1937. IV. 1. r. 281–284. l.
Irodalmi problémák.
= Népszava 1937. ápr. 11. 8. l.
Proust olvasása közben.
= Népszava 1937. jún. 13. 11–12. l.
Puskin (1799–1837)
= Népszava 1937. febr. 7. 19. l.

(Vallomás olvasmányaimról)
= „Új könyvek könyve." Összegyűjtötte és bev.: Kőhalmi Béla Bp. 1937. 122–125. l.

Credo quia absurdum. Paul Nizan regénye után.
= Szép Szó 1938. VII. 260–263. l.
Heine apja
= Szép Szó 1938. VII. 122–125. l.
Marcell Proustról.
= Szocializmus 1938. 9–10. sz. 435–440. l.
A reménység. (Malraux könyve)
= Népszava 1938. jan. 23. 11. l.

Jean Giraudoux Franciaország megújhodásáról.
= Szép Szó 1939. VIII. 341–344. l.
Heine és Börne.
= Korunk 1939. 5. sz. 417–426. l.
Heine és Goethe.
= Szép Szó 1939. VIII. 34–48. l.
Thomas Mann: Achtung Európa! (Györkös Ferenc álnéven)
= Korunk 1939. 4. sz. 368–369. l.
Mauriac új regénye (Les Chemins de la mer)
= Korunk 1939. 3. sz. 274–276. l.
Pot-puri de Paris 1939 január. (Jean Cocteau: Szörnyű szülők. – Perszonalizmus. – A tévedések húsz éve.)
= Szép Szó 1939. VIII. 57–64. l.

BODNÁR GYÖRGY

A SZOCIALISTA IRODALOMPOLITIKAI FORDULAT ELLENTMONDÁSAI: RÉVAI JÓZSEF PÁLYÁJA A FELSZABADULÁS UTÁN

Az 1948-as fordulat nemcsak az állami, gazdasági és társadalmi életben tette meghatározó erővé a kommunista pártot, hanem a kulturális politikában is. Sőt, azzal is számolnunk kell, hogy az uralomra jutott proletár diktatúra olyan szereppel ruházta fel a kulturális politikát – s benne a művészet- és irodalompolitikát –, amilyet az irodalomtörténet korábban aligha ismert. A fordulat évétől az 1953 júniusi határozatokig e szerep kiformálója és betöltője Magyarországon Révai József volt. 1949-től népművelési miniszter, 1950-től az MDP főtitkár-helyettese, az ideológiai és kulturális élet közvetlen irányítója, aki nemcsak gyakorlati intézkedéseiben, hanem cikkeiben, vitairataiban, sőt, irodalomtörténeti megnyilatkozásaiban is a párt korabeli szűkebb vezetőségének koncepcióját érvényesítette. Személyének előtérbe állítása azonban csak a szerep hozzáidomítása volt a megváltozott körülményekhez, a párt munkamegosztásában elfoglalt helye már a koalíciós időkben kialakult.

Amikor 1944 októberében hazatér a Szovjetunióból, már történelmi múltja van: a Magyar Kommunista Párt alapító tagja, a Tanácsköztársaság neves publicistája, s az illegális mozgalom fontos személyisége. A felszabadulás évében azonnal tagja lesz a párt központi vezetőségének és politikai bizottságának, az Ideiglenes Nemzetgyűlésben a kommunisták egyik képviselője, majd a párt parlamenti vezérszónoka és a *Szabad Nép* főszerkesztője. Egész tevékenysége tehát nem mérhető csupán az irodalomtörténet eszközeivel, ezért politikai munkájának értékelését ez a tanulmány nem is tekinti tárgyának, bár számol vele, hogy irodalompolitikai, kritikai és irodalomtörténeti megnyilatkozásai is részei annak a szélesebb összefüggésnek, amely a korabeli párt általános politikája és ideológiai irányítása között – természetesen – megvolt.

A koalíciós években Révai József elsősorban politikus és ideológus. Új írásainak első nagy gyűjteménye, az *Élni tudtunk a szabadsággal* (1949) a nagyon tevékeny és sokoldalú publicista megnyilatkozása. Az új magyar kulturális és irodalmi életben azonban a felszabadulás pillanatától kezdve jelen van, mert a történelem ekkor teszi lehetővé, hogy a két világháború között írt műveit szembesítse azzal a szélesebb nemzeti közösséggel, amelynek problémái irodalomtörténeti és történelmi témáihoz elvezették. Magyarországon ekkor jelenik meg először vagy legálisan az *Ady* (1945), a *Marxizmus és népiesség* (1946), a *Marxizmus és magyarság* (1946), majd a *Marxizmus, népiesség, magyarság* (1948), amely kötetekhez ekkor csak egyetlen irodalmi gyűjtemény csatla-

kozik, a *Petőfi* (1949). Révai József irodalmi tevékenysége 1948 után éled újjá, aminek jele két gyorsan egymás után megjelenő kötet, az *Irodalmi tanulmányok* (1950) és a *Kulturális forradalmunk kérdései* (1952). „Történelmi jelenidőnk" közvetlenül e két utolsó gyűjtemény értékelését igényli, de nem nélkülözheti annak a gondolatmenetnek a feltárását sem, amely Révai József korábbi irodalmi tanulmányaiban kialakult. Nemcsak azért, mert ezek a tanulmányok korszakunkban kerültek bele az irodalmi élet eleven áramába, s – Lukács György műveivel együtt – első ösztönzői voltak az új irányú magyar kritikai és írói kísérleteknek. Az 1945 utáni korszakok sem érthetők meg e tanulmányok nélkül – sem az új magyar irodalom egész folyamatában, sem pedig Révai József életművében. Nélkülük nem érthetők az eredmények, még kevésbé azok az ellentmondások, amelyek végül is a szocializmus eltorzulásának dokumentumaivá tették Révai József 1948 utáni irodalmi vitairatainak és tanulmányainak nagy részét is.

Áthozat

Ez az életmű már 1945 előtt is mélyreható törésvonalon vezetett át. A fiatal Révai József lázadó avantgardista kritikusként indult, első cikkeit Kassák Lajos folyóiratába, a *Má*ba írta 1917-ben. De már ötödik cikke után szembefordult mesterével is: 1917 novemberében György Mátyással, Komját Aladárral és Lengyel Józseffel együtt kivált a *Ma*-csoportból; új lapot indítottak, melyet a rendőrség még az első szám megjelenése előtt betiltott, s közös kötetet adtak ki *(1918. Szabadulás).* Új programjuk – amint tervezett folyóiratuk, az *Ezerkilencszáztizenhét* címe is jelzi – az orosz forradalomra, mint az emberiség legnagyobb gondolatára épül. Ennek szellemében „szocializálni" akarják a művészetet, s máris elvetik a *Ma* „narkotikum-elméletét". S ez a szellem találkozik közvetlen hazai tapasztalataikkal is. Révai József már a *Ma* munkatársaként bekerült abba a háborúellenes forradalmi csoportba, amelynek megszervezése Korvin Ottó nevéhez fűződik, s amely ideológiailag Szabó Ervint követte. Érthető hát, hogy 1919 elején már ott látjuk az *Internacionálé,* az *Ifjú Proletár* és a *Vörös Újság* publicistái között, hogy a Tanácsköztársaság egyik legtevékenyebb munkása, s olyan cikkek kerülnek ki tolla alól, mint a *Tiszta proletárpolitikát,* amely a frissen alakult kommunista párt felhígulására hívja fel a figyelmet.

Pályájának első szakaszát nemcsak a Tanácsköztársaság leverése zárja le, hanem az a szemlélet-változás is, amely csak megindul a Tanácsköztársaság idején és a húszas években megy végbe, amikor Révai József életét csaknem teljesen betölti a gyakorlati pártmunka. Amikor végül is, a harmincas években újra lehetősége nyílik irodalmi és történelmi tanulmányokra, már ez az új szemlélet vezérli. A folyamatot – irodalmi tanulmányok hiányában – nehéz lenne rekonstruálni, de a két évtized összefüggése nyilvánvalóvá válik, ha figyelembe vesszük a harmincas években született írások indítékát. Néhány támpontot maga a szerző is ad. Előszavai és kommentárjai elsősorban arra utalnak, hogy milyen feladatok, társadalmi és nemzeti gondok ösztönözték egy-egy irodalomtörténeti és elméleti probléma elemzésére. Tizenöt éves küzdelem a fasizmus ellen. Harc a magyar népi demokrácia megteremtéséért. Nemzeti összefogás. Új nemzeti szabadságharc. A polgári

átalakulás és a plebejus irányzatok szétválasztása stb. Ezek a feladatok jelzik gondolatmenetének kiindulópontjait is. Tehát a harmincas évek magyar kommunista mozgalmának fontos és sajátos problémái irányították munkásságát. A szövetségi politika szükségességének megfogalmazása a fasizmus nemzetközi terjedésének idején, a marxizmus és magyarság problémáinak elméleti vizsgálata a harmincas években a közvetlen forradalmi cselekedet rangjára emelkedett. S ez a kapcsolat Révai József munkásságában olykor közvetlenül is látható volt. A népi mozgalomról szóló tanulmányát például akkor írta, amikor a párt újjáalakult központi bizottsága mellett a népfrontos szellemű politikai irányvonal elméleti támogatása volt a feladata. De ha nagy tanulmányainak megírása a harmincas évekre esik is, a bennük végigvonuló gondolat – a szektás programokkal vegyülve – már régebben érlelődött Révai Józsefben. A húszas évek termésében is találunk olyan írást, mely rokonságot mutat érett műveivel. A *Köztársaság vagy Tanácsköztársaság* című cikkében (1922) vázlatosan és kérdésfeltevés formájában az az ideológiai elképzelés jelenik meg, amely később uralkodóvá válik nagy tanulmányaiban. A Landler–Kun vezette csoportok vitájának egyik részletét idézi fel itt, s Landler koncepcióját követi; nem tartja reálisnak azt a programot, mely az új magyar proletár diktatúra közvetlen céljához igyekezett igazítani a munkásosztály küzdelmét. E koncepció akkor válhatott igazán termékenyítővé – a mozgalomban és az elméleti munkában egyaránt –, amikor kiszabadult a sokszor személyeskedő viták szűk keretei közül. Ez pedig a harmincas években következett be, amikor a történelem nyilvánvalóvá tette, hogy a fasizmus kibontakozása után a kommunista párt küzdelmét a demokratikus szabadságjogokért való harccal kell összekapcsolni. Az új törekvések már a harmincas évek elején feltűntek a nemzetközi kommunista mozgalomban, határozott fordulatot azonban akkor idéztek elő, midőn a Kommunista Internacionálé VII. Kongresszusa (1935 július–augusztus) vezérelvévé tette a munkás-egység, a munkás-paraszt szövetség és a népfront gondolatát.

A magyar párt és Révai József ekkori helyzetét politikai életrajz-írója, Urbán Károly a következőképpen jellemzi: „Ma már tudjuk, hogy a komintern VB Titkárságának 1936 májusi határozata, mely elmarasztalta a KMP-t az új irányzattal szemben tanúsított szektás ellenállásért, figyelmen kívül hagyta azokat az eredményeket, amelyeket a párt a kongresszust követő hónapokban a népfrontpolitika alkalmazása terén elért. Ami a párt vezető alakjait illeti, maga Kun is . . . tett bizonyos erőfeszítéseket a párt korábbi irányvonalának felülvizsgálása terén. Révai lényegesen fogékonyabb volt az új iránt. Bár ő sem egycsapásra mérte fel a népfrontpolitika történelmi jelentőségét és valamennyi következményét, de kezdettől fogva *meg akarta érteni* a változást. Így aztán a KMP számára nagy megpróbáltatásokat – feloszlatást és újjászervezést – hozó 1936-os esztendőben azokhoz a régi kommunista vezetőkhöz tartozott, akik . . . több éves börtönbüntetés okozta kényszerű kikapcsolódás után már a változások jegyében kezdték meg újra tevékenységüket, s váltak a KMP-ben az új irányvonal érvényre juttatásának oszlopaivá" (Párttörténeti Közlemények, 1978. 3. sz.). Révai nagy író-portréi e külső és belső feltételek között születtek.

Az új politikai koncepció kérdései először az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc problémáihoz vezették Révai Józsefet. Történelmünk e pillanatában látta meg a sajátos magyar fejlődés elemzésének legjobb lehetőségét, s fejthette ki azt a következte-

test, hogy „népszabadság, nemzeti szabadság, világszabadság a magyarság számára különösen eltéphetetlen egységet jelent". Így érthető, hogy irodalmi tanulmányai is errefelé mutatnak, s e sajátos fejlődés szellemi arculatát jellemzik. Először 48 előtörténetét írja meg. Kölcsey-tanulmányában (1938) onnan indul ki, hogy a nyelvújítási mozgalom, mely a költőt elindította, a polgári haladás úttörője volt. Igaz: ezzel a születő magyar polgárság azt bizonyította, hogy gyenge, s még a polgári öntudat kialakításának elemi feltételeivel sem rendelkezik. De mégiscsak itt tört felszínre a fejlődés szándéka. Ennek megfelelően Révai Kölcseyben Petőfi elődjét rajzolja meg: a magyar reformkor reprezentatív emberét, aki a nép felé fordult, de még kívülről és felülről, s akiben megvolt az erkölcsi erő, hogy tükröt tartson az ingadozó, liberális nemesség elé. s megfogalmazza önnön lelkiismeretének szavait. Ezért tekinti fő kérdésnek: mi táplálja Kölcsey pesszimizmusát; s perdöntőnek a választ, amely a haladás és „maradás" dilemmáját idézi fel a középbirtokos nemesség világában. Az így kialakult Kölcsey-portré mellé természetesen illeszkedik Ady Endréé (1940–1941). A magyarság és emberiség eszméje Ady életművében is válságokkal küzdve jelenik meg, de Révai felismeri, hogy Ady fejezte ki először igazán történelmi hangsúllyal az új vezetőerőt kereső magyarságot. S Révai nem adja fel koncepcióját akkor sem, amikor Ady szimbolizmusának kialakulására keres magyarázatot. A századelő feldúlt társadalmának költői kifejezés-lehetőségét látta benne, amikor az öröklött realizmus üres apológiát diktált volna, s idilli képet a szörnyűségről. A magyar társadalom fejlődésrajzát tekintve tehát az Ady-tanulmány a reformkorról és a 48-as forradalmakról szóló írások folytatása. E társadalomrajz utolsó fejezetét a *Marxizmus és népiesség*ben (1938) találjuk meg. A népi mozgalomban, melyet Révai a *Márciusi Front* alakulásának időszakában az 1919 utáni két évtized legjelentősebb magyar szellemi áramlatának tekint, a magyar irodalom társadalmi törekvései felszínre törnek, politikai mozgalommá fejlődnek. Révai igazodik anyagához, s mondanivalóit itt társadalomtudományi problémák köré csoportosítja. De gondolatmenete nem törik meg. Figyelembe veszi a Tanácsköztársaság bukását, s elismeri a népi mozgalomban a magyar progresszió modus vivendijét. De azt is jelzi, hogy a régi dilemma – magyarság és emberiség, provincializmus és egyetemesség, nemzeti és társadalmi felemelkedés – még mindig élő. S amikor a népi mozgalom ellentmondásai felerősödnek, Révai mondanivalója egyre bírálóbb. (*A népiesek széthullása,* 1940; *Géza, te csalsz!* 1941; *Szabó Zoltán és a francia összeomlás,* 1941.)

Ez a gondolatmenet világosan jelzi a Révai-tanulmányok fő célját: a magyar történelem és irodalom példájának felmutatásával és elemzésével hozzájárulni a bukott proletárforradalom és az eljövendő új forradalom közötti történelmi szakasz stratégiájának kidolgozásához. Ezért egészül ki harmincas évekbeli tanulmánysorozata természetszerűleg – már a felszabadulás után – Petőfi-írásaival. (1946–48.) Mindenekelőtt azt a réteget keresi meg Petőfi költészetében, amelyet hiába kutatott a reformkor irodalmában: egy öntudatra ébredő nép megszólalását. Szerinte Petőfi az 1848-as polgári forradalom költője, de népi demokratizmusával túlmutat rajta a teljesebb emberi felszabadulás felé. Tehát nem is kell kilépnie az irodalomtörténeti elemzés köréből, hogy példaként mutassa fel alakját és művét.

Mindebben természetesen Révainak nemcsak a gondolatmenetét követhettük végig: gondolkodásának jellegzetességeit is megfigyelhettük. Szemléletének és módszerének jel-

legét az elmélet és gyakorlat egységének helyreállítása alakította ki. E jellegzetességében az a különös, hogy mind a szemléletek, mind pedig a módszerek történetében voltaképpen követő volt, hiszen az irodalom marxista megközelítésére már előtte is többen kísérletet tettek, az elmélet és gyakorlat egységének megteremtésében pedig a tudomány régi törekvéseivel találkozhatott. Ő azonban – mint Lukács György is – éppen a marxizmus alkalmazásával igyekezett megteremteni a szétszakadt egységet, s ezáltal integrálta az új szemléletet és a régen vágyott módszert. Erre az összefüggésre már egyik első méltatója, Szigeti József is utal, midőn Révai munkáit „történetpolitikai" tanulmányoknak minősíti. S ezt érezte meg az a nemzedék is, mely a felszabadulás után benne és Lukács Györgyben a felfedezőt látta meg, akiknek művei a magyar irodalmi gondolkodás korábban nem ismert útjait nyitották meg. Amint Sőtér István írja, „Révai nagy tanulmányainak igazi funkcióját akkor érthetjük meg, ha figyelembe vesszük kezdeményező szerepüket, s azt a nevelő hatást, melyet nem egy nemzedékre sugároztak ki. Vannak művek, melyeknek igazi nagysága nem a teljességben rejlik, s nem is a végsőknek tekinthető megoldásokban. Az úttörő, a *gyökeresen* újat mondó, a merész, a felfedező művek ilyenek . . . A kulcs, mellyel az új kapukat tárta; a marxista–leninista tudomány kulcsa volt, s ez a kulcs addigra már a természet és a történelem megértéséhez sokakat segített közelebb, de a mi nemzeti történelmünk és kultúránk valóságához Révai előtt senki sem tudott ily színvonalon, ily közel kerülni. Írásainak legmélyebb hatása a *kaputárás* lendületéből, öröméből, a megértés, a fölismerés forradalmi jellegéből fakad. Forradalmi tudomány volt az övé, a forradalmi volt a hatása is: a magyar társadalomtudományok soha nem tapasztalt föllendülése született meg sugallata nyomán."

Eszmények és dogmák

1945 fordulatot idézett elő Révai József pályáján is. A szocializmus, melynek távlatát oly sokszor felvázolta, gyakorlati céllá vált Magyarországon is. Nagy tanulmányainak logikáját igazolta a történelmi fordulat és az a hatás, melyet a magyar társadalom jobbat akaró részében kiváltott. A *Marxizmus és magyarság* gondolatköre, a Kölcsey- és az Ady-pályakép, valamint a népi mozgalom értékelése azt bizonyította az új választ váróknak, hogy a kommunista mozgalom együtt látja a magyarság társadalmi és nemzeti problémáit, s azon munkálkodik, hogy egyesítse a demokratikus haladás és a nemzeti felemelkedés programját. 1945 és 1948 között a kommunista vezetők közül e művek írójára figyelt leginkább a NÉKOSZ-mozgalom ifjúsága, az új értelmiség és a megújuló irodalom.

De az életmű logikája a történelmi forduló után új feladatokat is diktált és új megoldási formákat követelt. Révai energiáit most főképpen a politikai munka, az eszmék megvalósításának napi gondja kötötte le, s tevékenysége beépült a társadalmi átalakulás irányításába és folyamatába. Amikor tehát a fordulat éve után ismét az irodalom megítélése – a kulturális politika, a kritika és a vita – lesz megnyilatkozásainak fő formája, tanulmányírói munkáját már nem folytathatja ott, ahol abbahagyta. Nemcsak műfaja változott meg, hanem szemléletének viszonylat-rendszere is. A harmincas években is

vállalta mozgalma mértékét, de nagy tanulmányai e mértékkel csupán egyetlen viszonylatpárt alkottak. Irodalmi újraindulása után viszont már két koordinátája van: továbbra is – sőt, fokozottabban – mértéke a politikai közeg, amelynek – mint a kommunista párt egyik vezetője – egyszerre alakítója és függvénye, de immár szükségképpen az – az új korszakba magával hozott koncepciója, tanulmányaiban objektiválódott szemlélete is. A következmény: szembesülése önmagával, amellyel az irodalomtörténeti folyamatrajzban akkor is számolnunk kell, ha szubjektív indítékainak nincs jele, hiszen a harmincas évek nagy író-portréi, mint történetpolitikai tanulmányok, nemcsak kivívják, hanem ki is váltják a továbbhaladó történelem viszonyítását.

Életrajzának tanúsága szerint a felszabadulás és a fordulat éve között Révai Józsefnek többször is el kellett végeznie ezt a mérlegelést. Urbán Károly különösen a népi demokrácia értelmezésében fedezi fel a nagy tanulmányok koncepciójának új próbáit. Hazatérése előtt Révai a népi demokratikus átalakulás kezdeti szakaszáról vázolta fel elképzeléseit, s ezek a konkrét körülményekhez igazodó program kidolgozását szolgálták. A valóságos magyar helyzet elemzésének következtetéseit önmagára nézve is kötelezőnek tartotta, s ezért többször is módosított álláspontján. Az MKP III. Kongresszusán (1946. szept.) például a népi demokrácia magyarországi megvalósításának négy ismérvéről beszélt (az államosítások bizonyos minimuma; a mezőgazdaság kapitalista útra térésének megakadályozása; a dolgozók életszínvonalának emelése; a munkásság és parasztság megfelelő képviseletének és döntő befolyásának biztosítása a kormányban), amelyeket – a NÉKOSZ-mozgalomra és a bélista-revízióra építve – nem egészen két hét múlva újabb kettővel toldott meg: a munkásság és parasztság kulturális felemelkedésének elősegítésével és a közigazgatási apparátus személyi állományának megváltoztatásával. Mégis 1947 szeptemberében a Tájékoztató Iroda alakuló üléséről azzal a következtetéssel tért haza, hogy a magyar népi demokrácia *egész* fejlődését elméletileg felül kell vizsgálnunk. Urbán Károly pontosan leírja, hogyan vezetett ez a felülvizsgálat egyidejűleg tisztázó és téves tételek átvételéhez, a sztálini dogmatikus népi demokrácia- és proletárdiktatúra-értelmezés uralomra jutásához, valamint Révai megbíráltatásához és fokozatos önkorrekcióihoz. S áttekintése azt is dokumentálja, hogy Révai felfogása a munkásegységről és ezen belül a magyar szociáldemokrácia megítéléséről hasonló átalakuláson ment át, népfrontprogramja pedig a jugoszláv pártot elmarasztaló Tájékoztató Iroda-határozat (1948 június) függvényévé vált.

Az új korszak eseményei csak súlyosbíthatták ezt a próbát, hiszen nemcsak a szocialista társadalom alapjainak és intézményeinek felépítését hozták magukkal, hanem az erőltetett és aránytalan iparosítást, a mezőgazdaság erőszakos szocializálását, a népfront elsorvasztását, a törvénytelen pereket, a kitelepítést, a személyi kultuszt és a háborús nyomorból alig kilábalt ellátás, valamint a felszabadult társadalmi energiák visszaesését is.

Íme a kettős kérdés, melyre a fordulat éve után az irodalom ügyeinek megítélésével kellett válaszolnia: önnön múltjának vállalása és az új korszak kihívása, melyet csak a résztvevő helyzetében fogadhatott.

Egyik válasza a kulturális forradalom megszervezése, a szocialista kulturális intézményrendszer kiépítése, s a tanulás, az olvasás, a film, a művészetek és a művelődés útjainak megnyitása a dolgozó osztályok és szegény rétegek előtt.

Másik válaszát beszédei és vitái fogalmazták meg.

Első megnyilatkozásai a kulturális életben is végbemenő fordulat alkalmaihoz kapcsolódtak: a szovjet festészet első magyarországi kiállításán mondott megnyitóbeszédet (1949), majd útnak indította a Szovjet Kultúrát (*Tanuljunk a szovjet kultúrától,* 1949) és programcikkben vázolta fel az első magyar népművelő folyóirat feladatait (*Művelt Nép,* 1950). Valóban alkalmi megnyilatkozások ezek, de aligha esetlegesek: a párt vezető ideológusa és az újjászervezett állam népművelési minisztere bizonyára irányadó szándékkal vállalkozott a szovjet példa felmutatására és a kulturális forradalom ama feladatainak kiemelésére, amelyeket elsőkként vetett fel a közösségi társadalom programja. S Révai fordulatának e dokumentumait kiemelik az esetlegességből azok a gondolatok is, amelyekben fontosabb a koncepció távlata, mint az alkalom szolgálata. Ez azonban a fordulat első pillanatától kezdve nemcsak új erőforrás, hanem tehertétel is. Kétségtelenül új erőforrás az a felismerés, hogy a kultúrák és művészetek kapcsolatában a társadalmi és eszmei közösség a meghatározó, tehát a szovjet példát nemcsak a politikai aktualitás állítja a magyar nép elé, hanem új történelmi programjának logikája is. Hasonlóképpen egyértelmű Révai József népművelési programja, amelyben a kulturális forradalom célja nem csupán mennyiségi változás, s nemcsak új, nagyobb közönség, hanem új tartalmú kultúra is. S a későbbi kimunkáltabb közművelődési koncepciókban is tovább élhetett Révai alapgondolata: „Az igazi népművelés . . . nemcsak tanítja a népet, hanem tanul is tőle." Mindkét felismerés a történelmi fordulat szülötte, a mögöttük – egyelőre töredékesen – megjelenő érv-rendszer azonban vagy benneragad a napi politikában, vagy pedig azonnal szűk korlátok közé szorítja az éppen fölszabadított új energiákat. Az új kulturális modellel szemben a nyugati művészet úgy jelenik meg, mint tartalomnélküliség, formarombolás, dekadencia és szemét, terjesztése pedig „kísérlet a demokráciaellenes propagandára, aknamunkára, sőt, kémkedésre". S hogy ez nem csupán a nyugati kulturális szervek bírálata, az éppen akkor mutatkozik meg, amikor Révai érvelése az új művészet kérdőjelei elé érkezik. Már az impresszionizmus, a formalizmus és a formarombolás fogalmai mögött levő művészet általános elutasítása is jelzi, hogy az új eszmeiség és az új tartalmak kifejezését m ghatározott eszközökhöz köti, pedig nem elégszik meg a bírálattal, hanem pozitív eszményét is kifejti – teljessé téve következtetéseinek dogmatizmusát is. A szovjet festészetet azért tekinti példának, mert abban „a tárgyak nem elmosódottak, hanem a képen is azok, amik a valóságban. A rajz pontos és szigorú, a formák nincsenek felbontva, megfelelnek a valóságnak." Már ekkor sejthető, hogy ez az érvelés, miközben túllép az eszmei orientálás határain, egy meghatározott stílus-kódex-vállalásával magát az eszmeiséget is dogmák közé szorítja. S ennek csupán tünete a közérthetőség követelménye, amelyben az új művészet ellentmondásos koncepciója találkozott az új tömegkultúra programjával.

Lehetséges, hogy e napi megnyilatkozásokban csak utólagos tudatunk fedezi fel a koncepció csíráit, bizonyos azonban, hogy Révai József „fordulata" nemsokára rendszert alkot. Az alkalmat ehhez Lukács György irodalompolitikai elveinek bírálata szolgáltatta, amelyet bizonyára a párt vezetősége kezdeményezett. Amikor Révai József bekapcsolódott a vitába, már megjelent Rudas László kemény kritikája, s rá az összefoglalás és – a szó közvetlen értelmében is a rendszerezés várt (*Megjegyzések irodalmunk néhány kérdé-*

séhez, 1950. március–április). Lukács György múltja, műveinek és gondolatainak teoretikus jellege már önmagában is koncepciók vagy ellen-koncepciók ösztönzője, pedig Révai József nem marad a Lukács-problémák körén belül, hanem végigköveti azok tágasabb összefüggéseit is. Aligha véletlen, hogy bevezetőjében szükségesnek véli a Lukács-vita társadalmi és politikai szituálását. Abból indul ki, hogy „népi demokráciánk proletárdiktatúrává fejlődésével kapcsolatban szükségessé vált elméleti vonalunk felülvizsgálata" és a népi demokrácia fogalmának tisztázása. Az indokok közül pedig kiemeli „az osztályharc élesedését hazánkban és a nemzetközi arénán", valamint „a politikai és ideológiai éberség fokozását". Ezek olyan érvek, amelyekkel Révai a maga Lukács-értékelését indokolja, de egyben motívumul szolgálnak az ő értékeléséhez is. Mert a nagyobb összefüggésekre utaló bevezetőjéből kitetszik, hogy a népi demokratikus fejlődés koncepciójában fordulat következett be, s a kor vitái olyan közegben zajlottak, amelyet már a politikai és ideológiai hidegháború határozott meg. Révai a Lukács-vitát e fordulat és e közeg következményének látja, de az általa prekoncipiált összefüggést nem hagyhatja figyelmen kívül az őt értékelő utókor sem. Természetesen más kérdés, hogy a fordulat megalapozott és történelmileg szükségszerű volt-e, s hogy azoknak a problémáknak a belső logikája is elvezet-e a hidegháborúhoz, amelyek Lukács koncepcióját vitatottá tették. Az első kérdésre itt nem adhatunk választ, a második viszont a Révai-értékelés kellős közepébe vezet.

A vita igazi tétje a Szovjetunió által felszabadított országok – köztük Magyarország – jelene és fejlődésének formája volt. Révai Lukács-koncepciójában nem az átmeneti korszak népi demokratikus programját vitatja, hanem a népi demokrácia stratégiai értelmezését: „Lukács elvtárs egy átmeneti és ideiglenes állapotot abszolút és végleges rendként fogott fel, arra vett irányt, hogy a népi demokrácia mint ilyen, tehát a polgári (a formális) demokráciától különbözve, megmaradhat és állandósulhat a kapitalizmus talaján." E bírálat etikai hitelét erősíthette volna, ha Révai önelemzésbe illeszti be, hiszen – amint láttuk – az átmeneti időszakban az ő népi demokrácia-felfogása sok ponton találkozott Lukácséval. De ha a vitának ez a vonatkozása homályban maradt is, a fejlődés történelmi kérdésének reális összefüggései – a magyar kommunista párt régebbi stratégiai vitái – legalább formálisan felmerültek. Sajnos olyképpen, hogy Révai érvelése azonnal visszakanyarodott Lukács György vélt szubjektív tévedéseihez – a frakció-viták bemutatása helyett mintegy benne jelölve meg az új ideológiai gondok forrását: „Aki ismeri a magyar kommunista mozgalom történetét, az tudja, hogy Lukács elvtárs 1945–1949-es irodalmi nézetei összefüggnek sokkal régebbi politikai nézeteivel, amelyeket a magyar politikai fejlődésről és a kommunista párt stratégiájáról a húszas évek végén képviselt." Mindebből Révai azt a következtetést vonja le, hogy Lukács – bár küzdött az irodalmi és filozófiai harmadik út ellen – a plebejus demokrácia hirdetésével maga is a harmadik út képviselőjévé vált. Majd tovább lép, s a klasszikus polgári realizmusban, melyet Lukács a dekadencia és a szocialista realizmus között követendő példának tekintett, az irodalmi fejlődés harmadik útját fedezi fel. A bírálatból kibontakozó ellen-rendszer prekoncipiált jellege már abban is megmutatkozik, hogy benne a polgári realizmus és a plebejus demokrácia – mint a harmadik út megnyilatkozásának két formája – egymásnak felel meg. S a rendszer hasonlóképpen épül tovább akkor is, midőn Révai pozitív eszményekben fogalmazza meg az új irodalom megkülönböztető jegyeit. Elismeri, hogy közvetlenül 1945 után – taktikai

okokból – nem lehetett felvetni a szocialista realizmus jelszavát, de szerinte annál inkább szükséges lett volna a szovjet irodalom népszerűsítése. Ezt az érvét azonban meg kellett támasztania a kritika kritikájával, amelyben Lukács véleményét a szovjet irodalomról deklaratívnak minősítette, a gazdasági-politikai és kulturális fejlődés egyenlőtlenségéről szóló Lukács-tételt pedig elutasította. Lukács György tétele ugyanis elégedetlenséget is kifejezett azzal a szovjet irodalommal szemben, amely egyre inkább hozzáidomult a sztálini korszak dogmatizmusához és voluntarizmusához. Így Révai, amikor Lukács véleményével szemben a szovjet irodalom világtörténelmi újszerűségét hangsúlyozta, maga is deklaratívvá vált, s vagy csupán egy absztrakt eszményt mutatott fel a szovjet irodalomban, vagy pedig vállalta a szűkítő, dogmatikus tendenciákat is. A deklaratív absztrakció és a dogmatizmus azonban egymásra utalt szemlélet megnyilatkozása, s Révai, amikor az új irodalom-koncepció fő elveit fejti ki, maga is egyre inkább rabja lesz a két egymásra utalt szemléletnek, s az új elvek ellentmondásait egyszerre fejezi ki azok tartalmaival és deklaratív-absztrakt megfogalmazásaival. Fő kérdése természetesen a világnézet, a politikai tudatosság szerepe az írói alkotásban, tehát más szóval a pártosság. Helyesen ismeri fel, hogy „a lenini párt-irodalom nem azonos az engelsi irány-költészettel", de pozitívumokkal érvelő gondolatmenete ezzel ki is merült. Azokat a gondolatokat viszont, amelyekkel Lukács kísérletet tett az alkotás – azaz az újteremtés – és a pártosság viszonyának konkrét elemzésére és leírására, egytől egyig elutasította. Bírálatában Lukács partizán-elmélete azonos lett a párttól való függetlenség hirdetésével, pedig az – ha eltekintünk a terminológia-vitától – az individuális alkotás, a kreatív gondolkodás és a kommunista fegyelem, valamint a taktika és a stratégia ellentmondásainak feloldhatóságát fejezte ki. Hasonló indulattal bírálta az objektív realizmus programját, amellyel Lukács György – Balzac példájára hivatkozva – az átmeneti korszak írójának egyik lehetséges útját jelölte meg, s az elefántcsont-torony-szemlélet tiltakozását a kapitalista világ rútsága és szellem nélkülisége ellen olyan világnézetnek minősítette, amelyet — Lukácstól eltérően – nem mentegetni, hanem leküzdeni kell.

E kialakuló rendszer legnagyobb hibája az volt, hogy túlságosan szűknek bizonyult a fordulat éve előtti biztató eredmények befogadására és a megalapozott fejlődés helyett az ál-radikális fordulatokat támogatta. A Lukács-vita egyébként szükségképpen vezetett el az irodalom új jelenségeinek mérlegéhez. Révai József ki is fejezte a kérdéskör e belső logikájának vállalását, s amiként a bevezetőben a nagypolitika felől közelítette meg a Lukács-problémákat, úgy kritikája kitekintésében az új irodalom térképén találta meg az elméleti problémák összefüggéseit. Tanulságos, hogy ez a kitekintés sokkal egyensúlyosabb, mint elméleti rendszeralkotó kísérlete. Lukács koncepciójának irodalompolitikai és elméleti bírálata láthatóan közvetlenebb függésben volt a fordulat éve után hivatalossá vált általános politikától, míg a magyar irodalom új jelenségeinek közegében a kritikus épebben megőrizhette a konkrétumok tanulságait, s – bár bizonyára akaratlanul – önkorrekcióra is vállalkozhatott. A Lukács-bírálat kitekintésében így megtalálhatjuk az új magyar irodalom fejlődésének valamennyi lényeges problémáját, s ezek elemzésében nemcsak a fordulat gyorsításának igénye tűnik fel, hanem a neofita túlbuzgóság megfegyelmezése is. Révai már ekkor a folytonosság és szakítás dialektikus jelenségét látja a történelmi és irodalmi fordulatban, s e szemlélet szellemében ítéli meg az irodalompoliti-

ka viszonyát a „régi írók"-hoz, a múlt irodalmi örökségéhez és önnön előtörténetéhez. Ezek a problémák azonban nemsokára kinőnek a Lukács-vita kitekintéséből, s a kialakuló irodalompolitikai rendszer középpontjába kerülnek.

A Lukács-vita után Révai József irodalompolitikai koncepciója úgy épül tovább, hogy mintegy intézményessé válik. Dokumentumai immár a *Az MDP II. kongresszusán mondott beszéde* (1951. február 26.) és *A magyar irodalom feladatai* című felszólalása a Magyar Írók Kongresszusán (1951. április 30.). Kiindulópontjai a Lukács-vita óta változatlanok: az élesedő osztályharc, a feszült nemzetközi helyzet s a gazdasági és politikai fő feladatok, amelyeknek alá vannak rendelve a kulturális forradalom teendői is. Általános elméleti tételei is őrzik a Lukács-vita szellemét, sőt, pontosabban körülhatárolttá válnak és azonosulnak a sztálini korszak megfogalmazásaival. Most már „formájukban nemzeti és tartalmukban szocialista kultúrákról" beszél, a pozitív hős kritériumát pedig – a zsdánovi forradalmi romantika jegyében – az előremutató vonásokhoz köti: „Az írónak a pozitív hős figurájának megalkotásánál kötelessége nem beleragadni a jelenbe. Meg kell mutatnia az előremutató mozzanatokat, csírákat." S ami már a Lukács-vitában sejthető volt, a szocialista realizmusban nemcsak eszmeiséget lát, hanem stíluseszményt is: „Zeneszerzőink nagy része kezdi megérteni . . . , hogy a zenének is realistának kell lennie, népszerűnek és dallamosnak, hogy a magyar népzenére és a klasszikus magyar zeneirodalomra, mint alapra építve kell tovább mennie, hogy kifejezhesse a zene nyelvén szocializmust építő népünk új érzelmeit."

Régebbi termékeny gondolatmenetének folytatását azonban még ebben a megváltozott közegben is felfedezhetjük. Különösen az irodalom nemzeti egységének gondolata és a „marxizmus és magyarság" problémaköre között látszik közvetlen kapcsolat. S ez érthető is, hiszen az új társadalmi rendszer megalapozása megkívánta a korábbi nemzeti törekvések és új célok összehangolását, de sürgette a társadalom haladó rétegeinek egyesítését is. Ezért hangsúlyozta Révai, hogy a pártirodalom lenini elvét nem szabad időtől és tértől elvonatkoztatva alkalmazni, kizárva a népi demokrácia irodalmából mindazokat, akiknek művei a lenini mértékkel még nem mérhetők. A szektarianizmus és a neofita túlbuzgóság – szűkkeblűségével – eltorzítja a proletár hegemónia elvét és a gyakorlatát, a nemzeti egység híve tehát elkerülhetetlenül szembekerül vele. Érvelésének érvénye azonban attól, függ, hogy a nemzeti egység és a népfront programja a valóságban, a politikai gyakorlatban hordoz-e tartalmakat, s e politikai és társadalmi fogalmak kiürülése természetesen maga után vonja az irodalom nemzeti egységének frázissá válását is. Révai gondolatmenetében következetes volt: az elsők között lépett fel a proletár-hegemónia szűkkeblű elve és gyakorlata ellen, s azt is látta, hogy az irodalom nemzeti egységének létrehozása nem egyszerű összeadási művelet. Ennek megfelelően programja a türelmes nevelésben jelölte meg az irodalompolitika módszerét s óvott az adminisztratív megoldások túlbecsülésétől. Szerinte az irodalmi egység fő szervezői a kommunizmus eszméi és a szocializmus sikerei. S nemsokára azt is kimondta, hogy az egység nemcsak megengedi, hanem feltételezi is a stílusirányzatok meglétét: „A stílusirányzatok különbözősége nem egyszerűen csak formális mozzanatok különbözőségét jelenti, hanem az élet látásának különbségét, az élet bizonyos oldalainak meglátását és kiemelését az egyik írónál, az élet más oldalainak meglátását és kiemelését a másiknál . . . Egy nép nem egyarcú . . . Ebből az következik,

hogy egyarcú, egysíkú, egy kaptafára húzott, irányzatok nélküli szürkén egységes irodalom nincs, nem lehet és nem kell."

Az irodalom nemzeti egységének programja és „marxizmus és magyarság" gondolatának folytatása azonban csak akkor lehetett volna megtartó és ösztönző erő, ha az irodalompolitika strukturális elemévé válhat. Ennek alapelvei azonban – mint láttuk – a nemzetit a tartalomtól elválasztott formává fokozták le, s az egységes irodalom elé kötelező eszményként állították a zsdánovi forradalmi romantikát, valamint a stílusrealizmust. Emellett Révainak ezek a beszédei irodalompolitikai megnyilatkozások voltak, tehát lehetetlen elvonatkoztatni őket az irodalomplitika fő formájától: a gyakorlattól. Ez pedig a fentebb rekonstruált gondolatmenet legtöbb pontjának ellentmondott: türelmetlenség jellemezte, túl nagy szerepet biztosított az adminisztratív intézkedéseknek, s hozzá idomult ahhoz a népfront-politikához, amely valójában csupán formális intézmények tevékenységében öltött testet. De külön-külön Révai gondolatmenete és irodalompolitikai gyakorlata is ellentmondásos volt. Érvelésében a minőségi programot gyakran hatálytalanították konkrét irodalmi példái, másrészt viszont gyakorlati türelmetlensége és adminisztratív irányító stílusa sem akadályozta meg abban, hogy például teret adjon több népi író kibontakozásához és a nemzeti irodalmi örökség jelentékeny részének megőrzéséhez. Ez az ellentmondásosság legösszetettebben Révai József sematizmus-kritikájában mutatkozott meg, – egyaránt kifejezve Révai koncepciójának lehetőségeit és ellehetetlenülését.

Révai utolsó korszakán végigvonul a sematizmus elleni küzdelem. Az Ady-könyv írója, aki oly érzékeny tudással mozgott a szimbolista líra szövevényes világában, nem fogadhatta el a sematizmus primitív, szűkös ereményeit. Érdemes végigkövetni e küzdelem alakulását. Már a Lukács-vitában megindult. Feltűnt a kritikusnak, hogy az új irodalom alakjai nem elég elevenek, az író szavait szajkózzák, ahelyett, hogy kifejeznék önmagukat és a való életet; a lelkesedés kezd merevvé, külsődlegessé válni; sok író visszariad a lélek rajzától és a magánélet ábrázolásától. Ezekkel az észrevételekkel azonnal a probléma közepébe vág. Még közelebb visz a bajok gyökeréhez, amikor a megoldást keresi: „Fiatal (és öreg) szocialista íróink legyenek bátrabbak, merészebbek a valóság ábrázolásában. Ne féljenek a nehézségek leírásától, ne egyszerűsítsék az életet, ne azt a hangulatot erősítsék népünkben, hogy minden simán megy, hanem azt a hangulatot, hogy simán semmi se megy, nehézségek vannak és lesznek, de leküzdjük őket." Egy év múlva az MDP kongresszusán ezekre a problémákra irányult az országos figyelem is. Révai itt megjegyzéseinek rendszerbe foglalása mellett a kritikai küzdelem fontosságát is kiemelte, s a sematizmust az irodalmi kibontakozás fő akadályának minősítette. Ez segítette elő, hogy a közvetlenül a pártkongresszus után összeült írókongresszus a sematizmus elleni küzdelem eszköze lehetett, melyet Révai ismét új gondolatokkal igyekezett hatékonyabbá tenni: írókongresszusi felszólalásában az irodalom tudatnevelő szerepének sajátosságait emelte ki, s annak adott hangsúlyt, hogy a pártos írónak nemcsak „felülről, hanem alulról is" látnia kell az államvezetés problémáit. Nem sokkal később a színművészeti konferencián az új magyar darabok eszmei zsúfoltságáról beszélt és bírálta azt a törekvést, mely ál-konfliktusokkal akarja megteremteni az élet igazi harcaitól elforduló színművek hiányzó feszültségeit. A sematizmus elleni küzdelem serkentő hatással volt az új magyar irodalom fejlődésére. Az egészséges fordulat ereje mégsem érvényesült, sőt hamarosan új bajokba

ütközött. Sejthető volt, hogy nem sikerült leásni a gyökerekig. A sematizmus problémái legtöbbször forma-problémákká váltak. Révai ugyan utalt az irodalmi bajok társadalmi vonatkozásaira is, de végső érve az írói szubjektum torzításaira vezette vissza az alkotás szervi hibáit. Ma már látható, hogy a sematizmus problématlan, egyszerűsítő valóság-szemlélete a korszak voluntarista politikájának megfelelője volt. Révai az irodalom jelenségeit figyelve, észrevette az aggasztó jeleket, s ki is fejezte aggodalmát, de az ötvenes évek elején uralkodó politikai koncepcióból kiindulva és ahhoz igazodva nem ismerhette fel az igazi összefüggéseket. Pontosabban: az irodalmi sematizmus társadalmi és politikai okainak feltárása és felszámolása egyet jelentett volna a rendszer önbírálatával és önfelszámolásával. Ez az önmagát gúzsba kötő szemlélet csökkentette formai hibává a lényegi bajt, s ennek szülötte az elégtelen kórelemzés, amely nyilvánvalóan csak tüneti kezeléshez vezethetett. Révai később megsejtette ennek veszélyeit: látta, hogy a kritika „a sematizmus elleni harcot nem elsősorban az eszmeiség, hanem . . . a forma, a mesterség, az őszinteség stb. alapján vívta". De a kor kritikája csak ennek a sajátos irodalmi háborúnak a logikáját követte. Ennek a kényszere alól kellett volna kitörnie az irodalompolitikának és az irodalmi életnek egyaránt.

Hasonló képlettel találjuk magunkat szemben, ha a hagyományok értékelésére vonatkozó gondolatokat emeljük ki Révai József írásaiból. Bírálói már sokszor vitatták azt a megállapítását, amelyben a 20. század nagy „pokoljáróival" szemben a harmonikus Petőfit állította eszményként az új magyar irodalom elé: „Zavarná fejlődésünket, ha nem viszonyulnánk kritikusan a magyar kultúra olyan óriásaihoz, mint Bartók Béla, Ady Endre, Derkovits Gyula – és ide kell bizonyos fokig sorolni még József Attila műveinek egy részét is. Hatalmas mű az ő művük, örök kincse a magyar kultúrának. De nem véletlen, hogy például a magyar költészet nem Ady és nem József Attila útját folytatja, hanem – az alkotási módszer, a stílus demokratizmusában – visszakanyarodik Petőfi Sándorhoz. Ezeknek a nagy lázadóknak kivétel nélkül az volt a gyengéjük, hogy bár gyűlölték a régi világot és kívánták az újat, többé vagy kevésbé el voltak szigetelve koruk forradalmi népmozgalmától, vagy nem voltak összekapcsolva. Ebből származnak e nagy lázadók műveinek a néptől idegen, dekadens, kétségbeesést tükröző vonásai." Ha ezt az érvelést összevetjük az ötvenes évek elejének olyan kulturális jelenségeivel, amilyen az Erkel-kultusz és a mellőzött Bartók kontrasztja, az arányeltolódás Munkácsy és Derkovits Gyula népszerűsítése között, valamint új építészetünk „új klasszicista" orientációja, láthatjuk, hogy itt is nagyobb jelentőségű, összefüggő gondolatok húzódnak meg. Az összefüggésekből az olvasható ki, hogy Révai és a kor kulturális politikája nem számolt a két világháború közötti évtizedek bonyolult és vívódó művészetével, de nem számolt annak a történelmi és társadalmi örökségnek az ellentmondásaival sem, amelynek azonnali feloldását a szocialista építés kezdetén is csak az illuzionista politika várhatta el. Révai nagy tanulmányai felől nézve ez a tétel nyilvánvalóan ellentmondásos, hiszen nemcsak Adyra érvényes, hogy nem „ámulhat" többé büntetlenül Petőfi módján a valóságon. A 20. század bonyolultabb valóságát kifejező irodalmi korszakok „átugrásában" is voltaképpen az egyszerűsítő valóságszemlélet nyilatkozott meg. A dogmatizmus éveiben Révai e problémakörben is csak elvont korrekcióra volt képes: érzi ugyan, hogy az irodalmi örökség felfogása ilyképpen passzivitásra készteti a jelen alkotóit, s gondolatmenetét

megtoldja azzal a jelszóval, hogy „menj előre". A feloldó gondolat tehát ismét deklaratív: üres pátoszával jelzi önnön holtpontját.

A korabeli kulturális irányítás dramaturgiája szerint a pártkongresszus után valamennyi művészeti szövetség elvégezte a maga számvetését, amelynek során megint csak Révai József adta meg az értékelés végső mérlegét és fogalmazta meg a politika kívánalmait. Felszólalásai a művészeti konferenciákon nemcsak alkalmazták pártkongresszusi tételeit, hanem ki is egészítették érveit és kifejezték a dogmatizmus korszakának belső mozgását. Így a *Színház- és filmművészetünk kérdéseiről* című beszédében (1951. október 15.) is egyszerre találjuk meg a sematizmus bírálatának kiterjesztését és hozzá idomítását az általános politika voluntarizmusához. Az osztályharc nem sorvaszthatja el a nevetést és nem igazolhatja a prüdériát – mondta. – S a mesterkélt modernizálás voltaképpen hamis aktualizálás, amire nincs szükség, mert a klasszikusok éppen azzal bizonyítanak a mi igazunk mellett, hogy reális ábrázolói voltak a maguk korának. De Révai azt is kimondja, hogy a művészeti fejlődés kulcskérdése „az új magyar dráma", ami az adott közegben a tárgyalt műfajt, az elméleti összefüggésben pedig az új művészeti szemléletnek a konfliktusokhoz való viszonyát jelentette. Révai már korábban felismerte, hogy a sematizmus az idillikus valóság-szemlélet szülötte, de most, a dráma vitájában e szemlélet ellenképének megfogalmazására is rákényszerült. „A nagy dráma – mondta – . . . mindig akkor jött létre, amikor életre-halálra folyt a harc a régi . . . és az új . . . között . . . Ebből következik, hogy az új szocialista dráma megszületésének valamennyi feltétele nálunk is adva van . . . Az új életanyagnak a drámaisága nemcsak a kapitalizmus és a szocializmus összecsapásából adódik, hanem adódik a szocializmus felépítéséből magából is." Révai gondolatmenete itt elérkezhetett volna a szocializmus belső konfliktusaihoz, de ehelyett megállt, majd visszakanyarodott a múlt maradványainak hatásához és ahhoz a felkészületlenséghez, amelynek kialakulásában a sematizmus „hurrá-optimista" szemlélete is szerepet játszott. Sőt, Révai még ezt a drámaiságot is hamar „hatástalanítja": „az életnek ez az új drámaisága megszünteti a régi tragédia feltételeit. Az új hős, aki a haladó társadalomért harcol, nem bukik el a régi elleni harcban . . . "

A vitasorozat legfeszültebb pillanata az építészeti tanácskozáson következett be, midőn a felszabadulás utáni első magyar építészeti törekvések felvetették az avantgarde értékelését. Révai hangja itt volt a legkeményebb, szemlélete pedig a legszűkösebb (*Az új magyar építészet kérdései,* 1951. április 24.). Igaz, az avantgarde – Révai szóhasználata szerint: a modernizmus – provokáló témája korábban aligha merülhetett fel, hiszen Lukács György ugyancsak kritikusan közelítette meg, az új magyar irodalom nagy része pedig már a fordulat éve előtt sem tekintette követendő irányzatnak. Az építészeti vita mégsem maradt helyi érdekű, mert a művészet létkérdését – viszonylagos autonóm fejlődését – vetette fel, s ezen belül a szocialista művészet viszonyát önnön történetének ama irányzataihoz, amelyeket a sztálinizmus kibontakozása szorított vissza. Révai antimodernista véleménye jól ismert volt már a Lukács-vitából, de míg ott csak az elefántcsont-torony-magatartás bírálatára épül, itt szembekerült olyan irányzatokkal is, amelyek tudatosan vállalták a társadalmi funkciót, sőt harcot. Bírálata tehát itt nemcsak a szocialista művészeti törekvések körét szűkíti le, hanem azt a történelmi hagyományt is, amelynek folytatását az új korszak vállalhatta. Így a Bauhaust és az egész modern építészeti mozgalmat az első

világháború utáni forradalmi hullám elapadására, a német forradalmi erők vereségére és a forradalom megtagadására vezeti vissza. S még elutasítóbb az irodalmi expresszionizmussal, amelynek ember-szolgálatát „nem valódinak", lázadását pedig „hatóságilag engedélyezettnek" minősíti, amely valójában a figyelem elterelését szolgálta az osztályharc döntő kérdéseiről. Indokolásában ismét e művészeti irányzatok és a népmozgalmak kapcsolatának hiányára hivatkozik. Csakhogy még ha hiteles is ez a diagnózis, vajon nem éppen a 20. század ellentmondásos történelme igazolja-e azokat a művészeti törekvéseket, amelyek – akár elvontan vagy áttételesen – egyszerre fejezték ki a társadalmi programok világjavító igényét és drámáját. Révai ezt a kérdést fel sem teszi, mert a forradalmi mozgalmak történetéről kialakított véleménye eleve adott volt, ami azután szükségképpen találkozott prekoncipiált stíluseszményével. Amikor Bernáth Aurél a vitaindító Major Mátéhoz csatlakozva azt javasolja, hogy a szocialista építészet a klasszicizmus helyett a modern törekvéshez nyúljon vissza, a festészetben pedig Munkácsy helyett Nagybánya hagyományából induljon ki, Révai újra előveszi a szovjet festészeti kiállítás megnyitóján felsorakoztatott érveit s olyan új összefüggésbe helyezi őket, amelyben Munkácsy már nemcsak a közérthető művészet példája lesz, hanem egy kötelező érvényű művészet-felfogás jelképe: „Nagybánya vagy Munkácsy – ez azt fejezi ki, hogy a világot minek fogjuk fel: látványnak-e vagy történetnek . . . " Innen ered a képzőművészet „irodalmias" bírálata, amely a dogmatizmus éveiben uralkodóvá vált, s amely voltaképpen önnön tárgyának belső törvényszerűségeit hagyta figyelmen kívül. Az építészeti vita is egy sajátszerűség elismertetéséért folyt. Megtagadása pedig eleve érvénytelenítette a ráépülő teóriákat és konkrét műértékeléseket. A történelem ezért fordította visszájára Révai érveit, amikor kikerültek a prekoncepció köréből: „Azt építjük-e, amiért helyt tudunk állni harminc vagy ötven év múlva is? Vagy olyasmit építünk, amit meg kell tagadnunk nem harminc év múlva, hanem rögtön elkészülése után."

Révai József gondolatmenetének ellentmondásait a Déry-vita hozta felszínre a legnyíltabban és egyben feltárta az ellentmondások párttörténeti és irodalomelméleti forrásait is (*Megjegyzések egy regényhez.* 1952 augusztus–szeptember; *Irodalmunk egyes kérdéseiről,* 1952 október). A vita tárgya ugyanis Déry Tibor *Feleletének* II. kötete volt, amely széles körű társadalomrajzban mutatja meg a munkásság életét, osztályharcát, s találkozását a forradalmi mozgalmakkal, valamint párhuzamait az értelmiségi elégedetlenséggel. A regény megítélése az irodalompolitika kifejtésének és alkalmazásának foglalata volt, tárgya azonban közvetlen vitát is kiválthatott a párt politikájának előtörténetéről s olyan továbbélő kérdéseinek megítéléséről, amilyen a két világháború közötti magyar kommunista párt stratégiai célja és szektarianizmusa. Révai szerint Déry azért tartja távol a párttól fiatal munkáshősét, mert a magyar kommunista mozgalmat szektásnak s ezért szűk hatókörűnek látja és ábrázolja. Révai értelmezésében Déry szándékosan vezeti el Köpe Bálintot a földalatti kommunista mozgalom fertőzött területeire, hogy így indokolhassa kiábrándulását és közeledésének természetellenes lassúságát; s ugyanezért tudatosan fordítja vissza másik – értelmiségi – hőse útját a lázadástól a cinizmusig, amelyet azután bírálat nélkül hagy. Ellenérveiben egyaránt hivatkozik a szocialista realizmus tételeire és a párttörténetre. Az illegális kommunista párt szektarianizmusát és taglétszámában mutatkozó elzártságát ő sem tagadja, de tipikusnak a „kifejlődőben levő ellenerőket" látja:

„tipizálni – írja – csak sűrítéssel, lényeges mozzanatok kiemelésével, az előremutató erők hangsúlyozásával lehet, mégha ezek az erők egy adott pillanatban még csak csírájukban vannak is meg". Ez a tétel persze elvontan a földhözragadt szemlélet fölszabadítására és a voluntarizmus igazolására egyaránt alkalmas: érvénye a *Felelet II.* kérdéskörében attól függ, hogy reális párttörténeti tendenciákat fejez-e ki. Révai konkrét párttörténeti érvei – sajnos – a dogmatizmus és a szektarianizmus önigazolását szolgálják. Amikor vitapartnerei a két világháború közötti magyar munkásmozgalom elnyomottságára, visszamaradt öntudatára hivatkoznak, ő az „előremutató" hős tipikusságát azzal indokolja, hogy Magyarországon már volt proletárforradalom, amivel – bár akaratlanul – a régi maximalista pártstratégiai koncepció fő érvét eleveníti fel. S amikor mások a Szociáldemokrata Párt és a KMP éles polarizációját a két párt között elhelyezkedő frakciók felidézésével vitatják, Révai nemcsak a frakciók, hanem a szociáldemokrácia fölött is szektás bizalmatlansággal ítélkezik: „A frakciók nem a szociáldemokrata párt és a kommunista párt *között* helyezkedtek el mintegy átmenetet képezve köztük, hanem a rendőrség ügynökségeként ugyanazon az oldalon helyezkedtek el, mint a szociáldemokrata párt: a kommunistaellenes oldalon." Innen nézve a regény kommunista diáklánya is csak a rossz pártmunkás típusának képviselője lehet, mert „szellemi ábrázatát nem a pártért élő ember gondolatai határozzák meg, hanem a szerelmi szenvedély egy polgár iránt". Igaz, Révai is tudomásul veszi a lány keserű felismerését – „ezért az emberért adtam fel a pártot? " –, de az a véleménye, hogy „erre . . . a viszony legelején kellett volna rájönnie". Tehát – bár teóriáiban elutasítja az egyszerűsítést – a kommunista pozitív hős személyiségrajzát egyetlen kritérium érvényesülésére szűkíti le, s fejlődését – kiiktatva belőle a belső dráma lehetőségét – konfliktus-mentes folyamatokkal azonosítja. S ki az a polgár, akivel a kommunista lánynak találkozásuk első pillanatában szembe kellett volna fordulnia? Farkas Zénó egyetemi tanár, a regény első kötetének lázadó értelmiségije. Az ő további útját Révai két okból bírálja: indokolatlannak tartja, hogy a forradalmi munkásosztályhoz való közeledés helyett a burzsoázia haláltáncába veti magát, s „megértőnek" véli, hogy az író ezt a fordulatot objektivitással ábrázolja. Ezután persze hiába határolja el magát „az ellenség" sematikus megjelenítésétől: érvelésében a sematizmus ellenszere is csupán a „bővérű emberábrázolás" lesz, s fel sem vetődhet ennek feltétele, a kor történelmi, társadalmi és etikai konfliktusainak elemzése. Így végső következtetése sem lehet más, mint a szektás múlt ábrázolásában megnyilatkozó írói ítélet visszafordítása. Szerinte a *Felelet II.* ideológiai mondanivalója ugyanaz, mint *A befejezetlen mondaté*: „ad-e lehetőséget a forradalmi mozgalom a benne résztvevő egyes embereknek arra, hogy emberileg, erkölcsileg, egyénileg nőjenek, fejlődjenek? Vagy nem vezet-e a kommunista mozgalom elkerülhetetlen, tragikus összeütközéshez a benne résztvevő egyes emberek életében?" Révai Déry kérdését a polgári dekadencia álproblémájának minősítette, s – láttuk: – a konfliktus realitását pedig tagadta. Gondolatmenetében tehát a *Felelet II.* bírálata a szektás szemlélet feltámadásának jele. A Déry-vitában összeütköző két koncepció azonban bonyolultabb képletet sejtet. Mert, ha a regény kindulópontja a két világháború közötti magyar kommunista mozgalom szektarianizmusa, akkor nemcsak a kritikus ítélete viseli magán a tárgy szellemét, hanem az íróé is. Révai „az előremutató erők hangsúlyozásával" a szektás múlt apológiáját követelte, Déry viszont egy korszak tragikus torzulását

végzetszerű jelenséggé növesztette, amely kikerülhetetlenül meghatározza a kommunista mozgalomhoz csatlakozó egyén sorsát.

A Déry-vitában Révai József álláspontját nemcsak a *Felelet II.* tárgya – a magyar kommunista mozgalom élő múltjának értékelése – határozta meg, hanem az a következtetés is, amelyet az irodalmi fejlődés elemzéséből a párt központi vezetősége levont. Révai a regénynek mind a kritikájában, mind pedig a vitájában ebből a következtetésből indult ki: „Az írókongresszus után úgy látszott, hogy irodalmunk jó úton halad . . . Ma irodalmi közéletünket bizonyos ideológiai zűrzavar . . . jellemzi . . . És mert ez így van, azért tartotta a párt Központi Vezetősége szükségesnek, hogy a *Felelet* második kötete kapcsán felvesse az irodalmi életünkben mutatkozó káros ideológiai jelenségek kérdését." Tehát Déry társadalomábrázolását nemcsak önmagában látja szimptomatikusnak, hanem rokonjelenségeiben is. Örkény István *Lila tinta* című novellájában éppúgy a pusztuló burzsoázia megsajnálását és megsajnáltatását fedezi fel, mint Déry „megértő objektivitásában". Amit pedig a *Felelet II.*-ben moralizálásnak minősített, azt az újabb magyar lírában mint a kételyek és ingadozások ideologizálását utasítja el – polgári hangulatok felbukkanásának minősítve a fájdalom-lírát éppúgy, mint a halálérzés kifejezését. Helyzet-értékelését kétféle megokolással támasztja alá. Az új és újra felidézett objektív ok (a hazai és a nemzetközi osztályharc élesedése, melynek következtében elkerülhetetlen az értelmiség egyes rétegeinek ingadozása) mellett szubjektív motívumokkal is számol, melyeket a sematizmus elleni harc „elferdülésében" jelöl meg: „A színvonal, a forma egyoldalú hangsúlyozása a sematizmus elleni harc címén arra vezetett, hogy eltompult az éberség a kispolgári és polgári pánik-hangulatok jelentkezésével szemben." Elméletileg tehát helyesen ismeri fel, hogy a sematizmus felszámolásában nem elég a „Tanulj meg írni" programja, hanem ennek egybe kell épülnie a valóság elemzésével. De végül ez a felismerése is a politikai helyzetelemzés következtetéseihez igazodik, s arra ösztönöz, hogy a sematizmus elleni harc készítsen fel a nehézségekre, az osztályharc élesedésére, a jövőépítés áldozataira. Pedig az új magyar irodalom ekkor már a szatirikus ábrázolást is szembesítette a szocialista szemlélettel. Révai – a szovjet viták nyomán – maga is beiktatta gondolatmenetébe „a szocialista élet bírálatának" lehetőségét, de azonnal meghúzta a határokat is: „A szocialista kritikai realizmus nem lehet csak leleplezés." Ezért részesíti csupán deklaratív elismerésben Veres Péter *Almáskert*jét, miközben a benne megfogalmazott bírálatot az osztálytartalmától megfosztott hivatal és állam elutasításának minősíti.

Így érkezik el a kétfrontos harc programjának meghirdetéséhez, a sematizmus és az ellen-sematizmus egyidejű elutasításához. De hová vezethetett az az elvontan helyes elv, amely – hic et nunc – még a sematizmus felületi elemzését is ki akarta egyensúlyozni az alig felszabadult írói kísérletek megszorításával?

Az ellentmondások feloldásának lehetősége és kudarca

Az ellentmondások feloldását végül is az élet végezte el, midőn a párt 1953. évi történelmi jelentőségű júliusi határozataiban feltárta a Rákosi-korszak általános politikájának hibáit. Ez a fordulat azt bizonyította, hogy a kommunista mozgalomnak még a

súlyos hibák nyomása alatt is volt ereje a megújuláshoz, bár kétségtelen, hogy a kiutat Sztálin halála és az SZKP bírálata nyitotta meg. Az irodalompolitika csak követte ezt a fordulatot, ami bizonyára levon önértékéből, de egyben azt is jelzi, hogy a történetében korábban is uralkodó külső prekoncepciókat egy ugyancsak külső erő törhette át.

Az 1953. júniusi határozat Révait is elmarasztalta: voltaképpen félreállította, a Politikai Bizottságból kihagyta, s a Társadalmi Szemle főszerkesztői tisztségével bízta meg, továbbá javasolta az Elnöki Tanács elnökhelyettesének magas, de akkor formális tisztére. Révai – félreállíttatását sérelmezte, de a bírálatot elfogadta. Felszólalásában elismerte a kezében összpontosuló hatalom károsságát, magatartásának türelmetlenségét, s azt a vezetői módszert, amely egyéni kinyilatkoztatásokkal véli pótolhatónak a párt vezető szerveinek kollektívan kidolgozott és megvitatott állásfoglalásait. Később – a KV 1956 márciusi ülésén – bírálatát és közvetett önbírálatát kiterjesztette olyan ideológiai kérdésekre is, amelyek a Rákosi-korszak általános politikájában és ezen belül az ő kulturális politikájában irányító erejűek voltak. Ebben az összefüggésben elemezte Sztálinnak az osztályharc éleződéséről szóló téves tételét és a proletárdiktatúra dogmatikus értelmezését, mely a demokratizmus elsorvasztásához vezetett. Ugyanez év nyarán – júliusban – ismét beválasztották a Politikai Bizottságba, s ezzel lehetősége nyílt rá, hogy tisztultabb szemlélettel szolgálhassa tovább élete nagy ügyét. (Vö. Urbán Károly: I. m.)

Ebből a tisztulási folyamatból azonban hiányzott Révai elemzése önnön kulturális politikai koncepciójának és gyakorlatának egészéről. A *Felelet*-vita elhibázottságát ugyan a KV 1953 júliusi ülésén elismerte, de nyilvános önelemzésre sohasem vállalkozott. Irodalmi következtetéseinek megfogalmazása tehát megint csak az írók, művek és irodalomtörténeti problémák megítélésére várt.

Láttuk: a fordulat évétől a Déry-vitáig Révai József irodalomszemléletét irodalompolitikai megnyilatkozásaiból lehet rekonstruálni, amelyek közvetlenebbül kapcsolódtak ugyan a szemlélet teoretikus szférájához, de az általános politika koncepciójához igazodva el is fedték korábban kialakult gondolatmenetének logikáját. Harmadik nekifutása után viszont tárgyai kevesebb alkalmat adtak teóriáinak közvetlen kifejtésére, de egyidejűleg fel is szabadították az irodalompolitika és politika prekoncepciói alól. Az átmenetet két Móricz-kommentárja dokumentálja. A dogmatizmus éveiben voltaképpen csak egyetlen-egyszer választott irodalomtörténeti tárgyat, amikor megnyitó beszédet mondott Móricz Zsigmond halálának tizedik évfordulóján (1952 szeptember). Tárgyválasztása azonban ekkor még alig változtatott szemléletén és módszerén: gondolati kiindulópontjai változatlanok voltak s Móriczot csak példának tekintette realizmus-eszményének alkalmazására. Ezért dicséri benne a népközelséget és a vágyat „a pozitív, építő hősök, a harmonikus, boldog élet után". Nagy Péter Móricz-monográfiájának bírálatában (1953 december) már felszabadultabban bízza magát az életmű logikájára és az új irodalomtörténeti megközelítés problémáira. Lényegében máig érvényesen fogalmazza meg, hogy az elméleti-általánosító és a történelmi megközelítés egymást feltételezi, következésképpen a stílustörténeti periodizálás csak a társadalomszemlélet elemzésének integrálásával lehet hiteles. Szembe száll néhány megrögzött elméleti előítélettel is. Nem az a perdöntő – fejtegeti –, hogy Móricz nem adott teljes körképet a korabeli magyar társadalomról, hanem az, hogy paraszti álláspontról is észrevette és ábrázolta a kor néhány fő kérdését. Az *Árvácska*

értékelésében pedig azt bizonyítja, hogy gyakorlati kritikájában meg tud szabadulni korábban megfogalmazott teóriáitól, s felismeri, hogy a hős szomorú sorsa önmagában még nem teszi a sivárság és kiúttalanság ábrázolásává a regényt, sőt, a pozitív hős és a happy end kárára lett volna.

Irodalom-koncepciójának nagy próbája és önkorrekciójának nagy lehetősége azonban a József Attila-értékelés. Ebben a munkában Révai az új magyar irodalom egyik közvetlen elődjéhez akar utat találni – vállalva az előtörténet bonyolultabb képletének megfejtését is. De egyben gondolatmenete hiányzó láncszemének megalkotására is kísérletet tesz. Kölcsey, Petőfi és Ady életművében még egyszerre figyelte a magyar múlt fontos történelmi fordulóit és azok irodalmi megfogalmazását, de az első világháború utáni korszakot, amelyet átélt, csak részben elemezte. Történelmi és társadalmi elemzéseiben ekkor sem csak a kortárs közvetlensége nyilatkozik meg, hanem a történelemben gondolkodó ember távlatos szemlélete is, vizsgálata azonban csonka marad, hiszen hiányzik belőle a kor nagy költői összefoglalásának tanulsága. A József Attila-értékelés felvállalása e hiány érzékelését jelzi. S Révai nem elégedett meg gondolatmenetének mennyiségi kiegészítésével, hanem a József Attila életművéből kiolvasható következtetéseket mintegy szembesíti is – ugyancsak rejtett és belső vitában – korábbi téziseivel. Ezért vállalkozik már munkája elején a téma és a szocialista örökség leginkább kerülgetett problémájának megoldására. Amint Adyban együttlátta a viharmadarat és a szimbolista költőt, úgy József Attilában sem választotta ketté a harmonikus és a válságos alkotót. Aligha véletlen, hogy 1956 nyarán, amikor részletet tesz közzé készülő József Attila-tanulmányából, ezt a felismerést emeli ki: „Tagadhatatlan, hogy József Attila utolsó éveinek költészete nemcsak a nagy humanista versek egész sorával ajándékozott meg bennünket, hanem a sötét kétségbeeséssel teli tragikus légkörű, a halál és a meghiúsult remények levegőjét lehelő versekével is. József Attila költészete szocialista költészet, de nem ennek ellenére, hanem *éppen ezért:* nem a vulgáris liberális demokratikus optimizmusnak, hanem a fejlődés ellentéteit, visszaeséseit, pusztításait is számba vevő és kérlelhetetlenül kimondó. de az emberi haladás győzelmében a tragikus útkanyarok ellenére is hivő embernek a költészete" (Szabad Nép, 1956. június 4.).

E belső vita, önkorrekció és tisztuló gondolatmenet logikáját azonban ismét megtörte a politika, amelynek hatása viszont most nem a mozgalom önkényes prekoncepcióiban jelentkezett, hanem Révai József téves helyzetértékelésében és következtetéseiben. Révai az 1956 októberében átélt megrázkódtatások következtében életveszélyes állapotba került, egy hónapot a Kreml kórházában töltött, s csak 1957 elején kezdett ismét felépülni. Amikor ugyanez év tavaszán hazatérhetett, már elkezdődött a konszolidáció nehéz munkája. Amint Urbán Károly írja, ebben a szakaszban az egész magyar pártéletben felélénkültek a szektás tendenciák, s ezek képviselői közül többen Révait tekintették zászlóvivőjüknek. Révai felismerte ugyan a veszélyt, de „abból kiindulva, hogy az ellenforradalom után a revizionizmus a fő veszély, nem pedig a szektarianizmus és a dogmatizmus, egyre kevésbé tud és akar a kétfrontos harc reális követelményeinek megfelelni". 1948 után életműve és szemlélete hibás fordulatot vett, de ennek következményeiben még osztozhatott közösségével, a magyar kommunista mozgalommal. 1956 után viszont egy tisztuló pártban kezdhette volna újra munkáját, s a maga kor-elemzésétől függött,

hogy felismeri-e egy jobb szocializmus lehetőségét. Élete menthetetlen tévedése volt, hogy nem ismerte fel.

József Attila-kutatásainak első összefoglalásait ebben a helyzetben kísérelte meg (*József Attila költészetéről.* 1958 június; *József Attila-problémák.* 1959). Megmerevedett politikai szemléletének hatása ugyan nem mutatkozik közvetlenül e kísérleteken, feltűnő azonban, hogy tisztuló irodalomszemléletét már nem alkalmazza a József Attila-téma olyan – ugyancsak vitatott – mozzanataira, amilyen a költő viszonya az új népiességhez és az avantgarde-hoz. Szerinte az új népiesség „az ellenforradalom szellemi talajából nőtt reakció" az Ady-korszakra, s „bizonyos kapcsolódási kísérlet" a konzervatív restaurációhoz. Az avantgardizmus lényegét pedig továbbra is a formarombolással, az anti-realizmussal és az értelem-ellenességgel azonosítja. De 1956-os tanulmány-részletének felismerését ebben a megmerevedett értékrendben is megőrzi. Sőt Madách-tanulmányában érvényét még ki is terjeszti, pedig ebben is keveredtek a szűkítő prekoncepciók és a mű belső törvényszerűségeit követő elemzések: „Egy nagy író nem azzal lesz naggyá, hogy mindenáron feloldja és egységbe foglalja az ellentéteket, sőt sokszor az teszi naggyá az írót, hogy az ellentéteket feltárja és megmutatja, vagy legalábbis érzékelteti kibékíthetetlenségüket" (1958 szeptember). Következetlenség ez? Kétségtelenül az, de bizonyára a belső vita folytatása is. Amely már nem zárulhatott le.

*

Révai József munkái a fordulat éve utáni korszakban műfajilag a publicisztikához állnak legközelebb, a tudatformák rendszerében pedig az irodalompolitikához tartoznak. Így megítélésükben nem alkalmazhatjuk csupán az irodalomtörténet mértékét, hanem olyan koordináta-rendszerre kell rávetítenünk őket, amelynek fő vonalát a politikatörténet szolgáltatja. Méltánytalanság lenne tehát, ha azt a zártságot és gondolati befejezettséget keresnénk bennük, amely teljessé teszi korábbi nagy tanulmányait. Beszédei, vitacikkei egymásból következnek, egymást magyarázzák. Formailag olykor szaggatottak, magukon viselik a szabad előadás laza stílusát. Egy koncepciót azonban így is megfogalmaznak, s ez, amint láttuk, ellentmondásos és egészében is ellentmond az életmű korábbi korszakainak.

A harmincas évek második felétől kezdve a magyar kommunista mozgalomban a népfrontos irányzat jutott uralomra. A fordulat éve után ez a szellem csak jelszavakban és formális intézményekben élt tovább. Révai legjobb munkáiban a népfront gondolata húzódik végig. S csaknem haláláig a magyar kommunista mozgalom vezető funkcionáriusai közé tartozott. Aligha tudott elszakadni nagy tanulmányai szellemétől, s biztos, hogy fegyelmezetten illeszkedett az ötvenes évek politikai koncepciójába. Talán csak az alkotáslélektan tudná pontosan rekonstruálni szellemi útjának utolsó szakaszát: az irodalomtörténet számára különös képlet, melyben az író nemcsak az individuális alkotás, hanem a hivatásos-forradalmári erkölcs függvénye is. Ellentmondásai ebből a „kettős kötöttségből" nőttek ki, s vezettek végül – Lukács György szavaival élve – a „Révai-tragédiához."

Ez az értékelés persze csak akkor érvényes, ha Révai József két világháború közötti korszakában valóban a népfrontos koncepció felé mutat az író-portrék gondolatmenete. A

kérdés nem spekulatív, mert halála után az életmű történész-kritikusai között az irodalmi tanulmányok szomszédságában született történelmi munkák váltottak ki vitát. A bírálók kiindulópontja az 1932-es *Marx és az 1848-as magyar forradalom* és az 1938-as *Magyar szabadság – világszabadság* című tanulmány volt. Értelmezésük szerint az elsőben a társadalmi-gazdasági program, a másodikban pedig a nemzeti függetlenségi harc volt Révai ítéletének viszonyítási pontja. Ha ez igaz, Révai az éppen a harmincas években egymást váltó szektás és népfrontos párt-stratégia prekoncepcióit alkalmazta a múlt századi magyar forradalomra, s jutott el a társadalmi-gazdasági kritériumoktól a nemzeti függetlenségi gondolatig, amely a német fasizmus uralomra jutása után összekapcsolhatta a kommunista mozgalom ügyét a szélesebb tömegek elégedetlenségével. Következésképpen Révai szemlélete csak a taktikában távolodott el a dogmatizmustól és a szektarianizmustól, módszere pedig a historizálás, azaz prekoncepciók voluntarista alkalmazása a történelmi elemzésben. Ez a bírálat azonban már a történettudományban is ellenvéleményeket váltott ki, amelyek szerint a két Révai-tanulmány alapkoncepciója ugyanaz, azt fejezi ki, hogy 1848-ban Magyarországnak egyaránt kérdése volt a jobbágyfelszabadulás és a polgári átalakulás, valamint a nemzeti függetlenség, s Révai azért változtatja hangsúlyait, mert a két tanulmányban a magyar forradalom más és más szakaszát vizsgálja. Ennek az értelmezésnek a következtetése szerint tehát Révai koncepciójának változásai nem konjunkturálisak, hanem a fejlődés, az alakulás állomásai.

Valószínű, hogy ez a vita nem csupán a Révai-életmű értelmezéseinek megnyilatkozása volt, hanem – Révai ürügyén – történettudományi koncepciók, megközelítések és módszerek ütközése is. Az irodalomtörténeti értékelésben a harmincas évek korszaka belső mérték maradhat. E korszak szemlélete tette Révai Józsefet az új irodalomtörténeti és kritikai gondolkodás ösztönzőjévé, valamint a múlt és az élő irodalom sok értékének megőrzőjévé, átmentőjévé. S a fordulat éve után e szemlélet feladása nyitott utat újra régi szektás koncepcióinak, s vezette el dogmatikus irodalompolitikai elveihez és gyakorlatához.

RÓNAY LÁSZLÓ

A HARMADIK NEMZEDÉK IRODALOMSZEMLÉLETE

A harmincas évek legelején indult fiatal írónemzedék döntő élménye a vesztett világháború és a megdöntött forradalmak voltak. Szorongató létbizonytalanságban kezdték írói és kritikusi működésüket, s alapvető történelmi felismerésükké vált, hogy az előttük haladó nemzedékek, bármily nagyszerűt alkottak is, nem találták meg a választ a nemzet egyetemes létkérdéseire. „A világ megváltozott, új utak, új emberek kellenek ide" – írta tájékozódásuk összefoglaló jellemzéséül Kolozsvári Grandpierre Emil.

Míg a Nyugat nagy generációja eredménnyel vívta meg harcát az individuum jogaiért, a közvetlenül előttük járók, a laza szálakkal egybeilleszkedő „második nemzedék" fokozódó társadalmi érdeklődés és felelőssége – a keserű történeti tapasztalatok nyomán – nem látszott a legfiatalabbak számára követhető példának. Az önkifejezés, az irodalmi „modus vivendi" új útjait keresték hát, a fiatalokat jellemző mohó türelmetlenséggel, szenvedélyes ismeretvággyal. Sokukra elhatározó befolyást gyakorolt Horváth János nagy rendszerteremtő kísérlete, ugyanakkor azonban sem a hazai, sem az európai filozófiai gondolkodás nem mutatott számukra olyan példákat, mely a létről való ismereteiket, az emberi élettel kapcsolatos kérdéseiket megnyugtató módon orientálhatta, lezárhatta volna. Innen is magyarázhatjuk csapongó, nyugtalan és kielégíthetetlennek látszó érdeklődésüket, világképük állandó változását, melybe éppúgy integrálták Dosztojevszkij fojtogató nagyvárosélményét, mint Tolsztoj „szélesen hullámzó, mély" ábrázolásmódját. Fokozott figyelemmel és érzékenységgel fordultak az akkori modern irodalom új kísérletei felé. Rokon hangulatokra leltek Giraudoux regényvilágában, amely a kor értelmetlenségét jelképezte számukra a racionális és fiktív elemek regénybeli váltogatásával. Meggyőződésük szerint – melyet Sőtér István fogalmazott meg a francia íróról írt esszéjében – a valószerűtlen elemek tudatos alkalmazása nem távolítja el az írót a megismerni vágyott valóságtól, hanem új felfedezésekre sarkallja, s a képzelet kötetlen csapongása segítségével felfedezett új világ emberibb, mint a valóságos. Az új irodalom egyik vonzó ideálja lett a lét spontán költőiségének kifejezése, melynek mintáját Supervielle költészetében lelték meg. Semmi sincsen egészen önmagához kötve – hirdette a francia költő –, bármikor adódhatik a tudatban egy fantasztikus képzettársítás, és a látszólag egymáshoz tartozó dolgok és jelenségek hirtelen kiszakadnak addigi vonzásterükből, önálló pályát kezdenek. Az író nem tehet mást, mint rábízza magát ihlete már-már öntudatlan sugallataira, s igyekszik a világ jelenségeivel kapcsolatban részvétre hangolni magát. S hogy a megromlott világnak

részvétre, emberi együttérzésre van szüksége, azt Mauriac száraz, szenvedélytől vibráló világa is sugallta, mely szerint az emberek szeretet nélküliek, a világ pedig kietlen és sivár.

E látszólag ellentétes hatásokat egyetlen kristályosodási pont köré vonta a fiatalokra rendkívüli hatást gyakorolt André Gide példája. Ő a maga módján ugyancsak elégedetlen volt a világgal és benne az irodalommal. Mindentől, ami hagyományos, el kell szakadni – vallotta –, legelőször a divatos formáktól *(Pasztorál szimfónia)*, aztán a régies klasszicizmustól. Épp ez a formabontás teremtheti azt újjá. „Franciaország a klasszicizmus utolsó hazája és menedéke" – felelte egy körkérdésre. Az új klasszicizmust, mely meghaladja a hagyományokat, s az írót az emberi lélek belső világa felé orientálja, csak adekvát formanyelven lehet kifejezni. Erre utal Valéry is 1929-ben mondott akadémiai székfoglalójában: „Ne használj válogatás nélkül minden szót, mert vannak köztük ritkák és furcsák, ezek a figyelmet magukra vonják és hiábavalóan csillognak gondolataid rovására." A harmincas évek kezdetén induló fiatal írók és kritikusok gondolkodásában és írásművészetében épp azt a folyamatot követhetjük nyomon, ahogy a különöstől, a szokatlantól a hétköznapi és a puritán felé törekedtek, anélkül, hogy feladták volna a lélektani ábrázolás felszabadító és új utakat nyitó képzetében való hitüket. Részben a művészi megformálás szokatlanságától való idegenkedésük magyarázza, hogy az avantgarde iránt érzett lelkes érdeklődésük hamar csalódássá változott, úgy érezték, ez a verselés, kifejezésmód nem kapcsolódik költészetünk folyamatosságába: „egyre inkább zavart mássalhangzóinak olykor csikorgó torlódása, a belső zene, a prózaiságtól megkülönböztető lélegzetvétel hiánya" – írja Vas István. De ha csak rövid ideig állottak is az avantgarde kifejezés hatása alatt, rokonszenves maradt számukra ennek lázadása, a tekintélyek ellen való fordulása, kendőzetlen nyíltsága. A fiatal generáció egyik első folyóiratkísérlete, a *Névtelen Jegyző* (megjelent: 1932. májusa és októbere között; szerkesztői: Bethlen [Boldizsár] Iván, Hegedüs Géza, Rónai Mihály András és Szabó Zoltán) épp azt a gondolatot igyekszik tudatosítani, hogy a „gőzzé vált" érzelmi költészettel szemben elérkezett az ideje az újklasszicizmus irodalmának, mely szakít a nagy nemzedék individuális lírájával, de a második generáció „távlattalan", naiv-népies ábrázolásmódjával is. s horatiusi nyomokon indulva teremti meg a maga világképét.

A *Névtelen Jegyző* „Irodalom a mérlegen" címmel indított rovatában csírájában felfedezhető már a fiatal generáció önszemléletének s a hagyományokhoz való viszonyának tudatos megfogalmazása. A Nyugat nagyjait azért nem érzik követhető mintáknak, mert a háború előtti békéből akarják folytatni az irodalmat, a nyomukban következők pedig Illyés Gyula és Szabó Lőrinc kivételével nem igazán számottevő tehetségek, s velük a hajdan nagytekintélyű folyóirat nem hatóerővé vált, hanem „irodalomtörténetté". Az „irodalomtörténet" fogalma azonos a konzervativizmuséval, s vele szemben a megújulás lehetőségeként olyan példákra hivatkozott a *Névtelen Jegyző* szemleírója, mint Sandburg vagy Giovanetti szabadversei, Szabó Dezső és elsősorban Berzsenyi, aki klasszikus volt ugyan, de szenvedélyesen és modern módon vallott az élet legfontosabb kérdéseiről.

A fiatalok hasonlóan rövidéletű folyóiratkísérlete, a *Perspektíva* (1931–1932. Főszerkesztője: Bíró Sándor) élesebben fordul szembe a magyar avantgarde-dal. („A mindig újra törekvő és újító szerepében tetszelgő Kassák – olvassuk a *Megnőttek és elindultak* méltatásában – . . . szánalmasan ismétli önmagát, és szürkén gyűjtöget irodalmi tarló-

ján.") A lap köré tömörült fiatalok ugyancsak Horatius művészideálját („Odi profanum vulgus . . . ") érzik követendő példának a maguk számára. „A ma írójának, igazi művészírójának ajkán az 'odi profanum vulgus' nemes gőgje leng – írja Rónay György a *Mai Dekameron* című novellagyűjtemény ismertetőjében –. Hasonló a középkor komoly piktor-barátjaihoz." Ez a sajátságos írói öntudat részben abból fakad, hogy az irodalmat „szolgálat" ügyének érzi, részben a társadalmi ideálok elvesztéséből, mely arra ösztönözi a fiatalokat, hogy az írást, az íróságot szerepként értelmezzék, szembefordulva a népszerűséggel és a zsurnalizmussal. Ez a magatartás tipikusan klasszikus attitűd, mert a művész „abszolút mértéket tart szeme előtt, elsősorban az időtlen emberi lélek iránt érdeklődik. A mese nála csak keret, a lényeg a lélek. Annak útját, fejlődését kíséri figyelemmel, annak titkait bogozgatja".

Az individuum jogait mindenképpen kiküzdő zseni nietzschei ideálja helyébe az intuícióra, a lélek mélyrétegeinek rezdüléseire gondosan figyelő „zseniális mesterember" képe lépett. Feltámad az antik ideál: a művészet szakrális ténykedés, melyet csak a beavatottak, a kiválasztottak művelhetnek. S amikor a legfiatalabbak önmaguk, eszményeik előképeit keresik, természetes, hogy azokat nem a század első éveinek nagy forradalmárjában, Ady-ban, vagy a Nyugat nagyjaiban lelik meg, hanem sokkal inkább a századvég tragikus sorsú tehetségeiben, a „Ködlovagok"-ban, akik a világtól visszahúzódva, a mesterség biztonságos bástyái mögött keresték az önkifejezés lehetőségeit, tragikus életérzésük megfogalmazásának módját.

A megromlott világból kihúzódó művész-pap ideálját Kerényi Károly fogalmazta meg, s propagálta nagy hatással a harmincas években. Ám a kor hazai költészetében is akadt hasonló irányba mutató példa, Illyés Gyula 1929-ben megjelent *Nehéz föld*jében, amely – Németh László találó megfogalmazásával – visszaadta a szétrongyolt magyar nyelv becsületét, s Vörösmarty, Berzsenyi világa felé tágította líránk hagyományát. E két egymástól távoli hatás (Illyés verseinek reveláló hatásáról részletesen ír Vas István *A líra regényé*ben), mindenekelőtt azonban Kerényi szuggesztiója magyarázza az antikvitás újraéledését, mely a harmincas évek kezdetétől a negyvenes évek legelejéig tart, s folyóiratalapítások éppúgy jelzik, mint súlyos antológiák.

„Századunk gondolkodásának meglepő fordulata a *lényeg* iránt való szenvedélyes érdeklődés, miután a tudomány már mindent felbontott 'viszonyokra'.." E gondolatot Kerényi *Ókortudomány* című esszéjében fejtegeti. Még az irodalomtudományban is (elsősorban a szellemtörténetben) megfigyelhető olyan kísérlet, mely magát az irodalmat teszi „viszonnyá". E szemlélet ellenhatásaként mind többen sürgetik a gondolkodó fiatalok közül egyfajta „lényegtudomány" megteremtésének szükségességét, mely szakítana a múlt század szemlélet- és alkotásmódjával s a jelen század első éveinek individualizmusával. A mi korunk lényegét – fejtegeti Kerényi Károly –, az élet leglényegesebb, egzisztenciális kérdéseire összpontosító érdeklődését „csak olyan ókortudomány elégíti ki, amely az *antik lényeg tudománya*".

Kerényi Károly nemegyszer hivatkozik Karl Jaspersre, aki így fogalmazza meg az ember teljes önmagára ismerésének lehetőségét: „Ich kann nicht ich selbst werden, wenn nicht der Andere er selbst sein wird," azaz: csak akkor válhatunk igazi önmagunkká, ha olyan személyiséggel találunk kapcsolatot, aki ugyancsak teljes önmaga. Ezt a folyamatot

szemlélteti rómaiság és görögség hajdani kapcsolatában, s ezt sürgeti korától is: adja át teljesen önmagát az antikvitás szellemének, hagyományrendszerének, s akkor végre megteremtheti a maga számára a sokat emlegetett „lényeg" (a platóni *eidosz*) teljesértékű megjelenítési formáját, a *stílust* is. „A humanizmus maga majd akkor fogja számunkra lényegét megmutatni, ha sikerül visszavezetni a hozzá tartozó »érzéki hagyományhoz«" – írja ugyanebben a tanulmányában.

Ennek az „érzéki hagyományrétegnek" feltámasztására s az antik példa újraélésére vállalkozott a maga módján, a közép-európai humanizmus megteremtésének vágyával az *Apolló* (1934–1940. Szerkesztője: Gál István; főmunkatárs: Bóka László), a horatiusi „boldogok szigete" felfedezhetőségének igézetében a *Sziget* (1935., 1936. és 1939. Szerkesztője: Kerényi Károly) és az *Argonauták* (1937–1938. Szerkesztő: Hajnal Anna és Trencsényi–Waldapfel Imre).

Az *Apolló* programjára kétségtelenül nagy hatással volt Kerényi Károly eszmevilága. Nem véletlenül e lap hasábjain jelent meg Vergilius IV. eclogájának magyar fordítása (Trencsényi–Waldapfel Imre tollából.) A közismert messianisztikus látomás újraélesztése egyben a római szellemiséggel való találkozás kísérlete volt abban az értelemben, ahogy Kerényi is fejtegette *An antik költő* című rádióelőadásában (1935. január 1.). Ebben a váteszi, az „előre látó" művész ideálját rajzolta fel, s ennek előképét Horatiusban találta meg, ugyanabban a szellemben, mint Stefan George köre és Eliot. E célkitűzéshez szorosan hozzátartozott a magyar antikvitás rendszeres kutatásának igénye. Ugyanakkor azonban az Apolló „a közép-európai összehasonlító szellemtudományok megindításának" fontos kísérletére is vállalkozott, s ennek jegyében nyerte meg munkatársául például Bartók Bélát. Rendszeres fórumot igyekezett biztosítani a társadalomtudományok iránt érdeklődő fiatal irodalomtudósoknak (Lovass Gyulának, Mátrai Lászlónak, Ortutay Gyulának és Sőtér Istvánnak.) Munkatársainak mintaképei a 15. és 16. századi magyar humanisták voltak, „akik írók, érdeklődésükben tudósok és bölcselők, magatartásukban literátorok, s akiknél élet és irodalom nem élt kétlaki életet, mint mai íróinknál, tudósainknál". (Gál István: *A virtuális Közép-Európa*)

Író, tudós, literátor. Jellemző hármasság a fiatal nemzedék tagjainak. Mert legtöbben írók, de hasonló szenvedéllyel, elkötelezettséggel művelik az esszét, sőt a tudós tanulmányt is, s hol ebben, hol amabban a műfajban villan föl világképüknek egy-egy jellemző vonása, közös nemzedéki törekvéseik megfogalmazása. Az Apolló e hármasságot az antikvitás Apollón-vallásából eredezteti (ugyancsak Kerényi Károlyra hivatkozva), melynek legfőbb jellemzője a világban tapasztalható barbársággal való következetes szembefordulás s a szellem tisztaságának alázatos vállalása.

A kor egyik legnagyobb hatású verse lett Horatius XVI. epodosza, melyben arra szólítja fel kortársait, hogy hajózzanak ki a megromlott világból és keressék fel a valahol Nyugaton rejtőző Boldogok Szigetét. „A sziget-mítosz – írja Kerényi Károly a *Horatius noster* bevezetésében – inkább a Nyugat, mint a Kelet mítosza. Rokona a kereszténység e világtól elforduló másvilághitének, de rokon a görög gyarmatosok szűzföld-reményének is. Nem véletlenül akart a nyugati lázadó: Sertorius a boldogok szigetének keresésére elindulni, és nem véletlen, hogy a középkori kelta hajósok el is indultak azon az úton, amelyre . . . Horatius buzdít."

Az adott világ felett megteremteni a kevesek, kiválasztottak, a szellem boldog napfényében fürdők elit-vallását: ez volt Kerényi Károly nagyhatású programjának leglényegesebb pontja. *Sziget és alkotás* című tanulmányában, mely a *Sziget* célkitűzéseinek összefoglalása, nyomatékosan figyelmeztet, hogy megvalósítása nem tűri a műfaji határokat és a szellemi előítéleteket. E képzeletbeli szigeten minden jó hívást követnie kell az ott élőnek, s tetszése szerint választhatja ehhez a formát, amely a lényeghez viszi. A magyar sors: a bujdosó sorsa idézi Németh Lászlóval folytatott levélváltásában Prohászka Lajos könyvének tételét, „a magyar tudós típusa mindig közel járt ehhez. Vagy a püspökségek vagy a bujdosás, és sehol egy lehetőség szabadon, tisztán, termékenyen visszasugározni arra a földre, amelyből kiemelkedett. De én azt hiszem, éppen ez a helyzet változott meg abban a pillanatban, amikor a szellemiséget legföltétlenebb formájában, görög megnyilatkozásában merjük elfogadni és amikor mindannak a holt kéregnek és buroknak, ami a magyarság körül ezt a szellemiséget helyettesíteni és fölöslegessé tenni kívánja, nemet mondunk".

A szellemi elit követhette csak Kerényit ezen az úton, de ne feledjük: a harmincas évek elején indult fiatalokban volt egyfajta irodalomszemléleti arisztokratizmus, amely már forrásokból is táplálkozott ugyan, de találkozott a Sziget-gondolat követőiével abban, hogy az irodalom szolgálatát szent ügynek vélték, s igyekeztek minél messzebb távolodni a világban folyó események közvetlen ábrázolásától, már csak azért is, mert ez a világ ifjúságuktól csak farkas-arcát mutatta feléjük.

Kerényi Károly körének egyik legjellemzőbb törekvése volt, hogy a szigeti magányt vállalónak valamiképp vissza kell sugároztatnia tudását és felismeréseit a „földiek"-nek, akik nem vállalták a titokzatos boldogok szigetének felkeresésével járó kockázatokat. Részben e körben alakult ki a műfordítás újfajta kritikai szemlélete. (Ezt legnyilvánvalóbbá az *Argonauták* fordításai teszik.) A magyar műfordítás történetének forradalmát a Nyugat nagy nemzedéke vívta meg, a nagy nemzedék tagjai azonban jórészt szeszélyesen kalandoztak a világlíra addig érintetlen tájain, rokon hangokat kerestek, s azokat tolmácsolták, olykor megejtő szépséggel, de szabadsággal. Szabó Lőrinc fordításaiban a merész individuum ülte diadalát. A fiatalok azonban szolgálni akartak a hiteles, analitikus átültetéssel: az eredeti mű szellemiségével igyekeztek felfrissíteni a közgondolkodást és az irodalmi ízlést. Amikor Trencsényi-Waldapfel Imre nyomatékosan figyelmeztet arra, hogy a magyarság viszonya Horatius költészetéhez minden időben „korszerűen determinált", voltaképpen azt az eszményt fogalmazta meg, hogy bizonyos történelmi körülmények között az idegen költő adekvátan fejezheti ki azokat a tartalmakat, melyeket a kor írói nem szólaltathatnak meg a maguk nyelvén. Ezért fordultak mohó szellemi izgalommal a fiatalok Vergilius békés, a magánélet szférájában boldogságukat megtaláló pásztoraihoz *(Pásztori magyar Vergilius),* s ezért merült fel bennük egy nagy költői békeantológia megteremtésének terve a háború előestéjén.

A fiatalok szemlélete szerint koruk nem a nagy eszmék, az újra hívó szellemi kalandok és izgalmak időszaka. „Enciklopédikus korban élünk – írta Weöres Sándor (Nyugat 1935. 184 sköv.) –, amely nem alkotó, hanem csűrbe takarító, minden régi eszmét frissen tart, újakat viszont nem termel." Ezt a magatartást érezte korszerűtlennek a néhány évvel idősebb generáció, mely – elsősorban Szerb Antal munkássága révén – oly sok szállal

kötődött a csodákhoz. Részben épp e kérdés körül bontakozott ki a nagy nemzedéki vita, a Nyugat második és harmadik nemzedékének irodalmi csatája, mely több-kevesebb szünettel a Magyar Csillagban is folytatódott, s csak 1944 márciusa után fejeződött be, midőn az irodalmi harcok helyét a történelmi küzdelem vette át, s ébresztette rá a vitázókat szempontjaik másodlagos voltára. Voltaképpen ezek az eszmecserék kovácsolták nemzedékké a harmincas évek kezdetén indult fiatalokat, akiknek önszemléletéről, művész-ideáljáról sokat elárul Rónay Györgynek Szabó Zoltán *A tardi helyzet* című szociográfiai művéről írt bírálata. „Az a nemzedék – írja –, melynek Szabó Zoltán is tagja, nem szereti a kiáltásokat, ragaszkodik a helyzetjelentések objektivitásához, megállapít, észlel, keres, hangoskodások nélkül . . . A mozgalmazás a közvetlen előttük járó nemzedék sajátja . . . Ők mind vállalják a feladatok összességét, és kompromisszumra nem hajlandók sem irodalom és tudomány, sem élet és irodalom közt, hanem mindent együtt és összesen törekszenek megvalósítani. Mindez nem romantikus nagyotakarás, ami inkább előzőikben volt meg, szükségszerűen, hisz az úttöréshez romantikus nekirugaszkodás kell; az új nemzedék már kezdettől látta a ködök és pátosz eszközvoltát, látták, hogy szükséges védekezés a visszhangtalanság ellen, s éppen ezért határozottan lemondtak róla, mert nem a visszhangot találták fontosnak, hanem az igazságot." (Napkelet, 1936. 473 sköv.) E vágyott igazság és az objektív szociológiai és irodalmi vizsgálódás szintetizálásának vágyával alapították a *Szolgálat és Irás Munkástársaság*ot, melynek legnagyobb hatású kiadványa épp *A tardi helyzet* volt.

A „harmadik nemzedék" írói sok vonatkozásban vélték rokonaiknak az önkényuralom fiatal íróit. Ahogy azok számára a szabadságharc tragikus bukása után megszakadt a folytonosság szála, ugyanúgy érezték ők is társtalannak magukat. Babits Mihály költészetének kisugárzása ugyan mindegyikük lírájút megtermékenyítette, de hiányzott belőlük a babitsi szellem nyugtalansága és tragikus hangoltsága. Apolitikus korszakban kezdték írói működésüket, s legtöbbjükből – mintegy a kor visszhangjaként hiányzott az aktuális politikai kérdésekkel való szembenézés bátorsága. Épp ezt a teremtő korhoz és időhöz kötöttséget hiányolta lírájukból Kassák Lajos, akinek tanulmánya („. . . *és a legfiatalabb nemzedék*". Nyugat 1936. 86 sköv.) a későbbi nemzedéki viták előhangja volt. (Írásának hitelét némileg csökkenti, hogy személyes motívumok is munkáltak benne.) Fejtegetései jórészt visszhangtalanok maradtak, néhány szempontja azonban ismétlődik Halász Gábor *A líra ellenforradalma* című tanulmányában, mely a nagy nemzedéki vita kirobbantója lett.

Halász Gábor – mint erre Bodnár György figyelmeztet *(A klasszicizmustól az újrealizmusig)* – a „második nemzedék"ízlésváltásának legpregnánsabb képviselője volt. Nemzedéki örökségét a tizenkilencedik századot megelőző századok ízlésirányainál kereste, szemben a fiatalabbakkal, akik a századvég lírikusait és tragikus sorsú „ködlovagjait" tekintették előképeiknek. A lírikus legfontosabb feladatának a mesterségbeli munkát, a verstárgy megfogalmazását, a kifejezés nehézségeinek legyőzését vélte. Nem hisz a líra spontaneitásában, de szkepszissel méltatja „a tudatos aszkézis" költői kifejezését is. Kritikai szemléletmódjának változását jelzi, hogy szembefordul az *action gratuite* eszményével, melyet korábban – elsősorban Huizinga *Homo ludense* nyomán – még a művészi megújulás egyik lehetőségének érzett. Ezért is csalódott a legfiatalabbakban, akiknek

uralkodó jellemvonása volt – mint írja – „a lélek mélyéről ösztönösen felmerült szerepjátszás".

A legújabb költészet legnagyobb gyengeségének azt érzi, hogy a fiatal lírikusokból hiányzik az egyéniség, az individuum bátor lázadása, útkeresése. Míg az előttünk levő generáció közösségi jelszavakat vallott ugyan, de egymástól különböző lelkek vallomását vitte a költészetbe, ők „csapatban járnak", s alkati rokonságban vannak egymással. „Bárhol ütjük fel versgyűjteményüket, hatása rögtönös, zsongító, mint bizonyos parfümöké, kicsit egyforma is, de meg nem unható. Rossz költő nincs köztük, csak kisebb-nagyobb tehetség. Az elégia jobban sikerül nekik, mint a dal, a hosszabb költemény, mert alkalmas az érzelmi dialektikára, inkább, mint a rövid, a fuvolaszó jobban, mint a néha még alibiszerűen felharsanó trombitahang. Nem lázadók, de nem is beletörődők; rosszul érzik magukat a világban, számkivetettek a társadalomban. De tudják, hogy a költő egyetlen méltó bosszúja: a szép vers." Szinte szó szerint megegyezik Halász Gábor meglehetősen ironikus ítéletével Fenyő László *Levél Körtvélyesre* című versének néhány sora:

Olvasod-é az ifjak verseit?
Mennyi idill, üveghangokon sikító táj, kerek panasz
mennyi különös nevű hal s illatosnak dalolt
hímzett virág, – Ó, hol a szenvedély?
Mutasd meg démonod! – kiáltanám.

Az egyre bizonytalanabbá váló történelmi égbolt alatt Halász Gáborék nemzedéke s az utánuk következő generáció az irodalomnak s általában a művészeteknek más-más funkciót tulajdonított. A „második nemzedék" útja a csodától s a játékosságtól vezetett az újrealizmus felé, míg a fiatalok – részben túllépve a Kerényi-hatáson – a „mitikus", „mágikus" realizmus szemléleti jegyeit igyekezték írói gyakorlatukban uralkodóvá tenni. (Természetesen e megállapítás nem foglalja magába a „harmadik nemzedék" ekkori teljes regénytermését. Jékely Zoltán, Molnár Kata, Lovass Gyula, Sőtér István és részben Thurzó Gábor elbeszéléseiben és regényeiben jelentkezik elsősorban e törekvés.) „A mitikus regény a világmindenség egységes, költői víziójára törekszik" – idézte egyetértően Lovass Gyula Edmond Jaloux megállapítását. A vizionárius elemeknek a regénybe való építésével, álmok és a valóság egybejátszatásával igyekeztek túlemelkedni a hagyományosnak érzett realizmuson, melyet alkalmatlannak éreztek arra, hogy az olvasót együttérzésre hangolja s lelkében nemesítse. „Az újabb regényelméletek egy csoportja – írja ugyancsak Lovass Gyula (Magyar Kultúra 1938.) –, amit körülbelül mágikus realizmusnak lehetne nevezni, éppen a régi realizmus tehetetlenségét és szegénységét látva be, s éppen a realista elv következetes végigvitelével jut el André Breton éa Apollinaire szürrealizmusán túl a szellemi, sőt metafizikai valóságok felismeréséhez." Az újrealizmus legnagyobb gyengeségének azt érezték, hogy a megtestesült műben nem az anyag, hanem a megformálás módja játssza a vezető szerepet. „Az anyag fölé az elmélet kerekedik, s az írói alkotás hovatovább a Proustból és Gide-ből, Huxleyból és Garnetből levont elméleti tanulságok példája és kipróbálása lesz. Realizmus és naturalizmus 'idejétmúlt' attitűdje helyett az író azt az új 'humanizmust' vállalja, amely eszmei tartalmában bármily

tiszteletre méltó és nemes is, végső soron irodalomellenes, mert úrrá azt teszi, ami voltaképpen csak szolga lehet: a módszert." (Rónay György: *Bűn, szabadság, megtisztudás.* Magyar Kultúra 1938.) S hasonló gondolat jegyében bírálják a fiatalok Márai Sándor *A féltékenyek* című regényét is: „. . . egyben talán tanulságot is nyújt, a módszer mai túltengése idején a módszer ellen, az élet mellett beszél: arra kell gondolnunk, hogy abból a nagyszerű, hősies zsákutcából, de mégis csak zsákutcából, ahová a modern módszerek juttatták a regényt, egyedül a módszer visszaszorítása vezethet ki: nem az élet parancsoló valósága előtt. Más szóval: visszatérés a realizmushoz". Paradox jele a fejlődésnek, az utak kereszteződésének, hogy 1938-ban a fiatalok sürgették a második nemzedék gyakorlatával szemben a realizmushoz való visszatérést, s Szerb Antal az utóbbiak nevében a „csoda" felszabadító voltát hangoztatta; hogy alig néhány évvel később Halász Gábor állítsa a harmadik nemzedék írói elé „Balzac példáját."

Valóban idejét múlta a forradalmi újítás az irodalomban? E kérdést exponálja tanulmánya elején Szerb Antal (*Könyvek és az ifjúság elégiája,* Nyugat 1938. 273 sköv.) Hiszen a második nemzedék öneszmélésének évei Hölderlin, Stefan George és Novalis bűvkörében teltek, ugyanők azonban többet, felszabadítóbbat vártak az irodalomtól, „groteszk lehetetlenséget", mely megszünteti a világban uralkodó rosszat, s szabad kalandozásra csábítja az olvasót. Ehelyett minden maradt a régiben: ismét hódítanak a vaskos családregények, „amelyek neonaturalizmussal és neounalommal öldöklik az olvasót". Jóváthetetlenül véget ért a szekták, a mítoszok kora. Az új nemzedék nem lobog, nem rajong, nem újít, hiányzanak a harsogó jelszavak, „a dac, a szekta, a révület, a jelszó, a 'mánia'". *Új klasszicizmus?* kérdi egy másik tanulmányában ugyancsak Szerb Antal, s így válaszol a maga föltette kérdésre: „Az írók mostanában egyformán írnak, nemcsak nálunk, külföldön is. Új klasszicizmus felé megyünk? Vagy csak új unalom felé"?

Szerb Antal írásai részben Halász Gábor már idézett tanulmányára rímeltek. Amikor a „harmadik nemzedék" tagjai tanulmányaira válaszoltak, Halász Gáborral szemben is védelmezni igyekeztek álláspontjukat és az irodalom funkciójáról addig kialakított képüket. Az eszmecserében sok fontos irodalomtudományi kategória vetődött fel, anélkül, hogy ezek végérvényes tisztázást nyertek volna.

Alapvetőnek mutatkozott a klasszicizmus, illetve a hozzá való viszony tisztázásának kérdése. Halász Gábor pályájának fordulata az újklasszicizmus felé mutatott. Vele szemben Thurzó Gábor klasszicizmusként az „örök realizmus" eszményére hivatkozott, melyben a hagyományosnak érzett realista ábrázolás az irracionális és irreális elemekkel ötvöződik. (*Klasszicizmus.* Napkelet 1939. 297 sköv.) Mátrai László arra figyelmeztetett, hogy a regényben Proust olyan elhatározó befolyást gyakorolt, hogy azt azóta sem haladta meg az új regény, „minden valamire való írónk ma is az asszociáció körül pepecsel". (*Proust után.* Uo. 301 sköv)

A „harmadik nemzedék" igyekezett tisztázni a vita során az irodalmi folytonosságban való szerepét, mindenekelőtt a „második nemzedékhez" való viszonyát. Rónay György – nemzedékéből nem először – az esszéírók „előkelőségét, választékosságát, jómodorát, steril eleganciáját" kifogásolta, amely nem újította meg a műfajt, csak pallérozta, áttetszőbbé tette. S hogy a nemzedék maga sem újító, mi sem bizonyíthatja jobban – folytatja érvelését –, mint hogy ennek esztéta-szárnya nem tudta meghaladni a „kerényizmus

ködét", s változatlanul neoantik lírát igyekszik művelni. „Nekünk nem Kerényi adott programot, mert túl minden programon, az ifjúság első zavarából kilábolva már ott állottunk, ahol ő járt, és ahol Apollinaire csodálatos verssorai lobognak és ahol Proust makacs és gyötrelmes harcai folynak az idővel." (*Egy nemzedék nevében.* Magyar Kultúra 1938. 261 sköv.) Sőtér István „a legújabb nemzedék talányos arcáról" szólva azt fejtegette, hogy a fiatalok „nem vállaltak apród-szerepet a régi és friss irodalmi vezérek mellett". Az ő lázadásuk, újszerűségük épp abban áll, hogy vállalták az alkotás magányát, eltökéltségét, mert „egy megszállott vers több szociális lelkiismeretet képvisel, mint két ívnyi falukutató tanulmány". (Napkelet 1938. 304 sköv) Hasonló gondolatot fogalmazott meg Lovass Gyula is (*Még egyszer a fiatal nemzedékről.* Napkelet 1939. 289 sköv.), aki nemzedékének újszerűségét abban látta, hogy nem akart mindenáron különbözni elődeitől, mert megérezte, hogy azok megszállott csodavárása csak illúzió. A „harmadik nemzedék" írói nem várakoztak. „Menteni akartak, szolgálni és válaszolni." S a szolgálat legjobb eszközének az irodalom művelését érezték, a színvonal őrzését, kiteljesítését. Ez nem azt jelentette gyakorlatukban, hogy ellene fordultak az irodalmi hagyományoknak. Sokkal inkább a lírai történetszemlélet veszélyét érzékelték (ez mutatkozott meg Németh László *Kisebbségben* című könyvével kapcsolatos állásfoglalásaikban is), s az irodalom súlyos felelősségének gondolatát igyekeztek végérvényesen tisztázni a maguk számára.

A vitákban leggyakrabban a realizmus kategóriája fordul elő. A fiataloknak kulcsszava ez, anélkül, hogy terminológiáját pontosan, szabatosan körülhatárolták volna. Amit ők realizmusnak neveztek, nem a tizenkilencedik század világnézetére utal, annál kevésbé, mert amögött a pozitivista filozófia hatása rejlett. Az ő számukra a realizmus elsődlegesen stíluskategória, s az írói szemléletmód adekvát szava. E mögött a realizmus felfogás mögött Bergson intuíció-elmélete, Proust és Gide példája sejlett föl, hiszen általuk bizonyosodott be, hogy a valóság sokkal tágabb és gazdagabb annál, amit a pozitivizmus valóságnak hitt.

Minél kietlenebb lett a fiatalok körül a világ valósága, annál erősebbé vált regényeikben és verseikben az álomi hangulat, a kontúrok nélküli leírás. Egyre kevésbé fordultak a hagyományosnak nevezett realizmus felé, helyette Alain-Fournier gyermekhőseinek példájától megittasulva mind többet és többször kalandoztak a képzelet tájain. Jól érzékelte programjuk és a megvalósítás kettősségét Halász Gábor, aki *A század gyermekei* (Nyugat 1939. 108 sköv.) című írásában egyszerre méltatja a harmadik nemzedék íróinak új regényeit és verseskötetеit. Eljárását az is igazolhatta, hogy ezekben egyre kisebb lett a prózát és a verset elválasztó különbség. Míg az előttük járók prózaírói gyakorlatában azt érezték a fő gyengeségnek, hogy az esszéisztikus elemek elbizonytalanítják a lélekrajzot, sovánnyá teszik a cselekményt, az ő hőseik inkább sejtenek, mint gondolnak, inkább vágyakoznak, mint cselekszenek, s mindezt furcsa, vibráló félhomályban, melyet fokoz a jelzők keresett választékossága, az előadás nyomatékos pátosza. A regények cselekménye képekre bomlik, amelyeknek alig van közük egymáshoz, s a sors logikáját az impresszió helyettesíti. Halász Gábor arra int, hogy a különösség hajszolása „görcsös egyhangúsághoz vezet". Végkövetkeztetése szerint az ábrázolásnak és a művészi megformálásnak ez a módja nem a vágyott valóság többszínű kifejezéséhez vezet, hanem a realitás negációjához.

Persze a „harmadik nemzedék" e közösnek is nevezhető törekvésének történelmi-társadalmi okai is voltak. A sötétülő égbolt alatt mind intenzívebben fordultak a lélek szabad, érintetlen tájai felé, s a világirodalomban is mind tudatosabban tájékozódva keresték az övékhez hasonló, rokon hangokat. Jékely Zoltán azért idézte Jules Lafargue költészetét, mert „kifejezi a huszadik század emberének kiölhetetlen, legyőzhetetlen nyomorúságát". Rónay György antológiát adott ki az *Új francia költők* lírájából. Már a felszabadulás után írt tanulmányában (*Magyar–francia kapcsolatok* 1946.) Sőtér István így magyarázta e vonzódás belső tartalmát: „Éveken át szinte egyedüli lehetőségét nyújtotta számunkra a szellemi ellenállásnak a francia irodalomhoz való csökönyös, tüntető ragaszkodás – szinte már a reménytelen szerelmes ragaszkodása. A hallgatás éveiben szólnunk, igazán szólnunk legfeljebb csak francia ürüggyel lehetett, mert igazi protestálás és lázadás csak így süthetett ki szavainkból, melyeket nemegyszer egy Rákóczi, egy Bessenyei, egy Martinovics, egy Petőfi szavaihoz hangoltunk, kiknek Párizs ugyanazt jelentette, mint nekünk." A fordításnak ugyanezt a vigasztalását találta meg Vas István az angol lírában, s a fiatalok más költői az újra és mélyebben felfedezett antikvitásban, mely egyre szervesebbé, folytonosabbá vált a magyar humanista múlt hagyományainak feltámasztása révén. Jó példája az antikvitás újszerű megközelítésének Trencsényi-Waldapfel Imre *Erasmus és magyar barátai* című tanulmánya. Az Officina kiadásában megjelent mű mottója egy szonett. Szerzője Desiderius Desiderii, ismeretlen humanista. E név mögé rejtőzött az író, aki 1940-ben, azon az éjszakán, melyen a németek elfoglalták Rotterdamot, így foglalta össze egész nemzedékének érzületét:

Fölverte már a földet a barbár hallali,
És nőtt az ős sötétség, mint ólmos áradat.
Szegény elaggott mester mellett más nem maradt,
Csak hű íródeákja, a Boldog Rajnai.

„Császárok és királyok, pápák és püspökök, –
A Sókratést s a Krisztust mutattam föl nekik,
Emberség és igazság, hogy megteremjen itt,
Mint rózsa gyönge szirma rontó tövis között.

Hazám, Európa pusztul e gyilkos harci lázban,
S már senki se hallja – Jézus, ki bűne, vétke!? –
Finom latin beszédem, s ez minden fegyverem . . . "

Még felsóhajt utólszor, a rotterdami házban,
Mint anyja szokta régen – szegény esett cselédke –
A durva, de tejszagú nyelven: „Én édes Istenem . . . "

Az egyre nehezebbé váló időkben mind fontosabb ügye lett irodalmunknak az egység gondolata. Ennek jegyében szerkesztette Illyés Gyula a Magyar Csillagot, s a virtuális irodalmi közösség nevében próbálták tisztázni a fiatalok a múlthoz, a hagyományokhoz való viszonyukat. Szemük előtt a teljes és oszthatatlan magyar irodalmi múlt eszménye

lebegett (Ennek megsértését érezték Németh László *Kisebbségben* című könyvében éppúgy, mint Féja Géza irodalomtörténetében.) „A magyarság . . . a mi számunkra totális – írja Rónay György a Napkeletben, 1940-ben –: Eötvös és Kemény, Ady és Babits, a kódexek és a modernek együtt és oszthatatlanul; és szentül hisszük: jaj annak a jövő előtt, aki az áradó líra kamaszos buzgalmával, a honmentés, s nemzeti öntudat nevében szorgalmasan dolgozik a magyarság szomorú szellemi öncsonkításán. A mi magyarságunk: magyar valóság, nem burjánzó neomagyar mítoszok bonyodalma. A magyarság nekünk felelősség: elsősorban emberi felelősség. Ezt vállaljuk. Többet vagy kevesebbet: nem."

Az önvallomás igényű és érvényű elődkeresés izgalmas dokumentuma az 1941-ben megjelent *Ködlovagok* című antológia, melyben a fiatalok az irodalom félmúltjához való viszonyukat igyekeztek tisztázni és egyértelművé tenni. A századvég tragikus sorsú prózaíró-nemzedékének tagjait éppúgy a maguk törekvései előképeiként tartják számon, mint a Nyugat nagy nemzedékét: Kaffka Margitot, Babits Mihályt, Tóth Árpádot, Juhász Gyulát és Kosztolányi Dezsőt. Az eddig is nyilvánvaló volt, hogy a harmadik nemzedék irodalmi harcai a második generáció ellen folytak, s az irodalomhoz való viszonyukat sok vonatkozásban meghatározta Babitsék kivételes műveltsége, kifejezésmódjuk művészi megformálása és a világirodalomhoz való újszerű viszonyuk. A tanulmányok abban a vonatkozásban mondanak újat, hogy bennük a félmúlt álomi rétegét is egyértelműen elődjüknek vallották. Abban a szellemben, ahogy ezt Márai Sándor fogalmazta meg a gyűjtemény előszavában: „Mit is adtak hát a magyarságnak? Feltárták, néha alig érzékelhető, árnyalatfinom változatokban, nemes és tudatos eszközökkel a kifejezés új lehetőségeit, műfajokat alkottak és nemesítettek, a magyar nyelv, az irodalmi érzékelés titkait feszegették." Ezen a ponton, az „érzékelés", az árnyalatokra való gondos figyelem vonatkozásában találkozott a harmadik nemzedék gyakorlata a ködlovagokéval. Jékely Zoltán ekkor megjelent *Zugligete*, Molnár Kata *A földalatti folyó*-ja, Rónay György regénye, *A lázadó angyal* azzal kísérletezik, hogyan lehet a „csoda" realitását megteremteni, mint lehet felfrissíteni az epikum hagyományos menetét az idő szerkezetének felbontásával és a laza asszociációk segítségével. Amint Lovass Gyula írta *Az ismeretlen birtok* előszavában: hogy a nagy Meaulnes „az egyszer átélt csodálatos boldogságot meglelhesse, újra le kellene vetkőznie magáról mindazt, ami történt, amit látott, tett: bűnétől is meg kellene szabadulnia". E regények hasonló „gondolati kísérlet" termékei, bennük a realitástól menekülő lélek igyekszik eljutni az egyszer látott csodálatos kastélyba, s mert nem találja, álmok és asszociációk segítségével próbálja megtagadni a történés realitását. Az álmok világa – mint erre Halász Gábor figyelmeztetett (*A realizmus titka.* Nyugat 1940. 358 sköv.) – nem oldhatja meg a valóság kérdéseit. „A háborúnak van egy tetszhalottja – írja –, az irodalmi realizmus." Halász Gábor ekkori eszménye az élet felületén túlmutató, a jelenségek mélyére s az oksági viszonyok kristályosodási pontjáig hatoló ábrázolásmód, melyet később balzaci példának nevezett. A mitikus elemek kedvelőivel szemben azt az írót idézte (*Balzac példája.* Magyar Csillag 1941. 80 sköv.), „aki egyik napról a másikra elhatározta, hogy addig parttalanul áradó ösztöneit mederbe fogja, képzeletét, szenvedélyét, költői vágyait és misztikus hajlamait egyetlen cél, a költői ábrázolás szolgálatába állítja". Halász Gábor ideálja szerint a realizmus nem más, mint a társadalmi érdekű ábrázolás, benne „a társadalom lesz a regényhős". Voltaképp tehát Balzac pél-

dáját egyszerre értelmezte módszernek és stílusirányzatnak. Nem véletlen, hogy az ekkor fellobbanó „regény-vitában" a fiatalok többször is arról panaszkodnak, hogy a kritika még mindig a „régi" realista regényírás normáival méri az újabb epikai próbálkozásokat is, holott véleményük szerint nem a cselekmény már a fontos, hanem az élet lényegének megragadása, melyet sokféleképpen közelít meg az író, ha a lélek mélyrétegeibe irányítja figyelmét. *A stilizálás alkonya* (Nyugat 1941. 454 sköv.) jelzi, hogy Halász Gábor valóban eljutott a kritikai realizmus újraértelmezéséhez, amikor divatjelenségképp értelmezi Thomas Mann és Proust eluralkodó hatását, Giraudoux „szeszélyét" és Giono „pátoszát". „A mai stílus – írja tanulmánya befejezésében – ugyanolyan feladat előtt áll, mint minden túlérett romantika: önmagából kell ellenmérget kitermelnie, mely megóvja a teljes szétmállástól." Ezek a viták jelzik, hogy a harmadik nemzedék valóban „húzódozva, bizalmatlanul" irányította figyelmét a balzaci példára, mely csak később vált – mint Sőtér István írja – „tisztává" és „csalogatóvá".

Kétségtelen azonban, hogy a viták s különösen Halász Gábor több ízben megismételt érvelése középpontba állította az ábrázolás kérdését. A fiatalok írásaiban gyakran merülnek fel különféle műfaji problémák, s nemegyszer az a gondolat, hogy melyik műfajban lehet adekvátan válaszolni a kor kihívására, s hitelesen kifejezni a háború felszakította emberi sebeket. Az érdeklődés középpontjába kerül rövid ideig a tárca és a novella, mert az előbbi – mint Lovass Gyula írja – az intellektuális játékosság, az esszéizálás és a mitikus szemlélet szintetizálására teremt lehetőséget, az utóbbi pedig könnyedségével és kötetlenségével segítheti az írót mondanivalója egyértelmű megfogalmazásában. (Sőtér István: *Egy elfelejtett műfaj, a tárca.* Magyar Nemzet 1942. szeptember 27.)

Az eszmék és érvek e kavargó összevisszaságában született meg e generáció ekkori legjobb regénye, Kolozsvári Grandpierre Emil *Tegnap*ja (1942), s egy másik ugyancsak maradandó értékű alkotás, Ottlik Géza *Hajnali háztetők* című kisregénye. (Első változata a Magyar Csillag 1944. február–márciusi számában jelent meg.) A *Tegnap* jelentősége nemcsak abban rejlik, hogy éles kritikával, iróniával és önirróniával ábrázolja az akkori idők középosztályi mentalitását, hanem abban is, hogy az emlékirat, esszé és regény hármasságában nagyszerűen mutatja be, hogyan változott meg maga az irodalmi gondolkodás. Közvetetten vall arról, hogy az író feladata már nem a leleplezés és a küzdelem, mert az individuumok kora lejárt. Helyükbe a józan racionalista, s a megismerő ész sztoikus bölcsessége lépett. Elsőnek ismerte föl, hogy egy hamis világrenddel nem lehet érzelmileg azonosulni, csak azt lehet tudatossá tenni, hogy az rossz. Ezért is sikerült elkerülnie azt a nosztalgiát, mely Kosztolányi regényeiben – ő elsőnek ábrázolta belülről a középosztály válságát – még tetten érhető, s amely a fiatalok regényeiben a sokféle ábrázolási kísérlet egyik magyarázó elve. Az érzelmi szuverenitást fogalmazza meg Ottlik Géza is, aki pontos, lényegre törő fogalmazásával, kristályosan tiszta alakrajzával ellenpontozza hőseinek érzelmi zűrzavarát. Mindkét alkotás közös jellemzője, hogy szakít a harmadik nemzedék regényeinek fel-felbukkanó alanyiságával. Kolozsvári Grandpierre Emil némi iróniával utal is egyik cikkében erre a „járványra", melynek eredményeképp hamarosan az egész magyar irodalmat egy szó jellemzi: én.

A harmadik nemzedék „generáció-tudatának" fontos tényezője a hagyományokhoz való viszonya. Mint már jeleztük, előképeiknek vallották azt az elsüllyedt nemzedéket,

mely a világ valóságát a lélek mélyrétegeiben kereste. Ezt a kontinuitást tudatosította Vajda Endre (*Lírai folytonosság.* Magyar Nemzet 1942. okt. 1.), aki így foglalja össze az új költők világképét: „Reális álmok, vágyak, érzékelések gazdag képvilágban és zenében oldódva. Ebben benne van állásfoglalásuk a korral szemben is: vállalják az ember igazabb, belső arcát, alávetik magukat a lélek törvényeinek, mely még megmaradt számukra valóságnak a világban. Ha többet énekelnek a természetről, mint aktuális eszmékről, ezzel csak a költészet méltóságát őrzik, de tisztában vannak emberi áldozatukkal is, ahogy Jékely Zoltán mondja: 'A vérüket szűzadóként felissza – A történelem, a hétfejű sárkány'."

Az *Ezüstkor* szintén kristályosodási pontja lett a fiataloknak. (Két száma jelent meg, 1943. márciusában és júniusában. Lovass Gyula, Rónay György és Sőtér István közreműködésével Thurzó Gábor szerkesztette.) A lap bevezető tanulmányában (*Klasszicizmus*) Mátrai László a klasszicizmus és a romantika eszmevilágának különbözőségét és kapcsolódási törekvéseit elemezte. Mint már jeleztük, a harmadik nemzedék szemléletmódjának fontos jellemzője volt előbb a klasszikus antikvitáshoz, majd a goethei „nagy" klasszicizmushoz való viszonya. Mátrai László szerint különösen időszerű a klasszicizmus fogalmát mint korszakmegjelölést tisztázni, amikor a liberalizmussal szemben mind nagyobb teret nyer a közösségi gondolat, s érezhetően előtérbe kerül a művészi ábrázolás metafizikus érdeklődése.

A fiatal írók makacs következtetéssel hangoztatták, hogy az ábrázoló művész nem elégedhetik meg a realista ábrázolásmóddal: fokozott figyelemmel kell merítenie a lelki jelenségekből, öntudatosnak alig nevezhető sejtésekből és megérzésekből. E törekvésre részben rímel Mátrai László értelmezése, aki az alkotás folyamatát a káoszból való kiemelkedés hérakleitoszi folyamatképp magyarázza: a klasszikus művész útja a „felfelé vezető út", melyben egyre nagyobb szerepet kap a megformálás tökéletessége, míg a romantikus alkotó egységes formáló elv híján hiába küzd a lélek mélyvilágából parttalanul áradó élményeivel. Ahogy nem lehet mereven szétválasztani a klasszicizmust és a romantikát, lehetetlen éles határvonalat húzni a realista stílus és az ábrázolás menetében mind nagyobb teret elhódító játékosság, látomásosság között, mely a maga lelki tartalmaival ugyancsak a valóság jobb megismerésének lehetőségét rejti. Ezt a gondolatot fogalmazza meg Lovass Gyula *A játékos Európa* című tanulmányában (folytatásául, készülő nagyobb igényű regénytörténete második fejezetének szánta *Az érte lázadók* című tanulmányát, korai halála miatt azonban ezt már nem tudta befejezni). Lovass Gyulának döntő és nemzedéke lassú ízlésváltozásáról árulkodó felismerése, hogy az első világháború védelmezői is ráébredtek, hogy a játék, az álom nem adhatja a valóság teljes keresztmetszetét. A játékosság maga a társadalmi bomlás természetes velejárója volt, amint az általa idézett Szentkuthy Miklós írta: „Ideges félelem kényszerít történelmi álarcokba, félek, ha természetesebben, közvetlenebbül fejezném ki magamat, akkor elvesznék valami tömegben; ez olyan volna, mintha a gyermekszobából valami prózai halálmasszába száműztek volna." Lovass azonban jó érzékkel ismerte föl, hogy a játékosság kora lassan a vége felé közelít, s legjellemzőbb, legsikeresebb alkotásainak (Virginia Woolf nevét említi) annyi a jelentősége, hogy az új utak felé tájékozódó irodalom fel tudja használni egyes stíluseredményeit. Hogy a művészi ábrázolásnak új korszaka közelít, Giraudoux *Elektrá*jának

jellemző párbeszédével érzékelteti. Oresztész elindul végrehajtani véres bosszúját, s a színpad előterében meredten álló hősnőnek egy öreg koldus mondja el, mi történik a háttérben. Aegisztosz meghalt, Klütaimnésztra vérében fekszik, az ellenség benyomult a városba, s mindenfelé rőt lángnyelvek csapnak a magasba. „Mi ez a fényesség, ez a tűz? " – kérdi Elektra. „Ez a hajnal" – válaszolja a koldus.

A „hajnal" itt egyszerre a bűneiből ocsudó, a láng és a pusztulás fényeiben önmagára ismerő Európa képe és egy majdan beköszöntő bűntelen világrend ígérete (ilyen értelemben ábrázolja a vérbosszút Giraudoux drámája, s ezt az értelmezést aktualizálja a történelmi események sugallatára Lovass Gyula). Ezért nem volt igaza Halász Gábornak, aki *Az ébredő város* (Magyar Csillag 1943. 496 sköv.) című tanulmányában „polgárfiak"-nak nevezte a lap íróit, „akikből egyelőre hiányzik a feltörekvő polgár kíméletlensége".

Sőtér István (*Válasz egy margójegyzetre.* Magyar Csillag 1943. 615 sköv.) válaszában a játékosság jogát védelmezi, s az újrealizmustól, a balzaci példától határolja el magát. Balzac sosem tudott volna álmaiból eljutni a valóságba – írja –, Flaubert viszont, aki e nemzedék epikusainak egyik mintája, a játékosság szárnyai révén talált el ide, a művészi ábrázolásmód új lehetőségét és irányát szabva.

Halász Gábort ekkor már nem annyira az új irodalom sorsa és irányultsága foglalkoztatta. Sokkal fontosabb volt számára az a kérdés, milyen szerepe lehet az irodalomnak az élet humanizálásában. *Továbbjutni!* (Magyar Csillag 1944. 108 sköv.) című tanulmányában a társadalom égető kérdéseivel kapcsolatot teremtő író ideálja sejlik föl, aki nem húzódik „szélárnyékba", s nem a valóságnak a „lélekre vetett árnyékát" igyekszik ábrázolni. A fiatalok klasszicizmus-eszményét megkérdőjelezve, a művészi ábrázolás folytonos és makacs következetességgel vívott harcát emeli ki mint a teremtés legfontosabb folyamatát. E harc közben győzedelmeskedhetik a klasszikus alkotó a káosz erői felett. A fiatalok világszemléletének szerinte az a legnagyobb negatívuma, hogy nem képesek „érzelmi-akarati erőfeszítésre", hiányzik belőlük az igazi klasszicizálás, a harcban kivívott diadal feszítő ereje.

Halász Gábor vitában született tanulmánya többször felveti az intellektualizmus kérdését, ennek szerepét a művészi ábrázolásban. Kenyeres Imre (*Új költészetünk.* Diárium 1944. 33.) ezzel kapcsolatban a megfelelő és árnyalt kritikai elemzés szükségességét sürgeti, Rónay György pedig (*A líra „válsága".* Magyar Csillag 1944. 426 sköv.) azt hangoztatja, hogy nemzedéke „az elme tartózkodó hősiességével" győzi le „a lazaság ihletbeli anarchiáját". A fiatalok szemléletének összefoglalásául így különbözteti meg a második és a harmadik nemzedék szemléleti különbözőségét: a második nemzedék valója után megtalálta és makacsul keresi újra és újra azt az égi valót, amelyről Vojtina beszél. Az új líra eszményibb lett. S ha ez válság, akkor, de csak akkor beszélhetni a líra válságáról.

Az „Ezüstkor-vita," s egyben a fiatalok „modus vivendi"-éért vívott szakadatlan küzdelem lezárásaként Halász Gábor (*Tiltakozó nemzedék.* Magyar Csillag 1944. 430 sköv.) érvek és ellenérvek helyett a kötetben csendesen felsorakozó versek majdani tanúságtételére bízza a végső döntést. Erre azonban csak 1945 történelmi fordulata után kerülhetett sor.

KENYERES ZOLTÁN

WEÖRES SÁNDOR: A TELJESSÉG FELÉ

Weöres Sándor felszabadulás utáni első könyve, *A teljesség felé* 1945-ben jelent meg a Móricz Zsigmond Könyvkiadó Vállalatnál Illés Árpád borítójával és könyvdíszeivel, a könyv dedikációja Hamvas Bélának szólt. A prózában megfogalmazott élettanácsok gyűjteménye annak a pályaátalakulásnak volt újabb dokumentuma, mely a *Theomachia* (1941) és a *Bolond Istók* (1943) lapjain érlelődve az 1943-ban összeállított *Meduza* c. verseskötetben már egészen látható formát öltött és folytatást sürgetően jelentkezett.

A teljesség felé nemcsak Hamvas gondolatainak közvetlen és azonnali hatását tükrözte, hanem azt az előrelendítő és felszabadító erőt is munkába fogta, mellyel Hanvas tanulmányai Weörest saját törekvéseinek a korábbiaknál bátrabb kibontakoztatására ösztönözték. A közvetlen és közvetett hatás határozottan megkülönböztethető a kötetben: a közvetlen hatás túlzó és csaknem epigonszerű utánzáshoz vezetett, a saját irányát tudatosító és szabaddá tevő erő viszont verseinek átalakulását segítette s a prózai kötetet szorosan hozzákapcsolta az *Elysium* (1946) és *A fogak tornáca* (1947) c. verseskötéteivel kezdődő újabb korszakához. *A teljesség felé* megírásában erősen közreműködött Weöres pályakezdése óta újra és újra megnyilatkozó szerepjátszó kedve: a végső igazságokról tanácsokat osztogató bölcs egyike volt a magára vállalt szerepeknek. A kötetet részben erős beleérzőképesség irányította, írásakor Weöres nagy formaérzékenységgel élte át olyasfajta szövegek hangulatát, mint amilyenekkel Hamvas foglalkozott, amelyekből később az *Anthologia humana* (1947) c. bölcseleti szöveggyűjteményében közölt válogatást. De az empátikus szerepjáték alkalmat adott a költészet változásával összefüggő elméleti, esztétikai nézetek megfogalmazására is.

A kötetnek öt fejezete van („A forrás", „A kard", „A fészek", „A szárny", „A kristály") s minden fejezet csaknem aforizmatikusan tömör, rövid fejtegetésekből áll. Vajda Endre azt írta a könyvről, hogy „afféle Vade Mecum, a régi szkolisták és misztikusok hasonló közhasznú írásaira emlékeztet, megszívlelendő igazságok parainézis-szerű gyűjteménye" (Válasz, 1946), s külsőleg csakugyan rokonságot tart régebbi korok ájtatos vagy éppen misztikus irodalmával, a bölcselmi útikönyvekkel és erkölcsi kalauzokkal, amiket már a XVI–XVII. század magyar irodalma is jól ismert. A költőien apodiktikus fogalmazású gondolatok eredeti forrásvidéke pedig a régi keleti filozófiai rendszerekben a középkor misztikus irányú irodalmában és a modern európai egzisztencializmusban található meg.

„Szállj le önmagad mélyére, mint egy kútba; s ahogy a határolt kút mélyén megtalálni a határtalan talajvizet: változó egyéniséged alatt megtalálod a változatlan létezést." *(Az alap-réteg)* Ebből az individualizmus–ellenes álláspontból indult el a könyv gondolatmenete. „Törd át gátjaid – a világ legyél te magad" *(Tíz lépcső)* – írta ugyancsak az első fejezetben. Az önmagába, mint biztonságos fedezékbe húzódó izolált énnel, az individuális személyiség kultuszával szemben a nyitottságot és határtalanságot tűzte ki elérendő célul, úgy fogalmazva, hogy szavai szerint a nyitottság, határtalanság és változatlanság a „létezés" minőségei, míg a zártság, körülhatároltság és változás az „élet" jellemvonásai közé tartozik. A teljesség felé törekvő ember ekképpen nem az „élet", hanem a „létezés" törvényeit kell hogy megismerje – de a lélek kútmélyén megtalálható határtalan létezés nem volt azonos ebben a gondolatmenetben sem a freudista tudatalattival, sem a „teljes szórakozottság állapotát" rögzítő szürrealista művészettel, egyszersmind idegen volt tőle a történelmi és társadalmi lét minden alapvető megnyilvánulása.

A teljesség felé kitörést hirdetett a művészet fejlődését is megakasztó individualista szemléletből, de kiutat egy meditatív irracionalizmusban keresett. Ennek legfőbb jellemvonásai közé tartozott a tapasztalt jelenségek minőségi különbségeit eltörlő, mindent egyforma színben feltüntető érzelemnélküli szeretet eszméje. „A teljességben nincs jó és rossz, nincs érdem és hiba, nincs jutalom és büntetés." *(Az erkölcs. III.)* „Úgy áradjon szereteted, mint a tűz fénye-melege: mindenre egyformán." *(A jóságról)* „Szereteted ne olyan legyen, mint az éhség, mely mohón válogat ehető és nem-ehető között; hanem mint a fény, mely egykedvűen kiárad minden előttelévőre." *(Az érzelgésről)* A korabeli kritikusok között Rónay György figyelt fel arra, hogy az „egykedvű, részvétlen kontemplációnak ez az állapota" hogyan fordította a kötet szerzőjét korának törekvései és általában a társadalmi cselekvés ellen. (Vigilia, 1947) Az 1945-ben megjelent könyvben nyilvánvalóan mindenekelőtt a fasiszta háború emberrontó, országvesztő tragédiája sötétlett, de nemcsakhogy hiányzott belőle a jövőt előlegező remény, hanem a reménytelenséget és a történelmi jövő hiányát, a társadalmi távlattalanságot programmá is emelte. A keresett „teljes emberség állapotát" összekapcsolandónak tartotta azzal, hogy a társadalom minden jobbító élettervét gyanúval kezelje és elutasítsa. „Írmagját se tűrd magadban semmiféle társadalomjavító szándéknak. Mert minden elvont közösség ködkép; és aki a ködben rohangál, előbb-utóbb elevent tipor." *(A közösség-javításról)* A könyv néhány keserű jóslatát az intézményesített forradalomról és a vezető emberek erőszakolt kultuszáról később egy időre beváltotta a történelem, de Weöres nem egy a múltból és jelenből kiolvasható vagy megjósolható jövő árnyai ellen emelt szót, hanem tapasztalatait általánosítva elvetette a társadalmi megoldás minden lehetőségét és formáját.

A kötet individualizmus-ellenes szemléletének alapgondolatát *Az elmosodódó határok*ról szóló fejtegetésben forgalmazta meg. „Aki elkezdi lebontani egyéniségét, mindjobban elveszti a határt saját és mások lelke között. Ha embertársa szemébe néz, megérzi annak érzéseit és felismeri: „ez is én vagyok"; ha egy kutyát megsimogat, megérzi annak egybemosódó világát: „ez is én vagyok", ha egy bútort hosszában érint, átveszi annak tagolatlan csöndjét: „ez is én vagyok". Az önnön határain túlterjeszkedő, a tagolatlannak fölfogott mindenségbe belesimuló új, individualizmus fölötti személyiség eszméje nagyon

régi gondolathoz kanyarodott vissza. Már az ind upanisádokban megjelent a spirituális panteizmusnak az a megfogalmazása, hogy a személyes én, a mindenség és a mindenséget átható isteni erő és akarat azonos egymással. Schopenhauer óta az európai filozófia gyakran emlegette az upanisádoknak azt a részletét, melyben Uddalaka Aruni fiát az alapigazságokra oktatja: „Ez az elmúlhatatlan, amiből ez az egész nagy világ van, ez a valóság, ez a lélek, ez vagy te, Svétakétú." Ezt a részletet idézte Hamvas Béla is az *Anthologia humana*ban (37–40. l.), és az azonosság pantheista törvénye, az „ez vagy te", a „tat van aszi" tétele öltött formát Weöres könyvében.

Ez a tétel a szemlélődő ember lételméletéhez vezetett el a kötetben, a szemlélődő emberhez, aki idegenkedve figyeli a társadalom életjelenségeit, megveti az agresszió és az erőszakos terjeszkedés ideológiáját, de kételkedve néz a cselekvő humanizmus mozgalmaira is és a cselekvő részvétel helyett a távolmaradás morális fölényét hirdeti, a társadalmi tétlenség erkölcsi tisztaságában és megtisztítító erejében hisz. Ez a nem is elég mély és nem is elég eruditív módon összeszedett – tudományos filozófiának nem nevezhető – elmélet a művészetbe jutva, az esztétika területén néhány figyelemre méltó vonással módosult.

Az a gondolat, hogy minden egy, minden mindennel azonos, a kozmikus harmónia esztétikai fogalmát vetette föl. „Figyeld a tünemények szakadatlan áramlását: mind más és mégis mindig azonos . . . Figyeld a történelemben, a jelenkorban és saját hétköznapjaidban a jószándék, szenvedély, hazugság, erőszak egymásbamosódó vonulását: mindaz, amit magában véve rossznak, csúfnak, aprónak ismersz, oly harmóniává szövődik, mint a felhők vándorlása, vagy a hegykúpok láncolata." *(Az élet megértése)* A kozmikus harmónia első jellemvonása eszményítő jellege volt. Míg a filozófáló elmélet a reménytelenség komor színeit festette, a belőle származó esztétikai elv a szépség és harmónia uralmát hirdetve arról beszélt, hogy a jelenségvilágnál mélyebben a dolgok diszharmónikus elemei harmóniába rendeződnek, és feltárul a „közös szépség": zavarok csak a felszínen mutatkoznak, belül a világ szép és rendezett. „A természetben nincs semmi ízléstelen. Sőt: még az emberi ízléstelenséget is helyre-javítja" – idézte Illés Árpád szavait. E szemlélet szembefordította a természet végtelen és feltétlen szépségét az emberi alkotás véges és különféle fokozatú teljesítményével, de a kozmikus harmónia és a „közös szépség" eszméjében mégis egyesült ember és természet, társadalom és világ, egyén és mindenség.

Weöres esztétikájának eszményítő jellegét fogalmazta meg, amikor kijelentette, hogy „a tudomány és művészet hazája nem a lét, az 'esse', hanem a lehetőség, a 'posse', s ha a létben megnyilvánul, attól a lét lesz gazdagabb." A társadalmi reménytelenséget kifejező filozófiai elmélettel tehát szembenállt az alkotás és alakítás lehetőségét hirdető esztétika. A kötet filozófiai tanítása kétségbe vonta az ember társadalmi megváltozásának lehetőségét, de a benne működő esztétikai elv a művészetet mindenestül a „posse", a lehetőségek területére helyezte át. A létezés nélküli lehetőségek elvont esztétikája megint kétarcú volt: egyrészt elválasztotta a művészetet a valóságtól, másrészt viszont szembefordult a dekadencia művészetszemléletével is, mely beletörődve az élet adott állapotába, a lehetőségeket tagadja meg és a művészet alakító értelmét veti el.

Az individualizmuson túli individuum, a személyiség fölötti emberi lét Weöresnél már korábban is megjelenő gondolata a kozmikus harmónia eszméjében vált esztétikai mértékké és benne fogalmazódott meg az élményköltészettel való szakítás. A „közös szépség" elve nem leleplező irodalomhoz, hanem eszményítő irodalomhoz vezetett, a mesés képzelet és a tündéri varázslat hol mítoszi sodrású, hol lebegő, játékos, áttetsző költészetét támogatta. A költészettan felől minden a huszadik századi költészet egyik fő irányát alkotó objektív líra ellentéte volt, mert megvalósítója ugyan a versben kifejezendő tartalmat a személyes benyomástól eltávolodva és a jelenségek közvetlenül tapasztalható hatásától elszakadva igyekezett megragadni, de a dolgokat nem csupasz önmagukban, hanem az ősi, határtalan egység eszméjének nevében átlelkesítve, alapvetően antropocentrikus módon fogta fel.

A kozmikus harmónia elvének másik, eszményítő jellegénél nem kevésbé fontos jellemvonása az volt, hogy Weöres a harmóniába rendeződő diszharmonikus elemek szüntelen vonulását, gomolygását vagyis mozgását hangsúlyozta. „Figyeld a tüneményekszakadatlan áramlását: mind más és mindig más és mégis mindig azonos."*(Az élet megértése)* A versíró gyakorlatban ez a metafizikába és irracionalizmusba oltott dialektika is megjelent már korábban, az első kötetekben nyoma van, de tételes megfogalmazása, pontos tudatosodása után Weöres lírájának egyik fő alakítóelve lett. A változatlan és változhatatlan lényeg elképzelt mozgását, gomolygó alakváltozását modellálják a versek zenei és képi alkotóelemei, a versek felépítése és belső rendje ezt a szüntelen mozgást közvetíti: a forma ennek az elvnek megfelelően válik tartalommá, a szavak lexikális jelentésénél gyakran lényegesebb mondanivalót közlő tartalommá. E szerint az esztétika szerint az a művészet feladata, hogy a tapasztalati valóságon áttörve bekapcsolódjék a jelenségeket irányító „végtelen áramokba" és a szüntelen mozgást, szakadatlan gomolygást leképezve a „végtelen áramok" valamelyikét sugallja. *(Angyalok)* E dialektikus irracionalizmushoz tartoznak Weöres ettől kezdve mind gyakrabban feltűnő fogalmai a mozgó mozdulatlanságról, az átrendeződő változatlanról, amit a kötetben a „hangtalan zene" képzete fejez ki, és ami annyit jelent, hogy a lelki tartalmak nem mindig, sőt nem is elsősorban a szavak denotatív értelmében fejeződnek ki, hanem „álló és mozgó alakzatokként" jelennek meg, a belső formában öltenek alakot. *(Az értelem fokozatai)*

A teljesség felé e gondolatok révén a versíró gyakorlathoz vezetett el, az utána megjelenő verseskönyvekhez kapcsolódott. Weöresnek 1945 és 1948 között négy kötete jelent meg, a *Gyümölcskosár* (1946), *A szerelem ábécéje* (1946), *Elysium* (1946) és *A fogak tornáca* (1947), ezen kívül az Európai Iskola *Index* című füzetsorozatában megjelent 1947-ben egy rövid prózavers-ciklusa *Testtelen nyáj* címen. A *Gyümölcskosár* c. kötet Weöres gyermekverseiből közölt válogatást, a közzétett huszonnyolc versből húsz megjelent már korábbi kötetekben, a legtöbb a *Meduzá*ban, s a könyvben addig nem szerepeltek között is többségben voltak a korábbi keltezésűek: a gyermekek körében országszerte ismert és kedvelt *Száncsengő* pl. 1931-ben keletkezett. *A szerelem ábécéje* zömmel ugyancsak korábbi kötetekben már megjelent versekből állt össze, szerelmi dalokból alakítva ciklust. Mégis jelentékeny iránymódosító áramlatokról tanúskodott a két kötet, az összeállítás és elrendezés elve, valamint a témaválogató szempont előrevezető

esztétikai kritériumok jelenlétére vallott. A *Gyümölcskosár* – Weöres első önálló gyermekvers-gyűjteménye – az ars poeticát is formáló *Magyar etűdök* felé vitte a ritmuskísérletezés eszközéül használt gyermekdalokat és játékverseket, *A szerelem ábécéje* pedig a *Tűzkút Fairy spring*-ciklusában talált magasabbrendű folytatásra. A *Testtelen nyáj* kísérlete is – noha részletei megjelentek *A fogak tornáca* című kötetben – a hatvanas években ért be, a négylapos alkalmi összeállítás a megvalósulásra váró szándék dokumentuma volt.

POMOGÁTS BÉLA

A TÖRTÉNELMI REFLEXIÓTÓL A LÉTKÖLTÉSZETIG

– Nemes Nagy Ágnes lírájáról –

A nemzedék, amelyhez tartozik, nem ismerte az élet harmóniáját, a békeidők ízeit. Indulása a háború apokalipszisében fogant, vészhírek, üldözések, bombázások, az ostrom tüzei között. Nemes Nagy Ágnes már csak nosztalgikus érzéssel idézhette fel a békés élet derűjét, álomként, amelynek képei egyszeriben tovatűnnek a semmibe *(Reggeli egy dán kocsmában).* Családjára és elődeire úgy gondolt vissza, mintha az elsüllyedt Atlantiszt ébresztgetné. Az „Ernesztinák, tisztes Zsuzsannák, tanyák, szekerek, paplakok" elsodródott idilljére, mint sohasemvolt tündérvilágra tekintett vissza *(Őseimhez).* Természetes élethelyzete a menekülés, a félelem, a pusztulás közelsége volt *(Nem akarok).* Ahogy költőként szétnézett a világban, kiégett romokra és hajszolt emberekre talált, évekig a rettegés és a kiábrándulás emlékképeivel kellett viaskodnia. Ezek az emlékek és ez a küzdelem szőtték át költészetének első szakaszát *Kettős világban* (1948), majd *Szárazvillám* (1957) című köteteiben.

Nemcsak a városok roskadtak össze, nemcsak az emberek pusztultak körülötte, az egész régi világ: a polgárság hagyományos erkölcsi értékei zuhantak a semmibe, az emberi civilizáció biztonsága foszlott szét. Elvetélt hittel, keserűen, reménytelenül indult útjára. Ami az előtte járóknak még erőt adott: a világ kiismerhetőségének hite, a szerelem lobogása vagy az önismeret biztonsága, őt sorra cserbenhagyta. Amikor kialvó istenhitéről írt, nem világnézeti választáshoz érkezett, hanem a kozmosz értelmetlenségét és közönyét érzékelte. „Én Istenem, te szép, hives patak, / Hová futottál, szökdeltél előlem? / Hol csillapítsam buzgó szomjamat? / S hogy bocsássak meg néked eltűnőben? " – a *Patak*ban megfogalmazott kérdések annak nosztalgiájáról és szorongásáról vallanak, aki üresedőben látja az eget, s megrémül a csillagok közönyös ábráitól. A világ, amely nemrég a rend és a célszerűség otthona volt, most oktalan s megmagyarázhatatlan részletekre, jelenségekre esett szét. E részleteket hiába ostromolja az értelem, nem tárják fel összefüggésüket, nem árulják el igazságukat. A világ értelmében, a dolgok igazságtartalmában kellett kételkednie, s e kétely a csalódás fájdalmával színeződött: „Mert a való bő gazt terem, / de az igazság meztelen? – / s oly iszonyú és céljavesztett, / mint öregedő férfitestek? " *(A halottak).* Az eszmélkedés – Nemes Nagy Ágnes büszke vállalkozása – úgy tetszett, csapda csupán, amely világosságot ígér, mégis kétségbeesést ad *(Hadijelvény).*

Ahogy a kozmosz rendje a káosz kietlenségébe és közönyébe omlott, úgy üresedtek ki az ember természetes érzései, úgy fenyegetett kifejezhetetlen, névtelen borzalommal az

önismeret. „Szeretsz, szeretlek. Mily reménytelen" – vallotta Nemes Nagy Ágnes *A szomj*ban a szerelem, alighanem valamennyi emberi kapcsolat végső reménytelenségéről. *A szörny* soraiban pedig az önismeret csődjéről tett szorongó vallomást: „Agyvelőm: tó. Hasznos, komoly. / Hullámzik déltől hajnalig, / virágot öntöz, fényt sodor, / s a mélyén lent egy szörny lakik". A lélek mélyén lakozó szörny motívumában Freud tanítása sejthető. Pedig alighanem általánosabb élményről van szó, mint pusztán a tudatalatti mélyvilág iránti érdeklődésről. A háború és a fasizmus pokoli bűnei éppen akkoriban váltak közismertekké, amikor e vers született. Költője, mint mások is, elborzadt a közös tapasztalatokon. Rá kellett ébrednie arra, hogy a hagyományok megszentelte emberfogalom valójában naiv és idillikus. Az emberben a civilizáció, a szokások és elfojtások gátlásai alatt egy „szörny" lakik – szólalt meg Nemes Nagy Ágnesben az újkeletű szorongás.

Hasonlóképpen támadt fel benne a bűntudat. Az elkövetett vétkek pokoli özönéért az egész emberiséget tette felelőssé, magát az embert, saját személyében is. Úgy érezte, a rossz, a bűn olyan lehetőség, amely szervesen összefügg az emberi természettel, ezért a felelősségnek is osztatlannak kell lennie. „Rohadt ereszként csordulunk a bűntől" – írta *A reményhez* című versében; „a közjó nem ád védőlevelet magánbűneidnek, / s ha ád, didergő juharfalevél / perdül cikázó ablakod elé: / a tébolyt és a halált elkövetted" – foglalta össze a *Bűn*ben az egyéni és közös felelősség megbonthatatlan kapcsolatát. Mintha névtelen szorongás kínozta volna, a pusztulás sejtelme, az elkerülhetetlen végzet tudata. Pedig e szorongás nem is volt olyan névtelen; elvont megfogalmazásait, távoli metaforáit általában konkrét utalások rögzítették az átélt élményekhez. A költő nyíltan bevallotta, hogy szorongásos közérzete nem pusztán filozófiai eredmény, ellenkezőleg, személyes sorsának következménye. Nem könyvekből leste el, hanem a város romjai és halottai, a megélt borzalmak és a revelációszerű felismerések kényszerítették rá a félelmet és irtózatot.

Nemes Nagy Ágnes szenvedélyes költő, teljes mélységükben éli át tapasztalatait. Szorongását is vállalta, sőt „hogyha bensőbb lesz a félelem / S a küszködőre önnön vége támad", az életösztön benső parancsait is kész elfojtani, s „odakínálja testét meztelen / A poshatag, formátlan pusztulásnak" *(Viadal)*. Tragédiára készült; a külön világban, amely körülvette, úgy látszott, az élet legfőbb ténye, az elemeire bomlott kozmosz egyetlen szilárd elve a pusztulás. A halál igézetében a szenvedélyek kihülése, a kérdező eszmélet végső némasága fenyegette. Mint panaszolta: „Belémfagy lassan a világ, / mint téli tóba nádbugák" *(Jég)*.

Könnyű lenne Nemes Nagy Ágnes kialakuló közérzetét az egzisztencializmus fogalmaihoz kapcsolni, hiszen szorongás, idegenség, reménytelenség ennek a filozófiának az élményköréből valók. Holott ez a költészet – s ezt későbbi útja igazolja – nem köthető egyetlen filozófiai irányhoz sem. A *Hadijelvény* vagy a *Trisztán és Izolda* költője csak abban rokon az egzisztencialistákkal, hogy ugyanazokat a történelmi élményeket ismerte meg, amelyeknek tömeges jelentkezése lehetővé tette Heidegger vagy Sartre népszerűségét a háború után. Költészetének kiindulása nem az egzisztencializmus, hanem a személyes tapasztalat, amelyben milliókkal osztozott. Az élmények eredete különböző, hasonló csupán meghaladásuk kísérlete. Nemes Nagy Ágnes úgy emelkedik túl a szorongáson, hogy az értelem és az alkotás rendjéért küzdve humanizálni próbálja a szorongásos

bölcselet riasztó tartalmait. Az egzisztencialista filozófiát követő irodalmi iskolák az abszurditás elfogadásához, a világ és az ember képtelenségének kínzó eszméjéhez érkeztek. Oktalan és céltalan folyamatnak tekintették a létet, a háború szenvedései és képtelenségei láttán kilátástalannak ítélték a küzdelmet és hazugnak a reményt. Nemes Nagy Ágnes abban mindenképpen elkülönült az egzisztencialista filozófia irodalmi képviselőitől, hogy le tudta küzdeni szorongását és tehetetlenségét. Az értelem és az erkölcs kiküzdött biztonságához, a költői vállalkozásban testet öltő humanisztikus rendhez, a polgári haladás klasszikus eszményeihez érkezett.

A szorongás és a kételkedés viharai mögött lassan konok elszántság épült személyisége bensőbb övezetében. Makacs ösztönnel ragaszkodott az értelemhez, nem hódolt be szorongató tapasztalatainak. Ellenállásra készülődött, ha a vereség tudatával is, de vállalta a küzdelmet. A *Hadijelvény* keserű bölcseletét ezért toldotta meg a vállalkozás dacos akaratával:

A negyvenezer kilométeres föld
agyam csigáján gördül egyre beljebb –
micsoda állam ad védeni testőrt?
Micsoda orvos mely igéje ment meg?
Csontom feszül; a szörny vajúdik ekként,
mégsem szülés ez: harc lényem falán,
de hullva is, akár a hadijelvényt,
magasra tartom széttört koponyám!

A költő, aki korábban az igazság látszatlétét panaszolta, aki a világ megfejthetetlenségének eszméjével viaskodott, most kételkedve-megtorpanva, de mégiscsak az igazság kutatását vállalta. Sorra adott új és teljesebb értelmet humanisztikus eszményeinek: az igazságnak, a szerelemnek *(Félelem, Diófa),* a részletekből szilárd rendet szervező eszmélkedésnek:

Nemcsak a lét, nem vérem száz alakban
emelkedik agyamban láthatatlan:
a rend élteti éltető szemem,
s egymásba-forrva, ágbogas virágként
isteneit megtermi majd a szándék,
és önmagát a nyíló értelem!

(Tavasz felé)

Végül pedig a szabadságnak:

Adj léghajót! Hitet! Mennyi képet!
Törd át a törvényt! Add ide magad!
Hogy ne egyenek annyit az üzérek,
s hogy a halottak feltámadjanak!

(A szabadsághoz)

E küzdelem sikerei sohasem lehetnek véglegesek, maga a küzdés sem lehet befejezett. Eredménye talán nem is a kialakított eszmékben keresendő, hanem a kiküzdött emberségben: az eszmélkedés költői magatartásában. A költő ebben nyerte vissza személyiségének épségét, a forrongás és a fegyelem, a zaklatottság és a megfontoltság humanisztikus arányait. A küzdelem kedvét, a vállalkozás merészségét. „Nem tehetek mást. Nem kívánok / kevesebbet, mint egy világot" – vallotta az *Utazás*ban; „hisz én is arra lettem, / hogy lebírjam, győzzem az ördögöt" – hirdette a *Trisztán és Izoldá*ban, a szorongás mítoszában. Eszméi és eszményei e magatartás intellektuális feszültségében, szigorú erkölcsében épültek újra a tragikus élmények ismétlődő viharai után. Legteljesebben Ekhnáton-verseiben, abban a mítoszban, amely újból organikus világnézetté rendezte költészetének kardinális fogalmait: a rendet, az istent, az értelmet és az igazságot.

E fogalmak közül legfontosabb az értelem. Nemes Nagy Ágnest egybehangzóan intellektuális költőnek mondja a kritika, s e minősítésnek nála különös súlya van. Küzdelmeiben az ész a fegyvere, válságaiból az eszmélkedés emeli ki, drámáiban az értelem kathartikus erejével lesz mind gazdagabb. Szorongását, kételyét azzal a bizalommal küzdi le, amellyel az értelembe fogódzik. Eszmélkedése vereségeiben is újra épül, indázó gondolatai a válságok metsző kései után is újra hajtanak. Az egzisztencializmus átértelmezte Descartes híres mondását, a létet – és a szorongást – helyezte a gondolkodás elé. Nemes Nagy Ágnes visszatért a cartéziánus elvekhez: „arra a kés a lét, / hogy belevágjunk egyszer már: mi végre / születtünk, és ha meghalunk, miképp?" *(A reményhez).* „Megszületik a szájon / örökségünk, reményünk: ismeret" – írta ugyanott; a szorongás és a kétely átélése után visszatalált a racionalizmus nemes örökségéhez. A racionalizmus eszményei kaptak megfogalmazást vagy legalább reflexiót az *Ész*ben („esztelenül bízom az észben"), a *Lidérc*ben („A cafatokban rothadó világból / az értelem mocsári fénye lángol") vagy a megdöbbentő *Elégia egy fogolyról* című versben, amely minden fájdalma és reménytelensége ellenére „a rend riasztó szenvedélye" mellett vall és tanúskodik.

Nemes Nagy Ágnes számára mintegy végső menedék, utolsó fegyver az értelem. A józan értelem híve, de mi sem áll tőle távolabb, mint a felvilágosodás dölyfös észkultusza, feltétlen bizonyossága. Azzal a szerénységgel és mértékletes biztonságtudattal tekint a rációra, amelyet általában a bizalmában túlságosan megingatott modern ember táplál az értelem eredményessége iránt. Intellektualizmusa valójában költői magatartás: nem filozófiai eszmék megszólaltatása, nem gondolati kategóriák képviselete, hanem az eszmélkedésnek a személyiség benső tartalmaiból feltörő indulata. A vers nem gondolati tartalmakat közvetít, ez, mint mondja, az esszé feladata, hanem a gondolkodás szenvedélyét van hivatva képekbe, látomásokba és mítoszokba rögzíteni. „A vers – nyilatkozta 1967-ben – legtöbbször csak az intellektualitás hangulatát, az értelem atmoszféráját veszi fel magába (. . .) A vers ritkán gondolkodik, a vers szuggerál (. . .) a versben nincs gondolatmenet indulatmenet nélkül." Az intellektuális költészet feladatát az emberi „eszmélet" képviseletében látta, a fogalom József Attila-i értelmezésében, miként azt az *Eszmélet* elemzésében kifejtette.

Az intellektuális költő hivatását nem filozófiai tételek közvetítésében kereste, hanem magában a gondolkodás szenvedélyében. A költői mesterség nála az eszmélkedéssel, a szenvedély és gondolkodás kristályos rendbe szervezésével és alakításával azonosult.

Kitágította és megemelte a mesterség fogalmát: nemcsak a műhely komoly fegyelmét értette rajta, hanem a költői magatartás szilárd erkölcsét is. A költészet az ő számára elsőrendűen értelmi tevékenység. Erő, amely „A fényt elválasztja az éjszakától". A költői mesterség mintegy az eszmélet állandó gyakorlata: „erkölcs és rémület között, / vagy erkölcstelen rémületben / mesterségem, mégis te vagy, / mi méred, ami mérhetetlen" – hangzik *Mesterségemhez* című ars poetica-értékű verse. A költészetben az értelmes rend megalkotásának lehetőségét találta meg.

Így lett Nemes Nagy Ágnes világában a mesterségnek felfedező, értelmet adó szerepe. A költői fogalmazás nála azoknak a rejtjeleknek a megfejtésével azonos, amelyeket a modern világ és az emberi lélek feltáratlan mélysége vagy éppen az ember és a kozmosz szembesítése mutat a kor gondolkodóinak. Titkok megközelítése, ismeretlen valóságok megnevezése: ennyi a mesterség. A tudomány meghatározásokkal és képletekkel végzi el ezt a feladatot, a költészet képekkel, metafora-rendszerekkel, akár teljes költeményekkel. Nemes Nagy Ágnes tudatosan vállalja a költészetnek ezt a küldetését. „Ma nagyjából azt hisszük – jelenti ki –, hogy a költészet a tudatosítás egyik eszköze. Minduntalan a tudat homályos részeivel foglalkozunk, hogy megnevezhessük azt, ami eddig névtelen volt. Ez pedig nem könnyű dolog, sem költőnek, sem olvasónak. Hadd idézzem Rilkét: »Határainkon megvetjük a lábunk, s a Névtelent magunkhoz tépjük át«. Legalább egy hajszállal szélesíteni az érzelmi megismerés körét: ezt véljük a költő feladatának." A versek látszólagos elvontságát az okozza, hogy eddig névtelen érzések, még inkább sejtések kifejezései. Az eddig meg nem nevezett s most versbe fogott mozzanatok viszont csupán érzelmi úton vehetők birtokba; azaz, a versolvasó nem redukálhatja a művek struktúrájában munkáló élményt szótári fogalomra. Ha azt akarnánk közölni, hogy miféle emberi érzések-sejtelmek öltenek testet e versekben, nem válaszolhatnánk kész fogalmainkkal: az egész verset kellene feleletként elmondanunk.

Nemes Nagy Ágnes megnevezhetetlen sejtéseinket akarja az eszmélkedés értelmező rendjébe vonni. Talán nem lebecsülendő jellemvonása, hogy e hivatásra nem a választottak próféta-önérzetével készült, hanem a gondolkodó kételyeivel. „Ne mondd soha a mondhatatlant, / mondd a nehezen mondhatót" – figyelmeztette magát indulása idején *(Elégia egy fogolyról)*. Az „elviselhetetlen" diszciplína, az emésztő küzdelem tudatos vallása mégis arról tanúskodik, hogy valamiképp az eredményre is számot tart. A mesterség az ő számára nemcsak heroikus, egyszersmind pesszimista vállalkozás, hanem értékek kivívásának lehetősége, közhasznú eredmények megszerzésének eszköze is. Nemes Nagy Ágnes palástolt, mégis nyilvánvaló közösségi hivatástudattal dolgozik. Műveitől erkölcsi hasznot vár. Az ismeretlen megértésének igényét, a világosság és a rend vágyát, az igazság és az értelem eszményeit akarja közvetíteni. Noha tudja, hogy „a vers hatása többnyire rejtettebb és hosszú távú, mint a retardált gyógyszereké".

Az eszméletnek és a mesterségnek ez az értelmezése már sejteti, hogy nem tartozik az önéletrajzi költők közé. Nem életének eseményeit fogja verseibe, hogy a magyar líra hagyományait követve tapasztalatairól és látványairól számoljon be, hanem egy gondolat, egy állapot tárgyias megragadásával kísérletezik, mintegy a jelenségek mögött rejtező filozófiai általánosságra kérdez rá: az „elvont tárgyiasság" poétikájának személyes változatát alakítja ki. Versei eszméket és felismeréseket fejeznek ki, ennyiben elvontak, a

fogalmi gondolkodás áramában jönnek létre. Metaforái azonban sohasem „laboratóriumi" termékek, sohasem érződik rajtuk az absztrakcióval dolgozó költőknél gyakori mesterkéltség. A képeket az emlékezet mély rétegeiből hívja elő; maguk a képek konkrétak és anyagszerűek, szinte érezni lehet természettől nyert valóságukat. „Az elvontságnak – mondja – az én szememben teste van," Valóban, Nemes Nagy Ágnes absztrakt, sőt névtelen–ismeretlen fogalmaknak tud testet adni. Az absztrakciót anyagi formában ragadja meg, a megfigyelések konkrétumait pedig elvont eszmévé, érzéssé képes emelni és alakítani. Anyag és absztrakció e kettős vonzásáról különben ő maga is ars poetica értékű sorokban tett vallomást:

Hazám a lét – de benne ring a mérték,
mint esti kútban csillagrendszerek,
és arcát is az ég tükrébe mérték
elektronoktól zizzenő erek.

S a kettős, egymást tükröző világban
megindulok, mint földmérő az égen,
s pontos barázdán igazítva lábam,
a nyíri tájat csillagokba lépem.

E verset: a *Kettős világban* című költeményt haza és nagyvilág szintézisének példájául szokták idézni, s bizonyára az is. Jelentése mégis több ennél: nemcsak magyarság és emberiség, szülőföld és világ között keresi az utat, hanem Nemes Nagy Ágnes poétikájának fogalmai: az elvontság és az anyag, az állapot és az élmény, az általános és az egyedi között is. Nemes Nagy Ágnes költészetének feszültségét, különös evokatív erejét az ellentétek renddé fegyelmezésének köszönheti. Vas István így jellemezte ennek a költészetnek ellentétekből építkező természetét: „Szigorúság és lobogás, szenvedély és értelem, valóság és elvontság, élet és filozófia tartják fenn e líra feszültségét. Majdnem azt mondtam, donne-i feszültségét. Csakhogy jellege éppen nem barokk, mert a barbár feszültséget franciásan klasszikus arányérzék tartja kordában." Mesterei, nemzedéktársai is erre az arányérzékre nevelték. Vörösmartyt, Babitsot, József Attilát, Weörest, Jékelyt, Rónay Györgyöt, Kálnokyt, Rábát, Pilinszkyt és Vas Istvánt említi mesterei vagy társai gyanánt. Műfordítóként Rilkével, Saint-John Perse-szel, Frénaud-val, Emmanuel-lel, Auden-nal és Spender-rel foglalkozott. Műfordításaiból *Vándorévek* (1964) című kötetében tett közzé igényes válogatást. Nemzedéke: az Újhold köre Babits teljességigényét, József Attila eszmélkedő komolyságát és Weöres Sándor titkokat feszegető merészségét választotta vezérlő csillagainak, ezeket a csillagokat követi Nemes Nagy Ágnes is.

Valójában az elidegenedés és ennek meghaladása foglalkoztatja. Jellegzetesen korunkbeli személyes drámát él át: az ember eltávolodását önmagától, elidegenülését eszményeitől; egyszersmind azt a küzdelmet, amelyet ezzel az életérzéssel folytat. A magány, a szorongás, a létezés képtelenségének tudata jelenti az elidegenedés okozta válságokat. Az eszmények újjáépülése, az értelem bizalma, a mesterség szikár erkölcse a küzdelmet: a küzdő ember időnkénti győzelmeit. *Napforduló* című, 1961-ben megjelent verseskötété-

nek az ad különös értéket, hogy benne mintegy e dráma katharzisának kialakulását figyelhetjük meg. Az idegenség érzése, a kiűzöttség, az „idevetettség" szorongató bizonytalansága itt oldódik fel igazán. Mintha személyiség és sors, ember és kozmosz konfliktusa most rendeződne át valóban harmóniává. Nemes Nagy Ágnes eddig vállalások és elutasítások bonyolult ritmusában élt. Hol idegennek érezte magát, hol illetékesnek, hol elfogadta az emberi sors adottságait, hol föllázadt ellenük. A *Napforduló* tanúsága szerint mintha szünőben volnának tragikus konfliktusai, helyzetét és sorsát kiküzdött méltósággal viseli el.

A filozófiai igény általában absztrakttá teszi a versformálás módszerét. Így van a *Napforduló* költőjével is: ahogy elkerüli az életrajzi mondanivalót, az empirikus élményeket, úgy veti el a leírást, a szemléletességre törekvő képalkotást. Következetesen szakad el az élménylíra hagyományaitól, nem a naturát követi, nem eseményekről számol be, nem látványokat rajzol. Metaforáinak komplex szerkezetében emberi állapotokat, gondolati felismeréseket vagy küzdelmeket akar érzékletessé tenni. Tapasztalásai és megfigyelései nem közvetlenül ömlenek a versbe, hanem elraktározódnak az emlékezetben, s a mondanivaló „hívására" állnak arra a helyre, amit a gondolat minél érzékibb megjelenítésének igénye számukra kijelöl. A valamikor látott s megőrzött jelenségek, mozdulatok, színek sorra elnyerik jelentésüket. *Vihar* című versében így ábrázolja az űzöttség, a menekülés tragikumát: „Egy ing rohan a réten. / nap–éj egyenlőségi viharban / a szárítókötélről elszökött, / s most rogy-rohan Medárdzöld fű fölött / egy sebesült katona testtelen / koreográfiája."

A konkrét élménytől és képstruktúráktól való eltávolodás oka a kifejezni akart lelkiállapot, gondolat vagy érzelem bonyolultsága. „A modern vers – mondja nyilatkozatában – általában bonyolult, mert bonyolult dolgokat akar tisztázni. A mai költészet homálya: voltaképpen világosság-igény". Ez a bonyolultság, pontosabban elvontság okozza azt, hogy a vers mindinkább elszakad a látványtól, részben a látomás, főként azonban a mítosz lehetőségét keresi. Az „elvont tárgyiasság" költészete fokozatosan a mitológikus lírának adja át helyét. Maga a költő is a következőket állapítja meg: „Szinte véletlenül kezdtek beszivárogni a mítoszok a verseimbe, egy Trisztán-legenda, egy-egy paradicsomkert-motívum, néhány angyal, Húsvét-szigeti szobrok s most legújabban az Ekhnátontörténet." A mitológikus poétikának nagy szerep jutott a felszabadulás utáni magyar költészetben. Nemes Nagy Ágnes mitológikus nyelve azonban más, mint a népi költői hagyományok körében fejlődött lírikusoké. Nemcsak abban, hogy a magyar (és finn-ugor) folklór helyett az emberiség ősi mítoszait használja fel, hanem abban is, hogy fenntartotta korábbi költészetének személytelen karakterét. Ilyen összefüggésben költészete őrzi a korábbi racionalista ideálokat, egyszersmind az absztrakciós gondolati igényt.

A látomásos kifejezés olykor csak egy-egy elemet mozgat meg, egy-egy színt tesz fakóbbá vagy élénkebbé. A rajzból mégis rendkívüli evokatív erőt sugárzó vízió lesz, amely látomássá égeti a valóságos elemeket. A *Napforduló* versei sajátos világot, mintegy külön kozmoszt teremtenek: növényekkel, éggel, emberekkel *(Fenyő, A gejzir, A lovas)*. A látomás ilyen módon arra való, hogy az elemek elrendezése, megtoldása vagy eddig ismeretlen távlatba állítása révén a költő a névtelenül létező állapotokat vagy fogalmakat megjeleníthesse, érzékletes közelbe helyezhesse. Ugyanezt a feladatot látja el a mítosz,

melyet mindig különös asszociációs mező vesz körül. Nemes Nagy Ágnes ezt az asszociációs lehetőséget használja ki, nemcsak a vers fogalmi és metaforikus rétegeinek, hanem a mítoszban rejlő közismert tartalmaknak is információs szerepet ad. Így sokkal bonyolultabb, rejtettebb mondanivalók közölhetők, a mítosz asszociációs környezete felerősíti a vers információs és evokatív lehetőségeit. „A mítosz – hangoztatja – énelőttem csak hangszekrénye a mai dallamnak. Régi tömlő új borral. Asszociációink egyik rétege". Ezért kísérletezik mind többet költői mítoszokkal: a *Trisztán és Izolda* a szorongásos közérzet tragikumára hangszerelte át a Wagner óta közismert mitikus történetet, az újabban feldolgozott Ekhnáton-mítosz pedig a végső kérdésekkel birkózó ember közérzetét fogalmazza meg *(Ekhnáton jegyzeteiből, Ekhnáton éjszakája, Ekhnáton az égben).* Hőse: Ekhnáton, azaz IV. Amenófisz fáraó, az elvont gondolkodás talán első apostola, az „intelligencia pogány szentje". Mint a költő mondja: „Az ő mitikusan nyugtalan közérzete – a felforgatóé és a teremtőé – jó arra, hogy köréje fűzzem a mi századunk metafizikátlan metafizikáját. Erkölcs és halál, anyagelvűség és feltámadás – az ő alakja ezt mind magára veheti. Kölcsön adja nekünk a legelőször-látó ember tekintetét".

Akinél az eszme vagy érzés ennyire konkrét mitológikus képekbe öltözik, annál különösen nagy szerepük van a metaforáknak. Nemes Nagy Ágnes metaforái jelentéseket hordoznak, magasrendű szervezettségükből bomlik ki a mondanivaló, gyakran a fogalmilag meg sem határozható értelem. A metaforikus fogalmazás nála másként meg sem valósítható közlést, információ-közvetítést jelent. A fogalmi gondolkodás hálójából kisikló érzések, jelenségek leírása korunkban általában a szürrealizmus eszközeivel történik. Nemes Nagy Ágnes költészetét mégsem nevezhetjük szürrealistának, legalábbis e fogalom Breton-i változata szerint. Építkezésétől misem idegenebb, mint a fogalmazás automatizmusa, a szerkesztés lazasága, a képek önfeledt és öncélú áradása. Verseiben éppúgy a szürrealizmus vívmányainak erősen megfegyelmezett, (mondhatnók: „megszüntetve-megőrzött") használatával találkozunk, mint a modern líra annyi más mesterénél. Rónay György „klasszicizált szürrealizmusról", „szuperkomponálásról" beszél. Valóban, ha a klasszicizmus szerkesztő fegyelmére gondolunk, Nemes Nagy Ágnes verseinek klasszikus jellege van. Metaforái nem pusztán ösztönös lelemények, ellenkezőleg, a rendező és szervező értelem művei. Verseiben jól érezhető a kompozíciós fegyelem, sőt a zenei szerkesztés belső arányokra törekvő igénye. Ez okozza, hogy képeit általában nagyszabású, az elemeket mértani rendbe feszítő struktúrává szervezi.

A kompozíció különös szerepe, a szerkesztés szinte páratlan fegyelme roppant tudatos művészre vall, aki sohasem engedi szabadjára képzeletét, aki a metaforák gazdagságát szüntelen érzelmi ellenőrzéssel, komponáló szigorral fegyelmezi. Egy Pilinszky János verseiről írott bírálatában 1946-ban Nemes Nagy Ágnes így határozta meg a költői mesterség diszciplináját: „írni – s különösen verset írni – elsősorban annyi, mint válogatni. Alkat dolga aztán, hogy a válogatás az elkészült versek mérlegelésével történik-e, vagy mélyebben, a szó igazi értelme szerint, a formálódás pillanatában méri-e aszkétikusan szorosra a szavak kapuját". Saját poétikáját világította meg ezzel; költői egyéniségében valóban ott található az aszkétikus fegyelem mozzanata. Versei a végső fogalmazás aforisztikus igényével készülnek, noha a keletkezés hőjét, az átélés forróságát is kisugározzák. A felismerések és gondolatok végső lényegére redukált fogalmazás mindenesetre azzal a kockázattal

jár, hogy a költő csak ritkán, az ihlet és a teremtő szenvedély teljes koncentrációjában vállalja az alkotást.

A művészi tudatosság jele, egyben igazolása az az esszéíró tevékenység, amely során Nemes Nagy Ágnes pontos képet ad műhelyének belső történetéről és alkotói küzdelmeiről. A vers születéséről, a modern költészet feladatáról és nyelvéről írott esszéi, amelyeket *64 hattyú* (1975) című kötetében gyűjtött ösze, a fogalmi gondolkodás körében adnak számot mindarról, amit költőként felfedezett, amivel költőként meg kellett küzdenie. Művészi értekező prózában fejtik ki a személyes módon kialakított költészettan törvényeit, tesznek hitet a művészi rend, a kompozíciós fegyelem eszményei mellett. Arról tanúskodnak, hogy Nemes Nagy Ágnes nemcsak alkotóművészként, hanem a modern költészet dolgairól gondolkodó esszéíróként is fontos küldetést teljesít.

JURIJ GUSZEV

A NÉPI MAGYARORSZÁG IRODALMÁNAK HARMINCÖT ÉVE

Egy olyan irodalom történetében, mely évszázados hagyományokra tekinthet vissza, harmincöt év tulajdonképpen nem nagy idő. Mégis, ennyi idő alatt a magyar irodalomnak hatalmas utat kellett megtennie, olyan tartalmas és eseményekben gazdag utat, mely – meglehet – akár egész évszázadnyi fejlődéssel is felér. Az irodalomnak végig kellett járnia ezt az utat, mivel – mint társadalmi tudatforma – rákényszerült; kénytelen volt átvenni a társadalmi haladás iramát, mely azt tűzte ki célul, hogy a lehető legrövidebb időn belül megsemmisítse a feudális csökevényektől terhes polgári rendet és romjain új, szocialista társadalmi formációt teremtsen. Ráadásul a magyar irodalom – azoknak a hagyományoknak következtében, melyekből táplálkozik, de elképzelhető, hogy bizonyos mértékig már nemzeti jellegénél fogva is – nem tűri a passzivitást, igyakszik mindig élen járni. Úgyhogy erre a harmincöt év alatt megtett útra visszanézve először is a gyorsaság, a lendület és – egyben-másban – az elkerülhetetlen sietősség érzete hagy nyomot az emberben.

Forradalmi fordulatokat követően a társadalmi fejlődés mindig felgyorsul; a feszített tempó még inkább jellemző a szocializmus útján való haladásra – már csak azért is, mert nem spontán, hanem átgondolt, céltudatos fejlődésről van szó, mely előre kidolgozott és a gyakorlatban kipróbált tanításra támaszkodik. A Szovjetunió társadalmi és gazdasági fejlődése ilyen szempontból szintén feszített ütemű volt, amit aligha kell bizonyítani, hiszen elég bizonyíték, hogy a régi – számos vonatkozásban elmaradott – cári Oroszország szokatlanul rövid idő alatt az egyetemes progresszió élvonalába került. Következésképpen a szovjet irodalom fejlődése is hétmérföldes léptekkel ment végbe. Viszont ha igaz a szocialista közösség országaiban folyó kulturális fejlődésnek a kiegyenlítődés felé mutató tendenciájára vonatkozó tétel – ami pedig minden bizonnyal igaz –, akkor a magyar irodalom a szovjet irodalom által hatvan év alatt végigjárt utat rövidebb idő alatt kívánja megtenni.

Nem áll szándékomban, hogy valamiféle speciális elméletet gyártsak a magyar irodalom gyorsított ütemű fejlődéséről. Csupán arról van szó, hogy a magyar irodalom is beletar-

Elhangzott 1980 márciusában a moszkvai Szlavisztikai és Balkanisztikai Intézet Tudományos Tanácsának ülésén, melyet a Magyar Népköztársaság felszabadulásának 35. évfordulója alkalmából rendeztek.

tozik a szocialista országok irodalmainak sorába, amelyek kivétel nélkül – majdnem teljesen függetlenül attól, milyen szintet értek el ezt megelőzően – a szocializmus építésének, a szocialista kulturális forradalomnak, az ideológiai és szellemi élet fokozódó intenzitásának körülményei közepette törvényszerűen gyorsabban fejlődnek, mint ezt a korábbi társadalmi viszonyok lehetővé tették volna. Ezt segíti elő az országaink szocialista irodalmai között megvalósuló együttműködés erősödése is, mely mind jobban túlnő a formális, protokolláris kereteken, és igazi értékek cseréjéhez vezet, sok közös probléma együttes megoldásában ölt testet; egyszóval olyan együttműködéssé válik, mely egymáshoz közelíti és kölcsönösen gazdagítja szocialista irodalmainkat.

Azért szóltam ilyen bőven a magyar irodalom felgyorsult fejlődéséről az eltelt harmincöt évben, hogy – egyebek mellett – megkíséreljem szemléletessé tenni azt a lendületes előretörést, melyben a nagy iram előnyei bizonyos veszéllyel is párosulnak. A szocializmushoz vezető út – annak ellenére, hogy barátaink számára már nem képez járatlan utat – még korántsem sima, még jócskán akad rajta – régibb vagy újabb keletű – kátyú és buktató. És bár előrehaladásunk tervszerűen történik, a társadalom mégsem gépkocsi, hogy a veszélyes útszakaszhoz érve lefékezhessük. Minél nagyobb a haladási sebesség, annál érezhetőbbek a döccenők, annál fájdalmasabb rázkódtatásnak van kitéve az irodalom és a művészet érzékeny szervezete. Talán ez a magyarázata annak az első pillantásra logikusan szinte alig megmagyarázható ténynek, hogy a magyar irodalom például mindeddig nem heverte ki azt a traumát, amit a személyi kultusz és a vele járó voluntarista és dogmatikus túlkapások okoztak a társadalomnak az 50-es évek elején. Vagy hogy a szocialista embertípus kialakulásának és az új emberi kapcsolatok születésének folyamatát gátló és megnehezítő jelenségek visszatükrözése gyakorta túlsúlyba kerül az irodalomban, háttérbe szorítva a szocializmus pozitív megnyilvánulásainak és vívmányainak közvetlen ábrázolását. Egyébként mind művészi, mind eszmei-esztétikai vonatkozásban a magyar irodalomra (és azt hiszem, ez a megállapítás valószínűleg nemcsak a magyar irodalomra érvényes) az indulatosabb vitaszellem, a hullámhegyek és hullámvölgyek intenzívebb váltakozása, az „arany középút"-tól mindkét irányban tágabb amplitudójú eltérés stb. jellemző.

Ugyanakkor a gyors, intenzív fejlődés rendszerint fokozott energiaáramlással jár, ami viharos alkotói lázban égést idéz elő az irodalomban, és újabbnál újabb megközelítési módok és művészi megoldások keresésére ösztönöz. A feszített ütemű fejlődés summáját nem az útközben tapasztalt lehetőségek, hanem a valóban elért eredmények alapján kell megvonnunk. És habár most csak előzetes összegzésre van jogunk (hiszen az előrehaladás folytatódik, és az eltelt harmincöt esztendő csupán feltételes mérföldkőnek számít), azt máris leszögezhetjük, hogy a megtett út eredményei nyilvánvalóak, melyekről nem hallgathatunk.

A legfőbb, a leginkább szembetűnő eredmény – az igazán érdekes, egymáshoz nem hasonló, kitűnő és tehetséges művek gazdag választéka gyakorlatilag az összes irodalmi műnemben és műfajban. Ez az általános alkotói fellendülés csaknem rögtön 1945 után kezdődött, folytatódott az ötvenes évek elején (bármilyen komor színekkel festik is le időnként a magyar írók ezt az időszakot – ekkor indult útnak és vett lendületet a szocialista kulturális forradalom), majd némi szünet után, melyet az 1956-os megrázkód-

tatás okozott, új erőre kapott az 50-es évek végén és a 60-as évek elején. Ez a fellendülés magával ragadta az ifjabb és kevésbé ifjú írókat éppúgy, mint a legidősebb nemzedéket; vég nélkül lehetne sorolni, mit alkottak csak az utóbbi két évtizedben a toll olyan veterán mesterei, mint Illyés Gyula, Déry Tibor, Hidas Antal, Vas István és sokan mások. Ennek a fellendülésnek egyik csalhatatlan jelét láthatjuk a friss erők intenzív beáramlásában, új nevek garmadájával ismerkedhettek meg az olvasók; különösen a 60-as évek végén és a 70-es években vált tömeges méretűvé ez a jelenség: a fiatalok erőteljes hulláma, mely elöntötte az irodalmat, nemcsak az alkotóművészek személyi állományát növelte, hanem új tábort hozott létre és megváltoztatta – legalábbis időlegesen – az irodalmi térkép körvonalait is ezáltal, hogy szembehelyezte magát az „öregekkel". Igaz, ez a szembenállás jórészt nem elvi ellentétekből fakadt, és manapság már azt lehet mondani, új szintre helyeződött, mivel mind az „öregek", mind a „fiatalok" világnézete, művészi látásmódja végül is közös vagy fölöttébb hasonló eszmei-esztétikai forrásokból táplálkozik.

A bőséges és gazdag irodalmi termékszerkezet, a pezsgő irodalmi élet természetesen csupán az alkotói fellendülés külsődleges, felszínen megmutatkozó jegyei. Ha mélyebbre tekintünk, akkor feltárul egy másik, nagyon fontos eredmény is: az a kétségbevonhatatlan körülmény, hogy a magyar irodalom – az éles sarkításra való közismert hajlamától (ami nemcsak a műalkotás művészi vonatkozásában érhető tetten, hanem a benne kifejezésre kerülő világszemléletben is) függetlenül – zömében annak a meggyőződésnek ad hangot, hogy a szocializmus vitathatatlan fölényben van minden más társadalmi rendszerrel szemben, és ezért nem csinál titkot belőle, hogy a szocializmus végső győzelméhez és maximális előrehaladásához érdekeltsége fűződik. Természetesen nincs olyan szabály, hogy a szocialista eszmények hirdetése csak nyíltan, publicisztikus módon történhet. A valóság művészi megközelítésének bármelyik formája alkalmasnak bizonyulhat erre. Mondjuk, ha a kritikai észrevételekről esik szó, akkor adott esetben sok mindent meghatároz, hogy az író milyen álláspontról bírálja a szocialista társadalom egyik vagy másik jelenségét: ettől függ ugyanis, hogy egészséges, építő jellegű lesz-e a kritika, olyan, amelyik a társadalom védelmét szolgálja, avagy destruktív, olyan, amelyik a bírált jelenséggel együtt megbélyegzi az egész társadalmi kontextust, egy kalap alá véve a negatív jelenséget és az egész rendszert. A mai magyar irodalomban a kritikai tendenciák nem csekély helyet foglalnak el; egyet azonban habozás nélkül állíthatunk – elkötelezetten, konstruktív módon a szocializmus védelmére irányul mindegyik.

Mi több, az építő jellegű eszmei szándék jelenléte érezhető ott is, ahol nem a társadalmi életet érintő konkrét kérdések vetődnek fel, hanem úgyszólván „egzisztenciális" vagy „örök" problémák kerülnek szóba: az élet és a halál, az ember és a világmindenség, az öregség és az elmúlás problémái, az egyének közti kölcsönös kapcsolatok kérdései stb. Persze egyáltalán nem könnyű olyan kritériumokat találni, melyek lehetővé tennék, hogy külön tudjuk választani a felsorolt problémák művészi megoldására irányuló szocialista próbálkozásokat a nem-szocialistáktól; egyik ilyen lehetséges kritériumként talán az szolgálhat, hogy mi ad értelmet az egyes ember életének, vagyis az a felfogás, miszerint az élet – tett, cselekvés, másokért és a közös cél közelebb hozása érdekében kifejtett tevékenység. De, ismétlem, jobban tesszük, ha nem keresünk univerzális kritériumokat, mivel az ilyen kísérletek sematizmust csempészhetnek az irodalmi folyamat kutatásába.

Ezzel kapcsolatban helyénvalónak látszik, ha szót ejtünk a mai magyar irodalomnak azokról a jelenségeiről – hozzájuk hasonlókkal a többi irodalomban is találkozhatunk –, amelyeket bizonyos ismérveik alapján nem sorolhatunk a szocialista irodalom körébe, habár nem viselkednek ellenségesen a szocializmussal szemben, nem tagadják társadalmi és emberi célkitűzéseit. Ezeket a jelenségeket „egyetemes emberinek" is szokták nevezni. Főként azoknak a korábbi liberális és humanista tendenciáknak a továbbéléseként léteznek, amelyek valamilyen oknál fogva nem találtak érintkezési pontot a marxizmussal. Sorsukat és helyüket egy szocialista ország irodalmában jelentős mértékben az határozza meg, hogy milyen az osztályharc jellege és állapota az adott történelmi pillanatban. Mikor a történelmi helyzet azzal a képlettel fejezhető ki, hogy „aki nincs velünk, az ellenünk van", akkor az efféle „egyetemes emberi", osztályok fölötti nézetek képviselőinek legtöbbször el kell hagyniuk a küzdőteret, hacsak nem próbálnak meg magukon erőt venni, hogy megértsék a forradalmi osztály igazát.

A magyar irodalomtörténészek gyakran panaszkodnak amiatt, hogy a 40-es évek végén és az 50-es évek elején egy egész sor ismert író volt kénytelen „elhallgatni", „szorult ki" az irodalomból; de nem mindegyik kritikus képes elfogadni ebben a tényben – a kultúrpolitika voluntarista elhajlásain túlmenően – a történelmi idő parancsszavát is. Azt pedig, hogy ezek közül az írók közül a 60-as években sokan visszatértek az irodalomba, nem mindenki magyarázza azzal, hogy miután befejeződött Magyarországon a szocializmus alapjainak lerakása, az uralkodó, marxista ideológiában is – mely lényegét változatlanul megőrizte – más komponensek kerültek előtérbe. A humanista, demokratikus alapelvek váltak vezérmotívumokká, és ez tette lehetségessé, hogy hidak épüljenek, érintkezési pontok alakuljanak ki a szocialista irodalom és az „egyetemes emberi" tendenciák között. Annál is inkább, mivel azok az írók sem vonhatták ki magukat a szocialista ideológia – közvetlenül vagy közvetve, a környező valóságon keresztül érvényre jutó – hatása alól, akik az „egyetemes emberi" tendenciák letéteményeseinek számítanak. Tehát a magyar irodalom által megtett nagy utat figyelembe véve kijelenthetjük, hogy a szocialista irodalom magába integrálja – nem bekebelezi, nem a maga képére formálja, hanem igenis integrálja – azokat a jelenségeket is, amelyek nem marxista, hanem jóval cseppfolyósabb, jóval elvontabb meggyőződésre támaszkodnak.

Az, hogy a magyar irodalom, amelyik annyira sokszínű és változatos és annyira különböző, sőt, néha egymással ellentétes jelenségből áll, mégis egy közös eszmei és esztétikai központ felé – a szocialista ideológia és a realizmus felé – törekszik, egy olyan magától értetődő okon kívül, mint a valóság kényszerítő ereje, még egyéb belső stabilizáló tényezők hatásával is magyarázható. Olyanokéval, mint a nagy alkotó elődök – Petőfi, Ady, József Attila – óriási tekintélyével, akik nemcsak írók, hanem forradalmárok, demokraták, a nyekraszovi megfogalmazás szerint „honpolgárok" is voltak a szó nemes értelmében. De a kiegyensúlyozó tényezők közé tartozik az aktív, elvhű marxista kritika éppúgy, mint az a tény, hogy az irodalomban mindig a következetesen pártos, kommunista meggyőződéstől áthatott művek adták meg az alaphangot, melyek a magyar társadalmi élet és történelem kulcsproblémáit boncolgatták, mint Déry Tibor, Darvas József, Mesterházi Lajos, Cseres Tibor, Sánta Ferenc, Benjámin László, Váci Mihály és mások írásai. A szocialista magyar irodalomnak ez az erőteljes, központi vonulata intonálta a

vezérszólamot, amihez akarva, akaratlanul csatlakozott az összes többi – még a társadalmi problematikától legtávolabb álló – irányzat is. Ennek köszönhető végső soron, hogy a magyar irodalomban egy rugalmas és dinamikus, de fölöttébb tartós és életképes rendszer lépett működésbe, mely miközben a társadalmi-gazdasági fejlődésből tölti fel magát energiával, egyszersmind a maga részéről mozgatórugójává is vált ennek a fejlődésnek, az új embertípus kimunkálásának. Elismeréssel szólva a magyar irodalom ebbéli szerepéről, Kádár János a Magyar Szocialista Munkáspárt XX. kongresszusán a következőket mondta: „Népünk műveltségének emelésében megtisztelő, felelősségteljes és semmi mással nem pótolható szerepük van az íróknak, a művészeknek. Pártunk tudatában van annak, hogy nem könnyű feladat korunk bonyolult jelenségeinek művészi ábrázolása. Mégis azt várjuk az íróktól, a művészektől, hogy ne elégedjenek meg a felszínes általánosítással, hanem hatoljanak még jobban a jelenségek mélyére." (Az MSZMP XX. kongresszusa. Bp. Kossuth Kiadó, 1980. 112. l.)

A magyar irodalom gyümölcsöző fejlődése szolgálhat közvetve magyarázatul arra is, hogy a magyar irodalomtörténészek és elméleti szakemberek jelentős hozzájárulással gyarapították a szocialista realizmus módszerének és a szocialista irodalom elméletének kidolgozására irányuló erőfeszítéseket; ráadásul, ha összességében vesszük, akkor ennek a hozzájárulásnak a legfontosabb komponensét alighanem azoknak a kérdéseknek a tanulmányozása jelenti, amelyek a szocialista realizmus módszerének különféle más esztétikai elvek kölcsönhatására bekövetkező fejlődésével és gazdagodásával függnek össze. Ezeknek a kutatásoknak köszönhetően még világosabban kitűnik, hogy a mai magyar irodalom alapvető módszerét, eszmei-esztétikai középpontját a szocialista realizmus képezi azáltal, hogy egységbe tömöríti maga körül az irodalom összes többi irányzatát és áramlatát.

(Fordította Gránicz István)

TVERDOTA GYÖRGY

„CSAK AMI LESZ, AZ A VIRÁG, AMI VAN, SZÉTHULL DARABOKRA."

A fiatal József Attila történelemszemlélete[1]

József Attila történetszemléletének vizsgálata az életmű eszmetörténeti kutatásának újonnan, – tulajdonképpen a hetvenes években – feltárt „járata", de már az első elemzések olyan érdekes anyagot hoztak a „felszínre", amely ebben a „járatban" a feltáró munka továbbfolytatására serkent. A kutatók József Attila kiérlelt, „kész" történetszemléletéről adtak keresztmetszeti képet, érdeklődésük középpontjába *A Dunánál, A város peremén,* az *Emberiség* című versek kerültek.[2] *A Dunánál* és rokonai történelem-képe azonban nem készen pattant ki a költő fejéből, sajátosságait nemcsak a harmincas évek „jelenének" kontextusa magyarázza. A történetszemléletnek is megvan a maga története és ez a költő pályakezdésének éveiben vette kezdetét. Az itt következő fejtegetés a József Attila-i történetszemlélet történeti, hosszmetszeti megközelítése előfeltételeinek megteremtésére vállalkozik. Kísérletet teszünk a költő legkorábbi történelem-képének rekonstrukciójára, amely minden további fejlődés kiindulópontjául szolgált.

József Attila történetszemlélete a huszadik század egyik legnagyobb történelmi megrázkódtatásának talaján jött létre. A nagy történelmi sorsfordulók (a világháború, a történelmi Magyarország szétesése, a forradalmak, a régi rend restaurációja) éveken át beleivódtak mindennapi tapasztalataiba: maga is átélte, megszenvedte kihatásaikat, s következményeiket embertársai millióinak példáján közvetlenül szemlélhette. De se ennek a „talajnak", az események, folyamatok e végtelen extenzitásának, sem e talajból kihasított szűkebb, biográfiai „parcellának" a vizsgálata nem tartozik tárgyunkhoz. József Attila történelem-képének másik általános előfeltételéül az elsajátított „történelmi lec-

[1] Ez a tanulmány, rövidebb formában, *korreferátum*ként hangzott el *Szabolcsi Miklós: Minden, ami volt, van...* című, József Attila történetszemléletéről tartott előadásához. (Makó, 1980. ápr. 14.) Jelen, kibővített változatában is csak *vázlata* egy azonos tárgyú, nagyobb terjedelmű tanulmánynak.

[2] *Bécsy Ágnes:* József Attila A Dunánál című versének értelmezéséhez. It 1977. 3. sz. 659–679.; *Bókay Antal:* A Dunánál világképe. In: A Pécsi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei; Bókay *Antal:* A város peremén – A „történelmi materialista Óda". In: József Attila-versek elemzése. Bp. 1980. – 144–182.; *Csanda Sándor:* Néhány szempont egy modern vers elemzéséhez. A Dunánál. Irodalmi Szemle 1972. 3. sz. 242–247.; *Kántor Lajos:* József Attila és Tamási Áron. A Dunánál történetéhez. Magyar Nemzet 1980. okt. 12. – 11.; *Lengyel András:* Brichta Cézár, József Attila és „A Dunánál." In: József Attila útjain. Bp. 1980. – 305–312.; *Lackó Miklós* korreferátuma a MTA József Attila-ülésszakán, 1980. okt. 1.; *Szabolcsi Miklós:* Minden, ami volt, van c., az 1. jegyzetben említett előadásának tárgya *A Dunánál* és az *Emberiség* c. versek elemzése volt.

kék", az iskolai tananyagból és olvasmányokból akkumulálódott történelmi ismeretek szolgáltak. Az ismeretanyag e szellemi extenzitásával sem kell foglalkoznunk, annak ellenére sem, hogy a költő egy ilyen történelmi olvasmányélménynek, a harmadikos olvasókönyvben Attila királyról olvasott történetnek költővé válásában utólag oly nagy jelentőséget tulajdonított.[3]

József Attila történetszemléletének genezisét kutatva a zsengéktől kezdve egy sereg adalékot összegyűjthetnénk, amelyek a költő fokozódó történelmi eszmélkedését szemléltetik, s amelyek vagy eleve történelmi érdekűek voltak vagy azokká lettek. A Fiatal életek indulója a történelem nagy mozgatója, a szociális egyenlőtlenség, az osztályharc élettapasztalatát általánosítja. A *Juhász Gyulához* című vers a magyarság Trianon utáni helyzetére reagált. Az *Ősapám* az ős és a késői utód „találkozását", a múlt és a jelen közötti folytonosság és kontraszt kérdését általános szinten veti föl, ha kezdetlegesen fogalmazza is meg. Csak néhány példa ez azok közül a mozzanatok közül, amelyek többé vagy kevésbé fontos részét képezték a költő későbbi történetszemléletének. De ezek csak szétszórt mozzanatok, összetevők, s mi itt *A Dunánál*, az *Emberek* vagy *A város peremén* című verseknek nem feltételeit, összetevőit, hanem ősképét, „őssejtjét" keressük: a költő első, kezdetleges, de átfogó és végiggondolt elképzelését a történelemről, a történelmi létezésről.

A történetszemléletnek ezt az „őssejtjét" keresve időben nem hátrálhatunk 1923 végénél, 1924 elejénél visszább. Az első ilyen típusú versek a *Földmadár* és a *Kövek.* József Attila költészetének ritka, allegórikus versei közé tartoznak. Ez az esztétikai hiányosságuk számunkra igen előnyös, mivel megkönnyíti gondolatmenetük prózára fordítását, eszmetörténeti elemzését. A fiatal József Attila elsődleges történetfelfogását szinte publicisztikus áttetszőséggel reprezentálják. A leírtak különösen a Kövek című versre érvényesek, ezért József Attila korai történetszemléletét e mű elemzése révén rekonstruálhatjuk a legeredményesebben.[4]

A vers közvetlenül arról szól, amit a címe jelent: a kövekről. A költő a kőnek három létezési módját különbözteti meg. Beszél az „útfelen heverő", „porba és piszokba taposódott," ezt a „borzalmas" állapotot „fájdalommal" átélő „öreg" kődarabokról. E léthelyzettel a kő létezésének két másik módja áll szemben: egyrészt az „egymást karoló barlanghegyeké", amelyek nem ismerik a szétdaraboltság boldogtalanságát, hanem egy természetes teleológiának megfelelően „küldetést" teljesítenek: lakhatók. Az útfelen

[3] Vö. a Curriculum vitae-vel: „A harmadikos olvasókönyvben azonban érdekes történeteket találtam Attila királyról és rávetettem magam az olvasásra . . . Az Attila királyról szóló mesék fölfedezése azt hiszem döntően hatott ettől kezdve minden törekvésemre, végső soron talán ez az élményem vezetett el az irodalomhoz, ez az élmény tett gondolkodóvá . . . " (József Attila Minden Verse és Versfordítása. Bp. 1980. – 603.)

[4] A vers keletkezésére vonatkozólag Szabolcsi Miklós így ír: „Munkás, termékeny, nyugodt napok lehettek 1924 első napjai Makón. Megint kedvelt János bácsijánál lakhatott . . . 'Dolgoztam sokat, tíz egynéhány jó verset és egy egyfelvonásos drámát, . . . ' Tudjuk, hogy ezek közt a makói versek közt ott volt a Kövek, . . . " (*Szabolcsi Miklós:* Érik a fény. Bp. 1977. – 24.) A verset – más szempontból – elemzi: *Szabolcsi Miklós:* Érik a fény. Bp. 1977. – 273–275.; *Bori Imre:* A magyar irodalmi avantgarde. 1. A szecessziótól a dadáig. Ujvidék 1969., 211–212.

heverés helyzetével másrészt szembeállítható az az állapot, amelyben a kődarab egy nagy másik egység, a tudatos teleológiával létrehozott épület részeként találja meg létének értelmét. A porba és piszokba taposott kődarabok a barlanghegyekre, amelyekből származnak, nosztalgiával „tekintenek" vissza, az épület pedig „vágyódásuk" tárgya.

A költő természetesen nem a kő egyidejű létezési formáit hasonlítja össze, hanem olyan állapotok egymásutánját rajzolja föl, amelyeken *ugyanaz* a kődarab átmehet: a kő „életének" különböző stádiumairól beszél. Egy koordinátarendszerben a kőnek azt az állapotát, amelyben *még* és *már* nem különül el darabbá, önálló létezővé, „magaspontokként" ábrázolhatnánk. A két magaspont közötti távolság félútján pedig mint „mélypontot" metszhetnénk ki az útszélén heverés helyzetét. A két magaspontot és a közöttük elhelyezkedő mélypontot két, ellentétes irányú, de irreverzibilisen előrehaladó folyamat köti össze: egyrészt a hegységek kődarabokká való széttöredezésének, másrészről a töredékek városokká magasodásának folyamata. Ha e folyamatokat követve a pontokat összekapcsolnánk, a képzelt koordinátarendszerben a kő állapotváltozásainak törvényszerű menetét szemléltető szabályos hullámgörbét kapnánk. A vers, első megközelítésben, nem más, mint e hullámvonal „kirajzolása" szavakkal.

A harmincegy soros költemény mindvégig a kövekre vonatkozó kijelentéseket tartalmaz. A tizedik, különálló sor azonban megtöri, két elkülönülő részre osztja a művet. A szöveg első harmada egy egyoldalú beszédhelyzet szabályai szerint épül föl. A költő, modern Szent Ferencként, a valóságos kövekhez intéz szózatot. Megszólítja, kérleli őket, kérdéseket intéz hozzájuk. A beszélő maga az ember, aki a köveket porba, piszokba tapossa, aki „szenvedésük" okozója. De fölötte is áll egy magasabb, meg nem nevezett hatalom, a „nagyobb taposó", aki úgy jár az embereken, ahogyan az ember lépdel a köveken. A taposottság mintegy sorsközösséget teremt a kő és az ember között. Lehetővé teszi, hogy a beszélő a saját állapotát a kövek sorsán mérje le. A taposó-taposott kezdeti ellentéte részben föloldódik. A kő az ember metaforájává válik. Az első kilenc sor feladata a versben a kő előkészítése arra, hogy a továbbiakban alkalmassá legyen az emberi viszonylatok szemléltetésére. A tizedik, különálló, egyszerre a valóságos kövekre és az „emberkövekre" vonatkozó sorba foglalt *amphióni* kérdéstől kezdve: „Miért van kő, ha nem lesz épületté?" a beszédszituáció elmélkedéssé, monológgá oldódik föl. Amit a költő a kövekről mond, ettől fogva voltaképpen az emberek viszonyaira kell lefordítani. Végezzük el ezt a fordítást!

A „barlanghegyek" stádiuma megfelel az emberiség valamely régmúlt állapotának, az eredeti, „természetadta" közösségek világának, amelyben az egyénnek megvolt a maga pontosan meghatározott szerepe, s ez létének értelmet adott. Ezt a kezdeti állapotot egy folyamat követte, amelynek eredményeképpen a természetadta közösségek felbomlottak, s a nagy egység töredékekké, individuumokká hullott széjjel. Az útfélen heverő, porba és piszokba taposott kődarabok rajzával a költő az individuális világállapotot jellemzi. A boldogtalan, céltalan individuumok egy olyan folyamatra várnak, amelynek során újra egységgé épülhetnek össze. Egy közösségi világállapot megszületésére vágyakoznak és létrejöttén fáradoznak, amely újra megoldja az indiviuum problémáit: célt, rendeltetést ad életének. Ezt a vágyott, akart közösségi társadalmat szemlélteti a költő az értelmes városok, a templomtornyok képeivel.

Ez átlátszó metaforika lefordításának eredményeképpen előttünk áll a *Kövek*be rejtett korai József Attila-i történetszemlélet, hiszen a szavakkal lerajzolt hullámvonal nem más, mint a világtörténelem monumentális lüktető mozgásának sémája. A gondolatmenet további részében a „kövek" szemléleti burka mögött élesen kirajzolódó röntgenképet, ezt a történelmi sémát tesszük vizsgálat tárgyává.

A *Kövek* egyszerű, majdhogynem együgyűnek látszó gondolatmenetét a költő többféle, egymást részben átfedő, egymással érintkező, egymást keresztező gondolati-művészi tradíció szintetizálása útján alakította ki. Melyek azok az eszmetörténeti tendenciák, amelyekbe a *Kövek* beágyazódott? József Attila szellemi tájékozódásában 1923 végén és 1924 elején fordulat állott be: őt is elkapta az avantgarde mozgalmak sodra. A *Kövek*, a *Tanítások* közvetlen szomszédságában és a versciklus rokonaként, ennek a fordulatnak a dokumentuma.[5] József Attila „történetfilozófiájának" kialakulása az avantgarddal való megismerkedéssel vette kezdetét. Azt a konstans elemet ismerhetjük föl versének szervező elveként, amely a legkülönbözőbb irányzatú, témájú, műfajú avantgard írásokban léptennyomon felbukkant, s amelyet a legrövidebben így formulázhatunk meg: „A ma embere boldogtalan. Szerencsétlenségének végső oka az *individuális világállapot*, amelyben él. A fennálló valóságot ezért a maga egészében el kell utasítani. Az emberiség alapvető problémái csak a *kollektív világállapotban* oldódhatnak meg."

A két világállapot egymást abszolút értelemben tagadja s így nem létezhetnek egyidejűleg, fázis-jelleget kapnak, időben követik egymást. Aki a fennálló valóságot egy kellő nevében egyetemesen tagadja, annak számára szükségképpen megnő az időtdimenzió fontossága, világképében meghatározó szerepet kap a *jelen-jövő* kontraszt. Előtérbe kerülése azzal a következménnyel jár, hogy felszámolódik az empirikus történelem folytonossága. A jelen válság-helyzetté, korfordulóvá lényegül, a mindennapok történelmi szintre emelkednek, az események többlet-jelentést öltenek föl, szerepet töltenek be valamiféle makroszkopikus mozgásban. Az ily módon egymást metsző, egymásra „merőleges" jelen és jövő nagyvonalú „koordinátarendszerébe" tagolódnak vagy kényszerülnek bele József Attila korábbi történelmi élményei és ismeretei.

Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy a vázolt „koordinátarendszer" nem avantgard találmány, hanem az elmúlt, forradalmakkal terhes évek közgondolkodásának egyik fontos eleme volt. Az avantgard szerepe „csupán" abban állt, hogy a közelmúlt közfelfogását kifejezte, rögzítette, s hatékonnyá tette, azaz közvetítette a fiatal költő számára. Ugyanez vonatkozik arra a *képzetkincsre* is, amelyben az individuális és kollektív fogalmi, a fennálló és kellő értékbeli, a jelen-jövő időbeli kontrasztja körvonalazódott: a szerves és szervetlen, az élő és az élettelen, az egész és a töredék, az összeállás és a széthullás, az értelmetlen és a teleologikus ellentéteire; s ugyanez vonatkozik arra a metaforára, amit a kortársak kiváltképpen alkalmasnak véltek a fogalmi és a képzetbeli szembeállítások megtestesítésére: az *„épület"* (illetve leszármazottai, a „romok", „építőanyagok", „építés", „rombolás" stb.) örök toposzára is.

A kor írói és publicistái majdnem kötelezően éltek vele, legalábbis „rájárt a szájuk". Csak néhány olyan írótól idézek, akiket a húszas években egy világ választott el egymás-

[5] Így értelmezi *Bori Imre:* A magyar irodalmi avantgarde. 1. A szecessziótól a dadáig. Ujvidék 1969., 211–212.

tól, hogy érzékeltessem, mennyire elterjedt ez a szóhasználat akkor, amikor a költő *Kövek* című versét megalkotta. Szabó Dezső például „embertéglákból" akart „jövőt építeni". Kassák pedig „a szétesö dolgokat vasmarokkal összefogni s egy új egységet hozni létre a körülöttünk levő zűrzavarból". „Úgy érzem a szavakat, – írja – mintha téglák, kockára vágott kövek lennének, egymás mellé és egymás fölé rakom őket, mintha házat építenék."[6] Gábor Andor így rímel: „De én egyén vagyok még, régi egység / Színes kövecske és nem büszke hegység."[7] Mindhárom idézetből közvetlenül eljuthatunk a Kövek képvilágába. József Attila tehát a közkeletű történetfelfogás költői elsajátítása és megfogalmazása érdekében a kor obligát képzetkincséhez nyúlt.

A közfelfogás közhelyes kifejezésének továbbélésével a fiatal költő középszerű verseiben azért érdemes részletesen foglalkoznunk, mert mindennek érett költészetében, remekműveiben is van folytatása. Ez a folytatás nem kisebb versben fedezhető fel, mint az Eszmélet IV. darabja. A kontinuitás kimutatása érdekében vizsgálódásunkba be kell vonnunk Bányai Kornélnak a Nyugat 1922-es évfolyamában megjelent versét, amely – feltevésem szerint – József Attila *Kövek* című költeményének egyik mintája volt:

Kövek ülnek a földben
(nehéz agyagban múlt csodái).
Beh szomorú, bús siralom
örökké várni, várni.

Hiába jönnek évek
szűz hóval, pillangós virággal!
Hiába ég, színül a föld,
a nap amerre szárnyal!

A domb lábán rögökben
most érik munka és verejték.
Nem tudják mit kacagnak
pacsirták és fecskék.

Nem tudják, miért virulnak
fehér nyírfák, karcsú leányok.
Húsukba ült tűz és tavasz
s a gyors idő megállott.

Mogorván rőt mohából
bámulják élet nagy csatáit,
mint dől nőstény ölébe hím
s a rögre gyönge pázsit!

[6] Idézi *Szabolcsi Miklós:* Érik a fény. Bp. 1977. – 244.
[7] Negyven felé. Gábor Andor: Világomlás. Bécs, 1922.

Halállal szerelem dacol,
vér hull teremtő emberekre.
Mire vártok öreg kövek
sötétek mint az este![8]

A vers egyetlen nagy ellentét kibontása a szervetlen, mozdulatlan, holt, passzív elem és a szerves világ, az élet, a teremtés, a változás csodája között. Az ellentétet Bányai úgy fejti ki, hogy a köveket szembesíti a munkával, a pacsirtákkal, a párzással, a növényi vegetációval stb. József Attila *Kövek* című verse képileg zártabb, homogénabb: a költő a kő különböző állapotait állítja szembe. A zártságért, a belső folytonossághoz való ragaszkodásért azonban itt bizonyos árat kell fizetnie: a kő tehetetlenséget, szervetlenséget sugalló képzetét csak némi erőltetettséggel lehet átlelkesíteni, elevenné varázsolni a barlanghegyek és a templomtornyok képzeteiben. A *Kövek*ben felvetett probléma tökéletes megoldására a költő először az *Eszmélet* említett versében, a *fa* képzetében talált rá, amely éppoly magától értetődően megfelelőnek bizonyult a halott, széthulló dolgok halmazának, a fennálló világnak az érzékeltetésére: „Akár egy halom *hasított fa* / hever egymáson a világ . . . ", mint amilyen természetes evidenciával alkalmas volt az élő, organikus szféra, a jövő megjelenítésére: „Csak ami nincs, annak van *bokra,* / csak ami lesz, az a *virág* . . . "

Talán akadnak olyan olvasók, akik a remekmű, az *Eszmélet* tragikusan előkelő magányának megőrzése, nem evilági eredetének bizonyítása érdekében célszerűnek vélik letagadni a tolakodó szegény rokont, a *Kövek*et, amely a köztiszteletnek örvendő műalkotás-személyiséget egyszerű származására emlékeztetné. Ezért, a „szegény rokon" védelmében utalok egy közös rokonra, egy harmadik versre, amely semmivel sem kevésbé kezdetleges, mint a *Kövek,* nagyjából vele egyidős, s problematikája is közel áll hozzá, de amelynek atyafisága az *Eszmélet*tel letagadhatatlan: a költő először kísérletezett benne a remekműben tökéletesen megoldott ellentéttel: a tűz emésztette, holt fát állította szembe a termést hozó fákkal. Az *Itt egy fa, ott egy fa* című versről van szó, amely egyébként Bányai Kornél idézett versével is közeli párhuzamba állítható: „Itt egy fa, ott egy fa, / *villámsújtott, lombtalan,* / . . . Miért nem zöldek? – kérdik a *mezők.* / Fekete porukat kerülik a *méhek.* / Suttognak az almafák: / *legalább / mert nem hoznak vadalmát, / mit henyélnek?* . . . "

Távol áll tőlem, hogy az *Eszmélet* dús gondolatiságát a *Kövek* történelmi sémájára egyszerűsítsem, hogy a széteső farakás és a bokrosodó, virágzó élő növény ellentétének magasrendű művésziségét a korai mű kődarabokra széthulló barlanghegy képének középszerű szintjére fokozzam le. Állítom viszont, hogy az érett József Attila költészetének bokra és virágja az ifjúkori vers köves, sziklás talajából fakadt. S ahogy a széthullott *Kövek*ből az *Eszmélet* versbokra kisarjadt, ahogy a költő fejlődése során végbement egy közhely „apotheózisa", úgy gyökereznek a kései nagy történetfilozófiai összegzések a húszas évek első felének eredetietlen, jámbor történelem-konstrukcióiban.

Az eddigiekben e jámbor történelem-konstrukciók hullámgörbéjének csak a mélyponttól a magaspontig, a fennállótól a bekövetkezőig tartó szakaszát vizsgáltuk meg

[8] *Bányai Kornél:* Kövek. Nyugat 1922. jún. 16. – 777–778.

közelebbről. A hullámvonalnak a jelen–múlt aspektussal történő kiegészítése érdekében a továbbiakban meg kell ismerkednünk egy olyan eszmetörténeti tendenciával, amely ezekben az években éppoly általánosan elterjedt, mint a fennálló világnak egy kellő nevében történő, fentebb elemzett totális tagadása, de vele szemben inkább a fennállóhoz erősebben kötődő nyugatos írók gondolkodásában kapott hangsúlyos szerepet. A magyar író értelmiségnek ez a rétege, az éles politikai-ideológiai küzdelmek közepette, a forradalmak idején helyzetének megértésére alkalmas, a jelennel analóg történelmi szituációként a *késő-római – korakeresztény korfordulóra* talált rá. E korszakban keresett a jelenben is érvényes magatartásmodelleket, mementóul szolgáló történelmi eseményeket.

Juhász Gyula szerint például „A magyarországi proletárdiktatúra . . . logikusan kapcsolódik bele abba a diadalmas világforradalomba, amely Európa keletéről *1917 tavaszán* elindult és amelyhez fogható eseménye az emberiségnek nem volt eddig *a kereszténység elterjedése óta.*" Forradalmi Kis Kátéjában a marxi tanítást új evangéliumnak nevezte. Karl Liebknecht, például, ebben a rendszerben hovatovább az őskeresztények mártírjainak, szentjeinek alakját ölti föl, Lenin és Trockij mintegy az új, győzelmes hit első pápáiként jelennek meg. Az eljövendő kommunizmus: isten országa a földön.[9] Móra Ferencet az „elvtárs" megszólítás a „christianus" őskeresztény megszólításra emlékeztette. „Jel"-nek és „vallomástétel"-nek tekintette azt, „amelyről felismerik egymást, akik az emberiség felszabadításának világszektájába tartoznak".[10] A kapitalizmus természetesen a züllött, hanyatló, erkölcstelen és kegyetlen pogány Róma megfelelője. Juhász Gyula az öngyilkos Weisz Manfrédot egy későrómai arisztokrata, Petronius kései, torz reinkarnációjának látta.[11]

Petronius 1919 március elején Kosztolányinak is eszébe jutott. Különösen tanulságos az a vallomás, amelyet Petronius: *Trimalchio lakomájának* új megjelenése csalt ki belőle: „Olvasás közben gyakran elmosolyodom a hasonlóságon és megismerem a Néró-korabeli kérkedőkben, pazarlókban, őrjöngőkben a mai hadi gazdagokat. Azután végiglúdbőrzik hátamon a hideg. Mégis egy óriási műveltség romlását látom itt. Arra gondolok, hogy a mai európai kultúra is éppígy bomladozik ezekben a napokban . . . Igen, ijedelmesen hasonlít egymáshoz ez a két kor. Mind a kettőben egy tőkés osztály ért meg az elpusztulásra. Trimalchio úr, a latin verseket szavaló, bizonyára nem is sejtette a végét és lenézően beszélt volna azokról a sápkóros, mosdatlan szegénylegényekről, kik már közvetlen az ajtajai előtt álltak és hirdették az első nagy forradalmat, a kereszténységet. Félek, hogy az *Esztendő* közleménye – ez a nagyon régi írás, mely több mint 1919 éves – ma nagyon is időszerű."[12]

A késői ókor és a korai középkor találkozási pontját persze osztályharcos hévvel, a múlttal szembeni támadó éllel is meg lehetett idézni. *A kritika hivatása* című, a Vörös Őrben aláírás nélkül megjelent cikk már a „sápkóros, mosdatlan szegénylegények" néző-

[9] Az idézet és az utalások Juhász Gyula Forradalmi Kis Káté c. írásából valók. In: A büszke tettek ideje. II. Bp. 1978. – 16–18.

[10] Az idézet *Móra Ferenc:* Az úr, mint olyan c. írásából való. In: A büszke tettek ideje. II. Bp. 1978. – 38.

[11] Vö. *Juhász Gyula:* Agyagbálvány c. írásával. In: A büszke tettek ideje. II. Bp. 1978. – 94–95.

[12] Az idézet *Kosztolányi Dezső:* A latin Lipótváros c. írásából való. In: A büszke tettek ideje. I. Bp. 1978. 283–284.

pontjából fogalmazta meg ugyanezt a történelmi analógiát: „A maihoz egyebekben is hasonlított a kereszténység első századainak küzdelme, Krisztus-váró erős hite, az elnyomottak megtorpanása és azt követő önfeláldozó harca, őrült, elfajzott és kegyetlen urai ellen. És amennyire meggyőző, felemelő, nemesítő és világmegváltó volt akkor a hit a régivel szemben, amennyire az egész társadalom képét és struktúráját megváltoztatta, mint most és miképpen most is alulról tört a megváltás magának utat fölfelé, annyira analóg volt a kereszténység érvényesülése, csak úgy, mint a kommunizmus térfoglalása."[13]

„A kereszténység érvényesülése és a kommunizmus térhódítása" között vont párhuzamot kell elemeznünk a továbbiakban ahhoz, hogy a jelen–jövő kontraszt a jelen–múlt ellentéttel kiegészíthető legyen, hogy a *Kövek*be foglalt hullámgörbe egészét megérthessük. Az idézett szerzők, „a két kor közötti ijedelmes hasonlóságot" fölfedezve jelenük történelmi válságélményét vetítették rá a késő-római – kora-keresztény korfordulóra, a szándékolt vagy „lúdbőrző háttal" várt korszakváltást mutatták föl, mint olyat, amely a múltban egyszer már bekövetkezett. Nem csoda hát, hogy Petronius és Trimalchio kora a világháború és a forradalmak éveinek problematikáját szívta magába: individualizmus és kollektivizmus elvének szembenállását példázta a kortársak számára.

A válságélmény visszavetítése azonban csak egyik aspektusa volt ennek az analogizálásnak. A precedens kiválasztása nem esetlegesen történt. Az idézetek szerzői egy végiggondolt történetfilozófiai álláspontot alkalmaztak, aktualizáltak egyetlen, kiélezett történelmi szituáció magyarázatára. Juhász Gyulának és társainak írásaiban az az ősrégi eredetű eszme vált újra hatékonnyá, amely szerint a történelem kibontakozás és hanyatlás váltakozásaként írható le és egy történelmi ciklus a kibontakozás, a virágzás, a hanyatlás és a pusztulás stádiumait foglalja magába. Az individualizmus és a hanyatlás, a kollektivizmus és a kibontakozás párosításával, s az új történelmi ciklus kezdetének: az őskeresztény forradalomnak a megjelölésével vált lehetővé az utóbbi kétezer év történelmi mozgásának leírása. A vállalkozás sikere ezek után azon múlt, mennyire ötletesen és meggyőzően tudta egy-egy publicista vagy gondolkodó összehangolni az alapul szolgáló koncepciót az empirikus történelem adataival.

A század első évtizedeiben elszaporodó – leginkább publicisztikus szinten megfogalmazott – történelmi sémákban a római civilizáció bukását követő világkorszak hullámának emelkedő oldalára a középkor került, amelyben megszületett és kifejlődött a kollektív, etikus, hitteljes, aszkétikus embertípus. A csúcspontra a középkor művelődésének valamelyik szakaszát, többnyire a gótikát, a gótikus embert helyezték. A hanyatlás az individualizálódással, a tudományok kifejlődésével, az elvilágiasodással, a szkepszis, a hedonizmus elhatalmasodásával, a kapitalizmus kialakulásával vette kezdetét. A hullámvonal süllyedését általában már a reneszánsztól, a görög-római civilizáció feleleventésének korától datálták. Így jutott el a hullám a XIX. és XX. század fordulóján a mélypontig, amely után új hitnek, új középkornak, új kollektivizmusnak, a hullám új emelkedésének kell következnie. Trimalchio úr ajtaja előtt újra megjelentek a sápkóros, mosdatlan szegénylegények, csak most nem „christianus"-nak szólították egymást, hanem „elvtárs"-nak.

[13] Vö.: A kritika hivatása. In: A büszke tettek ideje. II. Bp. 1978. – 297.

A *Kövek* történelmi sémája kétségkívül ennek a történetfilozófiai koncepciónak egyik változata. A hullámvonal egy történelmi fénykorból indul el, hogy eljusson a máig, a hanyatlás mélypontjáig. Itt sem szakad ugyan félbe az ábra, a költő az emelkedő ágat is biztos kézzel húzza meg, egészen egy új történelmi fénykor beköszöntéig, de ezt a biztató pályát már csak vágyaira és képzeletére hagyatkozva, mintegy mutatóujjal a levegőbe írja bele. A vers alaphangját egyértelműen a széthullás miatti fájdalom adja meg.

A versbeli jelen és jövő azonosítása a történelem-konstrukció megfelelő pontjaival nem okoz gondot. Arra pedig, hogy a történelmi fénykor, amelyet a költő így jellemez: „. . . kölyökkorában az időnek / egymást károló barlanghegyek voltunk, / hol békesség és szeretet lakott", a századelő történelmi sémáinak idealizált középkorával azonos, a verset átszövő pszeudo-vallásos frazeológia mutat. Mindenekelőtt a hit és a bölcsesség szembeállítása az előbbi javára, amivel az említett írásokban lépten-nyomon találkozunk; vagy a kissé groteszk hatású „Krisztushabarcs" metafora, amelyet az idézett Vörös Őrbeli névtelen cikk segítségével úgy fordíthatunk le prózára, hogy: a költő hiányolja a jelenből a középkori ember „Krisztus-váró erős hitének" összeforrasztó erejét. Ugyanerre a Krisztus-analógiára utal a vers „száz megváltó agy forr már, mint a mész, . . . " sora. A „templomtorony kupolájába" kifejezésben pedig az említett cikkekben a középkori szellem legméltóbb reprezentálójaként gyakran megidézett katedrális rokona tér vissza. Figyelmet érdemel a versben a lények hierarchikus egymás fölé rendelése: A taposott „öreg kövek" állnak a legalsó gráduson, fölöttük az „emberkövek", akik taposók és taposottak egyszerre, s az egyszerű, de gondosan fölépített hierarchia csúcspontján az emberköveken járó „mozgóbb, nagyobb taposót", a legfelsőbb lényt, Istent találjuk.

A *Kövek* történelmi sémájának alapjául szolgáló történetfilozófiai koncepció magyarul a század első évtizedeiben fogalmazódott meg, s túlélve az apokaliptikus éveket, még a bethleni konszolidáció első szakaszában is hatékonyan befolyásolta az emberek gondolkodását. A késő-római – kora-keresztény korváltás analogikus felhasználása a jelen értelmezésére már inkább csak a séma népszerűvé, ideológiai elemmé válásának jele volt. Hatékonyságát mutatja, hogy olykor még a kortársak gyakorlati magatartásához is mintául szolgálhatott. A polgári értelmiségnek az a része, amely hajlandó volt együttműködni a Tanácsköztársasággal, például, az *augustinusi* magatartásmodellt követve deklarálta, sokféle változatban, a „római aranyifjúból" az „új hitre" való áttérés szándékát, vállalva az áttérés bizonyos aszkétikus konzekvenciáit is.[14] József Attila tehát nemcsak a jelen–jövő kontraszt megfogalmazása, hanem a teljes séma kialakítása során is alapul vehette a kor közfelfogását. S nem csupán a gondolatok szintjén: az épület, a kő képzete nem volt lefoglalva a jelen és a jövő ellentétének megtestesítésére, hanem a séma egészének érzéki megjelenítését szolgálta.

Az elemzett történelem-konstrukciónak a század első évtizedeiben számos *teljes, komplex,* a vers gondolatmenetével szoros párhuzamba állítható változatát ismerjük. Ha pusztán a Kövek történelmi hullámvonalának prózára fordítását tűztük volna ki célul, elegendő lett volna a történelemről való ilyen természetű gondolkodás egyik leghatáso-

[14] Ld. erről részletesebben A magyar irodalom és a Tanácsköztársaság c. írásomat. Filmtudományi Szemle 1979. – 61–71.

sabb elterjesztőjének, a fiatal *Szabó Dezső*nek a Nyugat 1913-as évfolyamában megjelent futurizmus-tanulmányát idézni. A *Kövek* és a hosszú tanulmány gondolatmenetének, szóhasználatának szembetűnő párhuzamosságait itt nem szemléltethetjük. Be kell érnünk néhány utalással s erre a célra talán a tanulmány építéssel, rombolással kapcsolatos kifejezéseket tartalmazó mondatai felelnek meg leginkább: „Két monumentális kor közötti alaktalan idő betegei vagyunk. – írja Szabó Dezső – A nagy epika, nagy mitológia *szétomlott* – elkésett *omladék-kövei* még most is *koppannak* a lelkekben. Dogmát, mely nagy szeretetet és nagy gyűlöletet adjon az izmoknak, mert csak a nagy szeretet vagy gyűlölet *épít*. A *nagy egység szétguruló darabjai egyénekké* betegedtek. Az első *nagy építő* az irodalomban Walt Whitman . . . " stb.[15]

A tízes évek avantgard ideológiájában e történetszemlélet térhódítása elsősorban az ő hatásának köszönhető. Azok közül az avantgard publicisták közül, akik továbbvitték Szabó Dezső kezdeményezését, csak egynek a személyére hívhatjuk fel a figyelmet: *Hevesy Iványra,* aki a húszas évek első felében ennek a történelem-konstrukciónak legfőbb népszerűsítője volt Magyarországon. Kis füzete, *A művészet agóniája és reinkarnációja,* amely már címében is a nagyméretű hullámmozgásra utal, nagy port vert fel az irodalmi-művészeti körökben. Itt csak a Kékmadár ismertetésére, illetve a Magyar Irásban körülötte kibontakozott vitára utalunk,[16] mert mindkét lap írói, ideológusai József Attila ismerősi, baráti köréhez tartoztak a húszas évek első felében. De a kortársak emlékezése szerint a költő – elsősorban a Modern Kávéház vitáin – nemegyszer személyesen is találkozott Hevesy Iványnal.[17] Az ő írásainak tehát minden bizonnyal fontos szerepük volt e történetfilozófiai gondolkodásmódnak a költőhöz való közvetítésében.

Hevesy Iván ugyanakkor arra is jó például szolgál ilyen tárgyú írásaival, hogy az elemzett sémának volt ugyan affinitása bizonyos világnézetek irányában, így – mint láttuk –, jól funkcionált a forradalmak idején, de elvontsága, homályossága igen sok irányban variálhatóvá, sokféle politikai-világnézeti tartalommal megtölthetővé tette. A Tanácsköztársaság idején Hevesy élénkvörös színnel húzta ki a katakombáktól a kommunizmusig tartó hullámgörbét,[18] míg az említett A művészet agóniája és reinkarnációja című füzetében ez a vörös szín a politikai változások következetében halványrózsaszínné fakult, maga a séma mégsem veszítette el történelem-magyarázó szerepét. Kosztolányi

[15] *Szabó Dezső:* A futurizmus: az élet és a művészet új lehetőségei. Nyugat 1913. jan. 1. – 16–23.

[16] Kmetty János, Bortnyik Sándor hozzászólása a vitához: Magyar Irás 1922. ápr. 73–85.; Jemnitz Sándor és Bor Pál hozzászólása a vitához, valamint Raith Tivadar vitazáró cikke: Magyar Irás 1922. máj. – 97–104. – A Kékmadár 1923. márciusi számában jelent meg Földi Mihály: A modern művészet hyperbolája (Hevesy Iván könyve az új művészeti irányokról.) c. recenziója.

[17] Vö. Márer Györgynek az Uj Látóhatárban közölt emlékezésével, valamint Hont Ferenc emlékezésével a József Attila Emlékkönyvben: Szeged–Budapest–Párizs. – 109–110. Ld. még Lengyel András: A Mentor könyvkereskedés történetéhez (1923–29) című cikkét, amely szerint mind József Attila, mind Hevesy Iván gyakran megfordult a Mentor rendezvényein. Magyar Könyvszemle 1979. 2. sz. – 164–182.

[18] „Mi esik e két nagy korszak: a keresztény középkor és a kommunizmus közé? A keresztény kultúra felbomlása és a kommun kultúra előkészítése. A középkor éppen úgy, mint a küszöbön álló kommunizmus, internacionális és szociális volt. Felbomolva helyet adott egy nacionális és individuális kultúrának. Ez a kultúra a középkor despotikus rendje helyett egy anarchikus, kompromisszumos

húszas évek eleji világfelfogásának még ez a halvány színárnyalat sem felelt meg. A Nyugatba írott kritikájában lelkes egyetértéssel üdvözölte a művészet agóniájáról szóló részt, míg a művészet reinkarnációjának valóban igen problematikus, utópikus látomását józan, fanyar szkepszissel fogadta.[19] A hullámvonal átvétele tehát önmagában még nem vagy legalábbis nem egyértelműen minősíti a *Tanítások* és a *Kövek* József Attilájának világnézetét.

A vers gondolatmenete csak annak megállapítására jogosít fel, hogy megírása idején József Attila az individualizmus ellenségének, a kollektivizmus következetes hívének mutatkozott. De még ez az alapjában véve helyes megállapítás sem egészen pontos. A vers létrejöttében egy olyan szellemi tendencia is szerepet kapott, amely – legalább részlegesen – ellentmondott a „következetes" kollektivizmus álláspontjának. A *Kövek* gondolatmenetének és képvilágának kialakításába egyaránt belejátszott Nietzsche Zarathustrájának hatása. A rombolás, darabokra hullás érzékeltetésére például mind a filozófus, mind a költő az esőtől széteső épület képével éltek. József Attila: „Széthull az ember millió darabra, / mint esőben a vályogkaliba." Nietzsche: „Se szerük, se számuk ezeknek a kis embereknek és hitványaknak, pedig *esőcsepp* és giz-gaz már sok kevély nagy *házat döntött romba.* Te nem vagy kő és máris kivájt a sok csepp. Valamikor még *széttörve* és *szétrepedve* látlak *a sok csepptől.*"[20] Valószínűleg a töredékekből létrehozandó nagy egység iránti sóvárgás megjelenítése sem független az ekkoriban olvasott Zarathustra ilyen soraitól: „Úgy járok-kelek az emberek között, mint dirib-darabjai között a jövőnek: annak a jövőnek, amit én látok. És arról költök és arra törekszem, hogy eggyé költsem és összehordjam, ami dirib-darab és rejtély és szörnyű véletlen."[21] Csak a vers részletes elemzésével mutathatnánk rá azokra a hajszálrepedésekre, amelyeket a költő kollektivizmusán a Nietzsche-hatás okozott, s amelyek később ennek a leegyszerűsítő kollektivizmusnak a feladásához, egyén és közösség viszonya bonyolultabb összefüggéseinek felismeréséhez vezették. E probléma taglalására nem térek ki, mert a Nietzsche-hatás részletes elemzésére és dokumentálására önálló tanulmányban vállalkoztam.[22]

A *Kövek*be foglalt történelmi séma megfejtésének hosszabb, körülményesebb útját választottam tehát, hogy szembetűnjék: ez elsajátított történelemképet nem egyszeri szellemi kaland során szerzett zsákmányhoz kell hasonlítanunk, a vers gondolatmenete nem úgy alakult ki, hogy a költő elolvasta Szabó Dezső vagy Hevesy Iván valamelyik tanulmányát. József Attila ezer szállal kötődött a húszas évek szellemi életéhez. Korai történetszemléletének mintáját a korszak szellemi levegőjével lélegezte be. Az *Eszmélet, A város peremén* és *A Dunánál* című versekig vezető meredek út kezdetét tehát az 1924 januárjában keletkezett költemény „öreg kövei" jelölik.

demokrácia felé fejlődött, hite, vallása megalkuvó, felemás liberalizmussá züllött; ideális művészete pedig formátlan, művészietlen naturalizmusba feneklett bele." *Hevesy Iván:* A festők világnézete. In: A büszke tettek ideje. Bp. 1978. – 104–105.

[19] *Kosztolányi Dezső:* A művészet agóniája és reinkarnációja. Nyugat 1922. szept. 1. – 1072–1075.

[20] Im-így szóla Zarathustra. Irta Nietzsche Frigyes. Fordította Dr. Wildner Ödön. 1908. – 69.

[21] Im-így szóla Zarathustra. Irta Nietzsche Frigyes. Fordította Dr. Wildner Ödön. 1908. – 189–190.

[22] „A hős el van vetve . . . " –kéziratban.

SZIGETI LAJOS

HIÁNYTUDAT ÉS TELJESSÉGIGÉNY JÓZSEF ATTILA KÖLTÉSZETÉBEN

„A mindenséggel mérd magad" – írta a költő az *Ars poetica*ban, „A világ vagyok, minden, ami volt, van" – hangzott *A Dunánál* egyik tétele. E sorokban egy jellegzetesen XX. századi költő életműve egészét átható teljességigénye sűrítődik. József Attila e teljességre és egységre törekvését következetesen fogalmazza s valósítja meg mind költészetében, mind elméleti munkáiban, amelyek nem választhatók el egymástól, hanem egymást is magyarázó-hitelesítő és szervesen kiegészítő részei a rendszert alkotó teljes életműnek. Az *Esztétikai töredékek*ben olvashatjuk: „A valóság előtti tény: hiánytény, – az ihlet a világ hiányának ténye az exisztenciában. De ha az ihlet a világhiány ténye az exisztenciában, és ugyanakkor teljes valóságot alkot, úgy a teljes valóságot nem alkothatja másért, minthogy amiként a világ elvész a valóságban, úgy vesszen el a világhiány a művészet valóságában."[1] De József Attila mondta ezt is: „Én azt az egyet tudom, hogy amikor verset írok, nem költészetet akarok csinálni, hanem meg akarok szabadulni attól, ami szorongat. Engem csak ez érdekel. Az életem."[2] A két gondolatmenet között – a látszat ellenére – nincs ellentmondás, mert a költő verseiben is követte azt, amit gondolkodóként fölvetett: a „világhiánnyal" nézett szembe, hogy költészetében, azaz „a művészet valóságában" feloldódjék e hiánytudat s ugyanakkor – értelmezésem szerint – e „világhiány" metaforikusan abban jelenik meg, ami „szorongatja": azaz a személyes sorsban. S ez egyúttal azt is jelenti, hogy ha legszemélyesebb élményeiről ír is, a teljes emberi léttel – illetve hiányával – néz szembe s megfordítva: például amikor osztálya egészének történelmi-társadalmi létét igyekszik átélni, az éppen olyan személyes élményeként jelenik meg, mint a gyerekkorban elszenvedett verések emléke, szeretetlensége, árvasága. A személyes sors egy-egy mozzanata így szimbolikussá válik költészetében, mint ahogy a sorsszerű-személyestől a társadalmiig ível a gyermekmotívum újra- és újraírása, a felnőttség keresése és vállalása, vagy az újraszületés-újjáteremtődés gondolata, az „új világ" motívuma. József Attila maga fogalmazta meg ezt is: „Amit versben írok le, annak társadalmi és egyetemes jelentősége kell, hogy legyen, annak társadalmi értelme van."[3] E dolgozatban a fentiekkel szorosan összefüggő anya- és apamotívum vizsgálatát tűzzük ki

[1] *József Attila:* Költészet és nemzet. Esztétikai töredékek. József Attila Összes Művei III. 245–6.
[2] idézi *Bóka László:* Válogatott tanulmányok. Bp., 1966. 154.
[3] *József Attila:* Irodalom és szocializmus. JAÖM. III. 84.

célul, mert e motívumokban találja meg a költő a legadekvátabb kifejezési formáját társadalmi értelemben vett magányosságának, kifosztottságának, mert az anya- és az apamotívum is önmagán túlmutató, szimbolikus értelmezést nyer.

Az anya és az apa egyrészt a teljesség, a harmónia, az egység szimbólumai is lehetnek, másrészt viszont hiányuk a „világhiány" egy-egy vonatkozását is jelentheti. Németh Andor is emlékeztetett arra, hogy József Attila „beszélgetéseiben egyre sűrűbben szerepelt a 'mama' – elmélkedéseiben egy különös, magaalkotta szóösszetétel: a világhiány. A két szó, a konkrét és az elvont, befelé vezet, degradálja a külső világot."[4] E folyamatot – amelyre Németh Andor utal – az 1930-as évek második felében fölerősíti és érthetővé teszi József Attila pszichoanalitikai kezelése is, de az anya hiánya ezt jóval megelőzően is megfogalmazódik költészetében. A „nincs anyám" fájdalma végigkíséri verseit már 1922-től, az *Ugye pajtás* című*től kezdve („Nincs anyám, ki szedjen ráncba, árva búsul itt magába"). Ott találjuk e hiánytudat megformálását az *Ad sidera* zárósoraiban, a *Tiszta szívvel* hiányleltárában, a *Nemzett József Áron*ban, az *Anyám meghalt* s az *Anyám a mosásban* című versekben is. Az anyaversek egy részében a még élő anya mellett is árvának mutatja magát a költő. Múltba vetített társtalanságát, szeretetlenségét e kétszeres árvaság hatványozza. Ragaszkodás és lázadás kettősségére épülnek e művek, mint a *Mama* is, melyben az első versszak szerint a gyermek anyjához ragaszkodik, s ellene is lázad, valójában azonban a „dagadt ruha", azaz öntudatlanul is az ellen a világ ellen, mely elszakítja őt az anyától, mint ahogy anyját is tőle. A második szakasz pedig az anya néma beletörődése kifosztottságába („Csak ment és teregetett némán, nem szidott, nem is nézett énrám"). E kétszeres árvaság s e kettős értelemben vett kifosztottság feszül végig a versen. A költő felnőttsérelmeit véli felfedezni a gyermekében is. A mama ily módon a világ egészét, a teljességet jelenti számára s ezért sem törődhet bele elvesztésébe, hiszen így saját kifosztottságába kellene beletörődnie. Ezért tér vissza az anyához újra és újra s idézi fel az alakját akár csak egy-egy motívum, egy-egy jelző segítségével.[5]

1931-től, az *Anyám* e sorának: „*Törékeny* termetét a tőke *megtörte*" megfogalmazásától kezdve, az anyaversekben a költő kifosztottságtudata mellett csonkaság-, és törtségérzete is hangot kap. Már *A város peremén* fölidézi a jelzőt: „*Törékeny* falvak reccsennek össze, mint tócsán gyönge jég." A falu már a *Határ*ban is a törtség, a széthullás jelképeként szerepelt: „Új korunk vénjei . . . elhagyták az *omladó* falut." Anya és falu épp e törtségképzetet hordozó megfogalmazásukban felelnek egymásra. Bizonyság lehet erre egy másik vers, a *Levegőt!*, melyben a törékenység-törtség mindkét vonatkozása jelen van:

> És az országban a *törékeny* falvak
> – anyám ott született –
> az eleven jog fájáról lehulltak
> mint itt e levelek.
> S ha rájuk hág a felnőtt balszerencse,
> mind megcsörren, hogy nyomorát jelentse
> s *elporlik, szétpereg.*

[4] *Németh Andor:* József Attila. Cserépfalvi, 1940. 213.

[5] Részletesebben ld.: Anyás költő lett. (Egy József Attila-motívum történetéhez). Tiszatáj, 1980. 4.

A „törékeny" jelző elsődlegesen ugyan a falvakra vonatkozik, közvetve azonban a faluhoz kapcsolódó-tartozó anya alakját is életre kelti, hogy azután metaforikusan már mindkettőre vonatkozhasson. A metafora továbbépítésével, a falevél-hasonlattal többszörös áttételt hoz létre a költő s a versszak végi igék – „elporlik", „szétpereg" – keserű lemondásukkal egyszerre vonatkoznak immár a falvakra, a levelekre s az anyára is. A lehulló falevelek őszt intonáló képzetében a költő a falvakat félti a pusztulástól s egyúttal e pozitív értékrendet képviselő világ pusztulásának a jelképeként az anya halálát is felidézik az igék. A törtség, megtörtség képzete felbukkan több műben is (pl. Munkások, Invokáció) s több jelentést is magában hordoz. De gyakran, mint *Az emberiség* e soraiban: „Ó, emberiség, kit *törött* anyám szenvedni szaporított és nem értett", a jelző értelmezésem szerint nemcsak a megtörtség, de a széttörtség jelentése is hangot kap. Az anyaversekben egy jellegzetesen XX. századi életérzés, korélmény: a teljesség hiánya, a csonkaságérzet is megfogalmazódik. Amit a magyar lírában már Ady megsejtett, megérzett: az „Egész világ szőttje kibomlott" (E nagy tivornyán), a „Minden Egész eltörött" (Kocsi-út az éjszakában) felismerése József Attila e verseiben a személyes sors egy mozzanatába transzponálódik. Ezt látszik igazolni a *Kései siratód*, amelyben az anyamotívum József Attila-i megfogalmazásait a maguk genezisében fedezhetjük fel, amelynek tanúsága szerint az anyaversek József Attila számára hiánytudatának adekvát megfogalmazására adnak alkalmat:

Lágy őszi tájból és sok kedves nőből
próbállak összeállítani téged,
de nem futja, már látom, az időből,
a tömény tűz eléget.

Nem felidézni, megidézni igyekszik már a mamát, hanem megkísérli újrateremteni: törött-ségéből, széttörtségéből összeállítani. Az ige, a „próbállak" azonban sejteti, hogy hiábavaló kísérlet ez is, mint mindazok, amelyeket itt két típusban foglal össze és határoz meg a költő: „lágy őszi tájból" – szól az egyik, „sok kedves nőből" – hangzik a másik típusa az anyateremtés lehetséges változatainak. A „már látom" pedig előrevetíti a felismerést: „Világosodik lassacskán az elmém, / a legenda oda". A tűnődés, az eszmélés folyamata elvezet a kegyetlen-kétségbeesett felismeréshez: az ember, a költő kérlelhetetlenül magára maradt. A „mamát" a költő teremtette magának, hogy hiánytudatát feloldja. A költői-emberi teljesség létrehozására tett kísérlet e versekben csak lehetőség, igény maradt; a költő keserű fájdalommal kénytelen bevallani, hogy nem sikerült, hiába volt a szándék: „próbállak összeállítani".

Ehhez, az anyaversekéhez hasonló ív látszik kirajzolódni az apaversekben is: az apa hiányának tudata is végigvonul költészetén. Az apaversekben is nyomon követhető, hogyan próbálta meg a költő hiánytudatát föloldani. Ilyen föloldási kísérletként fogható fel az Isten-versek egy része s azok is, ahol költőelődben vagy költőtársban – Adyban, Juhász Gyulában, Thomas Mannban, Kosztolányiban s legfőképp Babitsban – próbált meg apára lelni. E versekre is – az évek múlásának megfelelően mind erőteljesebben – az

a felismerés nyomja rá a bélyegét, hogy hiába keresett, kutatott apa után, istenben s emberben-költőben sem lelheti.[6]

De fölfedhető ez – a hiány megfogalmazásától a feloldási kísérleteken át – az eszmélésig vezető ív egy verstípusalkotó igei szerkezetben is, amely az anyaverseket és az apaverseket egyaránt jellemzi. Németh G. Béla hívta fel a figyelmet arra, hogy József Attilának a *Mama* című versét követően született műveiben gyakran s mindig hangsúlyozott helyzetben találkozunk a „már" időhatározói adverbiummal s e versek nagy hányadában a „már" mellett ott van a „még" vagy a „most" határozószó is.[7] Értelmezésem szerint az időviszonyító versek egy részében – éppen az anya-, illetve az apaversekben – fontos szerepük van az igei szerkezeteknek is. A „ma már belátom", „most már tudom" igei szerkezet jellemezte verseket felismerésversnek nevezem s mint ilyenek – feleletversnek is tekinthetők. Ugyanis az 1933 előtt írt versekben gyakran találkozhatunk az „én nem tudom" igei szerkezettel s – többek között – ezekre is válaszolnak, visszautalnak később a felismerésversek.

Az „én nem tudom" az 1920-as években (1922-ben először) a szerelmes versekben gyakori (Keresek valakit, Csöndes estvéli zsoltár, Az én ajándékom, Szerelem ez?, Szerelmes vers, Önarckép, Kép a tükörben)s majd minden esetben a gyermeki gondolkodás logikáját idézi tudatosan, de az egyik leglényegesebb megjelenési formája mégsem ez, hanem épp az egész életművet beárnyékoló hiánytudat, az anya elvesztésének megfogalmazása. 1925-ben, az *Anyám meghalt* című versében írja a költő:

Anyám meghalt, *most nem tudom,* hogy
viselkedjem vele szemben

S egy évvel később, a *Gyászkoszorú*ban mintha csak megismételné: „Anyám meghalt, *most nem tudom,* mit tegyek véle, / a bögrét két kezébe fogta . . ." Még majd 1937-ben is visszatér, sőt verscímként is olvasható a gyermekkorra, a gyermeket önmagában felidéző költőre utaló struktúra:

Én nem tudom, mi fenyeget
az esték csipkés árnyain;
mint romló halról a legyek,
szétszállnak tőle álmaim.

És nem tudom, mily dajkahang
cseng a szivembe csendesen,
nyugodj, hiszen csak este van
s mitől is félnél, kedvesem?

[6] Vö.: *Bóka László:* i. m. 152., *Szőke György:* József Attila apaképe. Kortárs, 1979. 5., *Szigeti Lajos:* József Attila apa-versei és „felismerés"-versei. Szegedi Bölcsészműhely, 1978.

[7] Vö. *Németh G. Béla:* Még, már, most. (József Attila egy kései verstípusáról). Mű és személyiség. Bp. 1970. 671–700.

A versben az „én nem tudom" újrafogalmazását magyarázza a második – zárószakasz – utalása: a „mily dajkahang cseng a szivembe csendesen" a kisgyerek–én anyát idéző érzelemvilágára emlékeztet. Hasonló ehhez egy másik kései vers, a *Zöld napsütés hintált* kezdetű is, mely értelmezésem szerint szintén az anyára, az ősharmóniára, a teljességre utal, amennyiben e vers nem más, mint a lehetetlen megfogalmazása: egy olyan állapot leírása, amelyről az ember – akkor még csupán ösztönlényként élő – nem tud semmit. Ez még a születés pillanatát is megelőző, az anyaméhbeli állapot. Az „én nem tudom" akkor szólal meg a versben, amikor megszűnni látszik a harmónia, a teljesség, azaz, amikor megindul a szülés-születés folyamata:[8]

Én nem tudom, hogyan, mi volt. A locska őselem,
a víz kihűlt és nagy hideg zuhant rám hirtelen.
Szívemből rémület szökellt, mint bokorból a vad
kiáltottam vón s keserűn szájon vágott a hab.

De 1935-től kezdve a felismerésversek válnak egyre gyakoribbá, feleletként rímelve a másik típusra. Szemléletbeli váltást: felismeréseit, felnőttségét, belátásait sűríti a „most már tudom", „most értem meg" szerkezet. Rátalál az Istennel való leszámolás pillanataiban is, mint a *Modern szonett*ben:

Most sajnálom, de ezt is lenyelem,
hogy nincs isten, ki gondoljon kínomra

. . . . .

Büszke nyomorult voltam én! *Ma már*
belátom, csak a csökönyös szamár
büszke, amikor szaggatja az ostor . . .

A *Temetés után* című versben pedig valóban mintha az *Anyám meghalt* és a *Gyászkoszorú* soraira utalna vissza, mintha csak valóban azokra válaszolna: az anya halálát követő napok azonban itt már a „nem tudom"-léthelyzettel szemben a hirtelen felismerés, ráeszmélés sugallta módon jelennek meg:

Csak most emlékszem rá, milyen volt!
Még csak bíztató szavakat
sem szóltunk, nem néztünk egymásra,
mint munka után ki leül.
Csak ültünk ott, mi három árva,
ki-ki magában, egyedül.

[8] Vö. *Szigeti Lajos:* Egy kései József Attila-vers olvasatához. Zöld napsütés hintált. Somogyi-könyvtári műhely. 1980. 1–2.

De hangsúlyozott szerepet kap e szerkezet akkor is, amikor a kései versekben ismét visszatér a költő az apamotívumhoz is. Szép példája ennek az 1937-ben írt *Csak most* című vers: „*Csak most értem meg* az apámat, aki a zengő tengeren / nekivágott Amerikának." Fölismeréseit bizonyosságnak látja a költő s az igei szerkezet kompozíció-meghatározóvá lesz a versben: visszatér a negyedik és az utolsó szakaszban is. S míg a „tenger" jelzőjét megváltoztatja mindkétszer, a belátását jelző első mondat: „*Csak most értem meg* az apámat" – változatlan marad.

De ott leljük a „most már tudom" gondolatát a Babitshoz szóló, Babitsnak írott apaversekben is. A *Magad emésztő*ben kétszer is visszatér a belátást, felismerést rejtő kijelentés.

Most már értelek.
Pörös felek
szemben álltunk, de te szintén
más ügyben, más talaj felett
tanúskodtál, mint én.

– s a következő szakasz elején megismétli az időhatározó nélkül: „*Már értelek*". Babitshoz szól az a vers is, melyben együtt-egyszerre jelenik meg az egymásra felelő két igei szerkezet. Az *Én nem tudtam* című vers – bár ezt az újraközlések nem tükrözik – első publikálásakor ezzel az ajánlással jelent meg: „Babits Mihálynak hódolattal". E versben egymást erősítve jelenik meg a két igei szerkezet, mintegy e verstípusok szintéziseként is értelmezhetően:

Én úgy hallgattam mindig, mint mesét,
a bűnről szóló tanítást. Utána
nevettem is – mily ostoba beszéd!
Bűnről fecseg, ki cselekedni gyáva!

Én nem tudtam, hogy annyi szörnyűség
barlangja szívem. Azt hittem, mamája
ringatja úgy elalvó gyermekét,
ahogy dohogva álmait kínálja.

Most már tudom. E rebbentő igazság
nagy fényében az eredendő gazság
szívemben, mint ravatal feketül.

S ha én nem szólnék, kinyögné a szájam:
bár lennétek ily bűnösök mindnyájan,
hogy ne maradjak egész egyedül.

Jól látható, hogy az „én nem tudtam" és a „most már tudom" kompozíció-meghatározóvá lettek, szinte kettémetszik a szonettet. Az „én nem tudtam" és a két négysoros szakasz a maguk múltidejűségével a költői szemléletváltást megelőző motívumok szintézisét adja

úgy, hogy a múltidézés egyúttal szükségszerűen vonja maga után a felismeréseket, a „rebbentő igazságot". Az anya, a gyermek motívuma mellé így kerül oda az anya- és apaverseket a költő e korszakában jellemző bűn motívuma is és a vers keretét adva a hiánytudat: a magány motívuma. Míg az „én nem tudtam" jelezte szerkezeti egység a szemléletváltás előtti, addig a „most már tudom" jelezte második szegmentum a váltást követő versek szintéziseként értelmezhető.

– De miben áll e szemléletváltás, miben áll e versek felismerés-sorozata? A „rebbentő igazság" felfedésében ugyanaz az érzés: a hiábavalóság sugallata nyer formát, mint amit a *Kései siratóban* így mondott ki a költő: „már látom . . . a legenda oda". A „rebbentő igazság" és a „legenda oda" egyaránt a kijózanodó-kijózanító eszmélkedés pillanatait fogják meg, a felismerés pedig abban áll, hogy hiábavaló minden kísérlet, az anya, az apa hiányát: a teljesség hiányát tudomásul kell vennie a költőnek s nyíltan szembe kell néznie a hiánnyal. A felnőttnek vállalnia kell a társtalanságot, a magányt, a világhiányt. A sejtés, a tünődés szintjén megfogalmazódott már a végzetes magáramaradottság, az eleve tragédiára kárhoztatottság érzése 1932-ben, a *Ritkás erdő alatt* zárósoraiban: „Egy ember ült a porban / és eltünt a kifeslő jegyek közt". A felismerésversekben azonban másról, többről van szó: arról, hogy felismeréseit követően a költő számára újra és újra parancsoló szükség és kényszer lett önmagára figyelni, énjére koncentrálni. Felismerései szerint egyetlen lehetőség maradt számára: maradéktalanul felmérni önmagát s ezzel együtt korát, méghozzá úgy, ahogy azt a *Reménytelenül* soraiban is megfogalmazta: „csalás nélkül szétnézni könnyedén". Az elégia magatartásformája ez s felismerései után ez jellemzi a kései versek költőjét. A vállalt „csalás nélküli" szemle és önvizsgálat azonban – jóllehet így fogalmazza meg: „könnyedén" – valójában igen nehéz, mint ahogy be is vallja majd ezt keserűen, lemondóan az 1937-ben írt *Száradok, törődöm* című versben, amikor ezt írja: „Nehéz ez a bánat, nem bírja az elme". Megpróbálkozik ugyan még a kései versekben is azzal, hogy feloldja magányát, hiszen az újrateremtés-újrateremtődés gondolata, az „új világ" vágya is a teljesség létrehozására irányuló kísérletnek tekinthető, de ezek az utolsó kísérletek már a „legenda oda" felismerésének tudatában, a „rebbentő igazság fényében" születnek s fogalmazódnak meg.

Az anyaverseket és apaverseket, felismerésverseit az teszi – többek között – értékessé, ami közös bennük: egy korélmény, mégpedig a teljesség hiánya, a társadalmi értelemben vett magányosság és az annak feloldására irányuló törekvés – e versekben a személyes sors hiányaiban fogalmazódik meg s lesz így fölerősítettebbé, hitelesebbé is egyúttal.

UJFALUSSY JÓZSEF

ISMÉT MEDVETÁNC

József Attila „scherzói"

Muzsikus részről legutóbb – 1955-ben – Szabolcsi Bence foglalkozott József Attila költészetének zeneiségével. Figyelmét főként verseinek ritmikája kötötte le. Ezek között is különösen a gagliarda-ritmusokat vizsgálta, előkelő nemzetközi rokonságukkal egybevetve. Külön szakaszt szánt Bartók és József Attila *Medvetánc*ának összehasonlítására, végül – ahogy írja – József Attila „táncfantáziáinak" műfaj-párjaként Bartók és költő kortársa egy-egy „nocturnójának" elemző egybevetésével fejezte be tanulmányát.[1]

Bartók zenéjében a notturno-típusú lassú tételnek, *Az éjszaka zenéje* rokoni körének kiegészítő műfaj-ellentéte és párja a scherzo. Ifjúkori műveinek jegyzékét áttekintve is szembe kell tűnnie a különböző scherzók gyakoriságának, akár ciklikus művek belső gyors tételeként, akár önálló műként. Amikor elkezdte alkotói világát felépíteni, középpontjába a múlt századból örökölt lassú–gyors tételpárt és ennek számtalan változatát állította. Ezek poláris feszültsége vált azzá a dinamikus hajtóerővé, amely később feloldásuk keresésére, ezzel világa teljessé tételére ösztökélte.

Mint ismeretes, a scherzók története az európai zeneirodalomban Beethoven műveire nyúlik vissza. Ő gyorsítja az elődeitől örökölt szimfonikus tánctételt, a menüettet a gyászindulóvá sötétedő lassú tétel ellentétévé drámai sodrású ciklikus műveiben. Karaktere hol játékosabbra, hol kötekedőbbre, élcelődőbbre válik, hol meg – különösen későbbi műveiben – szabadulást, kitörést sürgető dobolássá (*c-moll vonósnégyes,* op. 74), vagy szilaj száguldássá (*9. szimfónia,* op. 125). Nála terebélyesedik a tétel-típus valóban „táncfantáziává", „kétszeresen hajtogatott" (Szabolcsi Bence) triós szerkezetté, ő teremti meg kései vonósnégyeseiben a tétel szédítően örvénylő (op. 127) és páros ütemű (op. 130) „Presto" változatát.

A poláris ellentétekben szívesen gondolkodó és alkotó zenei romantika a scherzó-típust esztétikájának megfelelő karakterdarabbá formálja, témakörét, jellegváltozatait szinte végtelenné teríti. A műfaj további sorsát erősen meghatározzák a romantikus zene irodalmi kapcsolatai. A múlt század kezdetének hatalmas kontinentális Shakespeare-divata már Mendelssohn *Szentivánéji álom*-zenéjében egy ciklusba sorolja a *Scherzó*t és a *Notturnó*t: a *Scherzó* félreérthetetlenül Puck alakjára és szférájára utal. Berlioz *Romeó és*

[1] *Szabolcsi Bence:* József Attila „dallamai". In Vers és dallam. Budapest 1959, Akadémiai Kiadó. – 197–207. lap

Júlia című drámai szimfóniájába illeszti tündér-scherzóját, *A Mab királynét*, *Faust elkárhozása* című drámai legendájába a *Szilfek táncát*. Az ő *Fantasztikus szimfóniájában* torzul démoni groteszk fintorrá az „ideális" vezérmotívum. Lenau *Faust*ja nyomán Liszt írja meg híres *Mefisztó-keringő*it. Se szeri, se száma ettől kezdve a zenei romantikában a tündér-, manó-, lidérc-, démoni-, boszorkány-, diabolikus- és haláltáncoknak. A scherzóknak ezt a történelmi csarnokát már nem vers- illetve ritmusforma, nem témakör, hanem sokkal inkább a művészi, alkotói látásmód és magatartás egysége fogja egybe.

A bukott, elvetélt forradalmak reménytelensége, a polgári társadalomban perifériára kerülő poéta látásmódjának különös fanyarsága, kettőssége az a jellemző alapkarakter, amely a clown szerepének vállalásához is elvezet, amelyből a scherzóknak ez a világa kisarjad. Arany János *Az elveszett alkotmány* elé mottóul Byron *Werner*ének 1. felvonásából idéz: „. . . . Oh, thou world! thou art indeed a melancholy jest." Nos, ez a „bús tréfa" néha rezignált „keserédes" megbékülésben ölt testet:

Szeretem a hölgy szép szemét, midőn
Egyszerre könnyet hullat és mosolyg,
S a még le nem símult bánatredőn
Félénk örömnek kétes lángja bolyg.
Szeretem, hogyha – mint tavasz-mezőn
Árnyékot napfény – tréfa űz komolyt:
Ez a hullámos emberszív *nedélye:*
Halandó létünk cukrozott epéje.
Arany: Bolond Istók, I.

Ne feledjük egyébként, hogy Arany János fordította le (és hogyan!) Shakespeare *Szentivánéji álmát* is, és a *Romeó és Júlia Mab királynéjához* is maradt fenn fordítása. Az ő strófájának „cukrozott epéjé"-ből, vagy még inkább „epézett cukrá"-ból fakadnak a Keserű bordalok, *A vén cigány*ok, de a szegénylegény akasztófahumora is: annak a „hetykesége" (József Attilára is ráillő, rá is illesztett jelző),[2] akinek nincs veszíteni valója. Heine ifjúkori *Traumbilder*-sorozatának 8. darabja olyan haláltánc, amelyben a feltámadt kísértetek hasonló akasztófahumorral mondják el szomorú történetüket:

. . . hab mit dem Tode Smollis getrunken –
der sprach: Fiduzit, ich heiße Freund Hein

mondja a csalódott, öngyilkos szerelmes.

Bald drauf ein Zug mit Henkersfron –
Ich selbst dabei als Hauptperson –
Den Wald durchzog. Vom Baum herab
Der Rabe rief: Kopf – ab! Kopf – ab!

[2] *Szabolcsi Miklós:* Érik a fény. Budapest 1977, Akadémiai Kiadó. – 300–301. lap

Az utóbbi történet főszereplője Arany *Vörös Rébék*ének, a ballada hősének elődje: a vadász, aki agyonlőtte kedvesét csábítójával együtt. A keretes szellemidézés pedig a *Hídavatás* félelmes szociális haláltánc-scherzójának szerkezeti, műfaji mintája, egyes részeinek erős gagliarda lüktetésével együtt.

A másik ágon Petőfi népdal-hangú, játékos versei, diákos tréfái egészítik ki a potenciális scherzók gyűjteményét a magyar irodalomban (elég az *Arany Lacinak* remeklésére gondolnunk). Brahms szimfóniáiban pedig népi gyermekjáték-hangú tételek foglalják el Beethoven szarkasztikus scherzóinak helyét.

Ezt a sokágú műfaji örökséget veszi át és igazítja a maga világának tartalmaihoz Bartók. A keringő-típusú scherzóknak hamarosan páros ütemű, népdalhangú társát is megalkotja, az elsők között éppen a *Medvetánc*ot (1908). Ez utóbbit a korábbi, zongorára és zenekarra írt *Scherzó* hangvételével párosítva, utóbb *A fából faragott királyfi* Fababjának első, félelmes táncává formálja. Máshol rokonai rusztikus falusi tánccá válnak (*Két kép: A falu tánca*). Ugyancsak a korai zongoradarabok között találjuk azt a *Burleszk*et, a *Kicsit ázottan*t, amely majd a Fabábnak második, szánalmasan groteszk táncában, és a *Mandarin* Öreg gavallérjának lesz zenei epithetonja. A *2. vonósnégyes*ben és *A csodálatos mandarin*ban a scherzó vad üldöző tánccá szilajodik, későbbi vonósnégyesekben, a *2. zongoraversenyben* pedig a fátyolos lidérc-tánc, mondhatjuk: a „scherzó notturno" típusához közeledik. A *6. vonósnégyes Burletta* tételéből végül nyílt vadságával vigyorog ránk a „Brumma, brumma, brummadza" ritmusa. A *6. kvartett* Bartók utolsó Európában befejezett műve.

De ugyanez az örökség más utakon József Attilához is eljutott. Eljuthatott anélkül is, azelőtt is, hogy Bartók *Medvetánc*ával meg kellett volna ismerkednie (ezt Szabolcsi Bence idézett tanulmánya sem állítja biztosan). Bartók zongoradarabja sokszorosan felszívott ösztönzéseket kelthetett életre. Életrajzának második kötetében Szabolcsi Miklós feltárja kapcsolatait mindazokkal a költő kortársakkal, akiktől verseinek népdalhangját kaphatta (nem is beszélve természetesen elődeiről). Részletesen beszél Bartók és Kodály népdalgyűjteményeivel való találkozásainak lehetőségeiről is.[3]

Talán nem túlzás mindezt átgondolva, a Szabolcsi Bence említette „nocturnók" mellé odailleszteni József Attila „scherzó"-it is, azok sokféle témájával, hangvételével, a műfajba beleillő játékos természetképekkel, idillekkel, szellemes technikai remeklésekkel (*Születésnapomra!*), hetykeséggel, öngúnnyal, fogvicsorgató, groteszk haláltánc-hangulattal együtt. A legutóbbi karakter élére bízvást odaillik a *Tiszta szívvel.* Végül is, József Attila is, mint Bartók, a romantika és a modern kapitalizmus poláris, végletes vagy-vagy-világában élt: „. . . a tragikus embernél minden tragikus és egyformán az, a hedonistánál pedig minden öröm és egyformán, egyértékűen az" – írta nővérének.[4]

Scherzó-típusainak felsorolása helyett hadd hivatkozzunk a finom irodalmi ítéletű Szervánszky Endre *József Attila-concertő*jára. Ciklikus rendje Bartók két scherzós, centrális szimmetriáit követi, és két scherzó-jellegű tételének funkcióját a *Medvetánc* és *Betlehemi királyok* szimfonikus karakterképe tölti be.

[3] i. m. 311–327. lap

[4] v. ö. *Szabolcsi Miklós:* i. m. 601. lap

PÉTER LÁSZLÓ

JÓZSEF ATTILA ÉS NÉMETH LÁSZLÓ

Németh László 1926-ban elfordult a Nyugattól, és Hartmann Jánosnak, majd Tormay Cecilnek hívására a Napkelet munkatársa, sőt afféle segédszerkesztője is lett. E minőségében írta 1928. március 31-én hivatalos hangú levelét József Attilának:[1]

Tisztelt Uram! Elolvastam a verseit; műprimitívségük mögül kiérzem a fölényes művészt, de úgy találom, hogy hangvitele nem olyan nagyvonalú, amelyet ez a modor (mert modor) megkívánna. Ebben a hangnemben, habár más formában Bartalis már jórészt elélte Ön elől a levegőt. Föltétlen tehetsége méltánylásául szeretnék legalább egyet: az Istenem én nagyon szeretlek kezdetűt közöltetni. Kérem, ezt tartsa fenn nekünk. Üdvözli:

Németh L.

Az *Istenem* című vers nem jelent meg a Napkeletben; először A Hét 1928. május 4-i száma közölte.[2] A költő, nyilván sértődöttségből, hogy a többi beküldött versét elutasították, ezt sem adta a Napkeletnek.

1929. február 27-én a Bartha Miklós Társaságnak a Vigadóban rendezett irodalmi estjén együtt lépett föl József Attila és Németh László.[3] A költő bizonyára frissen megjelent *Nincsen apám se anyám* című verseskötetéből olvasott föl, Németh László pedig *Nép és író* címmel esszéjét, amelyet utóbb a Napkeletben, majd *Készülődés* című tanulmánykötetében ki is adott. Ha előbb nem, ekkor személyesen is találkoztak.[4]

Németh László kevéssel utóbb visszatért a Nyugatba, és az 1929. december 1-i számban terjedelmes bírálatot írt a *Nincsen apám se anyám* című kötetről. Ez is megjelent a *Készülődés* első kötetében, majd utóbb összegyűjtött műveinek sorozatában, a *Két nemzedék* című kötetben.[5]

[1] József Attila válogatott levelezése. Szerk. *Fehér Erzsébet.* Bp. 1976. 172–173.

[2] József Attila Összes Művei. Szerk. *Szabolcsi Miklós* és *Waldapfel József.* Bp. 1955. 1: 423. (-JAÖM.)

[3] *Lengyel András:* Adatok József Attila életrajzához. Somogyi-könyvtári Műhely, 1980. 43.

[4] *Németh László:* Készülődés. Bp. 1941. 1: 13–16.

[5] Uo. 171–173. – *Németh László:* Két nemzedék. Bp. 1970. 270–272.

Az iménti levél ismeretében már nem csodálkozunk a bírálat mondanivalóján. Most sem József Attila tehetségét vonja kétségbe, hanem – a költő hetykeségének mintegy a feleleteképpen – hasonlóan pattogó, magabiztos hangon szerepjátszásnak minősíti a kötetből előtűnő költői arcot: *Hej burzsoá, hej, proletár! / Én, József Attila itt vagyok!*

Németh László ezt a József Attilát Tersánszky J. Jenő regényhősének, Kakuk Marcinak utánzójaként látja. Úgy véli, csak kitalált modor József Attila részéről ez a figura, amelyet ő maga faragott önmagáról. Bár a végén elismeri, hogy a póz egyirányú a tehetséggel, azaz az igazi József Attila sem idegen attól, akit maszkként a versei elé „faragott", úgy ítéli, hogy ez elfödi a valódi arcot: „ezt az eredeti költői egyéniséget nem ártana az alkotó alázat javára revideálni".

Németh László megpróbálja a modor mögül kibontani a szerinte való tehetség hiteles jellemzőit. Kiemeli képzeletének humoros és mégis költői jellegzetességét. A humorost alighanem inkább groteszknek érti, mert másutt élcnek emlegeti, és rosszallja, hogy ez a jellege olykor „egész a kínosságig" élesedik ki. Idéz is szerinte erőltetett ilyen költői képeket: *Óriási korsó sör a nyár, habok rajta a pufók fellegek* (*Tudtam én*); *Ha volna kollektív iparosfa, téli cipőjét megteremné* (*Simon Jolán*). De idézi a *Megfáradt ember* valóban gyönyörű sorait is: *A békességet szétosztja az este, meleg kenyeréből egy karaj vagyok.* Ezt arra hozza példának: „Olykor a költői elem az erősebb." További példái erre még: *Az apókkal és az anyókkal, akik ráncaim tervét hordják* (*Reggeli*); *S a kenyerek erősen, bízva kelnek* (ugyanott).

„Van benne valami (pökhendiség-e? mélabú-e?), ami odadörgölteti a maga csavargó voltát a társadalom orra alá, és sírversében is jogot formáltat rá, hogy *egyben-másban Istenhez is hasonlított*" – jellemzi kétségtelenül hitelesen az akkori József Attilát, aki mint kortársi emlékezésekből tudjuk, szívesen öltötte magára Villon pózát. „Rokon jelenség ezzel – folytatta Németh László – a szellem szilaj s ugyanakkor felelőtlen nyugtalansága, amely a képzettársítás hézagosságában mutatkozik." A „felelőtlen" jelző nyilván túl erős, de az is nyilvánvaló, hogy a kritikus itt is jól tapintotta ki az izmusokból – a bécsi expresszionizmusból, a párizsi szürrealizmusból – még ki nem lábalt József Attila egy újabb jellegzetességét. S e kettőből – a hetykeségből és a lökésszerű képzettársításból – Németh László szintén kitűnően állapítja meg a logikusan, esztétikai műszóval: adekvátan következő műnemet: a dalt, a dalszerű verset: „hiszen a népdal például épp ennek a hézagos képzettársításnak a klasszikus formája". „Van is József Attilának néhány szép verse, amely közel került a népdalhoz (*Megfáradt ember, Gyöngy*). Többnyire azonban a groteszk és az intellektuálisan játékos felé eltolt népdal az övé, egy sajátos szellemi berendezés számára profanizált népdal, amelynek az adekvát volta ellen mit sem bizonyít az a néhány gyönge, utánzatízű szabad vers, amely a kötetbe került . . ." A *Medáliák* ciklusát, amelyben József Attila szürrealista asszociációs csapongása a csúcspontját érte el, Németh László rossz, éretlen alkotásnak minősítette.

Lehet-e hibáztatni a kritikust fél évszázaddal utóbb az irodalomtörténet higgadtabb, elfogulatlanabb mércéje szerint? A bírálatban van néhány gúnyos jelző, főnév, amely bizony nem vált Németh László dicséretére. Ám ne feledjük, a kritikus éppolyan fiatal – 28 éves – és éppolyan magabiztos, öntudatos, mint a megbírált költő. Bizony, ha ő József Attilát, *Bathu kán pesti rokonát,* több alázatra inti az alkotás iránt, ez ő magára, Németh

Lászlóra is ráfért volna. De ezt leszámítva sem mondhatunk mást, minthogy Németh László a maga jól megalapozott esztétikai ítélete és a divatos irodalmi irányzatok ellen már fölvértezett ízlése nevében őszintén és lényegében helyesen ítélte meg József Attilának a *Nincsen apám se anyám* kötetben tükröződő költői arcát. Mert nem feledhetjük, hogy Németh László nem ismerhette sem a korábbi, sem a későbbi életművet (amelyet mi már beleszámítunk József Attila költői portréjába), és csupán ebből a félszáz versből alkothatta meg véleményét. S ez a kötet valóban csak egyetlen, hamar meghaladott állomás József Attila költői fejlődésében. Németh László talán észrevehette volna a *Tiszta szívvel* sajátos – az üdén tiszta népdalforma és a keserűen komor mondandó ellentététől feszülő – szépségét, a *Fiatalasszonyok éneke* frisseségét, az Isten-versek bensőségességét, de nem vethető túlságosan a szemére, ha ezekhez nem volt érzéke. Amit mondott, az alapjában igaz volt, ha nem a teljes igazság is; ahogyan mondotta, az valóban bántó, vállveregető hangütésű volt.

Németh Andortól tudjuk, mennyire fájt József Attilának a Nyugat bírálata. „A fogait csikorgatta dühében, szemét elborította a vér, ölni akart. Az volt az érzése, hogy megfullad, ha nem áll a sértésért bosszút. És nem a bírálóra haragudott, hanem Babitsra, aki hagyta, engedte, helyben hagyta, hogy a lapjában csúffá tegyék."[6] Ekkor írta József Attila a később megbánt pamfletet Babits ellen.[7]

De Németh Lászlónak nem ez volt az utolsó szava József Attiláról. A Tanú 1933. januári számában, „Magyar líra 1932-ben" címmel áttekintette az előző év verseskötéteit, és egy bekezdésnyit foglalkozott József Attilának kevéssel előbb megjelent új versesfüzetével, a *Külvárosi éj*-jel is. „Néhány hét előtt – indult ki méltatásában – egy erdélyi folyóirat mint a proletariátus nagy költőjét méltatta József Attilát; a párt »esztétaideológjai« őt tartják a fiatalok közt a legtöbbre."[8] Ez az utalás a Korunk 1932. novemberi számában megjelent ismertetésre, Danzinger (később Agárdi) Ferenc meleg, baráti méltatására vonatkozott. Ezután Németh László így folytatta: „Néhány éve bíráltam egy könyvét, akkor azt gondoltam: Íme egy sokoldalú fiatalember, aki nem tudja, mire tegye fel az életét; minden téren eljuthat a közepesig, de hogy mire teszi fel magát, az az esze választásától fog függni, nem természete kényszerétől. Túlérett kultúrák csodagyermeke, aki minél öregebb, annál kevésbé csodálatos. Így vélekedtem József Attiláról, s íme mint a proletariátus nagy költőjét látom viszont." Ennek a bírálatnak már föltűnően higgadtabb, tárgyiasabb a hangja. Nem ironizál, bár a szellemes fogalmazásért (csodagyerek, aki minél öregebb, annál kevésbé csodálatos) most is föláldozza a mélyebb elemzés igényét. De a megfogalmazásban benne van némi enyhe önkritika is: „Így vélekedtem József Attiláról..." A mondat második felét („s íme mint a proletariátus nagy költőjét látom viszont") Németh László odaadó hívei szívesen idézik úgy, mintha ezt a zárójelben idézett epitetont a kritikus maga fogalmazta volna így. Vekerdi László a *Nincsen apám* bírálatát Németh László „kritikus inasévének" még mellé-melléfogó gyakorlatával magyarázza. Azok a maradandónak bizonyuló kritikái, úgymond, amelyekben sikerül megtalálnia a

[6] *Németh Andor:* A szélén behajtva. Szerk. Réz Pál. Bp. 1973. 439.
[7] JAÖM 3: 48–60, 297–304.
[8] *Németh László:* Két nemzedék, 401.

bírált író, költő „csontvázát": a belső logikai vázat, amelyre a mondanivalóját fölrakhatja. „József Attilához először rossz vázat talált: a *Nincsen apám se anyám* (1929) alapján afféle költő Kakuk Marcinak gyanította, akibe egy kis Rousseau szorult; azonban alig három év múlva, a Tanú harmadik számában a *Külvárosi éj* című kötet alapján a Korunk véleményével egyetértve már a proletariátus nagy költőjét látja benne."[9] Fodor András hasonlóan ítéli meg a változást: „Németh László volt, aki a *Nincsen apám se anyám* elutasító bírálatát írta a Nyugatban. Most, Tanú című saját folyóiratában meglepetve észleli, mennyit gazdagodott, mélyült az akkor még csak kamaszosnak ítélt hang. Túlérett kultúrák csodagyereke ... így vélekedtem József Attiláról, s íme, mint a proletariátus nagy költőjét látom viszont."[10]

Azt hiszem, nyilvánvaló már: Németh László nem a kötetben látta viszont József Attilát mint a proletariátus nagy költőjét, hanem a Korunk bírálatában, Agárdi Ferenc és a baloldali értelmiség álláspontjában. Tehát Agárdi véleményének idézése nem jelenti az ezzel való föltétlen és teljes azonosulást. Ámde ez mitsem von le a kritikus valóban sokban módosított véleményének értékéből. A *Külvárosi éj* mindössze tizenhét verset tartalmazott. Tanulságukat Németh László három pontba tömörítette. Az első pont még a három év előtti kritikát folytatja: „József Attila ott a legfrissebb, ahol tréfál: a *Kanász,* a *Medvetánc* furcsa, modorosan groteszk, jókedvű versek. A költő cipőjéről szóló versben is forr némi kamaszos murci humor, míg *A hetedik* »A száraz tónak nedves partján«-féle népi vadmondások irányában siklik ki."

A második pontban József Attila költői módszerét jellemzi. „Apró, szaggatott, mesterkélt részletekből bizarr csendéleteket állít össze." „Szereti az apró vonásokat, népdalszerű formák ürügye alatt csipős tőmondatokból rak össze képeket, hol a rokokó művészekre, hol az expresszionista kiállítások tréfálóira emlékeztet."

A harmadik pont új jelenséget észlel: „Verseibe jókor, rosszkor belékerül a *proletár; az erdő elvtárs;* a levelek *mint röpcédulák* zörögnek. Gúnyos, torzító realizmusa s részvéte hol ütik egymást, hol a nyomorúság rokonszenves öngúnyában találkoznak."

József Attila szektás, kommunista kritikusai is kifogásolták a mozgalmi szavaknak a verseibe építését: ők nem tartották eléggé őszintének ezeket. A költő maga is fölhagyott ezzel később, s már a *Medvetánc*ba, válogatott verseinek gyűjteményébe sem vette föl az ilyen verseit. Leülepedett benne, költészetében a munkásmozgalom ihletése, s maga is úgy érezte, a szocialista költészetnek nem ezek a szavak az ismérvei, hanem a mondanivaló mélyebb tartalmai.

Végzetesen téved Németh László, amikor összegezi ítéletét, és nem ismeri föl József Attilában az érző, a szeretetre szomjazó, magányos, közösség után, társ után vágyó fiatalembert. Ő úgy látja, hogy József Attila „hideg ember", „akinek nem is árt szeretet és összetartás fegyelme". „A föltett élet, a kimondott szó lassan talán elmélyíti." Hogy értsük ezt az utóbbi mondatot? Talán úgy, hogy Németh László elismeri József Attila jogát arra, hogy a munkásosztály költőjeként találja meg a keresett harmóniát életében és költészetében egyaránt.

[9] *Vekerdi László:* Németh László alkotásai és vallomásai tükrében. Bp. 1970. 52–53.
[10] *Fodor András:* Szólj költemény. Bp. 1971. 120.

Akár az előző bírálatban, ebben is van olyan kitűnő ítélet, amelyet teljes egészében igazolt az idő: „Van egy szép verse *(Mondd, mit érlel...)*, amely megérdemelné, hogy a magyar szegények újsága, ha volna ilyen, vezető helyen hozza."

Ennek a kifogásaiban is méltányosságra törekvő bírálatnak értékét növeli, hogy nem érződik rajta: időközben József Attila visszavágott Németh László előző bírálatára. A Hankiss János és Juhász Géza irodalomtörténetének ürügyén 1930-ban megrótta a szerzőket, hogy „a páratlanul zavaros, elveket még elnagyolt vonalakban sem sejtető Németh Lászlóra nem röstellenek sorokat pazarolni".[11] És József Attiláé volt az utolsó szó is ebben a fájdalmas haragszomrádban, amikor 1935-ben az Új Szellemi Front megnyilatkozásait sorra bírálta, és Németh László cikkét sem eléggé higgadt elfogulatlansággal ítélte meg.[12]

A fölszabadulás után Németh Lászlónak – halála után nyilvánosságra jutott – vallomása bizonyítja, hogy módosította véleményét. „Irodalom 45 után" című tanulmányában mint vásárhelyi irodalomtanár 1947-ben írta ezeket a meghatóan őszinte mondatokat: „Annak a költőnek, akit az órára bevittem, mása mint ügyvédje, tolmácsa nem lehetek. Akik ellen tán vétettem – Babits, József Attila – szebb s önkéntesebb vezeklést nem kaphatnak, mint hogy én magyarázom, s úgy-ahogy – a növendékeimnek."[13]

Ennél többet Németh László azokban az években aligha tehetett. Lesték minden szavát ellenségei, hogy belekössenek. Nyilván fönntartotta volna egynémely megállapítását, s ezzel újabb támadási fölületet nyújtott volna nekik; így inkább hallgatott.

Ma már, amikor a mégoly klasszikus József Attila sem merev szoborként áll előttünk, hanem a tudományos elemzés életművének gyöngéit is nyugodtan fölmutathatja, hiszen a csúcsok mellett természetesek a lapályok is, elfogulatlanul nézhetünk szembe ezekkel is. *A harcot, melyet őseink vívtak, békévé oldja az emlékezés.* Ez vonatkozik József Attila és Németh László ellentmondásos kapcsolatára is. Egyiket sem kell megtagadnunk, egyikük nagyságában, sőt lángelméjében sem kell kételkednünk ahhoz, hogy fogyatékosságaikat is tudomásul vegyük. A költő szeplőit is, a kritikus tévedéseit is.

*

Eddig írtam ezt a cikket 1980. március közepén, amint ezt Grezsa Ferenc, akinek véleményét kikértem, bizonyíthatja. Ezt akartam fölolvasni április 15-én a makói emlékülésen. De éppen Grezsától értesültem Cs. Varga István és Füzi László készülő tanulmányáról, ezért a magamét félretettem.[14] Dolgozatuk hoz még néhány adalékot a két magyar lángész kapcsolatához, és értékelésük lényegével egyet is értek, még ha megfogalmazásuk itt-ott nem elég szerencsés is.[15] Azóta Lackó Miklós újabb, nagyon fontos

[11] JAÖM 3: 77.

[12] JAÖM 3: 165–166.

[13] Tiszatáj, 1976. 11. sz. 3. és *Németh László:* Utolsó széttekintés. Bp. 1980. 740.

[14] *Cs. Varga István – Füzi László:* „Az életemmel forgó csillagkép csapott be." Németh László József Attila-képéről. Forrás, 1980. 4. sz. 65–72.

[15] Vö. *E. Fehér Pál:* Nota bene. Élet és Irodalom, 1980. ápr. 26.

vallomással egészítette ki a képet. József Attila 1932 őszén a *Külvárosi éj*-t ezzel a kihívó ajánlással küldte meg Németh Lászlónak: „hamis tanúsághoz igaz tanulságul". Németh Lászlónak Gulyás Pálhoz 1938 júniusában írott levele még fontosabb tanúbizonyság. Kiderül belőle, hogy Németh László 1933 után nem kísérte figyelemmel József Attila költészetét, de a költő halála után, 1938-ban készségét nyilvánította, hogy jobban megismerkedik életművével, netán jobb véleményt is alakít ki róla. Írni szándékozott József Attiláról. „Én ha írok, becsületesen megmondom, hogy nem szerettem . . . Hozzád különben egyben-másban közelebb állhat, mint hozzám: ő is varázsige-mormoló volt."[16]

Az adalékokból összeálló kép végül is nem késztet korábbi véleményem megmásítására

[16] *Lackó Miklós:* Németh László és a Nyugat. Új Írás, 1980. 8. sz. 102–103.

KÁNTOR LAJOS

JÓZSEF ATTILA A BRASSÓI LAPOKBAN
(Találkozása Tamási Áronnal)

József Attila a *Szép Szó*-korszakban sem hiányzik az erdélyi magyar sajtóból: versei gyakran olvashatók 1936-ban és 1937-ben a nagy példányszámú, tekintélyes, közéleti fórumnak számító *Brassói Lapok*ban. Minthogy azonban a napilapok – a vidékiek különösen – mindig is előszeretettel „ollóztak", a *Brassói Lapok* (és a *Népújság*) évfolyamaiból kibányászott adatok ugyancsak egyszerű bibliográfiai adaléknak tűnhetnek.[1] Ami a kutatót további vizsgálódásra, mélyebb elemzésre készteti, az a néhány cikk a költőről, egy interjú-sorozat a *Szép Szó* köréből, majd a balatonszárszói tragédiát követő napokban szintén egész sor nekrológ – egyetlen újságban.

Az első átvételekre, a *Tiszta szívvel* kétszeri újraközlésére (*Brassói Lapok,* 1932. június 19., 1935. április 21.), az *Anyám* újabb megjelenésére (*Népújság,* 1935. június 8.), úgy tűnik, még nem kell különösebb figyelmet fordítanunk. Kovács György, a pályája elején álló publicista és prózaíró ismertetése a *Külvárosi éjr*ől a *Brassói Lapok* 1933. január 15-i vasárnapi mellékletében azzal tűnik fel, hogy József Attilát egyrészt Ady örökösének, másrészt a Majakovszkij nevével jelölhető világköltészeti irányzat részesének láttatja: „Realizmus és mégis művészet. Mégis tud tömeget feloldani végtelen hullámú művészete. Ady után talán ez az új hang a magyar lyrában." Három, illetve négy évvel később ugyanezeken a hasábokon egymást követik az új József Attila-versek: *A Dunánál* (1936. július 5.), *Mama* (1936. július 26.), *Számvetés* (1936. július 26.), *Óda* (1936. augusztus 9.), *Majd megöregszel* (1937. március 14.), *Nem emel föl* (1937. március 28.), *Mint a mezőn* . . . (1937. április 4.), *Hazám* (1937. szeptember 26.), *Kész a leltár* (1937. december 6.) – és egy műfordítás (Elene Farago: *Egy ember* . . . ; 1937. február 28.) Ha meggondoljuk, hogy a *Brassói Lapok* csak hetente egyszer, a vasárnapi mellékletben közölt verset, megállapíthatjuk, hogy József Attila olyan gyakran van jelen a brassói – de országos terjesztésű! – napilapban, aminek sajátos okát meg kell keresnünk. Ha még el is fogadnánk „egy proletárköltő népszerűsítésének" naiv magyarázatát (Abafáy Gusztáv szerint: „A legfőbb ok az, hogy a tőkés lapok magas példányszámát csak a széles

Részlet egy nagyobb munkából.

[1] Az 1932. június 19-i „ollózás" a Brassói Lapokban azért érdekes, mert a szerkesztő hangsúlyozottan Babits Mihályhoz és a *Nyugat*hoz kapcsolja a *Tiszta szívvel* újraközlését – vagyis itt még éppenséggel nem Gaál Gábor (Ignotus) és a *Korunk* kisugárzásáról van szó.

olvasórétegeket valóban érdeklő olvasnivalóval biztosíthatta"[2]), akkor is fel kellene tennünk a kérdést: hogyan esett a szerkesztők választása József Attilára, s mi volt a kiválasztás, az átvétel mechanizmusa? E kérdés annál is lényegesebb, minthogy e költői pályaszakasz legsúlyosabb versei kerültek a *Brassói Lapok* vasárnapi mellékletébe.

Álljunk meg *A Dunánál* közismert szövegénél. Az oly sokat idézett két sor a 3. rész elejéről („Anyám kún volt, az apám félig székely, / félig román, vagy tán egészen az.") s az utolsó szakasz programbejelentése („. . . Én dolgozni akarok. Elegendő / harc, hogy a múltat be kell vallani."), a „rendezni végre közös dolgainkat" meghirdetése kínálja számunkra az ideológiai magyarázatot. Utólagosan nézve, el is fogadhatjuk mint indítékot e költői s a szerkesztői szándékok találkozását. Csakhogy nem hagyhatjuk figyelmen kívül a közvetlen s a távolabbi előzményeket sem. Mindenekelőtt a József Attila hagyatékában fennmaradt, 1936. június 2-án keltezett levelet, amely a *Brassói Lapok* fejléces papírján fordul József Attilához azzal a kéréssel, hogy engedje át másodközlésre a budapesti lapokban megjelenő írásait (cikkeit, novelláit, verseit, karcolatait – mondja a levélszöveg, és ez körlevelet sejtet); budapesti megbízottjuk postázná a szerkesztőségnek a frissen megjelent közleményeket, s a *Brassói Lapok* honoráriumot is felajánl, igaz, minimálisat. Az indok általános: „Az új generáció már alig ismeri a magyarországi írókat és mi ezekhez, valamint budapesti irodalmi termékeket már régóta nélkülöző olvasóink nagy táborához óhajtanánk eljuttatni néhány kombattans magyar író írásait." Aláíróként Gárdos Sándor, a lap egyik szerkesztője szerepel.[3]

[2] *Abafáy Gusztáv:* Adalékok József Attila életéhez és költészetéhez. Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények, 1960. 3–4. sz. 333.

[3] A budapesti Petőfi Irodalmi Múzeum József Attila-anyagában (851.) található gépirat teljes szövege:

Brassói Lapok, 1936. június 2.

Nagyságos József Attila úrnak,
Budapest

A Brassói Lapok, amely Erdély egyik legnagyobb és legolvasottabb orgánuma, célul tűzte maga elé a magyarsággal való kultúrkapcsolatok ébrentartását. Az új generáció már alig ismeri a magyarországi írókat és mi ezekhez, valamint budapesti irodalmi termékeket már régóta nélkülöző olvasóink nagy táborához óhajtanánk eljuttatni néhány kombattans magyar író írásait. Hivatkozunk itt Hegedüs Lóránd múltkori cikkére („Indítvánnyal jövök Erdélyből"), amelyben felszólítja a magyar írókat, erősítsék meg az erdélyi lapokat írásaikkal.

Mivel ez az „indítvány" újabb ösztönzést adott nekünk a már régebben tervbevett szorosabb kultúrkapcsolat megteremtéséhez, tisztelettel kérjük Önt, szíveskedjék a budapesti lapokban megjelenő cikkeinek, novelláinak, verseinek, karcolatainak másodközlési jogát Erdélyre szóló kizárólagossággal a Brassói Lapok részére átengedni. A cikk-küldés technikai részétől is megkímélnénk Önt olymódon, hogy megállapodásunk esetén budapesti megbízottunkat utasítanánk, hogy a lapokat figyelve az Ön írásait megjelenésük után a szerkesztőséghez juttassa el.

Talán felesleges is hangoztatnunk, hogy szűkös anyagi eszközeink nem elegendők ahhoz, hogy az Ön munkásságát méltóan honorálhassuk, ezért arra kérjük, hogy a másodközlésért a legminimálisabb honoráriumot állapítson meg.

Még csak arra óhajtanánk itt kitérni, hogy az Ön nevével szignált cikkeket csak olyan budapesti lapból vehetünk át, amely nem jár be Erdélybe.

Kérésünket ismételve várjuk mielőbbi szíves beleegyező válaszát és küldjük megkülönböztetett tiszteletünk kifejezését.

szerkesztő

A felszólítás, illetve felkérés tehát bizonnyal korábbi, mint hogy *A Dunánál* eljuthatott volna Brassóba, a *Szép Szó* június–szeptemberi számával. És korábbi Molnár Tibor interjú-sorozatának első darabjánál is, amely 1936. július 3-án, pár hónappal Ignotus, Fejtő, József Attila folyóiratának megindulása után, nagybetűs címben adja tudtul a *Brassói Lapok*ban: *A haladó szellemű magyar írók a „Szép Szó" köré tömörülnek.*[4] Az Ignotus Pállal készített interjú bevezetője irodalomtörténeti eseményként méltatja az új lapot: „Nem túlzunk, ha azt állítjuk, hogy a »Nyugat« megjelenése óta nem fogadott oly nagy visszhang folyóiratot, mint az Ignotus Pál és József Attila szerkesztésében megjelenő »Szép Szó«-t." A *Brassói Lapok* aradi munkatársának rokonszenve az új csoportosulás iránt végigvonul az egész interjún; nem keresi, nem exponálja a nyilatkozó szavaiban rejlő ellentmondásokat, azt a fő ellentmondást például, hogy Ignotus miközben a népi írókkal szemben kemény politikai vádakat fogalmaz meg, saját ars poeticájaként esztétizáló álláspontot fejt ki. A *Szép Szó* körének heterogenitását azonban sem Ignotus, sem a riporter nem próbálja elhallgatni: „A homályos, misztikus közéleti, esztétikai zsargonnal szemben *valamennyien a fogalmak tisztázását, meghatározását, a szavak gondosabb használatát kívánjuk.* Ezen belül azonban vannak köztünk eltérések. *A szociál-liberálisok és polgári radikálisok* mellett vannak *szocialisták,* mint *József* Attila, *Fejtő* Ferenc és *Veres* Péter, de katolikusok is". Két napra rá hozza a *Brassói Lapok* a József Attilával készített beszélgetést és *A Dunánál*-t. A riporter úgy emlékezik (többször leírta a történetet, reprodukálva az interjút is[5]), hogy ő kezdeményezte a találkozást József Attilával, ismerve a *Korunk*ban megjelent verseit, s tudva azt, hogy Ignotussal szerkeszti a népfrontos, antifasiszta *Szép Szót*[6] Budapesten töltött nyári szabadságát használta fel a kezdemé-

---

A levelet Gárdos Sándor írta alá (József Attila kéziratainak és levelezésének katalógusában, tévesen, Gárdos János szerepel a kézírásos aláírás olvasataként) – föltehetőleg a *Brassói Lapok* vasárnapi mellékletét szerkesztő Gábor Istvánt helyettesítve. Ha „csupán" körlevél-szövegről van is szó – és nem egyedi felkérésről –, az is fontos dokumentum, mert a lap és a költő közötti közvetlen munkatársi kapcsolatot első ízben bizonyítja.

[4] A napilap-igényeknek megfelelően, hangzatos felcímek, alcímek kísérik az interjúkat. Az Ignotussal készített beszélgetés teljes címe: Bicskával a humanizmusért. A haladó szellemű magyar írók a „Szép Szó" köré tömörülnek. *Ignotus Pál:* „Mi a szellem fiatalságát nem anyakönyvi kivonattal mérjük". A Fejtő-interjút így hirdeti a *Brassói Lapok:* Az ifjú Fejtő Ferenc újfajta, testhezálló szocializmusa. Az intellektuel, aki nem hajlandó az élet kényelmét és ízét feláldozni a „szegények" védelmében.

[5] Tulajdonképpen a Balatonszárszó utáni napokban közölt Molnár-cikk (Brassói Lapok, 1937. december 12.) is az 1936-os József Attila-interjúra épül. Az újabb népszerűsítő, kiegészítő-helyesbítő közlemények: A hetedik te magad légy. Emlékezés József Attilára (Előre, 1956. december 2.); József Attila – József Attiláról (Magyar Nemzet, 1974. december 5.); Emlékezés egy régi beszélgetésre. „Én, József Attila, itt vagyok!" (A Hét, 1977. december 16.); Egy régi interjú nyomában (A Hét, 1980. június 13.)

[6] A *Szép Szó* erdélyi visszhangja – amely a *Korunk*tól a református teológiai ifjúság lapjáig, az *Ifjú Erdély*ig nyomon követhető – eleve indokolta Molnár Tibor vállalkozását (az *Előre*be írt, 1956. decemberi Molnár-cikk is ezt hangsúlyozza). Hogy elsősorban az új folyóirat népszerűsítéséről volt szó, azt bizonyítja az Ignotus és József Attila aláírásával küldött, 1936. július 29-i levelezőlap is. (A lapon Cserépfalvi nyomtatott cégjelzése olvasható.) Ime, a szöveg:

nyezésre, onnan küldte el az interjút, s hazatérése után másolta le a *Szép Szó*ból a verset, együtt juttatta el Kacsó Sándorhoz, a *Brassói Lapok* főszerkesztőjéhez, aki mindkettőt azonnal közölte.[7] Kacsó Sándor csak homályosan utal a *Brassói Lapok* és a költő kapcsolatára, szerinte „József Attila első versei is valószínűleg Méliusz közvetítésével kerültek a lapba. És itt közöltük, nálunk tán először, *A Dunánál* című versét, miután a megelőző évet egész oldalnyi román verssel zártuk Salamon Ernő fordításában."[8] A *Brassói Lapok* mindennapi harcait személyesen is vívó, visszaemlékezéseiben ugyancsak inkább a közügyekre, mint az irodalomra koncentráló Kacsó Sándor tudatában tehát hangsúlyosan politikai tett volt József Attila versének közlése. Méliusz, nem tagadva, de nem is konkretizálva lehetséges közvetítő szerepét – mint Gaál Gábor megbízottja, a magyarországi szerzők jó néhányával személyes kapcsolatot tartott –, e kapcsolatok természetes irodalmi jellegét hangsúlyozza: „Kacsó valószínűleg jól emlékezik. Amennyiben én azidőtt Szépszóékkal bensőséges érintkezésben voltam, nevezetesen Fejtő Ferenccel és Ignotus Pállal. Persze, hogy Brassóban járva, és a szerkesztőségnek írott leveleimben is, mint Reményik esetében is, szorgalmaztam J. A. jelenlétét a B. L.-ban. Ezen túl, kényszerűen? Ki emlékezhetne még? Az efféle közvetítések akkoriban természetesek voltak, de nem vezettünk róluk naplót az irodalomtörténet számára. József Attila már mindnyájunké volt, a Korunké, a Szép Szóé, a Gondolaté, a Brassói Lapoké. A Madoszé, a Vásárhelyi Találkozóé."[9]

Méliusznak ezek a sorai, akárcsak Kacsó Sándor figyelmeztetése („itt zajlott le a budapesti népi-urbánus vita egy fordulata is: Féja Géza levelét közöltük a Szép Szó és a Válasz című folyóiratok vitájában") egyértelműen az új csoportosulás iránt megnyilvánuló érdeklődésre mutatnak, amelynek irodalmi rangját József Attila fémjelzi. A *Szép Szó* Molnár Tibor interjúiban: viszonyítási pont. Amikor például a huszonnégy éves Szabó Zoltánnal, *A tardi helyzet* szerzőjével beszélget el (1936. július 19-én közli az interjút a *Brassói Lapok*), ide tér vissza, hogy meghatározhassa Szabó Zoltán helyét a haladás és irodalom frontján: „Az új magyarországi szellemiségi mozgalmak legjelentősebbike, a »Szép Szó« körül kifejlődött tömörülésen kívül, az a csoportosulás, amely a »Szolgálat és

---

Nagyságos
Molnár Tibor szerk. úrnak,
Brasov.
Kedves Kolléga Úr!
Nagyon köszönjük szíves fáradozását. Nagy örömünk telt az interjúkban.
Kérjük legyen szíves a Főszerkesztő úrnak is tiszteletünk kifejezését átadni.

Igaz híve:
Ignotus Pál
József Attila

(Fakszimilében közli *A Hét* 1980. június 13-i száma.)

[7] Az interjú elején a szerző július 4-ét és Budapestet jelöli meg a riport elkészültének idejéül és helyéül; a *Brassói Lapok* július 5-i számában már olvasható volt a cikk. Nem valószínű tehát, hogy *A Dunánál* aradi lemásolása (a hazatérés után) és elküldése a két dátum közé beiktatható volna; vagy a július 4-i keltezés nem pontos.

[8] *Kacsó Sándor:* Fogy a virág, gyűl az iszap. Bukarest, 1974. 603.

[9] Méliusz József levele e tanulmány szerzőjéhez (1980. április 1.).

Irás Munkatársaság« nevet viseli. A szó politikai értelmét tekintve, ez a munkatársaság nem nevezhető annyira baloldali beállítottságúnak, mint a »Szép Szó« gárdájának nagy része, egy közös vonás azonban mindkét tömörülés között tapasztalható. A »Szép Szó« a fogalmak tisztázását tűzte ki elsőrendű céljául, a »Szolgálat és Irás Munkatársasága« pedig *a tények, a helyzet tisztázását,* a valóságnak adatokból való felépítését, mondhatnánk: diagnosztizálását, hogy a helyzet pontos ismerete után döntsenek az orvoslások, a megoldások mikéntjéről."[10] Érdekes viszont, hogy a szépszós Fejtőt a riporter így állítja az olvasó elé: „Az intellektuel, aki nem hajlandó az élet kényelmét és ízét feláldozni a »szegények« védelmében"; a megkérdezett viszont kifejti azt az igényét, hogy „a szocializmust tegyük liberálisabbá". (Az 1936. július 26-i Molnár-cikk címe: *Az ifjú Fejtő Ferenc újfajta, testhezálló szocializmusa.*) A szerkesztőség magatartására – liberalizmusára? – a vitatott kérdésekben, a belső és külső konfliktusokban jellemző, hogy az Ignotus-nyilatkozatban elhangzott minősítésekre válaszoló Féja Gézának, a népi írók egyik ideológusának szintén lapteret biztosítanak. (A Fejtő-interjúval egy számban, tehát július 26-án a *Brassói Lapok* szerkesztőségi cikkben áll ki Féja Géza Ady-válogatása mellett, a jobboldali támadásokkal szemben; a cím sokatmondó: *Pesti vita Ady jóslásai körül – erdélyi csattanóval. Tamási Áron megvédi a szellem szabadságát Milotay Istvánnal szemben.*) Féja „Kedves Erdélyi Barátaim!" megszólítással nyílt levélben kéri „a szabad s tiszta erdélyi szellem nevében" a másik fél meghallgatását is; ugyanis „Ignotus szerint a »Szép Szó« szerepe azért mérhetetlenül fontos, mert a fiatal írók egy része: *Zilahy* Lajos, *Illyés, Szabó* Lőrinc, *Kodolányi, Sárközi* és *Pap* Károly »új szellemi front« néven fasiszta és hitlerista szellemet honosítottak meg." Féja élesen cáfol, cikkeikre utal, és viszontbírál: „Annyi tény, hogy *élesen szembekerültünk a liberális polgári demokrácia gondolatával, de távolról sem reakcionárius okokból,* hanem ellenkezőleg: a polgári liberális demokrácia gondolatát nem tartjuk eléggé átfogónak és korszerűnek a nagy keleteurópai népi kérdések megoldására."[11]

Eltávolodtunk volna ezekkel az idézetekkel a József Attila-problémától? Átcsúszva a „környezettanulmány" műfajába? Bárhogy legyen, a *Brassói Lapok* e cikkeit nem kerülhettük meg, ha tisztán akarjuk látni e „vidéki" fórum és József Attila viszonyát. Mert igen tanulságos az, hogy e cikkek és interjúk sorából kiemelkedve – terjedelmével is –, József Attila bemutatásában, megszólaltatásában a legnagyobb tisztelet s a legteljesebb azonosulás érvényesül. Molnár interjújában érződik ugyan némi újságírói szenzációkeresés is – már a címadásban (vagy ezt a szerkesztőség számlájára írjuk?): *Beszélgetés a magyar*

[10] A Szabó Zoltánnal készített interjú más részei is figyelmet érdemelnek. A megkérdezett említi a „Szolgálat és Irás" könyvsorozat várható új köteteit, így Pintér Józseftől az *Angyalföldi balladák*at, Makkai Lászlótól a *Száz év Dunavölgy*ét (Duna-konföderációs tervek) és Kovács Imrétől a *Néma forradalma*t. Az interjú kitér Szabó Zoltánék bukaresti útjára, találkozására D. Gustival, a nagy román szociológussal. *Molnár Tibor: „A tardi helyzet". A 24 éves Szabó Zoltán könyve, amely felrázta a magyar társadalmat.* Brassói Lapok, 1936. július 19.

[11] Féja az ipari munkássággal együttműködő parasztpárt alapállásából fejti ki véleményét; többek közt a *Nyugat*ról is: Féja visszautasítja Ignotus vádját, hogy a népi írók elárulták a *Nyugat*ot, pontosabban, ezt azzal igazolja, hogy megszűnt a folyóirat haladó orgánumnak lenni. Féja Géza: Levél az „új szellemi frontról", a „bicskás humanizmusról" s a „korosztályharcról". Brassói Lapok, 1936. augusztus 9.

Panait Istratival. József Attila három pohár sör mellett egy különös életről, különös lélekről beszél. A perifériák költője a nagyváros szikrázó fényei között –, tartalmilag azonban hovatovább háttérbe szorul a bulvár-jelleg, s a József Attila-irodalom egy fontos dokumentuma bontakozik ki az olvasó előtt. Az életrajzi vonatkozások (az apa alakjához fűződő emlékek) mellett, fontos az interjú készítésének a pillanata.[12] A költő már súlyos beteg, mégis létrejön a találkozás, az öröm egy ritka pillanatában: nemrég jelent meg a *Szép Szó* új száma, élén *A Dunánál* vallomásával, és már pozitív visszhangja is hallatszik mindenfelől. („Még a *Korunk Szava* is, amely pedig világnézetileg felmérhetetlenül távol áll tőlem, azt írta róla, hogy az új magyar költészet legnagyobb eseménye."[13]) Innen, a versből idézett ősöktől az életút legújabb állomásáig, a *Szép Szó*ig jut el kérdésével a riporter: „Sok vita tárgyát képezte az, hogy Önök közösen szerkesztik a lapot, mert hiszen tudvalevő, hogy nem egészen azonos a világnézetük. Ignotus Pál polgári baloldali, míg Ön szocialista." Az interjú szerint a költő nem vette fel a kesztyűt, részben legalábbis kitért a direkt válasz elől, amikor a közösre mutatott rá: „Ez hozott bennünket össze. Az, hogy lényegében mindkettőnk világszemlélete baloldali." Több, mint publicisztikai ötlettel – vagy talán József Attila kezdeményezésére? – a riporter az életmű jellemzését *A hetedik* című versre építi. A költő maga bontja fel a verssorokat s magyarázza meg felfogását a költészetről, a negyedik szakasz („Ha költenél . . .") alapján. Ime, két példa – két verssor értelmezésére: „*»Egy ki márványból rak falut«:* Mennyi érzelem, szeretet, romantika, vágyódás fűződik a faluhoz, holott a falu lényegében piszkos, poros, egészségtelen. Költő az, aki nem sajnálja a falura, embereknek erre a szerencsétlen összességére a márványt."; „*»Eget mér és bólint«:* Megméri a dolgokat és megérti miértjüket, okozóikat. Ez valahogy a hegeli felfogás: minden, ami létező, ésszerű. Költő az, aki látja az okokat, összefüggéseket és ezért észreveszi a jelenben a jövőt." A társadalmi hatékonyság kinyilvánítása után József Attila a költő magányosságára kapcsol át: „A költő az az ember, aki nem akar egyedül maradni, nem akar belenyugodni a látszat-emberi kapcsolatokba. Csak akkor ír, ha valamihez tartozónak érzi magát. A magányosság költői a többi magányossal éreznek közösséget. Aki tényleg teljesen magányosnak érzi magát, és a többi magányossal sem találja meg a kapcsolatot, az nem ír verset." Az *Elégiá*ra hivatkozik, programversei jellegének megvilágítása végett: „Sivár érzés kifejezésére jól jön, hogy van ilyen külvárosi részlet, amelybe beleönthetem, belesírhatom ezt az érzést. Viszont *ilyen sivár érzés azért foghatja le az embert, mert vannak ilyen külvárosi részletek.*" Szó került még a szerelmes versekről, a románból készített műfordításokról s innen természetszerűen a dunai népek összefogásáról; a válasz az utolsó kérdésre: „Amit erről gondolok, *azt megírtam »A Dunánál«* című versemben." Természetszerűen következik hát Molnár cikkéből, hogy ugyanebben a lapszámban, a mellékletben, vastag kerettel kiemelve, közöljék magát a verset.

[12] Szerepét a nacionalizmus ellen folytatott, antifasiszta harcban alátámasztja e lapszám egy másik riportja: *Emberi szó az embertelen hangzavarban. Isac Emil: Fajokat elnyomni veszélyes dolog.* Az újságíró (Kelemen György) a máramarosszigeti feketeingesek zsidóüldöző akciójáról számol be, este pedig interjút készít az épp e városban tartózkodó kolozsvári román költővel s a kulturális ügyek állami főtisztviselőjével, aki a népek közötti igazi megismerés híveként nyilatkozik a román–magyar irodalmi kapcsolatokról.

[13] A Korunk Szava katolikus társadalmi és kritikai folyóirat, 1931–1939 közt jelent meg.

Azt a verset, amely – a feltételezés igazolhatónak látszik – egyéb kapcsolatot is őriz a *Brassói Lapok*kal és munkatársaival, pontosabban Tamási Áronnal. De e kérdéskör felvázolásához vissza kell lapoznunk néhány évet, az „Új Szellemi Front" körüli vitákhoz s még korábbra: József Attila első Tamási-kritikájához. A költő ugyanis, aki *A hetedik*ben „Egy, ki márványból rak falut", a Bartha Miklós Társaságból (az elsőből) való kilépése után Tamási novelláskötetéről, a *Hajnali madár*ról is készült írni. A gépiratban fennmaradt töredék-kritika a tizenhárom elbeszélésről nem kíméletesebb, mint a Kassák harmincöt versét megsemmisítő bírálat, mint Babits vagy Móricz Zsigmond kioktatása. (*A Tollba* írt, 1931. március 31-i vitacikkének ezt a címet adta: *Ahogy azt a nagy Móricz elképzeli.*) A Tamási-kritika elkészült néhány fejezete, a tanulmány kikövetkeztethető gondolatmenete szinte felfoghatatlan – a korhangulat, a munkásmozgalom dogmatikus-szektás beszűkülése éveinek, a gyanúsítgatások-vádaskodások-kiátkozások légkörének az ismerete nélkül. József Attila úgy bírálja Tamási Áron székely hőseinek beszédét, általában a novellák stílusát, hogy nemcsak a tájnyelv alkalmazását hibáztatja, hanem maguknak a nyelvjárási sajátosságoknak, a nyelvi tényeknek (a sajátos szórendnek, a metaforikus beszédnek) a létét is kétségbe vonja. Az etnikai jellegzetességekkel az osztályharcos ábrázolás hiányát, illetve töredékes voltát állítja szembe.[14] Még Tamási legkorjelzőbb novellájában, az erős közösségi önkritikai jegyeket felmutató *Erdélyi csillagok*ban is csak negatívumot lát – mint aki teljesen idegenként, doktrinér módjára közelít meg minden társadalmi jelenséget. Annyira igyekszik távol tartani magát a kritikus a „nem-osztályharcos" ábrázolástól, hogy amikor egy részlet megnyerné a tetszését, önmagára is gyanakodva szabadkozik. („Persze, itt nem tudom, mennyire van igazam, mert ezekben az írásokban túlteng a líra, úgyhogy az ember Tamási lelkébe botlik, amikor az alakjáét akarja megcsípni. Gyermekalakjai a legkitűnőbbek, [. . .] lehet, hogy itt belőlem is a kispolgári romantika búvik elő.") A töredék 7. pontja, a befejezés teszi fel a koronát erre az igaztalan bírálatra: „A fiatalság lelkesül a romantikáért, ellenőrző képessége pedig csekély. Úgy vélem, ez a könyv igen alkalmas arra, hogy a kispolgári ifjúságot a tőkés kizsákmányolás fasiszta zászlaja alá odafelejtse."

Nem tudjuk okát, miért maradt befejezetlen és közöletlen a tanulmány – javára (egy-két, csírájában reális, hasznos kritikai észrevétele mellett) csak azt írhatjuk, hogy szerzője lemondott a közléséről. Csupán lélektani alapon teremthetünk kapcsolatot a *Hajnali madár*ról mondott ítélet és a Tamásiról később írottak között is, József Attila megbánásra, önmagába nézésre hajlamos természetét ismerve azonban (ahogy írásban vagy szóban megpróbálta rendezni viszonyát Babitscsal, Móricz Zsigmonddal, Kassákkal is), valószínűleg ez az előzmény is belejátszott abba, hogy amikor 1935 májusában, a *Szocializmus*ban *„Új Szellemi Front"* című, keményen elmarasztaló kritikáját írta a népi írókról, a Gömbös-kormány kezdeményezte Zilahy-féle toborzóról, egyedül Tamási számára keres és talál mentséget, illetve meggondolandó magyarázatot. Ebben az elvileg, erkölcsileg megalapozott, de kíméletlen állásfoglalásban nem néz tegnapi barátra, harcostársra, a legszigorúbb logikával mutatja ki a kormányt támogató gesztus káros voltát, az írásban is felszólaló írók okfejtésének belső ellentmondásait és társadalmi-politikai követ-

[14] Hajnali madár. Tamási Áron tizenhárom elbeszélése. JAÖM III. 222.

kezményeit. (Pedig a névsorban ott találjuk Illyés Gyulát, Kodolányit, Szabó Lőrincet, Sárközi Györgyöt, Féja Gézát, Pap Károlyt, Németh Lászlót, sőt Nagy Lajost is.) Mindegyik „tételt" – a kérdéshez hozzászóló mindegyik író élveboncolását – magával a kifejtett véleménnyel, a közvetlen cáfolattal kezdi, egyedül Tamásit jellemzi előzetesen. Nyilvánvalóan nem azért, mert az olvasó nem ismeri még, hanem mert a továbbiakhoz szüksége van erre az indításra. Tehát: „*Tamási Áron* követelése:»*Népi szellemet a Duna mentén*«. (Magyarország 1935. április 28.) Tamási erdélyi író. A nehéz kisebbségi sors, egy fiatal kapitalista-nacionalista államban, éretté nevelte, gondolkodása az ellenforradalom sorvasztó szellemétől érintetlenül fejlődhetett. Az egész táborban az ő magatartása igazán rokonszenves. Ő küzdeni kíván »a magyar népnek és minden népnek szociálisan és szellemileg jobb és emberibb életéért.« Tőle, a kisebbségi írótól hallhatjuk, hogy az író szabad megnyilatkozása tekintetében »a magyarországi szellemet mulasztások terhelik.«" Két tényezőt emel ki Tamási gondolatmenetéből: a dunamenti népek egymásratalálásának szükségességét és a demokrácia igénylését.[15] Idéz is egy részt Tamási cikkéből, ebből a Vásárhelyi Találkozót előrevetítő fontos megnyilatkozásából: „Nem látom be, hogy amíg a politika zajlik és kavarog a fejünk felett, azalatt *miért ne találkozhatnék a nép a néppel!* Énbennem a gyűlöletnek semmiféle szikrája sincs semmiféle nép iránt. Hiszem, hogy nemcsak nálam van ez így, aki népi származásomnál fogva a szolidaritásnak bizonyos fajtáját érzem mindenféle néppel, hanem így van azoknál is, akik igazán és jól ismerik a népeket." József Attila tulajdonképpen nem is talál semmi kivetnivalót a Tamási szövegében. Nála egyedül a csatlakozás tényét kifogásolja – de az ő esetében még erre is talál némi mentséget: „Azt hiszem, Tamásit csupán a népiesség megkésett igazsága tartja Zilahyék táborában, s a székely falu szeretete." (A *Hajnali madár* kritikájában még negatívan értékelte ezt a székelységet!) Féltően feddi erdélyi írótársát, figyelmezteti, hogy a „népies" szóval visszaélhetnek „völkisch" értelemben. „Azonkívül a »népies« kifejezés a »falusias« szó értelmével tart rokonságot, de nem »nép«-e az ipari munkásság is? S az ipari munkások szelleme beleértődik-e a »népies szellem« fogalmába? "

És most figyeljük Tamási, illetve József Attila életművének s az irodalmi és politikai eseményeknek a további kronológiáját! 1936 tavaszán Tamási Áron cikksorozatot indít a *Brassói Lapok*ban – *Cselekvő erdélyi ifjúság* címmel –, amelyben vállalja, szorgalmazza az együttműködést a szocialista mozgalommal.[16] 1936 júniusában megjelenik a *Szép Szó*ban

[15] Igényes tanulmányában Lackó Miklós meglepő – és egyáltalán nem igazolható – megállapítást tesz Tamási Áron cikkével kapcsolatban: „Az 1935 áprilisában az Új Szellemi Front mellett nyilatkozó írók közül némelyek – így Tamási Áron, Nagy Lajos – állásfoglalását nem tekinthetjük ideológiai-politikai szempontból jelentősnek vagy tipikusnak." (*Lackó Miklós:* Az Új Szellemi Front történetéhez. In: *Lackó Miklós:* Válságok – választások. Történeti tanulmányok a két háború közötti Magyarországról. Bp., 1975. 104.) Lackó következetlen ebben a kérdésben, hiszen ha véleményét fenntartja, József Attilával is vitába kellene szállnia a Tamási-ügyben, ezt azonban elmulasztja. Igaztalan, dogmatikus az a beállítás – kell-e jobb bizonyíték rá, mint az *Erdélyi csillagok* című novella? (de a cikk szövege sem alap Lackó következtetésére) –, miszerint Tamási részben „kultúrnacionalista érvekkel" fejtegeti, hogy a magyar nép a politikusoktól függetlenül igyekezzék kapcsolatba lépni Kelet-Európa más népeivel. (I. m. 133.)

[16] Brassói Lapok, 1936. április 5.–április 12. (L.: *Szász László:* Portrévázlat a „másik" Tamásiról. Korunk, 1976. 11. sz. 816–823.)

A Dunánál – július 5-én a verset már a *Brassói Lapok* is közli, mint a sajátját. Teheti. És nem csupán az egy hónappal korábbi szerkesztőségi felkérőlevél miatt. Hanem a dunavölgyi közös gondok – és Tamási Áron okán is. Hiszen ezek után aligha vonható kétségbe, hogy *A Dunánál* genezisénél – Brichta Cézár *Én őseim . . .* című verse[17] és Tudor Arghezi *Archeológiája* mellett, s a döntő élmény, az átértelmezett apa-komplexus[18] mellett – a korabeli romániai magyar sajtó, főképp a *Korunk* és a *Brassói Lapok* társadalompolitikai kérdésfelvetése is szerepet játszik; és ha a szövegösszehasonlítást az idő-tényezővel is összekapcsoljuk, József Attila cikke az „Új Szellemi Front"-ról bizonyítékként fogadható el Tamási Áronnak a költőre gyakorolt hatását illetően, éppen *A Dunánál* születését megelőző hónapokban.

(József Attila és Tamási Áron különben személyesen is találkoztak. Fényképek őrzik az 1932. szeptember eleji, balatoni IGE-kongresszus alkalmából összegyűltek alakját, s az egyik csoportképen az első sorban József Attila és Tamási Áron is ott látható.[19] A találkozást néhány mondatban Tamási is megörökítette, élete végén, a következőképpen számolva be az Írók Gazdasági Egyesületének erről az összejöveteléről: „Aki csak számított a magyar irodalmi életben valamit, az mind jelen volt a kongresszuson. Így többek között József Attila is, aki magán a kongresszuson édeskeveset beszélt, de annál többet filozofált és kötekedett a barátaival és ismerőseivel a szabad sétákon. Ezek a szabadtéri séták elég gyakoriak és tekervényesek voltak, mert ami az irodalomra és irodalomelméletre vonatkozott, azok inkább ezeken a sétákon úsztak el a levegőben." A továbbiakban beszámol az „erdélyi önkéntes küldöttség" tagjaként elmondott beszédéről, az ünnepi összejövetelen, kiállásáról a haladó emberi gondolat, a nemzeti érzület és más népek értékeinek megbecsülése mellett.[20])

[17] *Lengyel András:* Brichta Cézár, József Attila és „A Dunánál". In: József Attila útjain, Bp., 1980. 305–312. – Egy újabb közleményében Lengyel Illyés versét, a *Három öreget* – és a *Nehéz földet* – emeli ki mint *A Dunánál* kialakulásában szerepet játszó, József Attila által föltehetőleg ismert indítást. (*Lengyel András:* A Dunánál. Illyés Gyula és József Attila költői kapcsolatának kérdései. Kortársak kezdeményezéseinek összegzése. Magyar Hírlap, 1980. június 14.)

[18] *Szőke György:* József Attila apaképe. In: József Attila útjain, 279–295.

[19] Négyszemközt az utókorral. József Attila fényképeinek ikonográfiája. Összeállította és az előszót írta *Macht Ilona.* Bp., 1980. 87. – Még egy felvételen szerepelnek együtt, ezen József Attila az első sorban ül, Tamási az utolsóban áll. Mindkét fénykép vízparton, fürdőruhában örökítette meg az összegyűlt írókat és hozzátartozóikat. A felvétel állítólag Keszthelyen készült, 1932. szeptember 4. és 11. között, Tamási Áron közlése szerint. (I. m. 85.)

[20] *Tamási Áron:* Vadrózsa ága. Bp., 1967. 53–54. – A *Virrasztás*ban közölt beszédet itt Tamási a következőképpen foglalja össze: „Én fennakadás nélkül elmondtam, hogy a jelen levő erdélyi írók nevében használom a szót. S elmondottam, hogy az írók javarészivel egyetértünk abban a törekvésben, hogy nem vagyunk hívei a sovinizmusnak, a nagytőkének és a nagybirtok rendszerének. Ellenben hívei vagyunk a haladó emberi gondolat ápolásának, a demokratikus önkormányzat kiépítésének és annak a nemzeti érzületnek, amely más népek értékeit is megbecsüli." Tamási beszámol a beszéd viharos sikeréről. „A kongresszus díszebéd után, mely kóborló sétával és fürdéssel folytatódott, sokan elhalmoztak kedvességükkel. S olyan vélekedés is hangzott el, hogy ezek az erdélyiek jó barátságban vannak a maguk árnyékával. Ha ebből igaz volt valami, akkor az részemről nem bátorság volt, hanem annak az erdélyi szellemiségnek gyenge szellője, amely Erdély történetében majdnem mindig fújdogált." (I. m. 55–56.)

De helytelen volna az összefüggések keresésében itt megállni és elszakítani *A Dunánál*-t (keletkezését és hatását) ikerversétől, a *Hazám*tól. Mindkettő ugyanabból a helyzetből született – helyzetdalos indításuk rokon volta sem véletlen! –, közösségkereső segélykiáltás mindkettő, és a József Attila személyes sorsából fakadt költői igazságaikat egyformán a magunkénak érezhetjük. A költő itt, mondhatni a pálya utolsó állomásán érkezett el a szintézishez, a tiltakozó és követelő hazafisághoz – ami nem megtagadása korábbi elveinek; nem elárulása, hanem beteljesítése közösségeszményének:

Adtál földmívest a tengernek,
adj emberséget az embernek.
Adj magyarságot a magyarnak,

hogy mi ne legyünk német gyarmat.
Hadd írjak szépet, jót – nekem
add meg boldogabb énekem!

A *Szép Szó* (1937. június) után 1937. szeptember 26-án a *Brassói Lapok*ban is hirdeti e szonettciklus a haladó emberi gondolatot, a nemzeti érzület és a nemzetköziség összebékülő eszményét, kötelező egységét, beleépülve a brassói lap antifasiszta és nacionalizmusellenes, a kisebbségi jogokat hevesen védő vonulatába, amely a Vásárhelyi Találkozót készítette elő. Az első nekrológok egyike joggal búcsúztatta így József Attilát, a *Brassói Lapok* nevében, az Erdélyben élő magyarok saját halottjaként: „Anyja kún volt, apja félig székely, félig román. Ő mai magyar , akiben benne kavargott már a nemzetiségek kibékülésének eszméje."[21]

[21] g. i. [*Gábor István*]: Egy „mai magyar" a mozdony kerekei alatt. Brassói Lapok, 1937. december 6.

VUJICSICS D. SZTOJÁN

JÓZSEF ATTILA ÉS A BELGRÁDI „SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK"

Századunk első felének legjelentősebb szerb irodalmi folyóirata kétségtelenül a belgrádi *Srpski književni glasnik (Szerb Irodalmi Közlöny)* volt. Jelentőségét és szerepét a modern szerb irodalom kibontakoztatásában, de a kortársi világirodalom közvetítésében és megismertetésében is a szerb, tágabban a jugoszláv olvasóközönség felé csak a *Nyugat*éval vethetjük össze. Megindításának és megszűnésének ideje is a *Nyugat*tal rokonítja: 1901-ben alapították, s utolsó száma 1941. április 1-én jelent meg, napokkal Jugoszlávia fasiszta megtámadása előtt. (Az első világháború éveiben, 1914–1920 között nem jelenhetett meg.) Fennállása évtizedei során a folyóirat szerkesztői és kiadói kezdetben polgári liberális elveket vallottak, majd a harmincas években a haladás, korszerűség elvét hangsúlyozták, s tekintet nélkül művészeti, irodalmi áramlatokra, a kor haladó szellemű alkotóit igyekeztek megszólaltatni. A folyóirat egyik alapítója és első szerkesztője a század sokáig legerőteljesebb hatású szerb esztétája és a modern szerb irodalmi kritika megalapozója, Bogdan Popović (1863–1944) volt, akinek szellemi hatása a folyóirat egész fennállása alatt érzékelhető. A folyóirat szerkesztői és kiadói között – megjelenésének négy évtizede során – később is a szerb írók és kritikusok legjelesebbjeit találjuk.

Bár a *Srpski književni glasnik* szerepét és jelentőségét a magyar irodalom szerbiai, illetőleg jugoszláviai megismertetésében még nem értékelte ki teljességében az irodalomtörténet, egyértelműnek tetszik, hogy a modern magyar irodalmat bemutató közlései és kritikai írásai, a század magyar irodalmáról szóló tanulmányok, amelyek lapjain a két háború közötti években megjelentek, e korszak leghatásosabb hasonló megnyilvánulásai voltak a szerbeknél és a jugoszlávoknál, s szorosabb közvetítő együttműködés ebben az időszakban csupán az avantgarde folyóiratai között mutatható ki. A *Srpski književni glasnik* magyar tárgyú közlései és közleményei mögött a korszak magyarul jól tudó, neves szerb írói álltak, s olyanok, akik a magyar–jugoszláv irodalmi kapcsolatok fontosságának tudatában voltak, s azok létrehozásán és fenntartásán munkálkodtak. A legtöbbet e téren talán mégis Todor Manojlović (1883–1968) költő és esszéista, Ady nagyváradi barátja, az első szerb Ady-esszé (1913) írója fáradozott és tett, nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni Veljko Petrović (1884–1967) és Milos Crnjanski (1893–1978), e korszak két tekintélyes prózaírójának időnkénti hozzájárulását sem. Rendkívül jelentős Mladen Leskovac (1905) bontakozó műfordítói munkássága, amely a *Srpski književni glasnik*ban is teret kap. Pártfogásuknak és közvetítésüknek, több esetben személyes kapcsolataiknak

köszönhető, hogy a folyóirat különösen a húszas-harmincas évek fordulójától kezdve fokozottabban adott helyet a magyar irodalomnak is, sőt, magyar kritikusokat kért fel, hogy összefoglaló tanulmányokat írjanak a kortársi magyar irodalomról! E jó törekvéseket és közeledési szándékot ösztönözték a Nemzetközi PEN Club 10. kongresszusa alkalmából Budapestre látogató írók is, köztük Svetislav Stefanović (1874–1944), *Az ember tragédiája* szerb fordítója (1940). Említésre méltó, hogy Jugoszlávia budapesti követe ekkor Jovan Dučić (1871–1943) volt, akit a szerb irodalom legjelentősebb élő költőnagyságának tartottak!

Nyilván a szükséges átfogóbb tájékoztatás igénye késztette a szerkesztőséget arra, hogy 1927-ben Kállay Miklós (1885–1955) *A magyar irodalom a XX. században* című terjedelmes írását közölje két folytatásban. Az összefoglaló cikk azonban épp túlzott részletessége miatt aligha érhetett célt, s lehetett a magyar irodalom jelene iránt érdeklődő jugoszláv olvasók hasznára. A magyar-szerb irodalmi kapcsolatok alakulása szempontjából azonban nem közömbös, hogy az írást Veljko Petrović fordította szerbre (a fordítást „V." betűvel jelölve), s bizonnyal ő közvetítette a szerkesztőség felé is!

A *Srpski književni glasnik* szándékainak következetességéről vall az a körülmény is, hogy 1930. november 16-i számában válogatást közölt *A magyar lírából,* melyhez a következő szerkesztőségi megjegyzést fűzte: „E számunkban a mai magyar lírai költők néhány versét hozzuk fordításban. A versek után, melyeket közvetlenül folyóiratunk számára kaptunk a magyar íróktól, ama megállapodásnak megfelelően, hogy olvasóközönségünk körében néhány példával mutassuk be az élő magyar irodalom képét, egy novellát közlünk majd, s mindjárt utána egy esszét is a modern magyar irodalomról az egyik legtekintélyesebb mai magyar kritikus tollából." A folyóirat Juhász Gyula, József Attila, Zsolt Béla és Kassák Lajos egy-egy versét közölte, melyeket „az írók engedélyével magyarból fordított T. M." – vagyis Todor Manojlović. Kézenfekvőnek látszik, hogy csakis Manojlović lehetett az, aki a szerkesztőség felkérésére kapcsolatot keresett a költőkkel, s összeállította a kis válogatást: Juhász Gyulához régi, *A Holnap*hoz kötődő barátság fűzte, Kassák Lajossal még a *Ma* idején került kapcsolatba, s valószínű korábbi személyes kapcsolata Zsolt Bélával is. Igaznak látszik az a megjegyzés, hogy a közölt verseket a szerkesztőség közvetlenül kapta az íróktól: Juhász Gyulától *A várta* (Mrtva straža) című vers szerepel, amely korábban csak lapban, a *Magyarország* 1923. augusztus 5-i számában jelent meg, s aligha valószínű, hogy a fordító onnan vehette; Kassák Lajos *14 hónapig dolgoztam a bányában emberek között akik nem éltek emberi életet (četrnaest meseci radio sam u majdanu medju ljudima koji nisu živeli čovečanskim životom)* kezdetű verse szerepel, amely csak valamivel később, 1931-ben került kötetbe *(35 vers),* és Zsolt Béla versét is *(Igen, megöregszünk – Ostarićemo, da . . .)* közvetlenül az írótól kaphatta Manojlović. Nem valószínű a személyes kapcsolat József Attilával, akinek *Szeretnének (Voleli bi me)* című versét fordította szerbre és közölte Todor Manojlović.

Voleli bi me

Ja ne razmišljam o dobrom i o zlu,
Ja samo patim i samo radim.

Ja gradim, stvaram razne stvari,
Kad sam tužan loše, kad sam miran dobre.

Mome radu nema ni kraja ni broja,
Moja draga samo zna mu broj i vrednost.

Ona ceni moj rad, ona veruje u nešto,
A kad je pitam, gleda, gleda samo i ne kaže u šta.

Kad bih bio drvo, po nuždi bi i vrana
Na meni savila svoje gnezdo.

Kad bih bio zemlja koju sebar kopa,
Burjana bi bila puna i ta zemlja.

Krompira bi bilo u njoj baš toliko,
Koliko iz truda i muke tek rodi.

Kad bih bio voda, ja bih bio bara,
A od vatre ja bih bio samo pepeo.

A kad bih na mesto Boga ja bio Bog,
Mnogo bi me voleli ljudi.

Szinte bizonyosra vehető, hogy József Attilára – Juhász Gyula hívta fel Manojlović figyelmét, s ajánlhatta, hogy fordítson tőle is. A verset Manojlović a *Nincsen apám se anyám* című kötetből fordíthatta, amely 1929 februárjában jelent meg. (A fordítás a vers itt megjelent változata alapján készült!) Feltételezhető-e, hogy Juhász közbenjárására József Attila kötetet (vagy kéziratot) küldött volna Belgrádba? ! Talán csak Manojlović hagyatékának majdani föltárása, a Juhász Gyula – Todor Manojlović levelezés közreadása deríthet fényt, hogyan is került valójában 1930-ban József Attila *Szeretnének* című verse a belgrádi *Srpski književni glasnik*ba! Ha Manojlović választott verset a *Nincsen apám se anyám* kötetből, bizonyosak lehetünk, hogy felsejlett benne egyik legkorábbi fordításának, Ady *Szeretném ha szeretnének* kötete bevezető versének emléke, amelyet még 1913-ban tett közzé. Tudomásunk van viszont arról, hogy a belgrádi folyóiratban megjelent magyar versfordításokról az egykorú budapesti sajtó (feltehetőleg Zsolt Béla jóvoltából, vagy a Belgrádban élő Kázmér Ernő tudósítása alapján a *Magyar Hírlap* hasábjain) hírt adott, s ha József Attilához nem is jutott el a *Srpski književni glasnik* példánya, tudomást szerezhetett még így is versének szerb megjelenéséről.

A *Srpski književni glasnik* betartotta ígéretét, s 1932. május 16-i számában *A mai magyar irodalom* címmel terjedelmes esszét közölt Dr. Kemény István tollából. Az írást „kéziratból" megint csak Todor Manojlović fordította le. Az áttekintés valóban a belgrádi

folyóirat felkérésére, illetőleg számára készült, szerzője akkoriban ismertebb publicista, a *Pesti Napló, Magyar Hírlap, Világ* cikkírója volt, s nyilván Manojlović valamely magyar író-ismerőse (talán épp Zsolt Béla) ajánlására eshetett reá a választás. A felkérés az utolsó évtized magyar irodalmának bemutatására korlátozta a cikkírót, aki a kívánt összkép megalkotásának nehézségeit hangsúlyozva becsülendő tájékozottsággal és tisztes arányérzékkel inkább egyes írók rövid bemutatására, jellemzésére törekedett. A kortárs költőkről szólva a portrék sorában olvashatjuk e bekezdést is: „A legújabb irányzatok fiatal képviselői között a legnevesebbek: Illyés Gyula, aki Kassák körében jelentkezett, és Nádass József, míg a kivételesen egyéni és tehetséges József Attilában sokan készek üdvözölni a közeli jövő legnagyobb költőjét."

József Attila halálának hírét aligha vette át a jugoszláv sajtó. Mégis, bár megkésve, a *Srpski književni glasnik* megemlékezett róla, s legalább e belgrádi szépirodalmi folyóirat olvasói – utolsó számainak egyikéből – tudomást szerezhettek a magyar költő tragikus végéről.

Az 1930-as évek vége a baráti, jószomszédi kapcsolatok kibontakozásának lehetőségét is ígérte. Bár a bekövetkezett fordulat annál kiábrándítóbb volt, a közeledés néhány esztendeje az irodalmi és kulturális kapcsolatok terén maradandóbb eredményeket, követendő, sajnálatosan félbeszakadt kezdeményezéseket is hozott. A belgrádi *Srpski književni glasnik* lényegében megkezdett programját folytatta, amikor 1940. július 1-i számában hosszabb esszét hozott *A mai magyar irodalom* címmel. Közel tíz esztendő elteltével Kemény István cikke után a szerkesztők nyilván úgy vélték, hogy újból időszerű egy összefoglaló áttekintés közlése, amely az eltelt évtized magyar irodalmát mutatná be. A választás – nyilván Todor Manojlović közvetítésével – most Belgrádban élő szerzőre esett, a méltánytalanul elfeledett Kázmér Ernőre (1892–1941), aki a harmincas évek elején Csehszlovákiából költözött Jugoszláviába, s Belgrádban telepedett meg. Innen küldte írásait mind a jugoszláviai *Kalangyá*nak, mind Budapestre a *Nyugat*nak, s mindenfelé, ahol csak publikálhatott. Nagyon tájékozott, rendkívül termékeny, európai látókörű, sokszor jó meglátású, rutinos kritikus volt, találékony és örökké kezdeményező alkat, akinek valóban életeleme volt az irodalom. Alkalmazkodási képességére jellemző, hogy az 1930-as évek második felében számos esszét írt szerb és horvát írókról is, s bár írásait szerb-horvát nyelvre kellett fordíttatnia, végül zágrábi és belgrádi folyóiratokban is közölt több írást a magyar irodalomról. Az örök emigráns zaklatottságával, mindinkább a vészterhes idők közelségének nyomasztó megérzésével küszködve, legutolsó írásainak egyikét fogalmazta meg a *Srpski književni glasnik* számára. Alig egy év elmúltával – sorsa valóban beteljesedett.

„És az új magyar líra? " – tette fel a kérdést Kázmér Ernő esszéjének végén. – „Már említettük Illyés Gyulát, de itt lejegyezzük Szabó Lőrinc nevét is, aki túlfinomult szubjektivizmussal tekint a világra kicsiny élet-bensőjének sajátos meghitt realizmusával. Volt, azonkívül, egy nagy költő is, József Attila, az elnyomottak, szegények költője, aki a szenvedőkhöz kihívóan, kevélyen, hangosan, villoni hangnemben szólt, s a népnyelv ízességébe a városi »argót« vegyítette, némi elégikus bölcselettel. Tavalyelőtt vonat elé vetette magát. Mint szomorú jelkép halt meg: szabad-e és érdemes-e eme embertelen világban még dalolni is? !"

LÁSZLÓ ZSIGMOND

JÓZSEF ATTILA RÍMVILÁGA

A rím varázsa című kísérletem hat költészetben cserkészve kutatta a rím jelenségvilágát, törvényeit és törvényszegéseit; az egyes költők és költemények csak bizonyító vagy cáfoló évek szerepét töltötték be. Utólag merült fel bennem a kérdés, vajon helytállnak-e megállapításaim, ha egyes, kiemelkedő költőegyéniségek rímvilágában, szilárdan odakoncentrálva tekintek szét. A szuverénül körülhatárolt költőegyéniségben érvénye marad-e az általános megállapításoknak, hiszen a tanulmányomban nagy bőségben fellépő igazoló példák jórészt csak meghatározott részjelenségek tanúiként lépnek fel. Két költőt idéztem meg ilyenképpen, Petőfit és Goethét, ígéretes eredménnyel.

A tizennyolcadik és tizenkilencedik század nagyjai után most századunk költőjének, József Attilának rímvilágát fognám vallatóra: milyen arcéllel jelentkeznek költészetében a klasszikusoknál szemrevett jelenségek?

Első találkozásom annak a jelenségnek kapcsán merült fel, melyet „tiszta asszonáncnak" nevezek. Az asszonánc elméletét, (mint gazdag példatárát is) Arany Jánosnak köszönjük.

> Nem a való hát: annak égi *mássa*
> Lesz, amitől függ az ének *varázsa* . . .

„Tisztának" akkor jelölöm az asszonáncot, ha – mondhatnám – nem a „való" összecsengés, csak annak illúziókeltő „mása" lép fel, a *tiszta* rím azonosság-monotóniáját a rokonhangzás *variációs* hatása színesíti, gazdagítja: mássa – varázsa. A válfaj mesterpéldák sokaságával jelenik meg József Attila költészetében.

> Én a széken, az a *földön*
> és a Föld a Nap *alatt*,
> a naprendszer meg a *börtön*
> csillagzatokkal *halad* –
> mindenség a semmi*ségbe*,
> mint fordítva, bennem *épp e*
> gondolat.
>
> (*„Költőnk és kora"*)

A legutolsó versek közül:

Ifjúságom, e zord *vadont*
szabadnak hittem és *öröknek*
és most könnyezve hall*gatom,*
a száraz ágak hogy *zörögnek.*

(Talán eltűnök hirtelen)

Egyezés és színgazdagító rokonság egyező tökéletességgel jelentkezik, szerves egységben a szemantikai és mondattani másfajúság távlattágító eltérésével.

Az azonosságtól eltávolodás másmódon is jelentkezhet: az egyező vagy rokon hangok bizonyos helyváltozásával, kifordulásával, vagy éppen szeszélyesebb helycseréjével, szinte nyelvünkön morzsoljuk–ízleljük a hangok ízét–zamatját, az egyes hangzók helyett a hangok egybeolvadásának, mintegy hangzó spektrumának komplex élményét.

A jelenség szép példája:

Mert a mindenség *ráadás csak,*
az élet mint az *áradás csap*
a halál partszegélyein
túl űrök, szívek mélyein . . .

(Flórának)

Az egész vers a vakítóan tiszta rímek és gyengéd, szórványos „tiszta asszonáncok" mesteri füzére, közben az idézett, kifejező négyes rím merész kifordulásával. Olykor látszólag rend nélkül vándorolnak a rímszók mássalhangzói és mégis a rímtisztaság illúzióját keltik. Olykor ez a mássalhangzó-vándorlás valósággal a zenei imitáció módszerét „imitálja" mintegy.

Az idő lassan el*szivárog,*
. . .
hörpintek valódi *világot* . . .

(Ars poetica)

Szivárog – világot, v–r–g, v–l–g: ugyanaz a mássalhangzórend tölti ki a két rímszót, csak éppen egy szótagnyi eltolódással. És még tovább színesedik–teljesedik ez a mássalhangzó-szekvencia a *való*-di – *vilá*-got: a *v–l–d, v–l–g* hangkombinációval. Mondhatnók: a mássalhangzók szinte hangszerelik a rímzenét, az alliteráció lendítő indításával.

Az *alliteráció* termékeny szerepet játszik József Attila költészetében, amely jelentős mondanivalónak, intenzív eszmének–élménynek válik mérhetetlen felerősítőjévé, a költői közlés expresszív klímaxává. Egy töredéksora:

A kínhoz kötnek kemény kötelek . . .

vagy:

Hiányod átjár, mint huzat a házon . . .

(Gyermekké tettél)

A francia költészetben szervezeti szerepe van a „megtámasztó", rímnyitó konszonánsnak, a „consonne d'appui"-nek. A magyarban csak módozat, felerősítő, intenziváló hatás tényezője.

Te jól tudod, a költő sose *lódít;*
az igazat mondd, ne csak a *valódit.*

(Thomas Mann üdvözlése)

Gyors emlék-po*jácák*
forgatnak meg ébren
s alva újra *játsszák,*
mily bolondul éltem.

(Száradok, törődöm)

Hadd ismétlek meg egy már idézett példát, újabb ékességgel.

Az idő lassan elszivárog,
nem lógok a mesék *tején,*
hörpintek valódi világot
habzó éggel a *tetején.*

Kettős – reduplikált – alliterációs rím!

Tiszta rímeket fokozott fel az alliteráció ezekben a példákban. De a magyar alliterációval kezdés hatása erőteljesebben mutatkozik meg az asszonáncban: a rokonhangok, de még a minőségben, fonétikailag távolibb, idegenebb mássalhangzók elütő jellege is szinte elenyészik az intonáló hangzó azonossága hatására.

Én nem fogom be pörös *számat,*
A tudásnak teszek *panaszt.*
Rám tekint, pártfogón, e *század:*
rám gondol, szántván, a *paraszt* . . .

Kezdet és vég, intonálás és kicsengés, a nyitó mássalhangzó és a sorzáró egyezése, közbül az eltérés, melyet a két határhang közömbösít: a középhangzó disszonanciája feloldódik. És annál szebb ez a faja a rímnek, mert egyesíti az összecsengés és az eltérés varázsát.

Adj magyarságot a ma*gyarnak,*
hogy mi ne legyünk német *gyarmat.*

(Hazám)

Nem szeretnek a *gazdagok,*
míg élek ily szegényen.
Szegényeket nem *izgatok,*
nem állok én *vigasznak ott,*
ahol szeretni szégyen.

(Könnyű, fehér ruhában)

A rímpár: *gazdagok – vigasznak ott.* A közbenső *izgatok* a rímillúzió kategóriájába tartozik, amiről a továbbiakban lesz szó. Még fokozottabb „consonne d'appui"-s hatás, ha alliterációk sora vezet a rímig és a ráütő rímválaszig.

*E*hess, *i*hass, *ö*lelhess, *a*lhass!
A *m*indenséggel *m*érd *m*agad!
*Szi*szegve se *sz*olgálok *a*ljas,
nyomorító hatalmakat.

(Ars poetica)

A versszaknyitó sor intonáló magánhangzói (magánhangzós alliterációk) közül az első hármat még külön zeneiséggel színesítik a gyenge helyen felszökő dallamcsúcsok (*e*-hess, *i*-hass, *ö*-lelhess), melyekre annál nyomatékosabban csap le a rímhívó „*a*lhass" dobbanó hangsúlya, a ráütő agresszív rímválasszal *(alhass – aljas).* Csodálatos versszak, a verszene gazdag készletével az első sorban, rá a metrikai hangsúlyokon menetelő (*m*-), majd ismét melodikai emelkedőkön fel*szi*szegő alliterációkkal.

Rímillúzió: a szót tudtommal Horváth János alkalmazta először. Rímtelen szótag a rím illúzióját kelti kialakulásában. József Attila tragikus verszáró sorai:

Akárhogyan lesz, immár kész a *leltár.*
Éltem – és ebbe más is bele*halt már.*

(Kész a leltár)

(A vers egy vázlattöredéke mindössze ennyit mond:

. . . leltár
Éltem – és ebbe más is belehalt már.

Alig kétséges, hogy – ritka kivétel József Attilánál – ez az illúziós rím a nagy versnek legalább egyik gyökere. (Kétségtelen, hogy az illúziót a rímközép mássalhangzó-torlasza kelti visszahatólag (le*ltár* – ha*lt* már), elmosva a vokális eltérés látszólagos rímellenességét.)

A késői versekből:

Ki-be ugrál a két szemem, úgy érzem.
Ha megbolondulok, ne *bántsatok.*
Erős karokkal fogjatok le szépen;
ha majd egész valómmal *kancsitok* –
ne mutassatok öklöt, úgyse látom.
A semmiből vissza ne *rántsatok.*

(Ki-be ugrál...)

A *bántsatok – rántsatok* (vagy inkább a *ne bántsatok – ne rántsatok*) tiszta rím kapcsa fogja be a *kancsitok* valóban „kancsal" rímét; itt a kancsalság (tartalmi és hangzó vonatkozásban) szinte megdöbbentő *szemantikai többlet.*

De kétségtelen az is, hogy az illúziókeltésnek: vokális-eltérést elmosó hatásának legerősebb eszköze az indító alliteráció.

Múltunk mind össze *van torlódva*
s mint szorongó ki*vándorlókra,*
ránk is úgy vár az új világ.

(Hazám)

Olvassuk a csodálatos strófát:

Piros vérben áll a tarló
s ameddig a *lanka nyúl,*
kéken alvad. Sír az apró
gyenge gyep és *lekonyúl.*
Lágyan ülnek ki a boldog
halmokon a hulla-foltok.
Alkonyúl.

(„Költőnk és kora")

A *lanka nyúl – lekonyúl – alkonyúl* rímhármas szinte összefoglaló példája a felmerült komplex jelenségnek.

Az alliterációs rím elemeinek egymásrahatásáról ismételten szót kellett ejtenünk. Ám a rímválasz ki is tágíthatja a rímhatás mágneses terét.

A bűn az nem lesz *könnyebb,*
hiába hull a *könnyed.*
Hogy bizonyság van erre,
legalább azt *köszönjed.*

(Tudod, hogy nincs bocsánat)

A táguló, *szétszóródó rím* példája ez. Érdemes összevetni Kosztolányi egy rokon képletével.

Nem többet az egykori *köd-kép,*
részegje a ködnek, a *könnynek,*
ha néha magam *köszönök még,*
már sokszor előre *köszönnek.*

Ha még a megelőző sort is felidézzük:

s nem kell kegyekért *könyörögnöm* –

feltűnővé válik a szinte buja játékosság, amellyel Kosztolányinál szinte üldözik egymást a formai asszociációk, nem marad kihasználatlan lehetőség. József Attilánál a kacér öncélúságnak látszata sem merül fel.

Mosdatnak most, anyád *sirat*
s társadtól jön egy *sírirat.*

(Meghalt Juhász Gyula)

. . . és ha csak pislog már a Nap.
sarjaink bízóan *csacsogva*
jó gépen tovább szállanak
a művelhető *csillagokba.*

(Március)

Nehéz ez a *bánat,*
. . .
Ifjíts meg, *bocsánat. . .*

(Száradok, törődöm)

akárcsak megfordítva:

Tudod, hogy nincs *bocsánat,*
hiába hát a *bánat.*

Töredékei közt olvasható:

Bimbózó és kinyílt *virággal,*
mint kisgyerek *virágos ággal . . . (Éltem, így érdemeltem)*

a rím valósággal megismétlődik.

A szétszóródó rím formai ellentéte a *sűrített rím.* Alliteráció nélkül is milyen leheletnyi érzékenységű rímhatás keletkezik egyetlen hang kihullásával.

Nehezülök már, lelkem akkor boldog,
ha pírban zöldel a *fiatal ág* –
bár búcsút int nekem. E fura dolgot
űzném,
az örökös ifjúság *italát.*

(Buzgóság)

És milyen felfokozott erővel „üt rá" a rövidebb válasz a hívásra:

Jóval és rosszal nem *gondolkozom,*
csak szenvedek én és csak *dolgozom.*

(Szeretnének)

A rímillúzió határeseteihez közeledünk. Az előbbiekben találkoztunk már a rímkapcsolat olyan eseteivel, melyekben a válasz nem volt „szinkronban" a társelem kezdetével: elmaradt tőle, vagy ellenkezőleg, éppen előrefutott. Ilyenkor jórészt alliteráló intonálás állította helyre a rímharmóniát. A következőkben nem lép fel ilyen úgyszólván áthidaló elem. A példák szóljanak.

Gyúlékony vagyok, s mint a nap,
oly lángot lobbantottam – *vedd el!*
Ordíts reám, hogy nem szabad!
Csapj a kezemre *mennyköveddel.*

És befejezésül:

Meghalni lélekzetemet
fojtom vissza, ha nem versz *bottal,*
és úgy nézek farkasszemet,
emberarcú, a *hiányoddal!*

(Bukj föl az árból)

Lehet-e nem érezni, hogy ezek a pörölycsapású, *hosszú* válaszok előrefutó indításukkal végzik el igazában a rím funkcióját, kiegészülve a zárlatul elhangzó *(decrescendo) formális* rímmel?

Hadd jegyezzek ide néhány csodálatos sort József Attila kincstárából: itt *nem* rímek gócából árad a sugárzás, hanem alliterációkból, de világosan megmutatkozik bennük, hogyan válnak a költői látomás hangelemei festői és egyben lelki tájelemekké.

Mert jó meghalni. Tán örülnék,
ha nem szeretnél így. Kiülnék
a fehérhabú zöld egek,
fecsegő csillagfellegek

mellé a nyugalom partjára . . .

A *fe*hérhabú *fecsegő fe*llegek fényhatását polifonná gazdagítja a *fecsegő csí*llagfellegek *cs*-inek, *g*-inek hangszóródása, a *csillag – felleg* vízió teremtő pararhyme-je, harmonikusan elnyugodva a *mellé* rokonhangzásában.

Összetett, mozaik-rím:

Számon tarthatják, mit telefonoztam,
s mikor, *miért, kinek?*
Aktába írják, miről álmodoztam
s azt is, *ki érti meg.*
És nem sejthetem, mikor lesz elég ok,
előkotorni azt a kartotékot,
mely jogom *sérti meg.*

(Levegőt!)

Az összetett rím: szabályozott mozaik-technika. Az igazi mozaikhoz azonban valamiféle szabálytalanság is hozzátartozik, amely szabályossá szerveződik: látszólagos rendellenesség, melyből művészi rend születik. A strófán áthúzódó mozaikrím egységén belül a törésvonalak különbözősége feszíti–fűzi a mesteri rímstruktúrát magasabb, szinte drámai szervezetté.

A költő előtt, óhatatlanul, nyelvi anyaga legrejtettebb, játékos titkai is feltárulnak. Vessünk egy pillantást gyújtó hatású szatírájára:

Ha örül Horger *Antal úr,*
hogy költőnk nem nyelv*tant tanul,*
sekély
e kéj –

Én egész népemet fogom
nem középiskolás fokon
taní-
tani.

(Születésnapomra)

Az *Antal úr – tant tanul* mozaik-groteszk után bukkan fel zárlatul a *taní-tani* trouvaille. (Figyelemreméltó az ékezeti rend: az első, tiszta jambust záró *hosszan* nyújtott *í*-re

valósággal csattanó válasz a záró, agresszíven *rövid i!* Ez is mozaik: összetétel, melyet szinte sebészi beavatkozás hozott létre. Mert nemcsak az ilyen sorok, mint

Intelme gyorsan, *nyersen ért*
a „Nincsen apám" *versemért*...
...
Ön, amíg szóból *értek én,*
nem lesz tanár e *féltekén*...

de mozaik-képződmény valamennyi versszak-záró: *az ám – hazám, sekély – e kéj,* ám a többi is: *fura ura, gagyog s ragyog,* hiszen ezekben a félstrófákban rímpár vállalja a teljes szöveg szerepét.

Úgy vélem, József Attilánál az artisztikum soha nem jelentkezik öncélúan. Messzemenően jellemző, amint például a legmesteribb mozaikrím közvetlen szomszédságában látszólag primitív hanyagság biztosít magának létjogot.

S hol táborokba gyűlt *bitangok*
verseim rendjét üldözik,
fölindulnak testvéri *tankok*
szertedübögni rímeit.

(Ars poetica)

A *bitangok* – (testvé)*ri tankok* mester-rímpárja után a szinte rímtelen *üldözik – rímeit* kettős „dübögése" is a művészi és hitvalló expresszió „zenéje". (Ugyanez a vers a mesteri rímpárok egyik leggazdagabb lelőhelye.)

A balladás népi szimmetria alkalmazásáról ejtenék néhány szót.

– Szegény ember, hogy adod a bölcsőt?
– Csöpp a gyerek, hogy adnám a bölcsőt?
– Király vagyok, bírok *nagy* erővel,
ha nem adod, elveszem *erővel.*

(Szegény ember balladája)

A kemény, intenzív alkalmazás éppen ezzel a kikalapált keménységgel a párhuzamosság szimmetriáját a felfokozás eszközévé teszi.

Erős az én szívem, vagyok éhes, rongyos,
nem akarok lenni én már éhes, rongyos.
Inkább akarok csúf, tapodott holt lenni,
méginkább új rendben sorsom ura lenni.

(Jut most elég virág)

A rím hatásfoka tekintetében figyelemreméltó szerepe van az elhelyezkedés távolságának – közelségének. Ebben a megközelítésben rendkívül beszédes példákkal szolgál József Attila néhány változó formában hátramaradt költeménye. Az egyik *Jön a vihar;* első versszaka:

Jön a vihar, tajtékja ében,
haragos bírák feketében,
villámok szelnek át az égen,
mint fájó fejen a kínok,
utánuk *bársony nesz inog,*
megremegnek a *jázminok.*

A *Hazám*-sorozatnak első szonettje így kezdődik:

Az éjjel hazafelé mentem,
éreztem, *bársony nesz inog,*
a szellőzködő, lágy melegben
tapsikoltak a *jázminok.*

A vers kezdete a *Jön a vihar* két rímelő sorát foglalja új keretbe, a vihar előtti feszültség helyett az éjszakai „szellőzködő, lágy meleg" légkörébe. A két rím most már két sornyira távolodik egymástól: a rímráütés, az előbbi zsúfoltsággal szemben, itt valósággal üdítően hat, levegőssé válik, és ebben a levegősségben igazi atmoszféra-teremtő hatással susognak-zizegnek a „bársony nesz"-ben s körülötte felmerülő *s–sz–z* hangok, majd a „*szell*őzködő *l*ágy me*l*eg" olvatag hangjai. A zsúfoltság eloszlik, a rímek megtalálták természetes helyüket.

Még szebb a másik eset. A *Jön a vihar* második szakaszában olvassuk:

S ameddig az a *lanka nyúl,*
a szegény fűszál *lekonyúl,*
fél, hogy örökre *alkonyúl.*

A „*Költőnk és kora*" (korábban már idézett) versszakában így tér vissza a rímhármas:

Piros vérben áll a tarló
s ameddig a *lanka nyúl,*
kéken alvad. Sír az apró
gyenge gyep és *lekonyúl.*
Lágyan ülnek ki a boldog
halmokon a hullafoltok.
Alkonyúl.

A distanciát tartó rímek összetartó kapcsai itt is csodálatos hanghatásokkal erősbödve teljesítik ki az alkonyi táj „macabre" költészetét. Az *r*-ek, *gy*-k, *ny*-ek és főleg a rímek

alaptónusát adó s onnan tovább terjeszkedő *l*-ek lágy harmóniája tökéletes *plein-air* tájköltészet.

*L*ágyan ü*l*nek ki a boldog
ha*l*mokon a hu*ll*afo*l*tok.
A*l*konyú*l*.

A magányos végső szó úgy kondul, mint valami halk alkonyi harangszó.

Talán ez az egy példa is sejtet valamit abból, milyen hangulati, érzelemkeltő, kifejező szerepe lehet a rímtávolságnak a rím összhatásában, hatásfokában (mindig *relatív* távolságról van szó). Az első versben mintha csak vázlatban találkoznának a képek, gondolatok, s a velük kapcsolódó rímek; – a végleges formában ezek a rímek, képek, gondolatok úgyszólván hazatalálnak – abba a vershelyzetbe, melyben mintegy beteljesül költői lehetőségük.

Kell-e mondani, hogy másutt épp *a sűrű rímelés,* az egymásra következő sorokban – kettőben, háromban, négyben – találkozó rímek teljesítik legteljesebben a koncentrált kifejezésnek azt a hivatását, amely éppen – a vers hivatása!

Karóval jöttél, nem virággal,
feleseltél a másvilággal,
aranyat ígértél nagy zsákkal
anyádnak és most itt csücsülsz,

mint fák tövén a bolondgomba
(így van rád, akinek van, gondja),
be vagy zárva a Hét Toronyba
és már sohasem menekülsz.

A hármas füzérek sűrűségét a versszakok végére iktatott rímek összecsendítése enyhíti, ízesíti és levegősíti.

Érdemeimből megértettél,
bátorrá vakmerőből tettél,
kínlódtál, amíg nem szerettél,
egész világom ege lettél, –

hát dícsértessél s hírdettessél,
minden korokon át szeressél
s nehogy bárkiben alább essél,
mindig, mindenütt megméressél!

(Flóra 5.)

A lelkendező vallomásnak a rímfürtök sűrűsége, tömöttsége ad éppen fokozott, szuggesztív kifejezőerőt.

József Attila egyetemes életműve bizonysága annak, hogy a rím technikai eszköze, mesterségi készsége szinte indulásától rendelkezésére állt. Garai Gábor írja (*Eszköz és eszmélet,* 1965. 87.), hogy József Attila, mint Petőfi, Ady is, „előbb tudtak az elődök »technikai« színvonalán jó verset »csinálni«, mint önmagukat, új mondanivalóikat kifejezni". Hozzátehetjük: beteljesült költészete fényes tanúság arról, hogyan vált életművében a rím a vallomásos kifejezés szuverén fegyverévé.

SZERDAHELYI ISTVÁN

KELL-E NAGYMONOGRÁFIÁT IRNI?[1]
Gondolatok Szabolcsi Miklós: Érik a fény című nagymonográfiája kapcsán

Immár világosan látszanak Szabolcsi Miklós vállalkozásának körvonalai. József Attila-monográfiájának első, 1963-ban megjelent kötete, a *Fiatal életek indulója* 634 oldalon elemezte a költő életútját tizennyolc éves koráig, 1923 őszéig; a most, másfél évtized múltán kiadott második kötet, az *Érik a fény* mindössze négy esztendővel, 1927 őszéig haladt előre, s 802 oldal. Egyhamar aligha lesz hát kezünkben a befejező rész, s könnyű előre látni azt is, hogy a teljes mű valóságos papírpiramisnak ígérkezik.

Ezek az arányok bizony provokálóan nagyszabásúak, aminthogy vitára ingerlő a háttérrajz részletessége, az összefüggések felkutatása, a mellékszereplők leírása, s a tökélyre törekvő apparátus, a címmutató, ahol más költők verscímei is megtalálhatók, a hatalmas irodalomjegyzék, amely az újraközlések, sőt részleges újraközlések adatait tartalmazza. Ha egyszer „az mindenesetre biztos, hogy az ‚első vonalbeli', vezető szürrealistákat – úgy, mint Illyés Gyula Bretont, Aragont, Éluard-t – nem ismerte" József Attila, s csak „valami kevés kapcsolata" volt „francia avantgarde csoportokkal",[2] akkor az e kapcsolatokat ismertető alfejezetek mellé minek odaillesztení egy *A szürrealizmus,*[3] s aztán mégegy, *A magyar szürrealizmus*[4] című alfejezetet is, amelyek közül az első azt írja ugyan, hogy „a szürrealizmusnak, a szürrealizmus történetének könyvtárnyi irodalma van. Nem lehet célunk itt újabb szürrealizmus történetet vagy értékelést adni",[5] de azután mégis oly részletezően foglalkozik a szürrealizmus általában vett problémáival, hogy még azt sem hallgatja el, hogy újabb kutatások szerint „a szürrealizmus hőskorának pszichológiai ismeretei nem Freudtól, hanem egy félszélhámos angol hipnotizőrtől, Myerstől származnak",[6] s a második alfejezet hasonló tüzetes figyelmet szentel a – meglehetősen rövid élettörténetű – magyar szürrealista mozgalomnak.

[1] E cikk első fogalmazványát 1977 decemberében írtam, egyik napilapunk számára; írásom akkor – merőben formai okok miatt – nem jelent meg. Minthogy úgy érzem, mondanivalóm nem veszítette el aktualitását, örömmel ragadom meg az alkalmat, hogy közzétegyem, s élve az itteni lehetőségekkel, az eredeti szöveget bővítettem, kiegészítettem.

[2] *Szabolcsi Miklós:* Érik a fény. József Attila élete és pályája 1923–1927. Bp. 1977. 655 l.

[3] Vö. uo. 638–647. l.

[4] Vö. uo. 647–654. l.

[5] Uo. 638. l.

[6] Uo. 639. l.

Az effajta „elkalandozások" szokatlanná teszik Szabolcsi Miklós művének kompozícióját: a tulajdonképpeni téma, József Attila életének négy esztendeje középpont csupán, amelyből a szélrózsa minden irányába szétfutnak a gondolatmenet vonalai, hogy a korszak minden, akárcsak távolról, igen közvetve összefüggésbe hozható momentumát felvázolják, rögzítsék. Az *Érik a fény* visszhangjában – az elismerés mellett – fel is hangzott a kétely szólama: mire jó ennyit írni? Ennyi apró adatot összehordani? Kell-e egy-egy költemény verstani értelmezésének több felfogását ismertetni? Mi szükség ilyen részletezésre?

E kérdések annál is időszerűbbek, mert az elmúlt másfél–két évtizedben divatba jöttek az ilyen nagy, átfogó szintézisek: sorra jelennek meg a különböző történeti, irodalomtörténeti és művészettörténeti összefoglalások, nagymonográfiák, szaklexikonok vaskos kötetei. Mint minden divatjelenség, ez is gyanakvást kelt: reális szükségleteket elégít-e ki, vagy pazarló kulturális luxus?

A feleletet keresve abból indulnék ki, hogy az *Érik a fény* irodalomjegyzékében a kifejezetten József Attiláról szóló írások száma 230, s ebből 22 az önálló, 100 oldalon felüli kötet. Temérdek gondolati munka, szellemi érték rejlik e számok mögött – s ennek túlnyomó része kis idő múltán veszendőbe menne, holt bibliográfiai adattá, könyvtári jelzetszámmá változnék. A „Gutenberg-galaxis" e régiójában az égitestek többsége hullócsillag: a legfényesebb folyóiratcikkre sem emlékszünk egy-két év múltán, s még a szakmai szenzációként ható kötetek szellemi kisugárzásának időtartama is igen korlátozott. Különösen áll ez a vegyes tartalmú szerzői tanulmánygyűjteményekre, amelyek olykor igen kiváló dolgozatokat tesznek a folyóiratbeli publikációnál maradandóbb formában és szélesebb kör számára hozzáférhetően közkinccsé, ez az elvi lehetőség a gyakorlatban mégis igen ritkán realizálódik, mert az ilyen típusú kiadványok még a szakmai körökön belül is meglehetősen rosszhírűek: „nemzeti ajándékoknak" számítanak, merőben protokolláris okokból kiadott könyveknek, amelyek nem szolgálnak másra, mint arra, hogy szerzőjük újabb címmel gazdagíthassa bibliográfiáját. Ez az ítélet így, általánosságban semmiképpen nem elfogadható, hiszen irodalom- és művészetteoretikusaink, kritikusaink számos olyan tanulmányt írnak, amelyek nemcsak hogy megérdemlik, hanem meg is követelik, hogy ne csak az újságban, folyóiratban fussuk át, hanem könyvespolcunkon is őrizzük. (Más kérdés, hogy könyvkiadásunk gyakran igencsak könnyű kézzel dönti el, kitől miféle írásokat publikáljon kötetként, s az effajta gyűjtemények dömpingje valóban negatív jelenség kulturális életünkben.) Korunk tudományos életének egyik közismert problémája jelentkezik it: a publikációk száma egyre rohamosabban nő, s egyelőre hiányoznak azok a technikai eszközök, amelyek segítségével szakembereink lépést tarthatnának a mind hatalmasabb információáradattal, megbízhatóbb eredménnyel tudnának válogatni, rostálni, úrrá lenni a bőség okozta zavaron.

Hogy a kutatási eredmények mégsem mennek veszendőbe, a részproblémák kidolgozása és közrebocsátása mégsem meddő erőpocsékolás, az főként az átfogó szintézisek, köztük a nagymonográfiák műfajának köszönhető. Ezeknek a munkáknak a feladata, hogy egy-egy területen összegyűjtsék az értékeket, amelyeket a szakirodalom addig mintegy „tudat alatt" felhalmozott, s mindezt tudatosítsák, hozzáférhetővé tegyék (azon túlmenően természetesen, hogy szerzőik jó esetben egyéni, új vonásokkal gazdagítják az

addigi képet, nemcsak egybemontírozzák a korábbi eredményeket, hanem a szintetizáló munkával új minőséget, magasabb szintű igazságokat alakítanak ki). Nincsen hát indokolatlanabb ellenvetés az effajta vállalkozásokkal szemben, mint az, hogy „túl részletesek": ha valahol, itt kell megkísérelni a teljesség elérését, hiszen ami érték még a nagymonográfia-író látóhatárán is kívül esik, az alighanem nyomtalanul kihull a szakmai tudat emlékezetéből is. Mindebből pedig világossá válhat: nemhogy az nem kétséges, van-e értelme átfogó szintéziseket létrehozni, nagymonográfiákat írni, hanem éppenséggel ezek a műfajok biztosítanak értelmet a részkutatások, kisebb publikációk számára.

Az sem véletlen vagy talmi divatjelenség, hogy a nagymonográfia és a többi hasonló műfaj éppen napjainkban éli egyik virágkorát. A nagy társadalmi átrendeződés időszakában, a marxista gondolat forradalmi térhódításának idején a társadalmi igények a tudományban is az ideológiailag legfontosabb eredmények gyors elérését írták elő. A mozgékony, az aktuális kérdésekre minél közvetlenebbül reflektálni képes tanulmány- és cikkműfajok így szükségszerűen előtérbe kerültek, s nem volt ez másképp az ötvenes–hatvanas évek fordulóján sem, amikor a marxista gondolkodás reálisabb hegemóniáját és alkotó továbbfejlődését megalapozó nagy vitahullámok zajlottak, majd pedig a modern polgári tudomány eredményeinek kritikai adaptációja is napirendre került. Ma viszont, a társadalmi – s ezen belül a kulturális – fejlődés új szakaszába lépve túljutottunk azon, hogy az ilyen típusú feladatok álljanak előtérben, s elérkezett az idő a nagyobb lélegzetű vállalkozások megvalósítására, a felhalmozódott eredmények összegezésére.

Említettem már, hogy az igazán jó szintézis, amilyen Szabolcsi Miklósé is, természetesen nem egyszerű halmaza a részeredményeknek, hanem értékeli, rangsorolja ezeket, önálló koncepcióba helyezi, kiegészíti, továbbfejleszti. *A szürrealizmus* és *A magyar szürrealizmus* fejezetekre – hogy az imént említett példáknál maradjak – nem azért van szüksége Szabolcsinak, hogy felmondja, amit másoktól is tudunk, hanem azért, mert kritikailag értékelt, s ha nem is vadonatúj, de lényeges árnyalataiban mégis különböző összegezést ad az eddigi eredményekből; ha csak egy-két mondatban is, de kifejezésre juttatja állásfoglalását a „könyvtárnyi irodalommal" rendelkező vitákban, s azt sem mulasztja el, hogy egy-két ökonomikusan megválasztott idézettel érzékletes példákat is adjon elvi fejtegetései és adatai mellé.

Az újítás és az ítélkezés felelőssége azonban ebben a műfajban sokkalta nagyobb, mint egy-egy kisebb tanulmányban, ahol a vázlatos gondolatkísérletek, a pusztán heurisztikus értékű ötletek is helyénvalók lehetnek. A „szakirodalom emlékezeteként" funkcionáló nagymonográfia értékelései nem lehetnek egyénieskedő rigolyák; a szélesebb körű és hosszabb távú hatás itt különösen megfontolt eljárásokat ír elő. Nem a mindenfélét összebogarászó filosz-szenvedély vagy a tétovaság, hanem az egyedül helyes megoldás jele hát, amikor Szabolcsi Miklós egyes költemények versformájának leírásában több, eltérő véleményt is egymás mellé helyez, ahelyett, hogy a magyar verstan eldöntetlen problémáiban a csalhatatlan bíró szerepében tetszelegnék. A laikus közvélemény – s e tekintetben, sajnos, az irodalmárok és irodalomkritikusok nem kis része is laikusnak számít – mindmáig nem érzékelte, hogy a hevesebb figyelmet vonzó, ideológikus természetű vitakérdések mellett csendben, de feltartóztathatatlanul egyetlen óriási vitakomplexummá alakult át a magyar verstan is. Hogy hangsúlyos versünk miféle szabályokhoz igazodik (s

egyáltalán, hangsúlyos-e, vagy tagoló, netán szótagszámláló), s miféle ismérvei vannak egy magyar jambikus sornak, ez a verstan művelőinek körében nem kevésbé ádáz viták tárgya, mint egyebütt a strukturalizmus vagy szemiotika problémái. S bármennyire is kiemeli a nagymonográfiák íróit vállalkozásuk dimenziója az irodalmárok körén belül, az mégsem várható el tőlük, hogy a specialisták által kibogozhatatlannak ítélt gordiusi csomókat ők bogozzák ki – kettévágniuk pedig e csomókat nem illik: a kard a tudományos problémák megoldásában nem épp a legmegfelelőbb eszköz. Nagyon helyesen teszik hát, ha – amint ezt egyes esetekben Szabolcsi is teszi – az eltérő álláspontokat jelzik: a tudományos ítélőképesség fényes bizonyítéka lehet az is, ha valaki tud tartózkodni egy ítélettől.

Szabolcsi Miklóstól egyébként mi sem áll távolabb, mint a terjengősség, az ásíttató bőbeszédűség. Stílusával is informálni akar, nem riad vissza attól, hogy merészebb jelzőkkel, netán meghökkentő metaforákkal érzékeltesse mondandóját; a tudós szövegekben manapság már oly ritka irónia sem idegen tőle. Műve jó bizonyíték arra, hogy az oldalszámok növekedése nem feltétlenül jár együtt az unalom növekedésével.

Még azt sem átallja, hogy kérdéseket tegyen fel olvasójának. A *Milyen jó lenne nem ütni vissza* záróképénél –

> nagy, rakott szekerek indulnak belőlem
> a pusztaság felé.

– például így: „Van valami sajátos, elzengő távlat ebben a képben. A kassáki vershez hasonló lassú zengéssel, távolba tünéssel zárul a vers. Van benne valami sajátos frisseség: a paraszti díszletezés teszi vagy a sajátos kétértelműség, homály? Azt jelenti-e, hogy ‚szétosztja az este', hogy a jóságából az eddig puszta lelkek kapnak? Vagy hogy a költő maga is pusztává válik? Vagy mindkettő? "[7]

A szerző természetesen tudja a választ, a költői többértelműség problémájának megoldását, de elegendőnek tartja, hogy kérdésfeltevései nyomán magunk fogalmazzuk meg ezt önmagunk számára; szövege így elegánsabb, tömörebb, mentes minden szájbarágó didaktikusságtól, úgy érezhetjük, az író mintegy közelebb lép hozzánk, s egyenrangúként szólít meg. Apró, önmagukban véve nem túlságosan jelentős stiláris fogások ezek, összhatásukban viszont rendkívül vonzóvá, olvasmányossá teszik Szabolcsi szövegét, s ez a minőség a tudományos műveknél – főként, ha a mai ezoterikus, fontoskodó divatokat is tekintetbe vesszük – bizony nem jelentéktelen erény.

A nagymonográfia műfajának – s általában az átfogó szintéziseket nyújtó műfajoknak – sajátos erénye az is, hogy mintegy rákényszerítik szerzőiket olyan tudományos problémák megoldására vagy exponálására, amelyeket az addigi kutatások kikerültek, figyelmen kívül hagytak, jóllehet lényegesek. Aki figyelmesen olvassa Szabolcsi Miklós munkáját, egy sor olyan gondolatot találhat benne, amely a maga kifejtetlen formájában is rendkívül gyümölcsöző kiindulópontokat nyújt irodalomelméletünk „fehér foltjainak" feltérképezéséhez. Hogy példával is érzékeltessem, mire gondolok: költészetelméletünk egyik legvi-

[7] Uo. 271. l.

tatottabb problémája a szabadvers mibenlétének és formai leírásának kérdése. Sokan abból indulnak ki, hogy a szabadvers is vers, rendelkezik versjellegű hangritmussal – nemcsak gondolatritmussal tehát –, de ez itt egy bizonyos „ritmikai sokrétűség, természetesen nem metrikai következetesség, hanem Proteuszként átalakuló megfoghatatlanság formájában"[8] jelentkezik. A metrikai következetesség nélküli versritmus azonban nemcsak a „Proteuszként átalakuló megfoghatatlansággal" jellemezhető, hanem a contradictio in adjecto tulajdonságával is, minthogy metrikai következetesség nélküli ritmus nincsen. Mindebből könnyen levonható az a következtetés, hogy a szabadvers nem vers, hanem csak versjellegű – s így lírai asszociációkat keltő – sortördelésű és költői prózaszöveg; sokan, köztük jómagam is, levontuk ezt a következtetést és ezzel – mint nem a verstan vizsgálati körébe tartozó jelenségét – le is zártuk a kérdés vizsgálatát. A verstan ezt meg is teheti, de nem teheti az irodalomelmélet, hiszen a szabadversnek is léteznek igen különféle változatai, szembetünően eltérő formaszerkezetei, s ezeket illenék leírni, rendszerezni, elvégre is a modern költészet ma legelterjedtebb formájáról van szó. Szabolcsi könyve világossá teheti azt is, hogy milyen szempontokat kellene itt figyelembe venni: nem a – nem létező – versritmusokat kell keresgélni, hanem a próza különböző típusait, a „lazább dikciójú, diszkurzívabb versbeszédből" kiindulva a „tömörebb, feszesebb megoldások" tipizálásáig; az egyik ilyen típus kiváló leírását is nyújtja József Attila „csepp-verseinek" elemzésével.[9]

Befejezésül: ismeretes – vagy ha nem az, hát ismeretesnek kellene lennie –, hogy az ítéletek mindig két irányban is minősítenek, nemcsak a megítélt objektumot, hanem az ítélkező alanyt is jellemzik. Vonatkozik ez természetesen a kritikára is, amely igen kevéssé pozitív képet nyújt önmagáról, ha nem értékeli a tényleges teljesítménynek megfelelő módon a mai marxista irodalomtudomány olyan alkotásait, amilyen Szabolcsi Miklós monográfiája is.

[8] *Péczely László:* Tartalom és versforma. Bp. 1965. 138. l.
[9] Vö. *Szabolcsi:* i. m. 234–236. l.

SZABOLCSI MIKLÓS IRODALMI MUNKÁSSÁGA

(Válogatott bibliográfia)

Könyvek

Önálló művek

Költészet és korszerűség. Bp. 1959. Magvető Kiadó, 266 l.

Fiatal életek indulója (József Attila pályakezdése) Bp. 1963. Akadémiai Kiadó 634 l. (Irodalomtörténeti Könyvtár)

Elődök és kortársak Bp. 1964. Szépirodalmi Kiadó, 315 l.

A verselemzés kérdéseihez. (József Attila: Eszmélet) Bp. 1968., 1969. Akadémiai Kiadó. (Irodalomtörténeti Füzetek, 123 l.

Jel és kiáltás. Az avantgarde és a neoavantgarde kérdéseihez. Bp. 1971. Gondolat Kiadó, 198 l.

Változó világ – szocialista irodalom. Bp. 1973. Magvető Kiadó (Elvek és utak) 503 l.

A clown, mint a művész önarcképe. Bp. 1974. Corvina Kiadó, 168 l.

Érik a fény. József Attila élete és pályája 1923–1927. Bp. 1977. Akadémiai Kiadó 802 l. (Irodalomtörténeti Könyvtár 32.)

Attila József. Berlin, 1981. Akademie Verlag. 200 l. (Literatur und Gesellschaft)

Társszerzős művek

Klaniczay Tibor–Szauder József – Szabolcsi Miklós: Kis magyar irodalomtörténet. Bp. 1961. Gondolat Kiadó 1965. 493 l. (269–459) oroszul 1962, franciául 1962, németül 1963, angolul 1964, lengyelül 1966, bolgárul 1976.

Szabolcsi Miklós–V. Scserbina: Velikaja oktyabrszkaja revolucija i vengerszkaja lityeratura. Moszkva 1979, Nauka.

Szabolcsi Miklós–Tasi József: Egy verseskönyv születése. József Attila: Döntsd a tőkét, ne siránkozz. (c. hasonmás kiadásához.) Bp. 1980., Akadémiai Kiadó 31. l.

Szerkesztés

A Magyar Klasszikusok Szerkesztőbizottságában 1950–1962 között 92 kötet szerkesztésében való részvétel

József Attila Összes Művei I–II. Sajtó alá rendezte Szabolcsi Miklós és Waldapfel József. Bp. 1952. Akadémiai Kiadó. (1955: 2. kiadás)

József Attila válogatott művei. Bp. 1952. Szépirodalmi Kiadó, 462 l. (Magyar Klasszikusok)

József Attila összes versei. Bp. 1954. Szépirodalmi Kiadó, 686 l.
József Attila összes versei. Bp. 1955. Szépirodalmi Kiadó, 691 l.
Irodalom és felelősség. Gyűjtemény 10 év irodalmi kritikáiból. Bp. 1955. Művelt Nép, 602 l.
József Attila Emlékkönyv. Bp. 1957. 496 l, + 16 tábla.
József Attila Összes Művei III. (Cikkek, tanulmányok, vázlatok.) Waldapfel Józseffel. Bp. 1958. Akadémiai Kiadó, 468 l.
József Attila: Külvárosi éj. Válogatott versek. Válogatta és utószó: Szabolcsi Miklós. Bp. 1958. Szépirodalmi Kiadó, 316 l. (Olcsó Könyvtár)
Szöveggyűjtemény a mai magyar irodalomból. (IV. o. gimnáziumi tankönyvhöz) Bp. 1960. Tankönyvkiadó, 306. (Több kiadásban)
Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. (Illés Lászlóval) Bp. 1962. Akadémiai Kiadó, 676 l. (Irodalom – Szocializmus) (2. kiadás: 1963)
A magyar irodalom története. 1905–1919. 5. kötet. Bp. 1965. Akadémiai Kiadó, 543 l. (Uj kiadás: 1980)
Mérföldkő. Egy emberöltő a magyar irodalom tükrében. (Kenyeres Zoltánnal.) Bp. 1965. Corvina. 334 l. (Angol, német, orosz, francia, spanyol nyelven is)
A magyar irodalom története. 1919-től napjainkig. 6. köt. Főszerkesztő: Sőtér István. Bp. 1966. Akadémiai Kiadó, 1106 l. (Utolsó kiadása: 1980)
József Attila összes versei. Sajtó alá rend., bőv., átd. Szabolcsi Miklós. Bp. 1966. Szépirodalmi Kiadó, 711 l. (Magyar Parnasszus)
József Attila összes versei. Bp. 1967. Szépirodalmi Kiadó, 607 l.
József Attila Összes Művei. IV. Novellák, önvallomások, műfordítások. Pótlás az I–III. kötethez. (Fehér Erzsébettel) Bp. 1967. Akadémiai Kiadó.
Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. 2. köt.: „Jöjj el, szabadság!" (Illés Lászlóval) Bp. 1967. Akadémiai Kiadó, 705 l. (Irodalom – Szocializmus)
Attila József: Poesiás. Bp. 1967. Corvina, 123 l.
Studien zur Geschichte der deutsch–ungarischen literarischen Beziehungen. Hrsg. L. Magon, G. Steiner, W. Steinitz, M. Szabolcsi, G. M. Vajda. Berlin, 1969. Akademie Verlag, 519 l.
Ungarische Dichtung aus 5 Jahrhunderten. (Hermlin Istvánnal, Vajda György Mihállyal) Berlin–Weimar, 1970. Corvina, 346 l.
József Attila összes versei. Bőv. kiad. Bp. 1971. Szépirod. Kiadó, 500 l.
József Attila összegyűjtött versei. Bp. 1972, M. Helikon – Szépirodalmi K. 508 l.
Hét évszázad magyar versei. XI–XII. r. szerk. Szabolcsi Miklós. Bp. 1972. Szépirodalmi Kiadó. (5. kiadás: 1979)
József Attila: A Dunánál. Válogatott versek. Bp. 1972. Szépirodalmi Kiadó, 313 l. (Olcsó Könyvtár)
József Attila összes versei. Bp. 1975. Szépirod. Kiadó, 504 l.
József Attila Összes versei és műfordításai. Bp. 1976. Helikon. 973 l. (Helikon Klasszikusok)
Szovremennaja vengerszkaja poézija. Moszkva, 1973. (Oleg Rosszijanovval)

Ju. Barabas–L. Meletyinszkij–Nyirő Lajos–Szabolcsi Miklós szerkesztésében: Szemiotika i hudozsesztvennoje obscsesztvo. Moszkva, 1977. Nauka. 367 l.

József Attila Művei 1–2. Bp. 1977. Szépirodalmi Kiadó. (Magyar Remekírók)

„Wir stürmen in die Revolution." Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur. Hrsg. M. Szabolcsi, L. Illés, F. József. Bp. 1977. 473 l. Akademie Verlag.

Internationale Literatur des sozialistischen Realismus. A szerk. biz. magyar tagjai: Szabolcsi Miklós, Illés László. Berlin, 1978. Aufbau Verlag.

Attila József. Leben und Schaffen in Gedichten, Bekenntnissen, Briefen und zeitgenössischen Dokumenten. Hrsg. und eingel. von Miklós Szabolcsi. Bp. 1978. Corvina. 239 l.

„Induló balra." Tanulmányok a szocialista világirodalom kialakulásáról. A nemzetközi szerkesztőbizottság magyar tagjai: Szabolcsi Miklós, Illés László. A magyar kiadást sajtó alá rend. Illés László. Bp. 1979. Kossuth Kiadó, 552 l.

„Wir kämpften treu für die Revolution." Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur. Hrsg. M. Szabolcsi, L. Illés, F. József. Bp. 1979. Akadémiai Kiadó, 585 l.

Esztétikai kislexikon. 3. átd. kiad. Szerk. Szerdahelyi István, Zoltai Dénes. Munkatársak: Szabolcsi Miklós, Hermann István és mások. Bp. 1979. Kossuth Kiadó, 752 l.

A magyar sajtó története. Főszerkesztő Szabolcsi Miklós. 1. köt. 1705–1848. Szerk. Kókay György. Bp. 1979. Akadémiai Kiadó, 832 l.

Szemiotika és művészet. Szerk. biz. J. J. Barabas, J. M. Meletyinszkij, Nyirő Lajos, Szabolcsi Miklós, Bp. 1979. Akadémiai Kiadó.

Velikaja oktyabrszkaja szocialiszticseszkaja Revolucija i vengerszkaja litye ratura. (Szovjet–magyar kötet.) Magyar szerkesztői: Szabolcsi Miklós, Illés László, József Farkas. Moszkva, 1979.

József Attila útjain. Tanulmányok. (Erdődy Edittel) Bp. 1980. Kossuth Kiadó, 464 l.

József Attila-versek elemzése. Bp. 1980. Tankönyvkiadó, 278 l. (Műelemzések kiskönyvtára)

Folyóiratban, heti- és napilapokban, tanulmánykötetekben megjelent publikációk:

(A felsorolás nem tartalmazza azokat a tanulmányokat, cikkeket, melyek Szabolcsi Miklós gyűjteményes köteteiben már megjelentek. Ez alól néhány olyan tanulmány kivétel, amelyek újabb tematikus tanulmánygyűjteményekben is szerepelnek. Rövid terjedelmű nyilatkozatokat, megnyitókat és zárszavakat a bibliográfia nem tüntet fel.)

Általános irodalomtudomány magyar irodalomtörténet, Élő irodalom, kritika

József Attila-irodalom

József Attila útja. = Szabad Nép, 1955. ápr. 10.

A József Attila-kutatások néhány kérdése. = Utunk, 1957. dec. 5.

Attila Józsei e la lirica europea moderna. Roma, 1959. Societa Italiana Amici dell'Ungheria és Acta Litt. 1959. 203–213.

Attila József. = Sinn und Form. Berlin, 1959. 3. sz. 359–386.
Biographie d'Attila József. Chronologie. Bp. 1961. Corvina. 165–197.
Saitos Gyula József Attila-kézirata. = Irodalomtört. Közl. 1961. 722–744.
Poesie di Attila József. Lerici. Milano, 1962. (Bevezetés 11–20.)
Attila József: Sztihi. Bev. Szabolcsi Miklós. Mokszva, 1962. Goszlitizdat, 405 l.
József Attila. = In: Beszélő tájak. Szerk. Hatvany Lajos. Bp. 1963. 329–336.
Biografia die Attila József. = In: Attila József Poemas escogidos. Buenos Aires, 1963. Ed. Horizonte, 91–110.
Attila József dans la litterature universelle. = Europe, 1963. 7–8. sz. 67–71.
Attila József und die Weltliteratur. = In: Litterature et réalité. Szerk. Köpeczi Béla, Juhász Béla. Bp. 1966. Akadémiai Kiadó, 241–245.
József Attila. = In: Arcképek a magyar szocialista irodalomból. Szerk. Illés László. Bp. 1967, Kossuth K.
József Attila. = In: József Attila: Ferencvárosi szél. Bp. 1970. IX. ker. Tanács Kiadása, 166–197.
József Attila és a francia irodalom. = In: Eszmei és irodalmi találkozások. Tanulmányok a magyar–francia irodalmi kapcsolatok történetéből. Bp. 1970. Akadémiai K.
József Attila. = In: Ecnyclopedia universalis. Paris, 1971. 519.
József Attila szobra előtt. = Népszabadság, 1972. dec. 3.
„. . . akkor inkább Bakunint és Kropotkinát" = In: Meghallói a törvényeknek. Bp. 1973. Akadémiai K.
Attila József et la litterature francaise. = The Hungarian Pen. 1973. 3–14.
„Megfáradt ember." = Irodalomtört. Közl. 1973. 2–3. sz. 309–315.
József Attila Tanítások-ciklusáról. = Tiszatáj, 1974. 4. sz. 59–67.
„Az ésszel felfogott emberiség világossága." = M. Tudomány, 11. sz. 645–655. és MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály Közl. 1974/1–4. 265–277.; rövidítve: Élet és Irod. 1975/16. sz.
Egy fiatal szocialista költő verse. József Attila: Végül. = Kortárs 1975. 4. sz. 641–645.
Attila József in yasan ayibüsu ne sairi. = Militan (Ankara), 1975. 3. sz. 35–45; 72–75.
Mit tudunk róla? Beszélgetés Szabolcsi Miklóssal a József Attila-kutatásról. (E. F. P.) = Népszabadság, 1975. 84. sz.
Nationale Tradition. Avantgarde, sozialistische Synthese. Die Dichtung Attila Józsefs. = In: Literaturen europäischer, sozialistischer Länder. Red. H. Olschowska, L. Richter, Berlin–Weimar, 1975. Aufbau Verlag, 307–325.
József Attila Poemas. Prólogo Miklós Szabolcsi. Madrid, 1975. Visor.
Az első sajtótámadás József Attila ellen. = Élet és Irod. 1976. 3. sz.
Az anarcho-groteszk a fiatal József Attilánál. = Irodalomtört. Közl. 1976. 4. sz. 433–444.
Attila József–Gyula Derkovits–Béla Bartók. = In: „Wir stürmen in die Revolution." Bp. 1977. Akademie Verlag, 109–129.
Korok, versek. Liptay Katalin beszélgetése Szabolcsi Miklóssal. = Rádió és Tévéújság, 1978. márc. 27. és IV. 2.

József Attila. = In: „Wir kämpften treu für die Revolution." Hrsg. Szabolcsi Miklós, Illés László, József Farkas. Bp. 1979. Akadémiai Kiadó, 155–184.
Attila József. = Nouvelles de Hongrie. 1979. juin. 9.
Beszélgetés Szabolcsi Miklóssal és Stoll Bélával a József Attila-kutatások állásáról. = Kortárs 1980. 4. sz. 616–621.
József Attila korának világirodalmában. = M. Hírlap 1980. 234. sz. és M. Tudomány 1980. 12. sz. 891–898.
Gondolatok újragondolása az akadémiai József Attila-ülésszakon. = M. Nemzet 1980. 236. sz.
The timeliness of Attila József. = New Hungarian Quarterly 1980. Nr. 79. 92–118.
Kortársunk: József Attila. Részvétel a Társadalmi Szemle szerkesztőségében rendezett kerekasztal-beszélgetésben. = Társadalmi Szemle 1980. 4. sz. 77–99.

*

Az irodalmi stílusvizsgálat XX. századi módszerei. = Egyetemes Filológiai Közlöny, 1943. 3. sz. 366–383.
Devecseri Gábor: Az élő Kosztolányi. = Magyarok 1945. 236–238.
Az antiintellektualizmus feltámadása. = Ujhold 1946. 67–68.
Déry Tibor: Alvilági játékok. = Ujhold. 1946. 151–152.
Sőtér István: Magyar–francia kapcsolatok. = Magyarok 1946. 636–637.
Tolnai Gábor: Végzetes esztendők. = Magyarok 1946. 191–192.
Faludi Ferenc stílusa. Bölcsészdoktori disszertáció. Bp. 1946. 128 l.
Huxley és Cini. = Ujhold 1947. 68–69.
Devecseri Gábor Odyssea-fordításának méltatása. = M. Nyelvőr 1948. 130–131.
Komlós Aladár: Irodalmunk társadalmi háttere. = Csillag 1948. 5. sz.
Irodalmi szociográfia. = Csillag 1948. 5. sz.
Magyar századok. Horváth János-emlékkönyv. = Irodalomtört. 1949. 342–438.
Karinthy Ferenc: Szép élet. = Csillag 1950. 27. sz. 54–55.
Megjegyzések a Felelet vitájához. = Irodalmi Ujság 1952. júl. 3.
Ady Endre összes prózai művei. = MTA Nyelv- és Irodalomtud. Osztály Közl. 1956/1–2. sz. 208–219.
Ady. = Népművelés 1959. január 1.
Gondolatok egy antológia olvasásakor (Tűztánc) = Élet és Irod. 1959. jan. 16.
Egy hetilap gondjai. = Élet és Irod. 1959. okt. 23.
A magyar szocialista irodalom történetének néhány kérdése. Kandidátusi disszertáció tézisei. Bp. 1960. Akadémiai K.
A XX. századi magyar irodalom története. = In: A kultúra világa. IV. köt. 1960. 433–519. (Klaniczay Tiborral)
Az irodalom védelmében. = Élet és Irod. 1960. szept. 16.
Trzecie pokolenie pisatskie mlodych. = Nowa Kultura, 1960. aug. 21.
A kritika – mérlegen. = Élet és Irod. szept. 16.
Kardos László: Vázlatok, esszék, kritikák. = Irodalomtört. Közl. 1961. 4. sz. 488–489.
O szosztojannii kritikii v Vengrii. = Voproszü Literaturü, 1962. 12. sz. 134–137.

Két megjegyzés két (nem mai) versről. = Uj Irás 1962. 771–773.

Tvorcseszki metod a konkretnüe zadacsi kritiki. = Voproszü Literaturü 1963. 11. sz. 99–102.

Tendances nouvelles dans la littérature hongroise d'aujourd'hui = International PEN Bulletin of Selected Books, 1963. 4. sz. 125–138.

Knigi o kotorüh govorjat. = Voproszü Literaturü 1963. 12. sz. 231–234.

Problemes de l'évolution de la poésie lyrique socialiste. = Acta Litt. 1963. 509–514.

Irodalom – exportra? = Élet és Irod. 1963. nov. 23. 3–4.

Über die Entwicklung der ungarischen sozialistischen Literatur. = In: Zur Geschichte der sozialistischen Literatur. 1918–1933. Berlin 1963. Aufbau Verlag, 284–303.

Két vers között. Garai Gábor lírája. = Kritika 1964. 10. sz. 36–39.

A valóság vonzásában. = Irodalomtört. Közl. 1964. 396–398.

Weöres Sándor új verseiről. = Élet és Irod. 1964. máj. 23.

A legújabb magyar irodalom világirodalmi kapcsolatai. = In: A mai magyar irodalom esztétikai kérdései. Bp. 1965. Magvető.

Szporü vokrug dokumentarnoj literaturü. = Inosztrannaja Literaturü. 1965. 4. sz. 211–214.

Hudozsesztvennoje iszledovanije problemü moralü. = Voproszü Literaturü. 1965. 12. sz. 22–29.

Húsz év magyar költészete. = Társadalmi Szle. 1965. 6. sz. 24–42. és Élő irodalom. Bp. 1969. Akadémiai K. 29–48.

Tamás Aladár: Aggodalom jegyében. Bevezető: Szabolcsi Miklós. Bp. 1966. Magvető. (Elvek és utak)

Une poésie qu'on achete. = Europe, 1966. Nr. 3. 126–133.

De la littérature hongroise d'aujourd'hui. Bp. 1966. Pannonia, 87–98. (Angol, német, orosz, spanyol nyelven is)

Szövegelemzés és történetiség = Kritika 1967. 5–6. sz. 40–45.

A 70 éves Fábry Zoltán köszöntése. = Népszabadság 1967. aug. 5.

Balázs Béla. = In: Arcképek a magyar szocialista irodalomból. Szerk. Illés László. Bp. 1967. Kossuth K.

Possibilité des méthodes génétiques et structuralistes dans l'interprétation des textes. = Acta Litt. Hung 1968. 1–2. sz. 165–173.

Kétféle költészet. = Kritika 1968. 8. sz. 30–35.

Un exemple de l'influence italienne en Hongrie au 17e siecle. = Studi Francesi, 1968. Aug. 125–129.

A verselemzés kérdéseihez. = Alföld 1969. 4. sz. 62–67.

Vita és gondolkodás közben. = Kritika 1969. 11. sz. 12–20.

Hozzászólás Kenyeres Zoltán tanulmányához az irodalomtörténeti periodizációról. = Irodalomtört. 1969. 2. sz. 371–376.

Adytól a mai irodalomig. Századunk magyar irodalmának kutatásáról. = Népszabadság 1969. 207. sz.

Béla Balázs. = In: Studien zur Geschichte der deutsch-ungarische literarischen Beziehungen. Berlin, 1969. Akademie Verlag, 435–452.

Deux types de poésie exemple de l'interdépendance de la fonction et de la forme dans l'art. = Acta Litt. Acad 1969. 1–2. sz. 127–136.

A szellemi élet műhelyei. (Béládi Miklóssal) = Élet és Irodalom 1970. 5. sz.

Szerb Antal tanulmányai. = Kritika 1970. 10. sz. 6–13.

Eredmények és feladatok. In: A novellaelemzés új módszerei. Bp. 1971. Akadémiai Kiadó.

Bevezetés Szerb Antal Gondolatok a könyvtárban című kötetéhez. Bp. 1971. Magvető.

D'une enquete sociologique sur la vie littéraire hongroise actuelle. = Acta Litt. Akad. 1971. 1–4. sz. 487–492.

Milyen volt, milyen most, milyen legyen. = Élet és Irod. 1972. 11. sz. 3–4.

Mágia és révület új hulláma. = Uj Irás 1972. 12. sz. 71–78.

Bori Imre: Az avantgarde apostolai. = Kritika 1972. 9. sz. 24.

Az irodalomtudomány jelent alakító, jövőt idéző szerepe. = M. Nemzet 1972. 112. sz.

Fenyő Miksa (1877–1972) = Irodalomtört. Közl. 1972. 3. sz. 416.

Ljubov k vszlemoj (Ferenc Juhász) = Inosztrannaja Literaturi 1973. 5. sz. 264–267.

Gyergyai Albert köszöntése. = Kritika 1973. 1. sz. 18.

Expressionism in Hungary. In: Expressionism, as an international literary phenomen. 21 essays. Paris–Bp. 1973. Didier–Akadémiai K.

Költő, hatalom, forradalom. Válaszok a párizsi L'Europe Petőfi-számának kérdéseire. = Kortárs 1973. 1. sz. 70–72.

A magyar irodalom története a XX. században. In: Hazánk, Magyarország. 1974.

Kritikusok műhelyében. Szabolcsi Miklósnál. Iszlai Zoltán interjúja. = Élet és Irod. 1974. 45. sz.

A XX. századi magyar irodalom fő irányai c. tanácskozás bevezetője. = Literatura 1974. 4. sz. 63–68.

Beszélgetés Franyó Zoltánnal. Tévé-interjú. = Valóság 1974. 8. sz. 37–48. és A század nagy tanúi. Bp. 1978. 83–108.

Juhász Ferenc: A megváltó aranykard. = Kritika 1974. 4. sz. 22–23.

Ot isztorii – k szovremennoszti. = Voproszü Literaturü. 1974. 12. sz. 106–122.

Freiheit, komm! Du gebär mir die Ordnung . . . = In: Verteidigung der Menschheit. Berlin, 1975. 287–306.

Az „irodalomtörténettől" az „irodalomkutatásig". = Literatura 1975. 1. sz. 10–15.

Szauder József. Búcsúztató.; Dersi Tamás. = Irodalomtudományi Közl. 1975. 3., 5–6. sz.

Bányai Gábor: Műhelybeszélgetés Szabolcsi Miklóssal. = Népszabadság 1975. 10. sz.

Az irodalmi konstruktivizmusról. = In: „Vár egy új világ." Szerk. Illés László és József Farkas. Bp. 1975. Akadémiai K. 70–80. l.

Niektoré literárne prudy násého storoica. = Slovenska Lit. 1975. 1. sz. 62–71.

A magyar szocialista irodalom kutatásának problémái; vitaösszefoglaló; megjegyzések. = In: Tanulmányok a két világháború közötti hazai szocialista és antifasiszta irodalom kérdéseiről. .Szerk. Illés László, Kabdebó Lóránt. Bp. 1975. NIP. 8–14., 56–57., 155–17.

Nemzeti dal. Verselemzés. In: Miért szép? A magyar líra Csokonaitól Petőfiig. Szerk. Mezei Márta és Kulin Ferenc. Bp. 1975. Gondolat, 465–479.

Irodalomtudományunk harminc éve. = Nógrád, 1975. júl. 26. (Dolgozók Lapja, Békés megyei Népújság, Szolnok megyei Hírlap, Csongrád megyei Hírlap is közölte.)

Poszler György: Szerb Antal. = Irodalomtörténet, 1975. 4. sz. 1021–1027.

Prózairodalmunk újabb fejezetéről. Béládi Miklós, Bodnár György, Szabó B. István és Szabolcsi Miklós beszélgetése. Szerk., műsorvezető Kulcsár Katalin. = Jelenkor, 1976. 1. sz. 69–77.

Megjegyzések egy magyar stílusjelenséghez. = Nyelvtudományi Közlemények, 1976. 2. sz. 441–451.

Irodalomtudósaink fóruma. Szabolcsi Miklóssal beszélget Hajdu Ráfis Gábor. = Jelenkor, 1976. 6. sz. 547–554.

Király István: Irodalom és társadalom. = Kritika 1976. 10. sz. 22–24.

A Korunk és a marxista gondolat. = Kortárs 1976. 9. sz. 1459–1466. és: 50 éves a Korunk. Szerk. Kabdebó Lóránt. Bp. 1977. PIM. 7–19.

Kis tanulmány Adyról. In: Ady Endre verses antológiája. Tokió, 1977. Kobunsha, 89–101.

Neues in den sozialistischen Literaturen. = Weimarer Beiträge. 1977. 11. sz. 78–80.

Babits Mihály: Arcképek és tanulmányok. = Népszabadság, 1977. 155. sz.

Szocialiszticseszkaja idejnoszt v szovremennoj vengerszkoj literature. In: Literatura isztoricseszkogo optimizma. Szoszt. Sz. A. Serlaimova, V. A. Horev. Moszkva, 1977. Progressz, 62–74.

A 100% évfordulóján. In: Tamás Aladár: A 100%. A KMP legális folyóirata 1927–30. Bp. 1977[3]. Akadémiai Kiadó, 321–325.

Halandzsa. Nyelv és valóság Karinthy Frigyes művében. = Kortárs 1978. 3. sz. 461–472. és A közvetítő. Egy irodalomtanár emlékezete. Szerk. Bálint Éva. Bp. 1977. Tankönyvkiadó, 105–132.

Magyar irodalomkritika, valóság a hetvenes években. = Társadalmi Szemle, 1978. 8–9. sz. 123–136.; Tiszatáj, 1978. 10. sz. 36–48. és In: A hetvenes évek magyar irodalmáról. Szerk. Agárdi Péter. Bp. 1979. Kossuth K. 336–365.

Az irodalom üzenetei. = Élet és Irodalom, 1978. 9. sz. 3.

Irodalomtörténet és a munkásmozgalom története. In: Munkásmozgalomtörténet. Szerk. Vass Henrik és Sipos Levente. Bp. 1978. Akadémiai Kiadó, 101–119.

Indulatos jegyzetek a mai magyar prózáról.; A szocialista irodalomról. (Rádióműsor) In: A hetvenes évek magyar irodalma. Szerk. Agárdi Péter. Bp. 1979. Kossuth, 11–13; 14–43.

Pesti szürrealizmus. Komor András egy novellájáról. In: Valóság és varázslat. Tanulmányok századunk magyar prózairodalmáról. Szerk. Kabdebó Lóránt. Bp. 1979. PIM és NIP. 227–230.

La littérature hongroise sous la Commune. = L'activisme hongrois. Sous la direction de Dautrey, Ch., Guerlan, J-C. Paris 1979. Gondal–Darly. 80–85.

Kategorii obscevo i aszobennevo is dialektyika iz vzaimodesztivije. = Aktualnije problemi szpravitelnovo izucsenija literatur szocialiszticseszkih sztran. Red. koll.: N. I. Balasov és mások. Moszkva, 1978. (1979) 24–28.

Bevezetés és hozzászólás „A magyar szürrealista irodalom" című vitához. = Hungarológiai Közlemények, 1978. (1979) 36–37. sz. 7–8., 65–68.

Bokor László. = Irodalomtörténeti Közlemények 1979. 4. sz. 497–498.

Értelmiség és forradalom. = Literatura 1979. 2–3. sz. 122–127. és Acta Litt Acad, 1979. 1–2. sz. 1–14.

Hauser Arnold. = MTA Nyelv- és Irodalomtud. Oszt. Közl. 1979. 1–2. sz. 208–209.

Gyorsuló irodalom. = Népszabadság 1979. 241. sz.

Literature, Criticism and Reality in the Hungary of the Seventies. = The New Hungarian Quarterly 1979. 76. sz. 126–140.

Történelmi jelen idő. Áttekintés és összefoglalás. 1. r. Béládi Miklós, Bodnár György, Király István és Szabolcsi Miklós beszélgetése. = Alföld 1980. 3. sz. 54–64.

Az irónia Déry Tibor műveiben. Kerekasztalbeszélgetés. = Jelenkor 1980. 6. sz. 549–557.

A neo-avantgarde magyarul. Kerekasztal-beszélgetés. = Jelenkor 1980. 10. sz. 939–948.

Egy kiadatlan „Szép Szó" dokumentum. = Kritika 1980. 4. sz. 13–14.

Világirodalom-történet, a magyar irodalom a világirodalom folyamatában; nemzetközi kapcsolatok

A Pléiade enciklopédiája a magyar irodalomról. = Nagyvilág 1957. 7. sz. 1095–1098.

Moszkva, 1961. december. = Élet és Irod. 1961. dec. 23.

A kritika – nemzetközi nézőpontból. = Kritika 1964. 5. sz. 36–38.

A „nemzetközi" és „nemzeti" egységért. = Nagyvilág 1964. 746–749.

Vita közben. Garaudy realizmus-elméletéről. = Nagyvilág 1964. 1714–1719.

A legújabb magyar irodalom és világirodalom kapcsolatai. In: Elvek és utak. Szerk. Pándi Pál. Bp. 1965. Magvető K.

A nemzetközi avantgard. = Kritika 1967. 12. sz. 3–13.

L'avant-garde littéraire et artistique comme phenomene international. = La Pensée, 1968. 12. sz. 94–112.

A neoavantgarde kérdéseihez. = Valóság 1969. 12. sz. 46–63.

A tizenötödik év elé. (A Nagyvilágról) = Nagyvilág 1970. 1. sz. 145–148.

Miért szép? = Nagyvilág 1971. 5. sz. 764–766.

Avangarda-medjunarodna knjizevna pojava. = Umjetnost Rijeci, 1971. 2. sz. 99–112.

Avant-garde – neo-avant-garde, modernisme: questions and suggestions. = History New Literary, 1972. 1. sz. 49–70.

L'avanguardia literatia y artistica come fénomeno international. = Casa de las Americas, 1972. Sept–Oct. 4–19.

Une synthese de l'affirmation et de l'opposition. = L'Europe, 1973. Fevr. 120–123.

Jauss, H. R.: Literaturgeschichte als Provokation. = Helikon 1973. 2–3. sz. 434–435.

A kritika kettős szerepe a jövő kultúrájában. Bevezető előadás az irodalomkritikusok nemzetközi konferenciáján. = M. Nemzet 1974. 265. sz.

Magris, C.: Lontano da dove. = Helikon 1974. 1. sz. 117–118.
Egymás mellett élés és ideológiai harc. Kerekasztal-értekezlet és az Irószövetségben. Alkotó marxista választ adunk. = Népszabadság, 1974. 252. sz.
Tanulmányok az újabb francia irodalomról. = Nagyvilág, 1974. 11. sz. 1737–1739.
A horvát–magyar regényszimpózium elé. = Literatura, 1974. 2. sz. 36–40.
Búcsú B. L. Szucskovtól. = Élet és Irodalom, 1974. 49. sz.
Szocialiszticseszkoj obscsesztvennüj vkusz i szocialiszticseszkoe szoznanie. = In: Szovremennüe problemü literaturovedenija is jazükoznanija. Moszkva, 1974. Nauka, 55–64.
A marxista kritika az ideológiai élet nemzetközi porondján. = Szovjet Irodalom 1975. 1. sz. 131–133.
Avant-garde, néo-avantgarde, modernité: Questions et suggestions. = Revue de l'Universite de Bruxelles, 1975. 1. sz. 38–63.
Esteticko iskustvo i buducnost. = Kniizevna Kritika, 1976. Sept.–Okt. 35–38.
A szocialista világirodalom kérdéséhez. Előadás az MTA Irodalomtudományi Intézet konferenciáján. = Literatura, 1976. 1. sz. 23–31.
Kritikusok között Portugáliában. = Élet és Irodalom, 1976. 16. sz. 6–7.
Válasz Jurij Barabasnak (A szocialista irodalmak együttműködéséről.) = Szovjet Irodalom, 1976. 10. sz. 153–154.
Report on the International Symposium on the Autonomy of Art. (Felszólalás Hollandiában.) = The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1976. Nr. 3. 373–374.
Literaturgeschichte und Arbeiterbewegung. = In: Wir stürmen in die Revolution. Bp. 1977. Akadémiai K. 11–35.
Vidoizmenenija znaka o szovremennem zapadoevropejszkom neoavantgarde. In: Szemiotika i hudozsesztvennoje obscsesztvo. Moszkva, 197. Nauka, 59–74.
A történeti módszerek megújulása és a komparatisztika. (Előadás az AILC-kongresszuson.) = Helikon 1977. 3. sz. 348–352.
Strukturalizmus, napikritika és közönség Franciaországban. = In: A strukturalizmus-vita. Dokumentumgyűjtemény. 1. r. Bp. 1977. Akadémiai Kiadó, 9–24.
Próza – farmerben. Aleksander Flaker: Jeans Prosa. = Nagyvilág 1977. 1562–1564.
Néo-symbolicité, néomagie: deux phénomenes de l'art contemporain. – Masques et signes comme expression de la crise entre la société et l'artiste. In: Actes du VIIe Congres Internationale d'Esthétique. Bukarest, 1977. 455–457; 679–685.
A Nyugat világirodalmi tájékozódása. = Literatura, 1978. 3–4. sz. 85–88. és Mégis győztes, mégis új és magyar. Tanulmányok a Nyugat 70. évfordulójára. Szerk. R. Takács Olga. Bp. 1980. Akadémiai Kiadó, 175–180.
Bori Imre: Krleža. (Egy monográfia margójára.) = Népszabadság, 1978. 190. sz.
Zu Probleme der sozialistischer Weltliteratur unter geschichtlichen Aspekt. In: Internationale Literatur des sozialistischen Realismus 1917–1945. Hrsg. von Georgi Dimov, Miklós Szabolcsi etc. Berlin–Weimar, 1978. Aufbau Verlag, 91–103.
L'expressionisme et sa parenté. In: „Expressionismus" im europäischen Zwischenfeld. Hrsg. von Zoran Konstantinović. Innsbruck, 1978. 33–36.

A jel változásai a mai nyugat-európai neoavantgarde-ban. In: Szemiotika és művészet. Fel. szerk. J. Barabas. Bp. 1979. Akadémiai K. 49–58.

Remarques préliminaire concernant les conceptions esthétiques de la périodisation littéraire. = Actes du VIIe Congres de l'Assotiation Internationale de Littérature Comparée. Montréal–Ottawa 1973. – 2. La littérature comparée aujourd'hui: théorie et pratique. Réd. Éva Kushner–Roman Sturs. Stuttgart, 1979. Ernst Bieber, 93–94. Ugyanitt: Remarques sur l'avant-garde. 211–212.

A szocialista világirodalom kérdéséhez. = In: „Induló balra." Tanulmányok a szocialista világirodalom kialakulásáról. Bp. 1979. Kossuth Kiadó, 57–63.

Avantgarde, Neo-Avantgarde, Modernismus. Fragen und Vorschläge. In: Künstlerischen Avantgarde. Hrsg. K. Barck, D. Schlenstedt, W. Thierse. Berlin, 1979. Akademie Verlag, 23–38.

La rénaissance des méthodes historiques et la littérature comparée. = Actes du VIIIe Congres de l'AILC. Bp. 1976. Vol. 1–2. Sous la direction de Béla Köpeczi. Stuttgart, 1980. Kunst und Wissen, – E. Bieber. 2. köt 469–475.

Csoport, iskola, áramlat. = Helikon 1979. 3. sz. 349–357.

Fin de siecle. Hrsg. R. Bauer, E. Heftrich, H. Koopman etc. (Recenzió) = Helikon, 1979. 3. sz. 429–430.

A nyugati magyar irodalomról. Kerekasztal-beszélgetés. = Jelenkor, 1979. 9. sz. 843–851., 10. sz. 928–938.

A szocialista világkultúráról. = Társadalmi Szemle, 1979. 1. sz. 41–47.

Társművészetek, művelődéspolitika, tudományszervezés, oktatás

Irodalmi nevelésünk fő problémái. 1950. 21–23.

A valóságábrázolás és a pártosság kérdései. 1955. MUOSZ 181. Irodalmunk időszerű kérdései. Bp. 1959. KÖPTI, 71.

Nacionalizmus és a legújabb magyar irodalom néhány problémája. (Tézisek.) = MTA Nyelv- és Irodalomtud. Közl. 1960. 133–137.

Kroó György: Bartók Béla színpadi művei. = Irodalomtört. Közl. 1963. 123–124.

Hozzászólás a modern művészetek kutatásának módszertani problémájához. = Művészettörténeti Dokumentációs Központ, Kiadványai 1963. 4. sz. 66–69.

„Nehéz emberek." = Kritika 1964, 12. sz. 3–5.

Eszmék és téveszmék. – Mégegyszer eszmékről és téveszmékről. In: A szocializmus irodalma. Szerk. Nyirő Lajos. Bp. 1966. Gondolat.

Kovács András: Nehéz emberek. In: Filmélet. Szerk. Lukács Antal. Bp. 1967.

Hozzászólás a Vita mai filmművészetünkről című ankéthoz. = Társadalmi Szemle 1968. 1. sz. 90–92.

A film klasszicizálódásának vagyunk tanúi. = Filmkultúra, 1968.

Munkásság és műveltség. Veres Péter: A szocialista műveltségről című cikkéhez. = Népszabadság, 1968. 281. sz.

Permanens művelődés. = Élet és Irod. 1969. 19. sz. 1–2.

A kultúra fogalma. A kultúrpolitika fogalma. = Népművelési Értesítő, 1969. 4. sz. 277–292.

A szocialista közízlés problémái. = M. Hírlap, 1970. nov. 20.

A kultúra szerepe a szocialista társadalomban. = In: Kulturális kérdések. Bp. 1972. Kossuth K. 3–24.

Irodalmi ízlés és ismeretterjesztés. = Nyelv és Irodalom, 1971. 1. sz. 119–127.

Littérature et idéologie. = Helikon 1971. 2. sz. 217–219.

Tudományos feladatok és társadalmi igény. = M. Tudomány, 1972. 10. sz. 613–621. és MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztály Közl. 1973. 2–4. sz. 269–276.

A kulturális szerkezet és a televízió. = Kiad. a MRT Tömegkommunikációs Kutatócsoport, 1973.

A kulturális forradalomról. In: A közművelődés kérdései. Bp. 1974. Kossuth K. 62–77.

Szocialista közízlés – szocialista tudat. In: Izlés és kultúra. Bp. 1974. Kossuth K. 112–127.

Az Akadémia a közoktatás korszerűsítéséért. Nyíregyháza, 1974, febr. 1–3. tanácskozás anyaga. = M. Tudomány, 1974. 4. sz. 229–237.

Kultúra és békés egymás mellett élés. = Kritika 1974. 12. sz. 3–4.

Megőrzés és újítás. Bizottságaink munkájának egy éve. = MTA Nyelv- és Irodalomt. Osztály Közl. 1974. 1–4. sz. 373–379.

Hazafiság és internacionalizmus. Vitaülés, Vácrátót, 1973. szept. 26. = Századok, 1974. 1. sz. 220–261.

Az új műveltségeszmény és a pedagógusok. Győri György interjúja. = Köznevelés 1974. máj. 31. 3–4. és Ember és műveltség. Szerk. Győri György. Bp. 1976. Gondolat, 343–353.

Közoktatásunk tartalma és az egyetemes közművelődés. (Többen) Köznevelés, 1974. ápr. 26. 12–27.

Hozzászólás az MTA Művelődéskutató Bizottság vitaülésén, 1974. jún. 12. = Kultúra és Közösség, 1974. 3. sz. 5–48.

A kultúra jövője. (előadás) = Dunántúli Napló, 1974. dec. 18.

Korszerű és szocialista a mai művészetben. = Pártélet, 1975. 2. sz. 61–64.

Hozzászólás az „Iskolában jártam 2000-ben" című beszélgetéshez. = M. Ifjúság, 1975. 52. sz. 7–9.

Mit jelent Önnek a film? Válaszol Szabolcsi Miklós. = Filmkultúra 1975. 3. sz. 93–96.

Búcsú Bárczi Gézától. = M. Nyelv, 1976. 1. sz. 1.

A művelődéspolitika fogalma. – A művészet párt- és állami irányításának héhány kérdése. In: A közművelődés kérdései. Szerk. Ács Ferencné. Bp. 1976. 5–15; 318–326.

Készülő szintéziseink a tudományos fejlődés folyamatában. = M. Tudomány 1976. 10. sz. 594–598.

Fragen der Kulturpolitik und Kulturentwicklung auf dem XI. Parteitag der ungarischen sozialistischen Arbeiterpartei. = In: Kultur in sozialistischen Ländern. Berlin, 1977. Dietz Verl. 124–143.

Zur Frage der kulturellen und künstlerischen Freiheit im Kampf gegen den Antikommunismus. = In: Die sozialistischen Kultur und die ideologische Auseinandersetzung in der Gegenwart. Berlin, 1978. 163–170.

Ortutay Gyula. = M. Tudomány, 1978. 7–8. sz. 613–615.

Ki a művelt ember? Földes Anna interjúja. = Nők Lapja, 1978. 44. sz. 8–9.

A tudományos minősítés problémáiról. Kevesebb formalizmus, több nyitottság, dinamikusabb légkör. M. Tudomány, 1978. 5. sz. 396–398.

Múltról és jövőről – gondolatok a nyelv- és irodalomtudomány 150 évéről. = MTA Nyelvtud. Osztály Közl. 1978. 1–2. sz. 3–10.

A társadalomtudományok szerepe a társadalomirányításban. (Szabolcsi Miklós, Kulcsár Kálmán, Ránki György előadásai alapján.) = Népszabadság, 1978. 125–131.

Kultúra i mirnoe szoszuscsesztvovanie. In: Puti hudozsesztvennogo progressza. Szoszt. J. P. Guszev. Moszkva, 1978. Progressz, 171–179. (Ugyanitt: József Attila, Derkovits Gyula, Bartók Béla 224–2388.; Garai Gábor és Váci Mihály: 312–317.)

A művelődéspolitika fogalma. = In: Szocialista közművelődés. A Marxista–Leninista Esti Egyetem tankönyve. Szerk. Ács Ferencné. Bp. 1978. Kossuth, 283–289.

A szocialista világkultúra fejlődése. = M. Hírlap, 1978. 303. sz.

Kulcsár Kálmán–Ránki György–Szabolcsi Miklós: Obscsesztvennüe potrebnoszti – obscsesztvennüe nauki. In: Materialü 3. szovescsanija vice-prezidentov akademij nauk szocialiszticseszkih sztran no obscsesztvennüm naukam. Bp. 1979. Veng. Akademija Nauk. 30–71.

Milyen nálunk a szellemi élet? Hozzászólás. = Válogatás a politikai sajtóból. Bp. 1979. 275–318. (Politikai vitakör kiskönyvtára, 8. sz.)

A kultúra. In: A kultúra fogalmáról. Szerk. Szerdahelyi István. Bp. 1980. Kossuth Kiadó, 41–46.

A szocialista világkultúráról. In: Szocialista közművelődés. Szerk. Ács Ferencné. Bp. 1980. Kossuth Kiadó, 373–382.

Interludium. Fellini: Zenekari próba. = Filmvilág 1980. 11. sz. 20–21.

Az értelmes rend vonzásában. V. Bálint Éva interjúja Szabolcsi Miklóssal az Állami Díj-kitüntetés alkalmából. = M. Hírlap 1980. 80. sz.

Ujfalussy József köszöntése. = Muzsika 1980. 2. sz. 7–8.

Válasz a Mozgó Világ körkérdésére. = Mozgó Világ, 1980. 4. sz.

Irodalmi folyóirataink a 70-es években. = Alföld 1981. 2. sz. 3–11.

Kiegészítés az 1980/3–4-es számban megjelent összesített tartalommutatóhoz:

1980/2. sz.: AZ IRODALOMELMÉLET TÁRGYA ÉS MÓDSZERE
(Tanácskozás az Irodalomtudományi Intézetben, 1979. október 15–16.)

NYÍRŐ Lajos: Az irodalomelmélet mint metatudomány 163
BONYHAI GÁBOR: Az irodalomelmélet logikai-szemantikai változásai 173
VERES András: Az esztétikai minőségek értékelméleti megközelítésének lehetősége 180
SZILI József: Az irodalomtörténet elméletének felosztása és az irodalom történeti-tipológiai fogalma 190
SZERDAHELYI István: Az irodalomtudomány fogalmi rendszere 195
BERNÁTH Árpád: Az elbeszélés vizsgálatának kérdései 205
VARGA László: Az irodalomelméleti fogalmak alkalmazása kortárs irodalomra 212
HORVÁTH Iván: Történeti poétika és magyar irodalomismeret 219
BOJTÁR Endre: Strukturalizmus és „metafizika" között 228

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Marton Andor
A kézirat nyomdába érkezett: 1980. december 11. Terjedelem: 25,2/A/5 ív
Akadémiai Nyomda, Budapest – Felelős vezető: Bernát György

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Ára: 42 Ft
Előfizetés egy évre: 84 Ft

Index szám: 26 456
ISSN 0133—2368

317.463

LITERATURA

1981 | 3–4

AKADÉMIAI KIADÓ

LITERATURA

LITERATURA

A Magyar Tudományos Akadémia
Irodalomtudományi Intézetének folyóirata

Felelős szerkesztő: Béládi Miklós

Szerkesztő: Pomogáts Béla

Szerkesztő bizottsági tagok: Bodnár György, Bonyhai Gábor,
Kulcsár Szabó Ernő, Nyírő Lajos, Szili József

Technikai szerkesztő: R. Takács Olga

Szerkesztőség: 1118 Budapest, Ménesi út 11—13
Telefon: 667—271

Megjelenik évente négyszer

LITERATURA

Megjelenik negyedévenként
Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető a Posta Központi Hírlap Irodánál
(Budapest V., József Nádor tér 1. Postacím: 1900 Budapest. Telefon: 180—850)
a posta hírlapüzleteiben és bármely postahivatalnál közvetlenül
vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215—96 162
pénzforgalmi jelzőszámra
Előfizetési díj 1 évre: 84 Ft
Példányonkénti eladási ára: 21 Ft
Index: 26 456
Egyes példányok beszerezhetők: a posta hírlapüzleteiben
az Akadémiai Kiadónál, Budapest V., Alkotmány u. 21
Postacím: 1363 Budapest, Postafiók 24. Telefon: 111—010
Pénzforgalmi jelzőszám: 215—11 488; az Akadémiai Könyvesboltban,
1052 Budapest V., Váci u. 24. Telefon: 185—612
Külföldiek által előfizethető: KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalatnál,
Budapest I., Fő u. 32. Postacím: 1389 Budapest, Postafiók 149.

LITERATURA

1981. 3–4. szám.

TARTALOM

AZ IRODALOMTÖRTÉNET ELMÉLETE

Tanácskozás az MTA Irodalomtudományi Intézetben 1980 októberében

Sőtér István: Az irodalomtudomány és a „másik természet” 291
Szili József: A történetiség problémája a marxista irodalomkutatásban 296
Sargina Ludmilla: Az irodalomtörténeti elméletek az orosz és a szovjet irodalomtudományban 309
Kulcsár Szabó Ernő: A pluralizmus elve az irodalomtörténetben 317
Bodnár György: Az irodalomtörténet történetisége 324
Béládi Miklós: Irodalomtörténet és történet 329
Tverdota György: Hagyomány és történetiség 333
Kis Pintér Imre: A kritika szerepe a kultúrában 337
Rónay László: Irodalomtörténet és kritika határterületei 345
Kenyeres Zoltán: A kibővített alapviszony 349
Ónodi László: A történetfilozófiai módszer történeti meghaladásának egyik kísérlete: a recepcióesztétika 361
Illés László: Ideológia és irodalomtörténet 365
József Farkas: Az irodalomtörténész személyiségének szerepe a művek közvetítésében 370
Kibédi Varga Áron (Hollandia): Az irodalomtörténet elméleti problémái 374
Bányai János (Jugoszlávia): A botrányos irodalomtörténet 381
Erdődy Edit: Az irodalom mint az irodalomtörténet tárgya 386
Pomogáts Béla: Az irodalomtörténetírás tárgya és módszere. Rendszerezési problémák 393

MŰHELY

Lukácsy Sándor: A Hymnus és a Szózat 397
Bodri Ferenc: Louise de Vilmorin. (Nyomkövetés a „Sirályok Királynőjének” dunatáji tartózkodásairól) 405
F. Komáromi Gabriella: Tiszták (Gondolatok egy Illyés-drámáról) 413
Bojtár Endre: Az irodalom gépezete (Puskin és Esterházy) 419

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

AZ IRODALOMTÖRTÉNET ELMÉLETE

A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének XX. századi Főosztálya 1980 őszén konferenciát rendezett *Az irodalomtörténet elmélete* címmel. A tanácskozáson az Intézet más osztályainak munkatársai is részt vettek, két határainkon túli irodalomtörténész is elküldte a kérdéssel foglalkozó dolgozatát. Az alábbiakban az írásban benyújtott előadásokat közöljük.

SŐTÉR ISTVÁN

AZ IRODALOMTUDOMÁNY ÉS A „MÁSIK TERMÉSZET"

Tartós lelkifurdalás jellemzi az irodalomtudományt az utóbbi években. Vagyis az öntudat válsága, a magába vetett hit gyengülése, a „szükség van-e ránk? " nyugtalansága. Márpedig csak azt végezhetjük jól, amiben hiszünk, – a magunkba és a munkánkba vetett hit adhat csak erőt és értelmességet. Dosztojevszkij az európai kultúra erejét az ilyen hitben látta. A *Karamazov testvérek*ben hangzik el a vallomás „a legdrágább temetőről": „Drága halottak feküsznek ott, felettük minden kő oly tevékeny életről, a diadalba, a maguk igazába, a maguk képességébe és tudományába vetett oly szenvedélyes hitről beszél, hogy előre látom: le fogok borulni a földre, és sírva fogom csókolgatni azokat a köveket." A gondolat folytatása ugyan ellene mond ennek a vallomásnak, és ebben Dosztojevszkij tévedett: Európa máig sem vált egykori hiteinek temetőjévé. Dosztojevszkijnek azonban abban van igaza, hogy csak a kultúrába vetett hit tarthatja fenn a kultúrát, a tudományba vetett hit a tudományt.

Persze, van meddő hit, és van termékeny kétely. Szakmánk elégedetlensége önmagával, időnkénti kétkedése társadalmi hasznosságában, türelmetlensége mindazzal szemben, amit tesz vagy tett eddig, serkentővé is válhatik. De csak akkor, ha azt találja meg, amit úgy látszik, elvesztett, és maga is fontosnak, érdekesnek érzi, amit csinál. Nem először mondom el, hogy mit látok a mai irodalomtudomány legfőbb hibájának: azt, hogy nem eléggé kötődik az irodalomhoz, nem eléggé szívügye akár a régi, akár az újabb irodalom. Tudom, némileg igazságtalan túlzással, még olyasmit is megjegyzek néha, hogy az irodalomtudósok nem is szeretik az irodalmat, az irodalom nekik arra kell, hogy annak

ürügyén vagy alkalmán valami egészen mással, valami nem-irodalommal foglalkozzanak.

Régi keletű ez az öntudatválság, es valószínűleg egykorú a természettudománynak a társadalomtudományba való beáramlásával, amit pozitivizmusnak szoktak nevezni, bár nem egészen pontosan, mint olyan módszert, mely magát „egzaktnak" tekinti. A modern matematika nem tekinti magát egzaktnak, a modern irodalomtudomány azonban tart attól, nehogy valaki impresszionizmussal gyanúsítsa. Sajnos, az, amit impresszionista kritikának vagy irodalomtörténetnek neveznek, talán épp az impressziókban szűkölködik leginkább, – az egzaktság vágyálma pedig abból a kisebbrendűségi érzésből fakad, mellyel a természettudománynak mégiscsak sikerült a kultúra tudományait beoltania. Pedig az emberi létnek végső célja a kultúra, és hiába szolgálja az emberi tudatot a természettudomány, ha ez a tudat ürességbe és unalomba fullad. Minden tudomány, minden művészet csak önmagában találhatja meg igazolását; kölcsönösen ugyan fordulhatnak egymáshoz ihletért a diszciplínák, de létjogukat csak önmagukban találhatják meg.

A bizonytalan öntudatú irodalomtudomány készségesen szokott hasznos és fontos feladatokat vállalni az irodalmi vagy a közéletben, hogy önbizalmat nyerjen, s lelkifurdalását lecsillapítsa. Az irodalomtudomány ilyen jószolgálata üdvös és hasznos lehet, de mit sem bizonyít be ennek a tudománynak fontosságából és szükségességéből. Ha az irodalomtudomány léte, szükségessége valamikor is, bárkinél is kétségessé válik, ezt a kétséget nem a köznek nyújtott haszon fogja eloszlatni, hanem egyedül csak egy igazi találkozás az irodalommal. Amikor az irodalomról ilyen értelemben beszélek, nem elsősorban a legújabb, az élő irodalomra gondolok, hanem az irodalom egészére, a jelentől visszamenőleg, a kezdetig. Milyen kicsinek érezheti magát a tudós ezzel az emberiségnyi anyaggal szemben, pedig a kicsinységnek ilyen átérzéséből fakadhat csak az alkotó ember önbizalma, tehát az irodalomtudósé is. A részletkérdések minél egzaktabb gondozása pedig azért járul hozzá a hitetlenséghez, mivel az óriás egészt veszti szem elől. A kicsinyhitűség azonban gyakran jár együtt önmagunk túlbecsülésével. S el tudok képzelni irodalomtudományi stúdiumokat, melyek magukat az irodalomnál is fontosabbnak tartják. Kétségtelen, hogy lehetnek mostoha irodalmi korszakok, amikor az irodalomtörténészek munkája az íróénál többet ér. A hatvanas évek elején, amikor egy mostoha irodalmi korszak még nem ért véget, illetve a fellendülés még nem következett be, joggal mondhatta egyik tudós barátom, hogy „nincs virágzó irodalmunk, de van virágzó irodalomtudományunk". Ez az irodalom helyett virágzó irodalomtudomány azonban nagy szolgálatot tett akkoriban a csakhamar kivirágzó irodalomnak, mert fenntartotta a szellemi légkör folyamatosságát, s ha mégoly közvetett módon, megtisztította az utat egy új és kedvező irodalmi korszak számára. Tulajdonképp az irodalomelmélet akkori vitái, s különösen a realizmus-vita, az egészséges kibontakozást segítették elő. Különféle bizalmatlanságok, értetlenségek, sőt ellenséges indulatok az irodalomelmélet jó kezdeményét ugyan visszaszoríthatták, de magára az irodalomra nézve ez a kezdemény üdvös következményekkel járt, mivel mindazzal, amit megvilágított, az alkotó erőket is felszabadította. Volt tehát egy olyan időszak, amikor nem az irodalom, hanem az irodalomtudomány látta el a fő feladatot, de ez csak azért volt lehetséges, mert az irodalomelmélet akkor az irodalom tanulságaiból indult ki, és az irodalom sürgető szükségleteit ismerte föl. Azt is elmondhatjuk, hogy egy olyan időszakban, amikor az irodalom tudata elhomályosult, s az

alkotók tájékozódása és maga az alkotó munka is épp a türelmetlen iránymutatások következtében elvesztette a maga természetes irányát: az irodalomtörténetírás volt az, mely megvédte és tisztázta azt a hagyományt, mely nélkül az új irodalom útját vesztette volna.

Meddő és felesleges azon gondolkozni, hogy az irodalomtudomány vagy az irodalomkritika, része-e, területe-e az irodalomnak, vagyis egyike-e az irodalmi műfajoknak? Meddő az a vita is, mely arról folyik, hogy van-e része a művészetnek az irodalomtudományban, s ha van, úgy mekkora. Az igazán nagy irodalomtörténeti alkotások, mint például Horváth Jánosé, stílusukban felérnek Móricz vagy Babits szépprózájával, ha pedig az irodalomtörténetnek és kritikának tárgya a szépirodalom, úgy elképzelhető olyan irodalomtörténeti vagy kritikai alkotás, mely a tárgyánál különb. Ismerünk valamely regény létrejöttéről szóló naplókat, melyek a regénynél is jobban lebilincselnek. A történetírást valamikor szépirodalmi műfajnak tekintették, és ezt a felfogást csak a kritikai-filológiai módszer történettudományi felhasználása utasította el végleg. A legtökéletesebb szépprózát Tacitus írta, s az olyan nagy stílusteremtők, mint például Flaubert, az ő prózájához mérték a magukét. Michelet forradalomtörténete fölér egy regénnyel, és az igazán nagy történészek akár az esszé műfajában (de egyáltalán nem „ismeretterjesztő" módon), ma is létrehoznak alkotásokat, melyeket szépirodalmiaknak tekinthetünk. Nem aggódnék tehát kritika és szépirodalom, irodalomtudomány és szépirodalom határainak valamiféle oldása miatt. S attól sem riadnék vissza, ha az irodalomtudományi művek stílusának kimunkáltsága Horváth Jánosét, tömörsége pedig Aranyét és Erdélyiét megközelítené. Az ötvenes évek divatossá vált álpuritán stílusa, „fanyelve" tudományunkat az olvasóhoz nem vitte közelebb, s Szerb Antal akkori népszerűsége épp oldottsága és szellemessége miatt volt egészséges visszahatás.

Általában túl sok előítéletet hordoz magával szakmánk, többek között a formai igénnyel szemben is, és azok, akik az „esztétizálást" eleve tudománytalannak minősítik, de azok is, akik a filológiai, a textológiai kutatást eleve megvetik, egyaránt távol állnak attól az iránytól, melyet az irodalomtudománynak követnie kellene. Van olyan életrajzi kutatás (és elsősorban az ilyennek van is értelme), mely a művek megértését segíti elő, s épp az újabb életrajzi kutatások nyomán tapasztalhatjuk, hogy pl. Szabó Lőrinc némelyik költeménye rejtett életrajzi tények ismerete nélkül akár félre is érthető. Ne higgyük, hogy a kortársi vagy legújabbkori biográfiai kutatás egy régi író életének feltárásánál könnyebb feladat. Előítélet az is, hogy nálunk az életrajz műfaját egy ideje lenézik. Mikszáth Jókai-életrajza remekmű, és írókról írók írják néha a legjobb életrajzokat, sőt irodalomtörténeti tanulmányokat. Ez utóbbiakra példa lehet Rába György Szabó Lőrinc-tanulmánya, mely szerencsés, kivételes tudósi szemszögből íródott, vagyis egy költőnek egy másik költőről szerzett felismeréseiből, az egyik költői műhelynek a másik műhely megértése érdekében hasznosított tapasztalataiból, ami a versek tömör értékelését, sajátságaik könnyűkezű, elegáns megjelölését tette lehetővé. A mai textológiai kutatások hasznát lehetne növelni azzal, ha anyagukból életrajzok nőnének ki, mert miközben minálunk lekicsinylik e műfajt, ennek valóságos reneszánszát látjuk külföldön.

Az irodalomtudománynak az irodalommal való szoros együttéléséből született meg a klasszicizmus irodalomelmélete, mely azért ilyen gazdag, mivel azokból az elméleti kommentárokból alakul ki, melyeket Corneille és Racine illesztettek műveik mellé. A

modern irodalomtudomány pedig a romantika mozgalmának egyik teremtménye, a népköltészet és a világköltészet (olasz trubadur-líra, spanyol népdalok stb.) felfedezésétől, Friedrich Schlegel, Schelling majd Hegel elméleteiig. A modern irodalomtudományi módszerek is kapcsolatban vannak az avantgard mozgalmakkal. Mindebből az következik, hogy az irodalomtudomány csak az irodalommal minél szorosabb kapcsolatban őrizheti meg azonosságát s bizonyíthatja be létjogát is. Ezenkívül az irodalomtudomány társakat találhat a többi művészettudományban, mégpedig oly mértékben, amily mértékben azoknak tárgyai, a különféle művészetek is az irodalom társai. Mihelyt azonban az irodalomtudomány ezen a körön kívül, akár a lélektannál, akár a matematikánál, akár egyebütt keresi létének és céljainak igazolását, tulajdonképp a maga tehetetlenségét és alacsonyrendűségi érzetét vallja be. Az irodalomtudomány: nyitott tudomány, mégpedig a tárgya felé, nem pedig annak melléktémái felé nyitott. Aki azonban önelvű tudománynak kívánja akár az irodalomtörténetet, akár az irodalomelméletet, az sivatagi talajra, spekulatív meddőségbe téved. Az olyan irodalomtörténet, mely megfeledkezik arról, ami az irodalomban – irodalom, az valóban a felesleges tudás tudományává válik. Az olyan irodalomelmélet pedig, mely nem épül eléggé akár az élő, akár a múltbeli irodalomra, elveszti kapcsolatát az élettel is, az irodalommal is. Egy ilyen stúdiumtól legközömbösebben maguk az írók fordulnak el. Nem lehet jelentős gondolkodó az az író, aki azt hiszi, hogy neki nincs szüksége az elméletre vagy a hagyományra, illetve azok tudományos rendszerezésére. Az írók idegenkedését az irodalomtudománytól azonban mégsem lehet félvállról vennünk. Persze, most nem az irodalom szerényebb művelőire gondolok. De, Lukács szavával élve, az irodalomnak nincs mindig oka felismernie, hogy az irodalomtudományban *tua res agitur.* Emiatt lehet is szükség időnként írói kritikákra, sőt irodalomtörténeti megnyilatkozásokra is. Vannak példák arra is, hogy az irodalomtudomány valamelyik új irányzata új írói irányzatok küzdőtársává válik. Szerencsés az az írói irányzat, mely ilyen támogatásban részesül, és szerencsések a támogatók, ha támogatásukat a támogatottak a megfelelő mértékben megérdemlik. Vannak írók, akik szent önzésükben csak magukról vesznek tudomást, és sem a múltbeli, sem a kortársi írókért soha semmit sem tesznek; ezek a nárciszi szemléletű írók csak a maguk képét akarják meglátni mindegyik tükörben. Nem ilyenek voltak azonban Kölcsey, Arany, Ady, Babits, Németh László. Az ilyen, társaik és elődeik iránt mélyen és bensőleg érdeklődő írók, kritikusként, sőt irodalomtörténészként is jelentősek lehetnek, és irodalomtudományunknak azt az érdeklődési módot kell a magáévá tennie, melyet tőlük tanulhat el legjobban.

Van-e tehát az irodalomtudománynak olyan objektív tárgya, mint a természettudományok akármelyikének? Van-e szüksége egyáltalán a természetnek a történelemre? Hisz akár az orvostudomány, akár a kémia, vagy a fizika kivirágozhatik az orvostudomány, a kémia, a fizika történetének művelése nélkül. A természetet nem az ember teremtette. Az ember a tudományt műveli. A természettudományok tárgyául szolgáló természeten kívül azonban van egy „másik" természet is. Goethe ismerte fel Rómában azt a művészetet, mely „egy másik természetként" valóságos szakadékként tárult fel előtte, s melybe ő annál nagyobb örömmel tekintett, mert szeme már „hozzászokott a természet mélységeihez". Jól figyeljünk: Goethe *nem* második természetet említ (ezt csak némelyik magyar fordításban találjuk így), hanem *másikat* (andre Natur), mely egyenrangú az „egyikkel". Ezt a *másik* természetet is csak részben alkotta az ember, mert a történelem is alkotta, s ami ennél fontosabb: nemcsak a szó metaforikus értelmében, de ez a *másik*

természet is alkotta önmagát. Sokszor és sokan szóltak már arról, hogy nemcsak az alkotó alkotja a művet, hanem a mű is alkotja önmagát. Ilyen módon válik részben önmagának alkotásává a *másik* természet. Aki tehát ennek a *másik* természetnek akár az elméletével, akár a történetével foglalkozik, nem ugyanazt végzi, amit pl. az orvostörténész, hanem inkább azt, amit a maga szuverén területén az elemző, gondolkodó és megfigyelő természettudósok akármelyike. A „másik természetnek" éppúgy megvannak a titkai és a törvényei, a megismert vagy az ismeretlen területei, mint az „egyiknek". A két természet közt az egyedüli, a legfőbb különbség, hogy a „*másik* természetnek" van története, az „egyiknek" azonban nincs. A „másik természetnek" akár a filozófiailag, akár a történelmileg felfogható valósága igazolja mind az irodalomelméletet, mind az irodalomtörténetet. Mindkettő annál jelentősebb és érdekesebb dolgokat fedezhet föl és közölhet, minél szorosabb kapcsolatban tud maradni forrásával és létalapjával: a „másik természettel".

SZILI JÓZSEF

A TÖRTÉNETISÉG PROBLÉMÁJA A MARXISTA IRODALOMKUTATÁSBAN

A marxizmus és a történetiség viszonyát legpregnánsabban Lukács György fogalmazta meg. A *Történelem és osztálytudat* a történetiséget és ennek megfelelően a dialektikát csak a társadalomra tartotta érvényesnek. Posztumusz műve, *A társadalmi lét ontológiájáról,* korrigálja ezt a nézetét és helyébe „a történetiségnek mint minden egyes lét, ezért egyben, sőt mindenekelőtt a társadalmi lét legfelsőbb, dinamikus-középponti ontológiai kategóriájának az új koncepcióját"[1] állítja. Egyszersmind a korábbinál is erélyesebben lép fel a társadalomtudományok egzaktságigénye, a természettudományos módszerek társadalomtudományi alkalmazása, „a történelem szaktudománnyá való lealacsonyítása"[2] ellen. A *Történelem és osztálytudat* problematikáját újrafelfedező vagy továbbgondoló teoretikusok – Max Horkheimer, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Lucien Goldmann, Herbert Marcuse és Jürgen Habermas – szintén ilyenfajta historizmust állítanak szembe a társadalomtudományokban jelentkező pozitivizmussal. Egyébként a marxizmus mint historizmus szerepelt a köztudatban akkor és ott is, amikor és ahol nem ezek a teoretikusok hatottak – Plehanovtól Caudwellig és Gramsciig, illetve a második világháború utáni időszak marxista gondolkodásában. Louis Althusser volt az, aki a hatvanas években Marx érett műveire, mindenekelőtt *A tőké*re hivatkozva fellépett a marxi történelemelmélettől idegen hegeliánus, empirista, evolucionista, teleologikus és a marxizmust etikai meggondolások alá vető tendenciák ellen, amelyek közös vonása szerinte a marxizmus historicizálása volt. „Ahistorikus" és „ahumanista" felfogása a marxizmus *ideologikus* koncepciói ellen irányult s ismét éles megvilágításba állította a történetiség fogalmát, amelyben úgy látszik, minden készség megvolt ahhoz, hogy kontúrtalan általánosságként, kényelmes metaforaként, illetve marxista „toposz"-ként szerepeljen.

*

A történeti konkrétság és az irodalom. A negyvenes években a zsdanovi típusú irodalomkoncepciók képviselői gyakran és szívesen hivatkoztak a történeti konkrétság elvére. Zsdanov 1934-ben, a szovjet írók szövetségének első kongresszusán, elmondta, hogy „a művészi alkotások valószerűségének és történelmi konkrétságának összhangban kell lennie a dolgozó embereknek a szocializmus szellemében való átalakításával és nevelésével. A szépirodalomnak és az irodalmi kritikának ezt a módszerét nevezzük mi szocialista realizmusnak."[3] Zsdanov úgy alkalmazta a történelmi konkrétság elvét, hogy voluntarista valóság- és történelemkoncepcióját egy végletekig leegyszerűsített művészet-

koncepcióval kombinálta. Magyarországon többek között az 1952-ben lezajlott Déry-vita mutatta meg, hogy az ábrázolás tipikusságának követelménye csak látszatra fogant a történelmi konkrétság jegyében: a *Feleleten* Révai József egy egyoldalúan idealizált történelemképet kért számon, a főhősnek pedig afféle szocialista everymanként kellett volna a munkásosztályt megtestesítenie. Így jutott el ahhoz a konklúzióhoz, hogy „Bálint visszatartásában a párt nevelő hatásától és 1945-ig a párttagságtól – *pártellenes tendencia van*".[4] A jelenkor ábrázolására biztatott élő irodalom szintúgy alá volt vetve a prekoncepciós történelem- és társadalomképhez idomított kritériumoknak. Az adott összefüggésrendszerben már-már természetessé vált az olyan „valóságfelfedező" törekvés, amely az ilyen prekoncipiált „valóság" felfedezését célozta. Az ilyen együttműködés egyik ismert példája Fagyejev Ifjú gárdája: az először 1946-ban kiadott regény pártbírálat nyomán átírt változata 1951-ben jelent meg. A prekoncepciós történelem- és valóságkép mércéjét fejezték ki olyan pozitív és negatív „kategóriák", mint a „konfliktusmentesség", a „lakkozás", a „feketére festés", a „kincstári optimizmus", a „pesszimizmus", a „pozitív hős", a „tipikusság", a „sematizmus" és az „ellensematizmus". Mindennek az irodalomelméleti fedezete az az egyszerű elgondolás volt, hogy a valóság és az irodalmi ábrázolás között a valóság arányait a XIX. századi realista irodalomból ismert vonásai szerint megtartó (az aktuális követelményeknek megfelelően alakító – „sűrítő", „tipizáló") modelláló viszony áll fenn. E szerint az elképzelés szerint a lényegesnek tartott valóságtendenciáknak megfelelő arányok számonkérése, a szelekció és kiemelés elbírálásának az elvi alapja az, hogy ugyanazt a valóságot bárki ugyanúgy vagy jobban ismeri, mint az alkotó.

A voluntarista prekoncepciók nem fedhetik el azt a tényt, hogy az irodalmi művek egyik-másik típusában valóban szoros kapcsolat van a történeti konkrétság és a tipizáló ábrázolás között. A konkrétság hatósugara, iránya, köre eléggé változatos, szelektív. Még az ún. extenzív teljesség *látszata* is (pedig ennél többről nem lehet szó ábrázoló műalkotásokban) nagyfokú szelekciót és redukciót feltételez. Továbbá: az ábrázolásnak nemegyszer a történeti konkrétság *látszata* (sejtetése, sugallása) nyújt kellő erőt ahhoz, hogy amorf történeti folyamatoknak formát és irányt szabjon a közönség tudatában. S ez az *a posteriori* fellépő „történeti konkrétság" (amikor mintegy az ábrázolás hozza létre az ábrázolt tárgyat vagy annak fontos vonásait, s ezáltal a megfelelést is ábrázolás és ábrázolt között) a legkülönbözőbb mértékű és léptékű lehet. Éppen úgy, mint az *a posteriori* ábrázolás. A tipikus ábrázolásról szóló elméletek modelláló viszonyon az utóbbit szokták érteni; műfaji és stílustipológiai normatíváik is ilyen természetűek. Ezek az elméletek a *realizmus* kifejezés presztízsére épültek, összekeverték a valóság *visszatükrözés*ének ismeretelméleti fogalmát az irodalmi, festészeti stb. *ábrázolás*sal, közérthetőség és közízlés címén nivellálták a művésziség és a művészeti kommunikáció bonyolult problémáit, s a művészet társadalmi kontextusának, determináltságának, hatékonyságának kérdéseit vulgáris sémákkal intézték el. Nem sok szót érdemelnének, ha nem lett volna rendkívül széles és tartós a hatásuk, ha nem a hivatalosság súlyával, a marxista eszmeiség mezében léptek volna fel. A velük folytatott vita egyik tanulsága az, hogy a társadalmi viszonyokat jellemekben, sorsokban, személyes viszonyokban modelláló alkotás csak az irodalom és a művészet meghatározott típusú műfajaiban és stílusaiban nyer értelmet. Ez a tény megszabja a modelláló viszonyra vonatkoztatott történelmi konkrétság hatókörét is. Természetesen lehet olyan elvontan is érteni a modelláló viszonyt és a történeti „hic et

nunc" visszaadását, ahogyan Lukács György érti Chardin, Courbet és Cézanne csendéleteiről szólva: a művészi általánosítás „a különöst mint a hic et nunc társadalmi-történelmi jelentőségét rögzíti".[5] Ez a jelentőség azonban nem különböztethető meg attól az esztétikai, művészeti jelentőségtől, amelynek e rögzítés köszönhető, s tulajdonképpen csak belőle vezethető le, *a posteriori*, s az alkotás aktusa ezt a történelmi sorsot előlegezi.

Közönségesen a modelláló viszonyon egyértelmű megfelelést értenek, meghatározott vonatkozásban, meghatározott tárgyak között. Ilyen értelemben, a társadalom és ábrázolása közötti viszony jellemzésére értve tekinti Mihail Hrapcsenko a modelláló viszonyt csupán részleges jelentőségűnek a művészet területén. A valóság modellálása és az irodalom c. írásában megjegyzi, hogy pl. a szatírára és a groteszkre nem terjeszthetők ki a „modellviszonyok" – legfeljebb tisztán ismeretelméleti alapon. „Ez esetben azonban a szatírára és a groteszkre már semmi szükség."[6] Ugyanez más oldalról tekintve a történelmi konkrétság hiányolását válthatja ki az ilyen irodalmi formák kapcsán. A. S. Busmin szerint a groteszk csak akkor lehet realista, ha széles realista képpel párosul és az életet a maga konkrét történeti teljességébe mutatja meg.[7] (Vagyis, ha nem csupán „groteszk".) A moszkvai Világirodalmi Intézet által 1962-ben kiadott *Irodalomelmélet* (melynek alcíme: Alapvető problémák történeti megvilágításban) szintén ezt a fajta történelmi konkrétságot és modelláló elvet követi.[8] Hrapcsenko úgy látja, elméleti rendszere, amely a jellemek és körülmények, a hősök és környezetük kapcsolatát emeli irodalmi kategóriává, még csak arra sem képes, hogy a realista irodalom egészét átfogja, s nem vonatkoztatható a lírára, a fantasztikummal és a groteszk fogásaival élő művekre.[9] Hrapcsenko itt konkrét irodalomtörténeti irányzatként utal a realizmusra, szemben a romantikával, az antik művészettel stb. De a történelmi konkrétság elvéről a realizmus egyetemes érvényűnek tekintett kategóriájával kapcsolatban is kiderült, hogy – miként a hazai realizmus-vitáinkban ismételten hangsúlyoztuk – végső fokon ez is stílustipológiai kötöttségeket rejt magában. Ami persze úgy is felfogható, hogy ez a kötelem a történelmi konkrétság elvében gyökerezik. Valószínűleg erre gondol Szerdahelyi István, amikor arról ad hírt, hogy a magyarországi realizmus-viták egyik fontos tanulsága az, hogy „az eddig mereven kikötött 'történelmi konkrétság' nem feltétlen követelménye a realista irodalomnak".[10]

Föl lehet tenni azt a kérdést is, vajon nem függ-e össze apologetikus politikai intenciókkal a történelmi konkrétság és a modelláló viszony kapcsolatának erőltetése az elméletben és a kritikában, illetve magában az irodalomban. Ilyen óvatoskodással nemegyszer lehetett találkozni „groteszk" és parabolikus ábrázolások esetében. A parabolikus értelmezést persze legfeljebb az értelmezés lehetőségeit egyetlenre redukáló modelláló viszony zárhatja ki. (S vajon csakugyan kizárhatja-e?) Megfelelő eljárással viszont a történelmi konkrétság elvét ki lehet terjeszteni a modelláló viszony és a kommunikációs viszonyok összefüggésein alapuló bonyolult áttételes szerkezetekre, a groteszkre, a parabolára, az elliptikus formákra, sőt egyéb rendhagyó formaszervezetekre, kalligráfikus költeményekre, nonszensz és „zaumnij" (értelmen túli) nyelviségre stb. Igaz, ez a kiterjesztés a modellált történeti folyamat heterogén összetevőinek végletes szelekcióján és egyneműsítésén, hierarchiájának megszüntetésén alapul, valahogyan úgy, ahogyan *Az esztétikum sajátosságának hic et nunc*-ja értendő például egy Cézanne-kép esetében. Továbbá: egy ilyen felfogás feltételezi az alkotói és befogadó részvétel és kölcsönhatás *különleges történetiségét* e „hic et nunc" tartalmának, a történelmi konkrétság e specifikus teljességének *megalkotásában.* Ez azonban végül is maga a mű lesz, pontosabban az

esztétikai tárgy egyik konkretizációja (ahogyan Ingarden érti a konkretizációt). Társadalmi-történelmi méretekben a társadalom alkotó tevékenységére utalhatunk, amely a konkretizáció feltételeit megteremti, s az alkotó személyében összpontosuló különleges társadalmiságra. A marxista esztétika és irodalomelmélet korszerűsítési törekvései ilyen megoldások felé haladnak – mind a lukácsi esztétikát meghaladni próbáló ismeretelméleti tisztázás, mind a mechanikusan értelmezett működpontúságot egy dinamikus és funkcionális kommunikációelmélettel feloldó tendenciák.

A történelmi konkrétság mint az irodalomkutatás módszertani elve szintén idomítható történetietlen prekoncepciókhoz. Meghamisításához nem kell kifejezett voluntarizmus: elég hozzá a felületesség, a felszínesség, a tájékozatlanság és a naivitás. Ha például megnézzük, hogyan hivatkozik Zsdanov a történelmi konkrétságra Alexandrov filozófiatörténetét bírálva, olyan benyomásunk támad, hogy sem a bírált mű, sem a bírálat színvonala nem alkalmas mélyebb tanulságok levonására. Mindazonáltal a történelmi konkrétság elvének az irodalomkutatásban inkább, mint az irodalomban, volt annyi lehetősége a negyvenes-ötvenes években, hogy valamelyest hozzájárulhatott az irodalomkutatás tudományosságának védelméhez a történetietlen fejlődés- és értéksémák ellen. Mindenekelőtt azok ellen a realizmuselméletek ellen, amelyek formai kritériumokkal, stílustipológiai jegyekkel különböztettek meg jó és rossz művészetet, haladó és reakciós műveket, szerzőket, irányzatokat, egész korszakokat. Az irodalomtörténetírásnak mint szaktudománynak szinte tényről tényre kellett megvívnia a maga küzdelmét ezekkel az esztétikai köntösben és egyetemes igénnyel fellépő, többnyire minden rendszerességet, következetességet és elmélyültséget nélkülöző teóriákkal avégett, hogy jogot formálhasson a tényösszefüggéseknek a történeti anyagból kinövő rendszerezésére, általánosítására s az ennek megfelelő nomenklatúrára. Ez a sziszifuszi küzdelem nemegyszer „elméletellenes" álláspontokat érlelt, holott végül is az ilyen elméletellenességet nem az elméleti munka általában, hanem a történetírói gyakorlatban használhatatlan üres teoretizálás váltotta ki. Nyilvánvalónak látszik pl. az, hogy nem általában vett elméletellenesség, hanem a realizmus-antirealizmus sémáitól való viszolygás íratta le Rejzovval az irodalmi irányzatok tanulmányozásával kapcsolatban ezt a Hrapcsenko által idézett és vitatott állásfoglalást: „Teljes egészében azok oldalán állok, akik a konkrét-történelmi tanulmányozást részesítik előnyben".[11]

A történelmi konkrétság, ha komolyan veszik, arra is alkalmas, hogy segítségével megszabaduljon az irodalomtörténeti kutatás az olyan sémáktól, mint amilyen a társadalmi és irodalmi dekadencia (vagy felvirágzás) mechanikus azonosítása. Ez a hiba már a marxizmus térhódításának kezdeteinél felbukkant, pedig Marx is, Engels is határozottan óvták tőle követőiket. Ilyen óvás többek között az *„egyenlőtlen fejlődés" törvényeként* emlegetett[12] marxi észrevétel, mely szerint a művészet „bizonyos virágzási korszakai korántsem állnak arányban a társadalom általános fejlődésével, tehát a társadalom szervezetének anyagi alapjával, mintegy csontvázával sem".[13] Ez tulajdonképpen a *kivételek törvénye.* Azt mondja ki, hogy ebben a tekintetben nincsen egyértelmű összefüggés, esetenként kell tisztázni a helyzetet. Noha Marxnak ezeket a szavait is gyakran idézték a negyvenes-ötvenes években, az akkor uralkodó mereven, dogmatikusan szociologizáló determinizmus messze túltett minden korábbi egyoldalúságon – a húszas-harmincas évek utóbb csak „vulgáris szociológiai iskolaként" aposztrofált marxista törekvésű irodalomtudományi iskolájának determinizmusán is. (Az újabb magyar tudománytörténeti kutatás

alighanem elsőként mutatott rá ennek a szovjet irodalomtudományi iskolának fontos, az orosz formalistákkal szoros kölcsönhatásban elért elméleti eredményeire.)[14] Félelmetesen vulgáris a zsdánovi iskola szociologizálása, s ebben maga Zsdánov mutatott példát: „A burzsoá irodalom mai állapota olyan, hogy már nem alkothat nagy műveket. A burzsoá irodalom hanyatlása és bomlása, amely a kapitalista rendszer hanyatlásából és rothadásából fakad, jellemző vonása, jellemző sajátossága a burzsoá kultúra és a burzsoá irodalom jelenkori helyzetének és állapotának."[15] Emigrációs éveiben még Lukács György is – a nagy realista kivételektől eltekintve – a társadalmi hanyatlás szülte művészi dekadencia tendenciájával bélyegezte meg a kortársi nem realista stílusú művészetet, a kétségkívül haladó, kommünista intenciójú művészetet is, ha formanyelve nem felelt meg a realizmus követelményeinek. Magyarországra visszatérve azonban a széles társadalmi és művészi összefogás érdekében munkálkodott és bírálta az „új marxistáknak" azt a nézetét, hogy „alépítmény és felépítmény mindenben megfelelnek egymásnak".[16]

Persze túloznánk, ha azt feltételeznénk, hogy a történelmi konkrétságra hivatkozva élét lehetett venni az ex cathedra deklarált fejlődéssémák hatásának. A voluntarista kultúrpolitika manipulációs eszköze volt az is, hogy a történelmi konkrétság elve átfogó érvényű történeti prekoncepciók rendszerébe volt beleágyazva. Mindenesetre, amikor a kutatás általános feltételei megjavultak – az ötvenes évek második felétől –, a történelmi konkrétság elve a valóságos helyzet feltárására irányuló törekvések pajzsa lehetett a sematikus elméleti koncepciók ellenében. Maga a kutatói gyakorlat szegődött ennek az elvnek a szolgálatába: példa rá a konkrét irodalomtörténeti feltárás és az empirikus anyag ízületeit követő rendszerezés (korszakolás stb.) megújulása a Szovjetunióban és a szocialista országokban a hatvanas-hetvenes évek folyamán. A történelmi konkrétság elvével harmonizáló esztétikai és irodalomelméleti rendszer azonban csak nagyon ellentmondásosan és nagy gyakorlati nehézségek közepette kezdett kialakulni. A realizmus kifejezés presztízsére alapozott Nyedosivin-féle realizmus-antirealizmus sémát a szovjet tudományos közvélemény már 1957-ben elvetette.[17] Nyomában azonban még évekig, évtizedekig dívott továbbra is itt-ott a realizmus-antirealizmus séma roncsait át- meg átrendező üres teoretizálás. Feltűntek az empirista elvekből és a sematikus történelem- és művészetkoncepciók elemeiből képződött elmélet-amalgámok, amelyek a realizmus-antirealizmus séma „történetiesítését" célozták. Az ad hoc elméletkreálás egyaránt jellemezte a konzervatív ízlést kanonizáló, a zsdánovi típusú realizmus-fogalom korlátait kényszeredetten tágítgató elképzeléseket, s azokat a kísérleteket, amelyek a korszerű művészi-ség védelmében próbáltak vállalkozni a realizmus „parttalanítására".[18] Ezzel az ideologikus fogalommal szemben jó ideig hatástalannak mutatkozott a tudományos fogalomalkotás. A valóban történelmileg konkrét realizmus-fogalmak (a XIX. és a XX. századi realista stílusirányzatok) éppúgy alkalmatlanok voltak a realizmus kifejezés kultuszának megfelelő egyetemes szerepre, mint a tisztán deskriptív stílustipológiai realizmus-fogalom. A különböző szintű és vonatkozású realizmus-fogalmakat nemegyszer a teoretikusok is felcserélték vagy összekeverték realizmus-elméleteik felállítása közben. Bizonyítható, hogy Lukács György életművében és esztétikai fő művében, *Az esztétikum sajátosságá*ban ismételten előfordult a különböző realizmus-fogalmak felcserélése, egymásba való áttűnése.[19] A realizmus kifejezés presztízséhez hozzátartozott az a filozófiai rang is, amelyhez a visszatükrözés lenini képelméletére utaló ál-analógiák segítségével jutott. A filozófia végső kérdésfeltevéseit vulgarizáló teoretikusok azt a látszatot keltették, mintha

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

a művészi kép vagy ábrázolás ugyanazt az ismeretelméleti szintet reprezentálná, mint a visszatükrözés „képi jellege" Lenin elméletében, ahol ez a metafora az ún. hieroglifa-elmélettel áll szemben és csak így van értelme.

A realizmus-elméletek ellen szól az a következetlenség, amellyel ezek az egymásnak homlokegyenest ellentmondó nézetek a „realizmus" címén egymás mellé kerülnek, sőt egy elméleten belül is megférhetnek. Kongruenciájuk csak látszat, s mindössze annak köszönhető, hogy a nyelvi konvenció megengedi azt a feltevést, mintha „a realizmusról" mint olyanról volna szó valahányszor realizmust emlegetnek, s a felületes szemlélőben azt a benyomást kelti, mintha az egymást kizáró, egymásnak ellentmondó elméletek a kérdés különböző valós aspektusait tartalmaznák. Holott mondvacsinált már a kérdés olyan feltevése is, ami azt sugallja, hogy a realizmus van, csak ki kell találni, miben áll.

Az egyetemes igényű realizmus-elméletek közös vonása, hogy nem-realizmusként vagy antirealizmusként elutasítják az irodalom és művészet XX. századi fejleményeinek egy részét. Az a fajta „tágítás", amely a példaanyagot rendezi át, nem tekinthető az ilyen elméletek „rugalmasságának", „nyíltságának", „történetiségének". Mindenféle engedményes típusú realizmus-elmélet van, olyan is, amely hangsúlyozza a nem-realista irányzatok, mindenekelőtt a „modernizmus" negatív hatását a művészetre, de megengedi egyes modernista szerzők nagyságának elismerését és kiemelésüket a modernizmus osztályából.[20] Pozitív intenciói ellenére az efféle megoldás nem tekinthető a történetiség, a történelmi konkrétság következetes elméleti képviseletének.

Az egyetemes irodalomelméleti és esztétikai sémáktól távolodó elméleti munkálkodás igénye fejeződik ki a szovjet irodalomkutatók által *tipológiai módszer*nek, *történeti tipológiá*nak nevezett megközelítés terjedésében. Ez többnyire az empirikus alapú irodalomtörténeti általánosítást és az irodalomtörténet poetikai fogalmainak kidolgozását jelenti. Az általánosítás programszerűen különböző művek, szerzők, irányzatok, nemzeti irodalmak, korszakok azonos, hasonló, illetve szabályszerűen eltérő típusú jelenségeinek az összevetésére épül. A *típus* mint az általánosítás eszköze és eredménye lehetővé teszi az átmeneti szférák és jelenségek elismerését, a merev osztályozás kerülését, a dinamikusan változó jelenségek mozgásának nyomon követését. A tipológiai módszer, a tipológiai összefüggések kutatása a leírástól a rendszerezés felé tart, de a rendszer szintjén is megőrzi leíró jellegét, s többnyire adós marad a dinamikus rendszerek modellálásához szükséges energia- és funkcióképletek, mozgáspályák és egyensúlyegyenletek megragadásával. A voluntarizmushoz tapadó elméleti sémák által keltett idegenkedés nyomait láthatjuk abban, hogy vannak, akik az általánosításnak ezt a rugalmas módját is elvetik. E. N. Kuprejanova G. N. Poszpelovról állítja, hogy nem fogadja el az olyan irodalmi irányzatokra vonatkozó történeti tipológiát, mint a klasszicizmus, a romantika vagy a realizmus. „Kiindulva az 'örök' realizmus teóriájából, G. N. Poszpelov csak a művészi alkotás két és egyaránt örökkön létező módszerét, elvét vagy eljárását ismeri el – a realistát és az antirealistát, s az utóbbit feltételesen ‚normatívnak', illetve ‚normativizmusnak' nevezi"[21] – írja Kuprejanova, s hozzáteszi, hogy Poszpelov csak műfaji vonatkozásokban engedi meg a tipológiai általánosítást, egyebekben a teljes, abszolút történelmi konkrétság híve. Ez azt jelenti, hogy az általánosítás legfeljebb a német, angol vagy orosz romantika megkülönböztetéséig terjedhet, de nem lehet általában vett romantikáról beszélni.

Poszpelov éppenséggel a nem realista művészi alkotások védelmében követi Elszberg nem normatív jellegű stílustipológiai felosztását (a „normativizmus" a nem imitatív típust jellemezné). Egyébként ő maga is a történeti tipológia híve: „minden tipológiai fogalom, amelyet a történeti poétika mint az irodalomtudomány diszciplínáinak egyike kifejt és körülhatárol, nemcsak önmagáért fontos, hanem abban a viszonyában is, hogy segítségével lehet nagyon világosan megérteni a nemzeti irodalom történeti fejlődésének, az egész nemzeti 'irodalmi folyamatnak' a teljes művészi konkrétságát".[22] Poszpelov leszögezi, hogy „az irodalom történetileg konkrét tulajdonságai meghatározzák tipológiai sajátosságainak keletkezését és történeti változásait".[23]

A *tipológiai módszer,* illetve a *történeti tipológia,* a *strukturális tipológia* és a *történeti poetika* egymást hol részben, hol egészen átfedő fogalmak. A történeti poetika elve először Alekszandr Ny. Veszelovszij (1838–1906) munkásságában fogalmazódott meg. A húszas években ebből az előzményből indult ki V. M. Zsirmunszkij is, aki Történeti poetika címmel tette közzé Veszelovszkij tanulmányainak gyűjteményét.[24] Ma már szinte csak kuriózum, hogy az ötvenes évek elején Veszelovszkij mint a hazafiatlanság és a kozmopolitizmus példája szerepelt pl. G. L. Abramovics irodalomelméleti tankönyvében.[25] A történeti poetika szovjet művelői, Zsirmunszkij, Lihacsov, Bahtyin és mások a húszas-harmincas évek szovjet irodalomtudományi törekvéseinek nyomdokain haladtak tovább, egyaránt figyelembe vették a formalista-morfológiai és a hisztoricista-szociológiai iskola eredményeit. Ténytisztelete, műveltsége, tudományos kvalitásai folytán a hatvanas-hetvenes években tudományos szempontból ez az iskola vált a legtekintélyesebbé a Szovjetunióban. Ezzel együttjárt az általa magas szinten képviselt „történeti tipológia" divatja, hellyel-közzel üres frázissá változtatása. Dionýz Ďurišin utal rá, hogy a szlovák komparatisztikában is előállt ilyen helyzet: „a 'tipológia' és 'tipológiai' terminusok pontosabb fogalmi körülhatárolás nélküli divatszavakká váltak."[26]

A történeti tipológia az összehasonlító irodalomkutatásban a hatás és befogadás faktológiai kutatásához képest új törekvést fejezett ki, távlatai a strukturális elemzés és az irodalomelméleti általánosítás felé mutattak. Ilyen igény a marxista irodalomkutatás körein kívül is felmerült, mégpedig Paul van Tieghem és René Wellek megfogalmazásában mint az „egyetemes irodalom" szempontja.[27] Sőtér István az összehasonlító irodalomkutatás új, szintetizáló módszereként üdvözölte a történeti tipológiát: „A történelmi, a társadalmi jelenségek párhuzamosságából születő párhuzamos irodalmi jelenségek feltárását az a *tipológiai* módszer segíti elő különösen, melynek elméletét V. M. Zsirmunszkij dolgozta ki."[28] M. B. Hrapcsenko a tipológiai módszert megkülönböztette a történeti összehasonlító módszertől, amelyen lényegében hatás- és befogadásvizsgálatot ért: „A történeti összehasonlító módszertől eltérően a *tipológiai* kutatásoknak éppen az a sajátosságuk, hogy a tárgyuk a hasonló, rokon irodalmi jelenségek vizsgálata, függetlenül attól, hogy van-e közöttük genetikai összefüggés, közvetett vagy közvetlen alkotói kapcsolat, kölcsönhatás stb."[29] Ez részben terminológiai eltérés, részben a *történeti* és *tipológiai* olyasfajta szembeállítása, amelyet éppen a *történeti tipológiá*ban rejlő genetikus lehetőségek (a típusok konkrét feltételeinek, fejlődéstendenciáinak figyelembevétele) tagadnak. Ďurišin azt indítványozza, hogy a hagyományos komparatisztikát a világirodalom fejlődésének folyamatszerűségét tükröző összefüggések tanulmányozásával kell kiegészíteni s „a fő figyelmet az irodalmi folyamatnak az irodalmi irányzatok és műfajok fejlődési törvényszerűségeire kell összpontosítani, ennek során pedig jobban előtérbe kerülnek a műalkotás

művészi felépítésének a »történeti poetika« fogalomkörébe eső mozzanatai, vagyis a szűkebb értelemben vett irodalmi problémák".[30] A terminológiai átfedések és különbségek ellenére világos az irány: az irodalomtudományi vizsgálatok irodalomközpontúsága, műközpontúsága és történetisége, más szóval a poetikai és a történeti egysége. Mikulas Bakos ezt úgy fejezte ki, hogy a *történeti poetikát* jelölte meg az irodalomtörténet szűkebb értelemben vett tárgyaként.[31] Mint láttuk, más felfogás szerint a történeti poetika az irodalomkutatás egyik diszciplínája. Ugyanakkor láthatjuk azt is, hogy az ilyen típusú kutatások iránti érdeklődés tudománytörténeti tendenciát is kifejez. Egyébként az irodalomtudomány fejlődésében általában megfigyelhető, hogy a metodológiai különbségek megjelennek úgy is, mint ágazati, s úgy is, mint irányzatok közötti különbségek. Visszatérő jelenség az is, hogy egyikük-másikuk kiegészítő, korrektív funkcióját úgy érvényesíti, hogy közben a diszciplína egész területének a meghatározására tör.

A történeti poetikát már Veszelovszkij is a *normatív* poetikával állította szembe. Zsirmunszkij és társai számára a történeti poetika olyan utat jelenthetett az irodalom központi művészi problémáihoz, amely egyszersmind megfelel a marxista történetiség elvének is. Az a bürokratikus és dogmatikus normativitás, amely a történeti poetikától idegen volt, ultima rációként az *ideológiára* hivatkozott. Rendszerint egyértelmű megfelelést feltételezett ideológiai és művészi irány, illetve érték között. A tisztázást nem segítették elő a világnézet „folytán", illetve a világnézet „ellenére" megvalósult alkotói realizmusra vonatkozó formulák, amelyekben nagyon labilis volt a *világnézet* meghatározása (politikai nézetek vagy „világkép", illetve az „életigazság" átélése stb.). A történeti poetikát művelők irányzata kitért a művészet és az ideológia viszonyáról szóló viták elől: a formák történeti funkcióját kereste a formaváltozás történeti folyamatában s eközben érdekes felvilágosításokat tudott nyújtani az irodalom forrásairól, hatásmechanizmusáról, viszonyáról más művészetekhez és tudatformákhoz. A benne rejlő általános tendenciát úgy lehet sematikusan érzékeltetni, hogy – Veszelovszkij megállapításaihoz visszanyúlva - a művek konkrét *szüzséjét* tekintjük változó, genetikailag vizsgálható és értékelhető elemnek, míg a tipológiai vizsgálat tárgyát a változatlan *motívumok* képezik. Marxista esztétikai szóhasználattal kifejezve: a történeti vonatkozás vagy irányultság nem az absztrakt formák tipológiájával, hanem csak a művek konkrét tartalom-forma egységében ragadható meg. Ezt látjuk igazolva pl. Lihacsov elméleti fejtegetéseiben: a művészi kifejezést szolgáló konkrét tartalom-forma egységben látja a döntő értéktényezőt, ami csak a konkrét műalkotások konkrét elemzésével közelíthető meg. Ez természetesen nem azonos sem azzal a teóriával, amely az értéket az alkotó világnézetéből, sem azzal, amely e világnézet ellenére tudja eredeztetni. Ez a megoldás mentes a világnézet és a művészet közötti viszonyra vonatkozó kérdésfeltevés dogmatikus szűkösségétől és nem a csak az alkotó és a műalkotás (egyirányú) viszonyára szűkített kommunikációs helyzetből indul ki. Lihacsov, miközben felhívja a figyelmet arra, hogy a műalkotás a befogadásban létrejövő kölcsönhatás során konkretizálódik, s hogy számolnunk kell a befogadó „aktív kulturális alapozásával", a recepcióesztétikát előlegezve utal az olvasó és a mű közötti „parallaxis" problémájára, a művészi és nem művészi dialektikájára. Az irodalom *egésze* is alkotófolyamatnak tekinthető, írja, amelyben az egész társadalom részt vesz, s ily módon „az egész történeti poetika a költői és nem költői formák kölcsönhatásának története".[32] Ilyen elméleti feltételek a konkrét történeti vizsgálathoz irányítják a kutatót: csakis a konkrét összefüggések alapján mutatható ki, hogyan és

mennyiben vált egy meghatározott ideológiai tartalom (vagy ideológiai forma, mert ilyen is van) az alkotás belső feltételévé és összetevőjévé, milyen változáson ment át e részvétele közben. Közvetlen formális viszony („folytán" vagy „ellenére") nincs műalkotás és ideológia között.

A *genetikus strukturalizmus* és az *ideológiakritika* a közvetítés formáit próbálja elméletileg megragadni. Lucien Goldmann genetikus strukturalizmusa szerint strukturális megfelelés áll fenn a gazdaság- és társadalomtörténeti formációk és az irodalmi fejlődés alkata között. Így pl. a kapitalizmus fejlődésszakaszai és a regényforma változásai között is kimutatható ilyen megfelelés. A kapitalista társadalom tendenciáinak megfelelően a klasszikus regény szerkezetére a központi személyiség autonómiája jellemző. Ezt a XX. században felváltja a tárgyak autonómiája. A francia „új regény" ezzel a társadalmi szerkezettel analóg struktúrájú.[33] Goldmann mint az „ideológiakritika" képviselője Lukács *Történelem és osztálytudat*ából, a „lehetséges osztálytudat" kategóriájából indult ki. Egy-egy társadalmi csoport lehetséges tudatának feltárásában különösen nagy fontosságot tulajdonított a filozófiai, irodalmi és művészeti megnyilvánulásoknak.[34] Például *A rejtőzködő isten* c. műve Pascal és Racine munkáiból kiindulva nyújt nagyszabású történelmi, szociológiai elemzést a janzenizmus társadalmi forrásairól.[35] Kulcsfontosságúnak tekinti a történelmi fejlődésben az *elidegenedés* történelmi folyamatának jelenségeit, s azt a funkciót, amit Lukács a művészet defetisizáló küldetésének tart, Goldmann a műalkotások ideológiakritikai hatásában látja. Az ideológia e felfogás szerint a hamis tudat kifejeződése, de az irodalom, legművészibb fokán, képes az osztálytudat szélső pozitív lehetőségeire alapozni az ideológiával kapcsolatos attitűdjeit. Például a regény, ez a nagy irodalmi forma, amely „arra épül, hogy a társadalmi élet áttekinthetetlen s hogy az egyén nehezen tud tájékozódni benne s képtelen életét értelmessé formálni", – „nem bír el sem pozitív hőst, sem ennek megfelelő filozófiát".[36]

A frankfurti iskola több képviselője foglalkozott esztétikai és irodalmi kérdésekkel. A társadalom és az irodalom történelmi sorsának összefüggéseire vonatkozó hipotéziseik az elidegenedés társadalmi világával a korábbi és a legújabb avantgarde törekvésekből kibontakozó művészi elidegenítést állítják szembe (Theodore W. Adorno, Herbert Marcuse). A művészi modernség és a formabontás, formateremtés jogainak marxista elismerésében mindig is fontos szerepe volt a történelmi folyamatok megítélésének, a történetiség értelmezésének. Ami az esztétikai, művészeti fejlődés megítélését illeti, nem lehetséges történeti álláspontra helyezkedni a legújabb fejlemények, a jelen fejlődés megértése nélkül. Henri Lefèbvre ilyen értelemben képviselte a marxista történetiség elvét, midőn a modernség marxista megértéséért küzdött, felkarolva a francia „új kritika", valamint a nyelvészeti és irodalmi strukturalizmus eredményeit. Lefèbvre szerint a munkán, a „valóságos nyelven" kívül minden más „nyelv" (tudomány, művészet, filozófia, vallás) ideologikus közvetítést képez ember és valóság között; e közvetítés kritikai tudatosításával, az ideológiakritika segítségével kell eljutnunk az általuk közvetített közvetlenséghez, a „valódi" valósághoz.[37] Igen nagy hatást gyakorolt az utóbbi évtized francia és angol irodalomelméleti tevékenységére Louis Althusser munkássága, elsősorban szintén az ideológiakritikával kapcsolatos megállapításaival.

Althusser szerint Marx elméleti forradalma „nyitotta meg a tudományos megismerés számára a történelem kontinensét".[38] A történelmi materializmus, mint tudomány, mint a történelem elmélete nem azonos a marxizmus *ideologikus redukcióival.* Ezek a marxiz-

mus elméleti fogalmait ideologikus fogalmakkal (az ember, az emberi lényeg, a szabadság, az egyéniség, a személyiség, az erkölcsi szubjektum, az alkotás stb. fogalmaival) helyettesítik, a marxizmust historizmusnak fogják fel, vagyis a történelem empirikus elméletévé változtatják, a történelem teleologikus evolucionista felfogásával azonosítják, s alárendelik az etikai idealizmus, az elméleti humanizmus és az ökonomizmus különböző elegyeinek.[39] Ennyiben a marxista elméletnek Althusser szerint „ahumanistának" és „ahistorizmusnak" kell lennie. Ugyanis nem egyszerűen a hegeli historizmus materialista folytatása, mint Karl Korsch, a fiatal Lukács és sok vonatkozásban Gramsci vélte. „Az a szándék tehát, hogy a marxizmust (abszolút) historicizmusként gondolják el, automatikusan kiváltja egy olyan logika láncreakcióját, amely a marxista totalitást a hegeli totalitás változatává igyekszik süllyeszteni és laposítani".[40] A személyi kultusz embertelensége által kiváltott ideologikus reakciót lát a „marxista antropológia" törekvéseiben. Nem ért egyet azzal, hogy a történelmet az „emberi természet" átalakításának folyamataként fogják fel, sem azzal, hogy evégett „elegendő ezt az emberi természetet a »konkrét« történetiség attribútumaival ellátni", mert a történelmet nem „az emberek", hanem *a tömegek* csinálják és a termelési viszonyokat nem lehet „holmi historicizált »*emberi viszonyokra*«, *azaz emberek-közti, szubjektumok-közti viszonyokra*" redukálni.[41] Althusser Marx és Engels munkáit is ideológiakritikai szempontból elemzi, s azokat a pontokat mutatja ki, amelyeken egy-egy ideologikus fogalmat vagy problematikát új, tudományos értékű fogalommal és problematikával tudtak felváltani (pl. az értéktöbblet fogalma). Az az eljárás, ahogyan a Tőke „szimptomális" olvasásával közelíti meg és a „hézagok", „fehér foltok", a „szabatosság hiányai" alapján következteti ki Marxnak „a beszédben feltörő ki-nem-mondottját",[42] az ideológiakritikai irodalomelmélet szerves részévé változott. Althusser közeli munkatársai, Pierre Macherey, Étienne és Renée Balibar, vagy angol követői, Terry Eagleton és Tony Bennett egyaránt abból indulnak ki, hogy az ideológia kritikáját az irodalmi szöveg „csendjei" alapján kell kikövetkeztetni.[43] Macherey és Bennett radikálisan kétségbe vonja magának az *irodalom*nak és az *esztétikai*nak a fogalmát, mint osztálytartalommal meghatározott fogalmakat, s a marxizmus feladatának tekinti a társadalmi és kulturális feltételek olyan megváltoztatását, amely az irodalmi szövegek szocialista felhasználását teszi lehetővé.[44] A modern szövegelmélet és az ideológiakritika elméletileg magas színvonalú integrációja Wolfgang Isertől, Hans Robert Jauss munkatársától származik. Az olvasás aktusa (Der Akt des Lesens) a beszédaktus-elméletből indul ki, s megmutatja, milyen mozzanatrendszerrel eleveníti meg az olvasás a szöveget, amely így a kor egyik uralkodó normarendszerének, „ideológiájának" a valóság végtelen sokoldalúságával és mozgékonyságával föl nem érő nehézkességére, merevségére, elégtelenségére tud utalni. Iser az „esztétikai tárgy" konkretizációjának olyan dinamikus tényezőit rendszerezi, amelyek kívül estek Ingarden konkretizáció-elméletének körén.[45]

*

A poetikai és a történeti közötti különbséget, illetve inkább csak a poetikai ismeretek és a történetiség konkrétumai közötti távolságot, továbbá a marxista irodalomelméleti munkában meglevő egyéb eltéréseket (pl. a modernizmus különböző megítélését) a hatás-befogadás német iskolája nagyvonalú, s szinte „nagyüzemi" módszerekkel próbálja

áthidalni. Az utóbbi húsz év irodalomelméleti információrobbanásának hatalmas anyaga követelte meg a szelekcióra és az optimális egyensúlyhelyzetek létrehozására alkalmas rendszerek munkába állítását. A tömeges eredményekből kellő feldolgozással olyan elméleti „modulok" alakíthatók ki, amelyek tipizáltan egyesítik és egységesítik egy-egy területegység különböző módszerekkel és aspirációkkal elért felfedezéseit. A modulok egy részét összekötőelemként lehet alkalmazni, segítségükkel eltüntethetők az eredeti heterogén információanyag ellentétei és feszültségei. Így közös nevezőre hozhatók az egymással vitatkozó marxista iskolák eredményei, s elvégezhetők azok az elméleti műveletek, amelyek egy sokoldalú, a korábbi szűkkeblűség látszatától mentes elméleti rendszer különböző dimenziókban elhelyezett memóriaegységeit feltöltik a legjobb forrásokból merített elméleti anyaggal. Az ilyen elméleti rendszeralkotás egyik iskolapéldája Claus Friedrich Köpp kitűnő kézikönyve az irodalomtudomány elméletéről.[46]

Efféle szintézisek bázisa a tényleges eszmecsere és kiegyenlítődés. Annak idején a recepcióesztétika elméleti kihívására a berlini Zentralinstitut kutatói válaszoltak. Manfred Naumann, Karlheinz Barck, Dieter Schlenstedt és mások a konstanzi iskola képviselőivel dialogizálva próbálták összhangba hozni a modern irodalmi hermeneutika, az irodalmi produkció és recepció történetileg dinamikus képleteit a marxista irodalomelmélet hagyományos kérdésfeltevéseivel és nomenklatúrájával.[47] A fő elvi kérdés itt a „diakron" és „szinkron" vonatkozások közötti ellentmondás megoldása. Jauss, aki Hans-Georg Gadamert és Theodor W. Adornót tekinti fő inspirálójának, kifejtette, hogy „már Jan Mukařovský művészetszemiológiája és Felix Vodička konkretizációelmélete legyűrte a szinkrónia és diakrónia, a rendszer és folyamat összeegyeztethetetlenségének dogmáját..."[48]

Mint láttuk, az összeegyeztetés empirikus lehetőségeihez utat nyit a történeti poetika is, midőn az irodalom statikusként felfogható absztrakt formáit mozgó rendszerekként, genetikai tárgyalásban mutatja be. Úgy látszik, az elméleti megoldás egyik eszköze az irodalom rendszerszemléletű megközelítése, amely jellemző is a Zsirmunszkij által kezdeményezett poetikai kutatásokra. A történeti-strukturális tipológiában benne rejlik az a feltevés, hogy a szinkrónia és diakrónia különbségében nincs gyakorlati tényező: ellentmondásuk az irodalmi folyamatban mindig „megoldódik" s ezért nem zárható ki az elvi megoldás lehetősége. Ez indokolja Hrapcsenko optimizmusát, hogy a tipológiai módszer megoldja a történeti és poetikai ellentmondását. Valójában fel sem fogja mint ellentmondást, hiszen a poetikai létezésmódja eleve történeti. Félő, hogy ilyen körülmények között a történetiség kérdése nem jut el teljes értékű elméleti megoldáshoz, hiszen föl sem vetődik ezt előkészítő problémaként.

Az ún. *hermeneutikai kör* általános nyelvészeti feloldása (ez Gadamer nevéhez fűződik) csak első lépés a különleges történelmi tények, a *műalkotások* egyetemesen interszubjektív – a nyelvi formát, a kor és kultúra jelrendszerét transzcendentáló – megértéséhez. A szovjet kutatók egy része az *általános emberi* (sok marxista által kifogásolt) kategóriájára hivatkozik – pl. Hrapcsenko, míg Lihacsov a „történetileg tartós" emberi vonásokra. Az esztétikum vonatkozásában a marxista esztéták V. V. Vanszlovtól Lukács Györgyig – az Althusser által kifogásolt módon – az emberi lényeg történetiségének eszméjéhez kapcsolódtak. A legáltalánosabb esztétikai minőségekről (amelyek pl. Ingarden számára csak metafizikai adottságok) bizonyosodhatott be *végső fokon* levezethető történeti lényegük. Ezzel a lépéssel az irodalomtörténet és a

poetika ellentmondása egy másik síkra tevődik át – az esztétikai tárgy ontológiájának síkjára. A problémából csupán technikai feladat marad meg az irodalomtudomány számára: a történeti leírás és az esztétikai tárgyalás, a genezis és az interpretáció összeegyeztethetetlenségének „műfaji" problémája.

Az esztétikum történeti felfogása alapján eljuthatunk ahhoz a gondolathoz, hogy *a művészeti folyamat egésze a társadalom alkotótevékenységének az eredménye.* Ami ezt illeti, ebben implicit egyetértés uralkodik az alkotó marxisták között – Lihacsovtól Lotmanig, Lukácstól Macherey-ig, s a recepcióesztétikát a művészeti *termelés* esztétikájával kiegészítő, a *visszatükrözés* és *alkotás* komplementaritását elfogadó irodalomkutatókig.

JEGYZETEK

[1] *Lukács György:* A társadalmi lét ontológiájáról. Bp. 1976. 3. köt. 262.

[2] I. m., 274.

[3] *A. A. Zsdanov:* A művészet és filozófia kérdéseiről. Bp. 1949. 91.

[4] *Révai József:* Kulturális forradalmunk kérdései. Bp. 1952. 159.

[5] *Lukács György:* Az esztétikum sajátossága. Bp. 1965. 2. köt. 211.

[6] *M. B. Hrapcsenko:* Irodalmi tanulmányok. Bp. 1976. 520.

[7] *A. S. Busmin:* Preemsztvennoszty v razvityii lityeraturi. Leningrád 1973. 216.

[8] Tyeorija lityeraturi. Osznovnije problemi v isztoricseszkom oszvescsenyii. Moszkva, 1962.

[9] *M. B. Hrapcsenko,* i. m. 320–321.

[10] *Szerdahelyi István:* Viták és eredmények az 1970-es évek magyar irodalomelméletében. Literatura, 1980. 2. sz. 273.

[11] *B. G. Rejzov:* O lityeraturnih napravlenyijah. Voproszi Lityeraturi, 1957. 1. sz. 87.

[12] Vö.: A marxista–leninista esztétika alapjai. Bp. 1966. 268, 345.

[13] *Karl Marx:* Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához. Bp. 1951. 36.

[14] Vö.: *Nyírő Lajos:* Irodalomszociológiai törekvések a szovjet irodalomtudományban. Literatura, 1976. 1. sz. 3–21, 2. sz. 3–30, 1977. 1. sz. 3–12.

[15] *A. A. Zsdanov,* i. m. 88–89.

[16] *Lukács György:* A marxi esztétika alapjai. Bp. 1947. 6–7.

[17] *G. A. Nyedosivin:* Ocserki tyeorii iszkussztva. Moszkva, 1953. Magyarul: Művészetelméleti tanulmányok. Bp. 1955.

[18] *Roger Garaudy:* D'un réalisme sans rivages. Párizs, 1963. Magyarul: In: Parttalan realizmus? Bp. 1964. 9–187.

[19] Vö.: *Szili József:* A művészeti visszatükrözés szerkezete Christopher Caudwell és Lukács György esztétikai rendszerében. In: „Vár egy új világ", Bp. 1975. 316–403. – *Szerdahelyi István:* A „nagy realizmus"-tól a realizmusig. Irodalomtörténeti Közlemények, 1980. 2. sz. 199–221.

[20] Pl. *A. S. Busmin,* i. m. 201.

[21] *E. N. Kuprejanova:* Isztoriko-lityeraturnoj processz kak naucsnoje ponyatyije. In: Isztoriko-lityeraturnij processz. Moszkva, 1974. 17.

[22] *G. N. Poszpelov:* Problemi isztoricseszkovo razvityija lityeraturi. Moszkva, 1972. 254.

[23] I. m. 10.

[24] *A. Ny. Veszelovszkij:* Isztoricseszkaja poetyika. Leningrád, 1940.

[25] *G. L. Abramovics:* Vegyenyije v lityeraturovegyenyije. Moszkva, 1953. Magyarul: Bevezetés az irodalomtudományba. Bp. 1955. 81–82.

[26] *Dionýz Ďurišin:* Összehasonlító irodalomkutatás. Bp. 1977. 235.

[27] Vö.: *René Wellek, Austin Warren:* Az irodalom elmélete. Bp. 1972. 70.

[28] *Sőtér István:* Az ember és műve. Bp. 1971. 30.

[29] *M. B. Hrapcsenko:* i. m. 391.

[30] *D. Ďurišin:* i. m. 29.

[31] *Mikulaš Bakoš:* Isztoricseszkaja poetyika i isztorija lityeraturi. In: Slavica Slovaca 2 (1967) 247–251.

[32] *Dimitrij Lihatschow:* Nach dem Formalismus. München, 1968. 55.

[33] Vö.: *Lucien Goldmann:* La Création culturelle dans la société moderne. Párizs, 1971.

[34] Vö.: i. m. 22.

[35] Vö.: *Lucien Goldmann:* A rejtőzködő isten. Bp. 1977.

[36] *Lucien Goldmann:* La Création culturelle . . ., 31.

[37] Vö.: *Henri Lefèbvre:* Le Langage et la société. Párizs, 1966.

[38] *Louis Althusser:* Marx – az elmélet forradalma. Bp. 1968. 310.

[39] I. m., 286–291.

[40] I. m., 193.

[41] I. m., 200–201.

[42] I. m., 205.

[43] Vö.: *Pierre Macherey:* Pour un théorie de la production littéraire. Párizs, 1966. – *Renée Balibar:* Les Français fictifs: le rapport des styles littéraires au français national. Párizs, 1974. – *Terry Eagleton:* Marxism and Literary Criticism. London, 1976. Criticism and Ideology. London, 1976. – *Tony Bennett:* Formalism and Marxism. London, 1979.

[44] Interjú Pierre Macherey-val, Red Letters, 5. sz. (1977), 3–9. – Tony Bennett, i. m., passim.

[45] *Wolfgang Iser:* Der Akt des Lesens. München, 1976.

[46] *Claus Friedrich Köpp:* Literaturwissenschaft – Literaturwissenschaftstheorie, Forschungssystematik und Fachsprache. Berlin, 1980.

[47] *Manfred Naumann* (szerk.): Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Berlin, Weimar, 1975.

[48] *Hans Robert Jauss:* Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 1. München, 1977. 11–12.

SARGINA LUDMILLA

IRODALOMTÖRTÉNETI ELMÉLETEK AZ OROSZ ÉS A SZOVJET IRODALOMTUDOMÁNYBAN

A sajátos történelmi fejlődés következményeképpen a múlt században Oroszországban egyetlen eszköz volt a társadalmi eszmék kifejezésére: az irodalom, így nem véletlen, hogy a kultúrtörténeti vizsgálódások kimeríthetetlen forrásául szolgáltak az irodalmi alkotások. Az orosz kultúrtörténeti iskolának határozott társadalomtudományi és etnológiai karaktere volt, így joggal nevezték „társadalmi-politikai" iskolának. E megnevezést használta Alekszandr Nyikolajevics Pipin (1833–1904) is, aki a legismertebb képviselője volt az orosz kultúrtörténeti iskolának. Pipinnél az irodalomtörténeti kutatások a determinizmus eszméjére és a jelenségek törvényszerű összefüggésére alapul. Az irodalom számára elsősorban a társadalom életének és a nép lelkiségének visszatükröződése, s ebből következően az író feladata a társadalmi körülmények alapvető meghatározása, mivel mindezek hatással vannak az íróra és az irodalom szerkezetére.[1] Az irodalom, mint a kultúra egyik ága, önállósággal bír, s megvannak a fejlődésének a sajátos törvényei, de Pipint főként az irodalmi folyamatok, társadalmi- és a népélet történeti meghatározottsága érdekli. Inkább tekinthetjük tehát Pipint társadalomtörténésznek, mint a szó eredeti értelmében vett irodalomtörténésznek.

A kultúrtörténeti iskola képviselőit az irodalmi alkotások nem mint művészi teljesítmények érdekelték, hanem mint ideológiai, ideográfiai adalék a korszak politikai és világnézet-megismeréséhez. E sajátos megközelítésben nem volt jelentősége a művészi alkotások és publicisztikai megnyilatkozások közötti különbségnek. A kultúrtörténeti iskola számára nem az egyéni alkotások voltak elsődlegesek, hanem az egyes társadalmi csoportok, nemzetek megnyilatkozó lelkülete. Az általánosító törekvések közepette elsikkadtak a művek esztétikai, poétikai, stilisztikai jellegzetességei, számbavételüket nem tartották fontosnak. Jellemző, hogy a kultúrtörténeti iskola fellendülése idején jelentősen megcsappant az irodalomtudomány érdeklődése a poézis iránt.

A kultúrtörténeti iskola életképességét bizonyítja, hogy még századunkban is jelentős követőkre akadt. Ezek egyike volt P. Sz. Kogan (1872–1932). Legfontosabb művei: *A legújabb orosz irodalom története,* I–III., 1908–1912; *A nyugat-európai irodalom története,* I–III., 1903–1910; *A nyugat-európai irodalom története,* 1934.

A kultúrtörténeti iskola hatása alatt indult Alekszandr Veszelovszkij (1838–1906) munkássága, akit ma is úgy tart számon az orosz irodalomtudomány, mint a történeti-összehasonlító módszer megalkotóját. Az eltelt húsz-huszonöt évben az összehasonlító irodalomtörténeti módszer nagyfokú fellendülését tapasztalhatjuk, épp ezért most ezzel nem foglalkozunk, hogy ezáltal több lehetőségünk legyen a kevésbé ismert irányzatok bemutatására.

2.

A pszichológiai irányzat az orosz irodalomtudományban a kultúrtörténeti iskola kereteiből nőtt ki, s főként a múlt század végén, valamint a XX. század elején tett szert nagy népszerűségre. A kultúrtörténeti iskola módszereinek korlátozottsága szükségessé tette újabb lehetőségek keresését, s elősegítette annak a felismerését is, hogy a „környezet" és egyéb külső körülmények mellett az elemzőnek figyelni kell a művész alkotói egyéniségének specifikus tulajdonságaira. A pszichológiai irányzatnak nagy szerepe volt a nyelv és a gondolkodás összefüggéseinek, a művészi képszerűség elméletének és az alkotás lélektani folyamatainak kutatásában, az irodalmi alkotások befogadás-mechanizmusainak a felismerésében, a történeti-irodalmi folyamatok jobb megismerésében.

A pszichológiai iskola megalapozójának az orosz irodalomtudományban Alekszandr Potebnyát (1835–1891) tartják. 1862-ben jelent meg alapvető műve *A gondolkodás és a nyelv*, amelyben körvonalazta filozófiai és lingvisztikai nézeteit.

Potebnya nézeteit a gondolkodás és a nyelv összefüggéseiről alapvetően Humboldt tanítása határozta meg. Potebnya a nyelvet alapjában véve szociális képződménynek, az emberek közötti kommunikáció eszközének tekinti, ugyanakkor vallja, hogy a szavak értelmezése nagyon is egyéni: „senki sem gondolja egyazon szóról ugyanazt, mint a többi ember".[2]

Potebnya szerint a szavak külső megjelenési formájukon kívül bizonyos *képzetek* hordozói is, amelyek meghatározzák belső formájukat, a szavak struktúrájának legfontosabb kategóriáját. „A képszerűség" plasztikusan kifejezi a szavak jelentését, fokozza költőiségét. Potebnya koncepciójában tehát a fő hangsúly a *szavak belső formájára* esik.

A szavak három elemének – hang, belső forma, lexikai jelentés – az irodalmi alkotásban az alábbiak felelnek meg: külső forma, képszerűség, tartalom. A szó belső formájának a műben tehát a képszerűség felel meg.

Humboldtot követve Potebnya azt vallja, hogy azonos értelmezés nem létezik, hogy minden irodalmi értelmezés egyben „félreértelmezés" is, s hogy egy szó minden emberben más-más képzeteket vált ki. Potebnya ezt a tételt kiterjeszti az irodalom befogadására is, hangsúlyozva, hogy egy és ugyanaz az irodalmi alkotás nem azonos hatással van mindegyik befogadóra, sőt egy és ugyanaz a személy más-más időpontban különbözőképpen éli meg ugyanazt az eseményt. Ebből adódhat, hogy az olvasó vagy néző olyan következtetéseket von le a művel való találkozás után, amelyre a szerző maga sem gondolt.

Potebnya elméletének, de az egész pszichológiai iskolának tehát a kulcskérdésévé a *szavak belső formájának* a koncepciója vált, ez az a fő elv, amely meghatározza viszonyukat a kritikához, magához a szöveghez s az olvasókhoz.

A szavak jelentésváltozásával és a belső formával kapcsolatban Potebnya nagy jelentőséget tulajdonított a szóképeknek. Nem díszítőelemeknek tekintette őket, hanem mint a költészet és a nyelv legfontosabb elemeinek. Potebnya értelmezésében a *metaforikusság* a poétika és az irodalmi gondolkodás egyik kategóriája.

Potebnya elmélete nagy hatással volt a „pszichológiai iskola" azon irányzatára, amelyet egyik tanítványa, D. N. Ovszjanyiko-Kulikovszkij (1853–1920) dolgozott ki. Ennek az elméletnek a lényege abban állt, hogy itt a pszichológiai módszer párhuzamosan jelent meg a szociológiai metódusokkal. „Társadalmi pszichológia" – e jelszó lett az új iskola zászlajára írva, s ez a fogalom lett az alapja Ovszjanyiko-Kulikovszkij

háromkötetes művének, *Az orosz értelmiség történetének* (1906–1911). E munkának nagy jelentősége volt a századelő irodalmi és tudományos köreiben. Ovszjanyiko-Kulikovszkij úgy vizsgálja a XIX. század orosz irodalmát, mint az orosz értelmiség megszületését és kibontakozását, e társadalmi réteg pszichológiai formálódását. Mivel csak azokat a fordulópontokat ragadja meg, amelyek meghatározóak voltak az orosz értelmiség intellektuális fejlődésében, érzelmi átalakulásában, s amelyeket a XIX. sz. nagyszerű regényeiben ragadhatunk meg, ezeket a tanulmányokat nem tekinthetjük a szó eredeti értelmében vett történeti elemzéseknek. Ovszjanyiko-Kulikovszkij nevéhez fűződik „a társadalmi-pszichológiai típusok" meghatározás is, amelyen a XIX. század nagy realista regényeinek tipikus figuráit értette. Csackij, Anyegin, Pecsorin, Rugyin, Lavreckij, Gogol hősei, Oblomov – ők azok a társadalmi-pszichológiai típusok, amelyeket Ovszjanyiko-Kulikovszkij meghatározónak vélt.

Ovszjanyiko-Kulikovszkij háromkötetes művének alapkérdése az az ellentmondás, amely az értelmiség gazdag szellemi, értelmi élete, ugyanakkor az ország kulturális felemelkedésében elért csekély sikere között feszült. Kutatásainak kiindulási pontja a XIX. század 20-as évei, az elemzések alapjául szolgáló mű Csaadajev írása: a *Filozófiai levelek*. A *Filozófiai levelek*et a fentebb említett kontraszt hívta életre, s ugyancsak ezek az ellentmondások szülték az ún. „csaadajevi hangulatokat" is, amelyek az egész századot végigkísérték, s amelyek nyomai jóval később is fellelhetők voltak. A „csaadajevi hangulat"-ban találja meg Ovszjanyiko-Kulikovszkij az orosz értelmiség fejlődésének gócát, amely körül zajlottak a XIX. századi Oroszország társadalmi-politikai és irodalmi életének főbb mozzanatai. Mindazt, amiről Oroszország legjobbjai – Belinszkij, Granovszkij, Gercen, Konszt. Akszakov, I. Kirejevszkij stb. – gondolkoztak, Ovszjanyiko-Kulikovszkij úgy tekintette, mint egy-egy választ a csaadajevi kérdésekre. Ovszjanyiko-Kulikovszkij az irodalmat társadalmi-politikai aspektusból vizsgálta, így hát az irodalmi alkotás számára a társadalomlélektan egyik dokumentuma volt, amelyből kibogozhatók a rendi- és osztálytársadalmakra jellemző pszichológiai vonások lélektani elemei. Gogolról szóló könyvét például egy lélektani diagnózis eredményének tekintette, Gogolt magát pedig a negyvenes évek orosz élete „sajátos-tragikus" kifejezőjének. Ovszjanyiko-Kulikovszkijt főként az foglalkoztatja, hogy milyen a viszony a *Holt lelkek* írójának pszichológiája és a negyvenes évek embereinek lelkisége között, s vajon hogyan viszonyulnak ehhez Gogol tevékenységének pszichológiai ingerei.

Ovszjanyiko-Kulikovszkij az orosz irodalom egyik legsikerültebb típusának Oblomovot tartja. Az ő figurájában egyesülnek a korábbi társadalmi-pszichológiai típusok jellegzetességei.

Érdemes megjegyezni, hogy Ovszjanyiko-Kulikovszkij sem Dosztojevszkijnél, sem Tolsztojnál nem talált egyetlen olyan irodalmi hőst sem, amely kimerítette volna az általa alkotott pszichológiai-társadalmi típus fogalmát.

Dosztojevszkijnél meghatározza az író eszméinek (a publicisztikaiaknak és művészieknek) a viszonyát és kölcsönhatását a 70-es, 80-as évek társadalmi mozgalmaiban megjelenő eszmeiséggel. Tolsztojról szólván Ovszjanyiko-Kulikovszkij abban látja a fő feladatát, hogy megállapítsa az olvasó viszonyát Tolsztoj tanításaihoz, s kiderítse: miképp hatottak ezek a tanok a 80-as, 90-es évek gondolkodóira.

Ovszjanyiko-Kulikovszkij meghonosította az irodalomtudomány gyakorlatában azt az elvét, miszerint úgy kell tekintenünk az orosz irodalomra, mint megszakíthatatlan folya-

matra, amelynek a láncszemei elszakíthatatlanul kapcsolódnak egymásba. Az irodalom fejlődése számára nem egyes jelenségek puszta sorrendisége, hanem sajátos egész, amelyben minden egyes irodalmi jelenség szervesen nőtt ki az őt megelőzőből, s szoros összefüggésben van az őt követővel. Az irodalmi folyamatok ily aspektusú vizsgálata lehetőséget kínál arra, hogy meghatározzuk és tudatosítsuk a XIX. századi orosz irodalom főbb tendenciáit Gribojedovtól Tolsztojig, Puskintól Csehovig. Ez a módszer alkalmas volt a további irodalmi folyamatok vizsgálatára, s azok főbb törvényszerűségeinek a megállapítására.

3.

G. V. Plehanov volt az első az orosz teoretikusok között, akik a történelem „monista" felfogását az irodalomra és a művészetre alkalmazták. „A marxizmus alapkérdései" c. könyvében felvázolta szociológiai rendszerét, amelyben megkísérelte megvilágítani „Marx–Engels nézetét" a „társadalmi alapról" és a „felépítményről". Számos marxista és polgári kutató őt tekinti a marxista művészet-szociológia egyik megalapozójának. A gazdasági alap és a művészi felépítmény közötti közvetítések rendszerének jellemzésére vezette be a marxista irodalomba a társadalom-pszichológiai szféra fogalmát.

„Az orosz társadalmi gondolkodás története" című művét Plehanov majdnem teljes egészében a XVIII. sz.-i orosz irodalom és kritika vizsgálatának szentelte (sok olyan részmegállapítása, észrevétele, következtetése, jellemzése van, amelyek megtalálhatók az utóbbi évek marxista irodalmában is).

A realizmus mint művészeti módszer értékeléséből egyértelműen kiviláglik Plehanov meggyőződése a realista irányzat esztétikai magasrendűségéről. Hangoztatta, hogy a realista módszer megnyilvánul az író reakciós meggyőződésének ellenére is.

„A művészet és a társadalmi lét" c. írásában „a francia realizmus első képviselőit" elemezve – egyebek közt Flaubert műveit – Plehanov megállapítja, hogy „a konzervatív, sőt bizonyos értelemben a reakciós elvek nem akadályozták meg a francia realizmus első képviselőit abban, hogy kitűnően megismerjék az őket körülvevő világot, s ezt megismerve, nagyon is értékes műveket hozzanak létre".[3]

Ezeket a megfigyeléseket sokszor idézték a szovjet irodalomtudományban, mint Plehanov sok más megállapítását is, az író világnézete és alkotói tevékenysége közötti kapcsolatról, illetve ellentmondásról.

4.

A formalista iskola (1914–1927) sajátosan orosz jelenségként alakult ki az irodalomtudományban. Olyannyira, hogy létezésének idején nem is voltak külföldi analógiái. A formalista iskola képviselői azonban később nagy hatással voltak Európa és Amerika tudósaira (prágai lingvista körre, M. Kridlre, az amerikai „új kritika" körére).

Az ötvenes évek közepén a világ irodalomtudósai között újabb érdeklődés támadt az orosz formalista iskola, illetve az „OPOJAZ"[4] iránt. A megnövekedett érdeklődést több ekkortájt megjelent mű is jelzi.[5]

Az orosz formalista iskoláról számos tanulmány jelent meg, mégis kevés olyan található közöttük, amely a formalisták konkrét kutatásaival, történeti-irodalmi koncepciójuk jellegével foglalkozna. Róluk szóló írások főleg elméleteikkel foglalkoznak.

A formalisták elképzelése szerint az irodalom meghatározott összefüggések sorozata, amelyeknek egyetemes karakterük van. Összefüggés létezik tehát újítás és hagyomány, forma és tartalom, fantázia és realitás, író és olvasója között. Ezekből a párokból, amelyeknek a számát a végtelenségig lehetne szaporítani, az egyik elem történelmileg mindig determinált. Ezt állandóan figyelembe kell venni, mert egyébként az irodalomtörténet absztrakt, történelmietlen formában jelenik meg.

Az orosz formalista iskola egyik meghatározott célja az irodalom tudományos vizsgálata volt. A formalisták meg voltak győződve arról, hogy ilyen megközelítés létezik és szükséges is. „Ahhoz, hogy az irodalomtörténet végre tudomány lehessen, le kell rakni a hitelesség alapjait" – írta Jurij Tinyanov *Az irodalmi fejlődés*, M., 1927. c. művében. Az irodalom történeti megközelítése sajátos módon jelentkezett az „OPOJAZ" többi tagjánál, így Zsirmunszkijnál, Borisz Eichenbaumnál is.

Tinyanov tanulmányaiban (*Az irodalmi tény*, 1924; *Az irodalmi fejlődésről*, 1927) kiérlelt gondolatokat olvashatunk az irodalomtörténeti folyamat koncepciójáról. Az itt jellemzett módszer meghatározóan jelen van a többi „OPOJAZ"-hoz tartozó tudós munkáiban is.

5.

„Az utóbbi években az irodalomtörténet a módszertani kutatások korát éli. A megszokott metódusok nem elégítenek ki bennünket"[6] – írta Zsirmunszkij 1919-ben.

Még inkább elmondhatjuk ezt a húszas évekről, amikor egymás után a kritika tárgyává válik a „képszerűség" (Potebnya), a kultúrtörténeti iskola (Pipin), a biográfiai módszer, a pszichoanalízis (Freud, s annak orosz variánsa – J. Jermakov elmélete.)

Az irodalomtudományban ezekben az években a formalista iskola mellett nagy hatással jelentkezett a szociológiai irányzat. A szociológiai iskola képviselőinek – V. Keltujala, V. Fricse, V. Pereverzev, P. Szakulin történelmi-irodalmi nézetei – alapvetően Plehanov hatása alatt formálódtak.

Továbbfejlesztve Plehanov szociológiai rendszerét, Fricse olyan megállapításra jutott, amely közös volt a szociológiai iskola többi képviselőjének nézeteiben: „a gazdasági élet – osztály–osztálypszichológia–művészet – íme a marxista művészetfelfogás monista koncepciója".[7]

A „Tanulmányok a nyugateurópai irodalmak fejlődéséről" c. kötetének első kiadásához írott előszavában Fricse kijelenti, hogy az „irodalmi alkotások lefordítják . . . a szociális-gazdasági életet a művészi ábrázolás nyelvére".[8] Fricse felfogása szerint az irodalom története nem más, mint a különböző korstílusok váltakozásának a története.

A „módszer" megnevezést a 20-as években még alig használta az irodalomtudomány. A *stílus* kategóriája, amely csak korlátozottan volt jelen, teljesen általánossá válik, s *korstílusként* kezd el szerepelni, majd használata megszokottá, általánossá válik. A „korstílus" így aztán már nemcsak egy időszakot jelöl, hanem az irodalom és a művészet történetének minden korábbi periódusát jelenti.

Míg a XIX. század esztétikájában és irodalomkritikájában a romantika, a realizmus, a klasszicizmus, a naturalizmus folyamatot, irányzatot, iskolát, a *stílus* pedig az egyéni alkotói módszerek szinonimáját jelenti, úgy újabban ezek a fogalmak mindegyikén a stílust értik. Fricse közös véleményt fogalmazott a stílus problémájának fontosságáról, amikor így írt: „A történeti poétikának és az irodalomtörténetnek és a költészetszociológiának végülis egyetlen célja van: megalkotni az irodalmi stílusok történetét és szociológiáját".[9]

Fricse műveiben a nyugateurópai irodalom fejlődésrajza tehát a következőképpen foglalható össze:

Minden egyes irodalmi korszakot egyetlen irodalmi stílussal jellemezhetünk, amelynek megvannak a maga pszichológiai jellemvonásai, amelyek az uralkodó gazdasági viszonyokat és a társadalmat egyként jellemzik. A pszichológiai jegyek különbözőségében (e stílus határain belül) kifejeződnek az osztályellentétek.

E módszer és az irodalom tartalmának „pszichológiai" elemzése még inkább nyilvánvalóvá válik. V. F. Pereverzev (1882–1968) munkáiban, aki szintén a forradalom előtti évtizedben kezdte tényked̄ését, de tudományos munkásságának kiteljesedése nála is századunk húszas éveire esik.

Pereverzev elmélete a XIX. századi orosz irodalomról tartott előadásaiban kristályosodtak ki, majd a század jelentős alkotóiról – Dosztojevszkij, Gogol, Goncsarov – írott monográfiáiban, valamint a múlt század kevésbé ismert íróiról – Narezsnij, Veltman – írott tanulmányaiban fogalmazódtak meg végső formájukban.

Pereverzev koncepciójának fókuszában a plehanovi „játékelmélet" állt. Eszerint a játék a sajátos társadalmi viselkedésformák reprodukálása, melyek minden praktikus cél nélkül jelentkeznek. Az ősembernél ez alapjában véve teremtő tevékenység, így számára a játék lényegében „munka gyermeke". Plehanov ennél a pontnál azonban megállt.

Pereverzev továbbvitte Plehanov elképzelését. A civilizált társadalmakban, főként a vagyoni egyenlőtlenség és a kizsákmányolás korában különböző osztályoknak, sőt egyes osztályok különböző rétegeinek megvannak a maguk viselkedési rendszerei, saját „pszichológiájuk", vagy más szóval „társadalmi karakterük". Pereverzev a „társadalmi karakter" fogalmából mint a viselkedés belső és külső formáinak rendszeréből indul ki, amikor a játék művészetté válásának a folyamatát írja le. A különböző eszközökkel újrateremtett karaktert elnevezte „alaknak", amely a társadalmi karakter „vetületeként" szerepel.

A művészet, így az irodalom is, egy meghatározott osztálytudatot fejez ki az alábbiak szerint: ahogy a színész a színpadon, újrateremti az eseményeket és beleéli magát a szereplők életébe, az író ugyanúgy újrateremti az eseményekben és a hősök által átélt cselekedetekben a maga társadalmi karakterét, a saját osztályának[10] a „viselkedési rendszerét".

Az író társadalmi karaktere, amelyet a különböző gazdasági viszonyok alakítottak ki, az irodalmi folyamatok játék-folyamatában fejeződik ki, s mindez végül a társadalmi karakterben érthető meg.

Egyes osztályok társadalmi karakterének újrateremtése megteremti a lehetőségét annak, hogy az író kialakítsa saját „stílusát". A stílus a társadalmi törvényszerűségek művészi ekvivalense".[11]

A nemzeti irodalmak történeti fejlődése az irodalmi stílusok váltakozására korlátozódik. Megérteni az irodalom fejlődését annyit jelent, mint megfejteni az irodalmi stílusok születésének és váltakozásának a titkát".

A stílusok lehetnek antagonisztikusak és éppúgy kialakulhatnak közöttük ellentétek, mint az őket megszülő osztályok között. Épp ezért a stílusok léte és váltakozása feltételezi a harcot egymás között a nemzeti irodalomban betöltött helyért és szerepért.[12]

A szociológiai iskola elméleti konstrukcióinak középpontjában az irodalmi folyamatra kifejtett társadalmi tendenciákat láthatjuk. Képviselőik csak ezekre a folyamatokra figyeltek, s az irodalom és a társadalmi-gazdasági folyamatok közvetlen kapcsolatát vizsgálták.

„Az irodalom történeté"-ben (1913) V. A. Keltujala (1867–1942) áttekintette a XV–XVII. század irodalmi örökségét és azonosította az írott művek jelentését a szerzők „osztálypszichológiájával", amely szerinte logikusan következik társadalmi hovatartozásukból, s úgy gondolta, hogy azok az alkotások, amelyeket egy-egy osztály létrehoz, nem válhatnak a másik osztály tulajdonává. (Mint láthatjuk, a vulgáris szociológiai módszer nemcsak a Proletkult kiváltsága volt.)

Hasonló szociológiai alapokon épült ez az irányzat egyik legtehetségesebb képviselőjének, P. N. Szakulin-nak (1868–1930) alapvető munkája is: „Az orosz irodalom. Az irodalmi stílusok szociológiai-szintetikus elemzése". (M. 1928.)

Szakulin „történelmi-szociológiai" módszernek tekinti azt az eljárást, amellyel ő vizsgálja az irodalmi folyamatokat.

Szakulin a XX. sz. elején kezdte el pedagógiai és tudományos munkásságát. Könyve – „Az orosz idealizmus története. A. F. Odojevszkij herceg", 1913 – valóban az orosz társadalmi és történeti élet enciklopédiája.

Az irodalmi fejlődés történeti folyamatát Szakulin korszakokra tagolja, előtérbe hozza a *korstílust,* amelyet „egyes osztályok irodalmi tükörképének" tekint.

Az orosz irodalom fejlődésében Szakulin egy sor korszakot és periódust lát, amelyek láthatóan tagolják a nemzeti irodalom folyamatát. Az első korszakban (a kezdetektől a XII. századig) a hegemón osztályt a hercegek, bojárok, a klérus képezik. A meghatározó ideológia ekkor – a vallás. A fejlődés dialektikája, Szakulin szerint, egy triászt képez: a Rusz nyelvi kultúrája – tézis, a bizánci keresztény kultúra – antitézis, a régi orosz kultúra – szintézis. A második korszakban (a XVII. század 40-es éveitől a XIX. századig) a hegemón osztály a nemesség. A művelődési dialektika vázlata itt a következő: a régi orosz kultúra – tézis, európaiság – antitézis, nemesi kultúra – szintézis. A meghatározó ideológia – filozófia.

A harmadik irodalmi korszaknak két periódusát különböztethetjük meg. Az első (a XIX. század 40-es éveitől a 90-es évekig): „A hegemón osztály a kultúrában a parasztságra támaszkodó demokratikus kispolgárság. A dialektikai séma itt a következő lehetne: nemesi kultúra – tézis, paraszti kultúra – antitézis. A szintézis a demokratikus kultúra formájában látható." Végezetül e korszak második periódusa a szocializmus jegyében fejlődik. A meghatározó ideológia – a marxizmus. A hegemón osztály – a proletáriátus. A dialektikai séma: „burzsoá kultúra – tézis, proletárkultúra – antitézis, szocialista kultúra – szintézis."[13]

Szakulin véleménye szerint ilyen az irodalmi korszakok és periódusok történeti ritmusa.

Szakulin nevéhez fűződik az „irodalmi élet" megnevezésű, széles történeti-elméleti fogalom is, amelynek véleménye szerint a művészeti jelenségek egész tárházát fel kell ölelnie, nem csak az irodalmi folyamatokat és alkotókat. „Az irodalmi alkotások és az írók

körül sajátos atmoszféra keletkezik, különös élet alakul ki: az írók mellett ott állnak az olvasók, kritikusok, teoretikusok. Az ő közös erőfeszítésük eredményeként jön létre az irodalmi élet mint egységes folyamat, amely végül is a szintetikus elemzés méltó tárgya lehet."[14]

Szakulin nemzeti pszichológiának tekintette a realizmust és azt írta, hogy a realizmus leginkább az orosz nép pszichológiájának felel meg, ugyanis a legújabb orosz irodalom „a mi orosz nemzeti öntudatunk bonyolult formája".[15]

Olykor Szakulin megpróbálkozott operálni a realizmus fogalmával, mint világnézeti kategóriával is. (*Az orosz irodalom és szocializmus.* 1924. c. művében.)

A realizmus és más módszerek összehasonlításakor Szakulin az orosz esztétika régi hibáját ismételte. Szakulin e nézetei később a „híres" „realizmus-antirealizmus" képletének kialakításához járultak hozzá.

A vulgáris-szociológiai elmélet következő jelentős irányzatában, RAPP- és VAPP-nál, nem nehéz észrevenni a szociológiai iskola továbbfejlődését.

BIBLIOGRÁFIA

1. *А. Н. Пыпин.* История русской литературы в 4 томах. 1898–1899. т. I, с. 3.
2. *А. А. Потебня.* Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 307.
3. *Г. В. Плеханов.* Собрание сочинений, М.–Л., 1925, т. XIV, с. 145.
4. ОРОЯЗ – Общество изучения поэтического языка.
5. *V. Erlich:* Russian Formalism. History-Doctrine. (The Hague, 1955.) *Nyírő Lajos:* The Russian Formalist School. In: Literature and its interpretation. AK, Bp. 1979. p. 9–69. P. Todorov: L'heritage méthodologique du formalisme. "L'Homme", 5. 1965. N. 1.
6. Вокруг „поэтики" ОРОЯЗа. В книге: *В. М. Жирмунский* – Вопросы теории литературы. М., 1928. с. 337.
7. *В. М. Фриче:* Очерки по искусству. М., 1923, с. 10.
8. Uo., с. 48.
9. *В. М. Фриче:* Наша первоочередная задача. „Литература и марксизм". 1928, №1, с. 3.
10. *В. Ф. Переверзев:* Проблема марксистского литературоведения. »Литература и марксизм«, 1929, №2, с. 20.
11. Uo. с. 15.
12. „Искусство и общество". М., 1925, с. 200.
13. *П. Н. Сакулин:* Русская д и литература. Социолого–ситетический обзор литературных стилей. М., 8928, с. 16.
14. Uo. с. 12.
15. *П. Н. Сакулин:* Теория литературных стилей. М., 1927. с. 45.

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

A PLURALIZMUS ELVE AZ IRODALOMTÖRTÉNETBEN

„az egész filológiai és történelmi tudomány azon az előfeltevésen alapul, hogy az egyedi utólagos megértése objektivitássá emelhető."

Wilhelm Dilthey

Az irodalomtörténet illetve az irodalomtudomány fejlődése olyan tendenciaként is értelmezhető, amelyben az irodalmat leíró tudományosság az irodalom „világát" mind tökéletesebben rendezni képes jelrendszer kialakítására törekszik. Hermeneutikai tudományról lévén szó – alighanem az is természetes, hogy az önmeghatározásra, a feladat kijelölésére tett kísérletei, tárgyának definiálása látszólag ellentétes irányú folyamatot mutatnak: a metanyelvi jelrendszer nem tisztulófélben van, hanem éppenséggel erős heteronómiát mutat. Nem valószínű azonban, hogy az irodalomtudományban, s különösen az irodalomtörténetírásban pusztán a tökéletesedés értelmében vett fejlődéselv, illetve a hermeneutikai jellegből adódó[1] nehezebb modellezhetőség ütközése megmagyarázhatná a szemléleti és módszertani pluralizmust. Mindazonáltal az irodalomtörténetről tett kijelentések mibenlétéről, tárgyáról, feladatáról adott definíciók többségükben szintetikus-plurális meghatározások. Jellemző, hogy René Wellek, aki korábban a pluralizmus ellenében egy evolúciós, immanens, mű- és értékcentrikus irodalomtörténetre tett javaslatot,[2] később úgy ítélte meg, hogy az irodalomtörténet amolyan „Allerleiwissenschaft", és bukását voltaképpen ez a megszüntethetetlen keverékjelleg teszi véglegessé: „általánosan érezhetővé vált, hogy az irodalomtörténet súlyosan érzi a fókusz hiányát, hogy lényegét alkotó tárgyáról lemondott az általános történelem javára."[3] (Walter Benjamin viszont ellenkezőleg, abban látja az irodalomtörténet feladatát, hogy az irodalmat a „történelem organonjává" tegye.[4]) A század utolsó sikeres irodalomtörténetének szerzője Wellekhez hasonlóan, generatív szempont szerint tárgyalja az európai irodalom egy korszakát. Curtius úgy kívánja érvényesíteni a történeti szemléletmódot, hogy az „analitikus módszereket alakítson ki, azaz, olyanokat, amelyek „feloldják" az anyagot (mint reagenseivel a kémia), és láthatóvá teszik annak struktúráit."[5] Megfigyelhető azonban, hogy ezek a generalizáló megközelítésformák is rendre az irodalomtörténeti tárgy, az anyag összetettségével, változékonyságával, a feldolgozás metodikájának elvi heteronómiájával kerülnek szembe. Ugyanakkor az is tény, hogy például Fritz Martini – kevésbé nagyszabású, de világszerte népszerű – kis német irodalomtörténete előszavában a pluralizmusnak csak részleges megvalósítása miatt mentegetőzik: (a szerző) „azokra a további szellemtörténeti és lélektörténeti vonatkozásokra, a formanyelv fejlődésének útjaira, a politikai-szociális és kulturális környezetre, amelyeken belül az irodalom él, mindig csak néhány futólagos vonással utalhatott."[6] Horváth János pedig, aki Welleknél kétségtelenül nagyobb autonómiát ismer el az egyes nemzeti irodalmakban, csak úgy tudja elképzelni az irodalomtörténet tárgyának összetettségét, ha mindaz egy nagyobb egységbe épülő komplexumot

képez: „Az irodalmi viszony elmélete; irodalmi életet teremtő forgalmazó eszközei és szervei; részesei: írók és olvasók; közvetítői: a művek, úgy is mint irodalmi készlet és hagyomány, s úgy is mint irodalmi alakiságok kifejlesztői; végül az irodalmi viszony szám nélküli létesülésének kollektív lelki formát jelentő eredményei: az irodalmi ízlés és stíl, valamint az irodalmi tudat és szervei, a kritika meg irodalomtörténet – mind valamennyien tárgyai tehát egyenként és egymásrautaltságukban az irodalomtörténetnek."[7]

Ha tehát az irodalomtörténet meghatározását, tárgyát illetve módszerét az ilyen típusú definitív megnyilatkozásokból próbálnánk rögzíteni, valójában nemcsak történeti jellegű módosulásokkal kell számolnunk, hanem egy sor irodalmon kívüli, tehát más törvényeknek alárendelt tényező együttesével is.

Az irodalomtörténetben megjelenő pluralizmus nemcsak a történeti (kronológiai) és a kritikai (szinkronikus) *módszer* összekapcsolását jelenti, hanem következménye a feldolgozandó *anyag* heteronómiájának is: az irodalmi tradíció és korszak mellett ott vannak a társadalomtörténeti, eszmetörténeti mozzanatok; az irodalmi irányzatok, a műfajok története, a művek elemzése művészetfilozófiai poétikai-esztétikai kérdéseket revelál; az írói személyiség, a biográfia, a befogadás, az irodalmi intézmények vizsgálata pedig lélektani, szociológiai, filológiai kérdésfelvetésekkel jár együtt. Az irodalmi mű egyetlen megközelítése sem – így tehát az irodalomtörténeti sem – téveszthetí szem elől az irodalmi mű ama különös ontológiai sajátságát, melynek értelmében az egyes mű általánosan legalább két dimenzióban létezik. Az egyik dimenziót az író, illetve a befogadók kollektívuma határozza meg, és a köztük levő tengelyen zajlik le a tulajdonképpeni irodalmi kommunikáció folyamata (→alkotás→mű→befogadás→). A másikban az irodalmi kontextus, illetve a nem-irodalmi (társadalmi-történeti) kontextus „végpontjai" között a közvetlen kommunikációs csatornán kívül eső determinációs tényezők helyezkednek el, mint a forma és a nem-irodalmi kontextusból merítő tartalom (eszmeiség, tárgyiasságok stb.)[8] A két dimenzió keresztezési vonalán maga a műalkotás áll, amely végső soron ennek a többtényezős rendszernek mindig egyedi aktualizációja. Bizonyára igaz, amit Wellek állít, hogy „a legtöbb irodalomtörténet inkább társadalomtörténetnek mondható, vagy irodalommal illusztrált eszmetörténetnek, avagy konkrét művekről alkotott impressziók és ítéletek többé-kevésbé kronológiai rendbe szedett sorozatának."[9] Ez a megjegyzés – az Allerleiwissenschaft-ra tett utalással együtt – azonban legfeljebb azt jelentheti, hogy az egyes irodalomtörténetek vagy a nem-irodalmi kontextust tették meg domináns elemmé, vagy pedig a műalkotás, az életmű egyediségét emelték ki a folyamatból. A kontextuális tengelyen való elmozdulás különböző mértéke és iránya valóban eredményezhet olyan érzékcsalódást, mintha az irodalomtörténeti megközelítésnek nem volna fókusza. A kérdés azonban mégis az, hogy ez a (kényszerű?) pluralizmus valóban gátja-e a mű centrális szerepét elismerő irodalomtörténetnek, avagy az irodalomtörténet tárgyának különös ontológiai természete folytán az egyedi csak ezen az úton „emelhető objektivitássá".

Az eddigi irodalomtörténetírásban tapasztalható pluralizmus két, egymással egyébként összefüggő formája ismeretes, s mindkettő komplex eredetű jelenség. Az egyiket történeti-metodológiai pluralizmusnak nevezhetnénk, mivel különféle irodalomtörténeti elvei, műszemléletének eltérő sajátságai szakaszonként mutatkoznak meg. A másikat ideiglenesen szinkronikus pluralizmusnak lehetne mondanunk, mivel létrejötte elsősorban az irodalomtörténeti tárgy ontológiai sajátságainak, illetve az interpretáció és az értékelés

műveletének egyidejűleg függvénye. Irodalomtörténeten rendszerint nemzeti irodalmak történetét értjük, a XIX. századi irodalomtörténetírás értelmében diakronikus leírásokat az egyes irodalmakról. És bár kétségtelen, hogy az irodalomtudomány leglátványosabb fordulatát Dilthey fellépése és nyomában a szellemtudományi-eszmetörténeti kutatás jelentette, az irodalomtörténetírás kevésbé részesült az ezt követő átalakulások hozadékából. A formalista iskolának nincs irodalomtörténete, és a „Kunst der Interpretation" sem hozott létre szintetikus igényű történeti összefoglalásokat. Ezért tehát azt mondhatjuk, hogy a Diltheyvel bekövetkező fordulat szélesebb alapokra helyezte ugyan az addigi pozitivista, biografikus irodalomkutatást, de az irodalomtörténetnek nem tudott olyan impulzusokat adni, amelyek megszüntethették volna e diszciplína nemzeti karakterét. S mivel a helyzet nagyjából máig változatlan maradt, az olyan típusú tudománytörténeti fejlődéssor sem terjeszthető ki az irodalomtörténetre, amely szerint a történeti iskolára következő szakaszokban az irodalomtudományi szemléletet előbb a módszertani (divinatorikus hermeneutika), majd a politikai (nemzeti ideológia), s végül az esztétikai (klasszikus művészetideál) szempont jellemezte.[10] Úgy véljük, az irodalomtörténetben nem ilyesfajta fejlődéselv érvényesült.

A Humboldtnál megfogalmazott nemzeti individualitás elve[11] nem tagozódik be ilyen folyamatba: a német irodalom fejlődéstörténetében más szakaszok képezik a csúcsokat, mint az angolában, vagy a franciáéban. Ezt az elvét Horváth János például egyenesen az irodalomtörténet tárgyi hűségéhez kapcsolja hozzá: „A magyar, német, francia stb. irodalmak mind valamennyien irodalmak lévén, kétségkívül lesz valami közöselvűség szintéziseikben, de azonos vezérelv mellett is más és más valóságrendszert fognak eredményezni, s önálló egyedekként különülnek el egymástól, mert történelmi határozmányaik különfélék voltak."[12] Az egyes irodalmaknak a társadalom életében betöltött funkcióitól függően már pusztán ez a sajátság is meghatározhatja egy-egy rendszerező irodalomtörténet metodológiáját: lesznek olyanok, ahol a kontextuális tengely társadalmi tartománya felé való eltolódás differenciáltabb szociológiai-történeti megközelítésformákat kapcsol az esztétikai értékelés műveletéhez, másutt meg az egyediség elve alapján kell sajátosan relatív esztétikai mércéket alkalmazni. Az időben kibontakozó történeti-metodológiai pluralizmus alapja nyilvánvalóan az, hogy ezen az egyedi fejlődéstörténeti folyamaton belül magának az irodalomtörténet céljának és feladatának értelmezései is változtak, s ezek az eltérő felfogások azt is meghatározták, hogy az adott szakaszban az egész irodalom komplex rendszeréből mi vált a kutatás központi tárgyává. Ez a pluralizmus szisztematikusan kevésbé ragadható meg, mivel még az irodalomtörténeti metodológia történeti vizsgálatára is csak utóbb születtek kezdeményezések, s talán nem is szerencsés módon összekapcsolva az általános irodalomtudomány problémakörével.[13]

A germanisztika megalapítóinak ún. történeti iskolája például még globálisan a népszellem kifejeződésének tartotta a német nyelvet és az irodalmat. Gervinus irodalomtörténete történetfilozófiai alapozású, s az értékelés alapjául a műbeli eszmetartalmak szolgálnak nála, azok az eszmék, amelyek legintenzívebben hordozzák a történetfilozófiailag tételezett célképzeteket (pl. a polgári nemzetállam eszméje, stb.). Wilhelm Scherer pozitivista iskolája már nem az irodalom és történelem viszonyát kutatta, hanem a kauzalitás hatáselve jegyében a műalkotás előttjére szegezte a figyelmét, s olyan produktumnak tekintette a művet, amely irodalomtörténeti tényként az öszegyűjtött „kiváltó okok" analízisével (életrajz, anyag, hatások stb.) magyarázható meg. A szigorúan reális, *pozitív*

tényezőkre való redukció az esztétikumot hanyagolta el, így az antipozitivista reakció valóban lényeges lépést jelent az irodalomtörténeti szemlélet szempontjából, noha ezzel egyidejűleg a rendszerező irodalomtörténetek veszítenek a jelentőségükből. Az irodalomtörténet-írás módszertanában a monográfia-műfaj adja a meghatározó elveket, az egész, az „organizmus" veszi át az analitikusan felépített cél–ok–rendszer helyét. (Nem véletlenül nő meg ekkor az alkotó személyiség irodalomtörténeti szerepe.) Érdekes, hogy ennek a szakasznak azok a legsikeresebb művei, amelyek a klasszikusokat, a nagy összegzőket tekintik az irodalomtörténet méltó tárgyának. (Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist*ja, *Goethe*je, vagy Korff: *Geist der Goethezeit*-je jellegzetesen ilyen művek.) Valószínűleg azért is, mert ez a megközelítésforma kevésbé alkalmas a kronológiai tagolásra, az egymásra következő korok összekapcsolására. Úgy mondhatnánk, ez a fajta történeti szemlélet éppen „ahistorikussága" folytán sokkal erősebben paradigmatikus meghatározottságú az okozati elvű, „szintagmatikus" pozitivizmushoz viszonyítva. A pozitivista és a szellemtudományi módszer kétféle történetfelfogását és pszichologizmusát elvetve, a formalista iskolák a költői mű specifikumait írták le, s bár behatóan elemezték az irodalomtörténeti korszakváltás formális (poétikai) kategóriáit (újszerűség, automatizálódás, formák kiüresedése stb.), elveiket nem ültették át irodalomtörténeti gyakorlatba. A történeti elvet az interpretációs iskola is elvetette ugyan, de Dilthey szellemét követve nem szakadt el magától az irodalomtörténeti problematikától – még ha Emil Staiger maga fenomenológiai értelemben voltaképpen addig nem tapasztalt autonómiával ruházta is fel a műalkotást.

A történeti szemléletű irodalomtudományi iskolák végső soron egyhangúlag a „hagyományátadás rendszerének[14] tekintették az irodalomtörténetet, s a feldolgozás tekintetében feltétlen objektivitásra törekedtek. Az irodalmi tények megragadásának többfélesége azonban más és más képet rajzolt az irodalomtörténeti folyamat logikájáról. Eljárásmódjaik viszont tovább hagyományozódtak, annak jogán, hogy a komplex irodalomtörténeti tárgynak más és más elemét kitüntetve érvényes metodikát tudtak kidolgozni. Az evolúciós-organológiai elv (egy irányzat születése, kibontakozása, virágkora, hanyatlása, bukása) éppúgy megtalálható a jelenkori irodalomtörténetekben, mint a kiemelkedő alkotói személyiség tradícióteremtő kisugárzásának elismerése. A pozitivizmus determinációelvének érvényességét pedig éppen a marxista irodalomtörténet-írásnak kellett (és kell) a saját rendszerén belül meghatároznia. A forrás- és hatáskutatás hasonlóképpen megőrizte metodológiai jelentőségét az irodalomtörténet-írás számára. Ha az irodalom fogalma időben változó valami, akkor mindez éppúgy joggal mondható el az irodalomtörténetről is. Tárgyának összetettsége csak abban az esetben volna „megszüntethető", ha az irodalomtörténetet pusztán a „témák és formák, eszközök és műfajok"[15] *nemzetközi* történetére redukálnánk. Ezért tehát az irodalomtörténetet, annak metodológiai pluralizmusát is a maga *történetiségében* kell szemlélnünk, s belátnunk módszereinek szakaszonként különböző természetű – historizáló, természettudományi illetve filozófiai – meghatározottságát. A történetiség olyan megismeréselvű felfogásával, ahogyan azt nemrég Hans-Georg Gadamer szemléletesen megjegyezte: „A történelemről szóló objektivizáló tudomány illúziói magában a történelemben lepleződnek le, amely az utódnak részvét nélkül feltárja a korok és a személyek előítéleteit, de épp ezáltal őrzi meg a történelem tulajdonképpeni valóságát. A »hatástörténeti tudat« inkább lét, mint tudat."[16]

Ha a történeti-metodológiai pluralizmus az irodalomtörténeti összegyűjtésének és leírásának empirizmusától a klasszifikáció műveletén át az esztétikai ítélet különböző történeti formáig diakronikus rendben értelmezhető, akkor nyilvánvalóan számot kell vetni a szinkron formával is; azaz, a pluralizmusnak az irodalomtörténeti tárgyban adott egyidejű feltételeivel is. Horváth János idézett meghatározása szisztematikusan körülhatárolja az irodalomtörténet tárgyának csoportjait, s ezek a tényezők még úgy is meglehetősen eltérő ontológiai övezetekben foglalnak helyet, hogy a meghatározás igyekszik leválasztani erről a tárgycsoportról az irodalom külsődlegesebb környezetét, a politikai-szociális és részben a kultúrtörténeti elemet. (Az irodalomtörténet központi tényének – a műalkotásnak – a létezésmódja lényegesen más, mint például az irodalmi életet „teremtő és forgalmazó" szerveké, esetleg az irodalmi ízlésé és stílusé stb.) Azaz: az irodalomtörténeti tárgy ilyen szűkített, a külső determinációkat csak az irodalmi kontextus „féltengelyén" elismerő meghatározása is kénytelen tételezni a megközelítésmód pluralizmusát kiváltó tárgyi heteronómiát. Ezt az összetett megközelítésmódot tágabb értelemben már egyetlen műalkotás hermeneutikai megértésművelete sem nélkülözheti, s különösen nem az az eljárás, amelynek mindezt el is kell helyeznie egy irodalmi tradíció rendszerében. Az irodalomtörténetírás előfeltevéseinek sajátsága többé-kevésbé máig érvenyesen azonban mégis az, hogy az irodalomtudomány körein kívül eső szempontokat is fel kell használnia, s amolyan kombinatív rendszert alakít ki azon tényezők összességéből, amelyek kívülről határozzák meg egy-egy mű, életmű vagy irányzat bizonyos karakterét. (Így például a XX. század magyar irodalomtörténetének vizsgálata nem tekinthet el olyan egyetemesebb eszmetörténeti mozzanatoktól, mint a századelő antipozitivista szellemisége, a Freud-, Nietzsche- vagy Jung-hatások, illetve olyan térségi sajátosságoktól, mint a népi irodalom jellegét meghatározó társadalomtörténeti folyamatok értelmezése stb.) Az „Allerleiwissenschaft" persze így sem kell, hogy feltétlenül fókusznélküliséget jelentsen: az irodalomtörténetírásnak, noha tárgyakat, műfajokat, korszakokat, kondícionáló körülményeket köteles leírni és klasszifikálni, centrumába a műalkotás szemléleti-értékbeli és poétikai sajátságait kell állítania, hiszen történeti megközelítésmódja mellett csak így tehet eleget az irodalmiság követelményének. Az irodalomtörténeti korszakváltás tartalmának meghatározásában természetesen elemeznie kell a külsődleges impulzusok mértékét és minőségét, de sem a szemléleti-értékbeli, sem a poétikai elemet nem rendelheti alá ezeknek a szempontoknak. Egy irodalmi korszakforduló megállapítása viszont pusztán szemléleti-értékbeli elvekre építve éppúgy kérdéses hitelű lesz, mintha ugyanazt csupán a megváltozott poétikai magatartás alapján jelölnénk ki. A morfológia, a szintaxis, a költői beszéd, az epikai narráció átformálódása nélkül általában az alkotói világképek újszerűsége, az értékteremtés, tradícióátformálás is vitatható marad. A tartalomelemző, az értékelő illetve a poétikai eljárás viszont tovább erősíti az irodalomtörténeti „módszer" összetettségét; így, paradox módon azt is mondhatnánk: az irodalomtörténet „Allerleiwissenschaft"-jellege nemcsak tárgya heteronómiájából következik, de voltaképpen klasszikus értelemben vett „irodalomtörténeti módszer" nem is létezik. Amennyiben mégis, az korszakokra, tárgycsoportokra szabott kombinatorikus metodika, melyben a történeti elvet a szemléleti-értékbeli illetve a poétikai elem prominenciája valósítja meg. (A megváltozott valóságviszony, a világkép; a műalkotás, az életmű értéke; és annak alaki formája.) Ezek a centrális tényezők valamennyien csak a történeti kontextusban nyerhetik el értelmüket. Számunkra közülük leginkább problematikusnak az értékszempont

látszik, hiszen a mögöttes területe kétségkívül ennek lehet a leginkább összetett. Ahogy Gundolf írja: „A történelemnek élő valamivel van dolga (. . .) Abban, amit szándékosan elhagyunk és elfogadunk, már benne van az is, mit tartunk élőnek."[17] Ebben a kiválasztásban azonban sajátságos tradíciók, történeti, szociális és kulturális megfontolások játszhatnak szerepet. Közülük kettőt említve: egy bizonyos irodalmi konvenció – amely szükségszerűen a maga arcára formálja a maga irodalomtörténetét is – feltétlenül más hátteret ad az irodalomtörténeti értékelésnek akkor, ha a benne kevésbé recipiált irodalmi forma a világirodalomban ismereteseknél később, bizonyos fáziskéséssel lép fel. Ilyenkor a tradíción belüli újítás irodalomtörténeti értéket kell, hogy jelentsen, még akkor is, ha ugyanez a jelenség nem bírálható el azonos mértékkel egy XVIII. századi, illetve egy XX. századi alkotó esetében. Másrészt viszont az irodalomtörténeti értékfelfogásnak olyan esetekben is rugalmasságot kell tanúsítania, amikor az esztétikai értékszempont nem teheti ugyanezt: egy irodalomtörténeti hullámvölgy (gyenge művek sora) idején pusztán azáltal nem szüntethető meg az illető periódus, ha kijelentjük róla, hogy produkció tekintetében sem a megelőző, sem a reá következő szakaszhoz nem ér fel. Az ilyen periódusok éppúgy tanulságos fejezetek lehetnek az irodalomtörténet folyamatában, mint a klasszikus korszakok. Ilyen módon a kritikai (illetve esztétikai) jellegű értékítéletet hangsúlyosabban kell kiegészítenie a *történeti* szempontnak.

Az irodalomtörténetírás metodológiai dilemmáit utóbb kétségkívül Jauß recepció-esztétikai elvei helyezték újabb megvilágításba. Az sem véletlen, hogy reflexiói jelentős részben éppen a Wellek irodalomtörténet-értelmezésében kifejtett ellentmondásokat érintik.[18] Jauß voltaképpen a zárt rendszerű irodalomértelmezésekkel vitázik, mert ezek képtelenek feloldani az irodalom és a történeti befogadás közötti ellentmondást, s így az irodalmat tulajdonképpeni közegétől megfosztva, annak társadalmi hatásmechanizmusát nem tudják megmagyarázni. A recepcióelvű irodalomtörténet Jauß szerint éppen ezt a zárt, produkciós illetve ábrázolási szemléletet tágíthatja ki a befogadók kollektívumának bevonásával. Metodológiai szempontból azonban különösmód a korábbiaknál inkább immanens irodalomtörténeti elképzelésről van szó, amennyiben Jauß az irodalom történetiségét a művek egykori és jelenbeli értelmezése közti hermeneutikai különbségekben, a mű recepciójának történetében látja megragadhatónak. (Így szűnhetnének meg azok az értékelési és egyéb dilemmák is, amelyek Welleket többek közt az irodalomtörténet ellehetetlenülésének bevallására késztették.) A metodológia pluralizmusa ilyen módon legalább azoktól a külső elemektől szabadulhatna meg, amelyeket a hagyományos irodalomtörténetek a recepció elhanyagolásával más diszciplínáktól voltak kénytelenek kölcsönvenni: „A metodikai felelet ama kérdésre, hogy egy irodalmi szöveg vagy műalkotás mire válaszolt, és hogy egy meghatározott korban miért éppen úgy, egy későbbiben viszont miért megint másképpen értették, nem csupán a belső irodalmi, a mű által implikált elvárási horizont rekonstruálását követeli meg. Szükségessé teszi az irodalmon kívüli, az élet világa (Lebenswelt) által közvetített elvárások, normák és funkciók (Rollen) elemzését is, amelyek előzetesen orientálják a különböző olvasórétegek esztétikai érdeklődését, és ideális forrásviszonyok esetén a történeti-gazdasági szituációra is visszavezethetők."[19] Ebben az értelemben kétségkívül másként jelenik meg az irodalomtörténetben az ún. nem-irodalmi kontextus. Az irodalmi mű produktív és receptív vonatkozásainak szembesítése az irodalmi kommunikáció történeti felfogása által a kontextuális meghatározottságokat mozgó, történeti struktúrákká változtatja vissza, s az „olvasók története"

lehetőséget ad az olvasói ítéletben kondícionált külsődleges elvárások és meghatározottságok tényleges működésének irodalomtörténeti értelmezésére. Lehetséges tehát, hogy ezen az úton az objektivizmus illúzióival együtt kirekeszthetők az irodalomtörténet-írásból az olyan metodológiai kombinációk is, mint a nem-irodalmi „korrajz" és az életmű egyes elemeinek megfeleltetései, vagy az életrajz, a biográfiai tények mű-magyarázó funkciókkal való kitüntetése stb. Ugyanakkor az irodalomtörténet tárgya ismét más irányban bővül ki, s módszertana a „fenomenológiával és a tudásszociológiával"[20] kerül érintkezésbe, nyilvánvalóan tovább őrizve összetettségének plurális eredetét.

JEGYZETEK

[1] Schleiermacher hermeneutikai elveit értelmezve Dilthey utal arra, hogy az értelmezés művészetében, „az irodalmi produkció elméletében" voltaképpen benne rejlik az „irodalomtörténet organonja". Vö.: *Wilhelm Dilthey:* A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban. Bp. 1974. Gondolat. 492–493. l.

[2] „Újból fel kell vetni egy belsőséges irodalomtörténet problémáját, az evolúció központi kérdését, miközben tudatában leszünk annak, hogy az idő nemcsak események egyforma sorozata, és hogy nemcsak az újszerűség érték." *René Wellek:* Grundbegriffe der Literaturkritik. Stuttgart 1965. Kohlhammer. 45. l.

[3] *Wellek:* Az irodalomtörténet bukása? Helikon 1971/1. 4. l.

[4] *Walter Benjamin:* Angelus Novus. Frankfurt a.M. 1966. Suhrkamp. 456. l.

[5] *Ernst Rober Curtius:* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948. Francke AG. 23. l.

[6] *Fritz Martini:* Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart 1965. Kröner. [1. kiad.: 1949] VII. l.

[7] *Horváth János:* A magyar irodalom fejlődéstörténete. Bp. 1976. Akadémiai. 69. l.

[8] A kommunikációs és a kontextuális tengelyt hasonló modellben kapcsolja össze a szlovák František Miko. Vö.: *František Miko–Anton Popovič:* Tvorba a recepcia. Pozsony 1978. Tatran. 44. l.

[9] *Wellek–Warren:* Az irodalom elmélete. Bp. 1972. Gondolat. 383. l.

[10] *Dietrich Harth:* Begriffsbildung in der Literaturwissenschaft. DVjs. 45. (1971) 397–433. l. (Magyarul: Helikon 1976/4)

[11] *Wilhelm von Humboldts* Gesammelte Schriften. Berlin 1905. Behr's. IV. köt. 36–56. l.

[12] *Horváth* i. m. 61. l.

[13] Vö.: *Klaus Weimar:* Zur Geschichte der Literaturwissenschaft. DVjs. 50. (1976)

[14] *Curtius* i. m. 23. l.; vagy Horváth Jánosnál: „az irodalmi tudat genetikus önismeretének tudományos szerve." i. m. 69. l.

[15] *Wellek–Warren:* Az irodalom elmélete. 74. l.

[16] *Hans-Georg Gadamer:* Was ist Geschichte? (Anmerkungen zu ihrer Bestimmung). Neue Deutsche Hefte. 1980/3. 456. l.

[17] *Friedrich Gundolf:* Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1927. VIII. l.

[18] Vö.: *Hans Robert Jauß:* Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Frankfurt a.M. 1970. Suhrkamp. 146. l.

[19] *Jauß:* Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur. Poetica 7. (1975) 328. l.

[20] Uo. 328. l.

BODNÁR GYÖRGY

AZ IRODALOMTÖRTÉNET TÖRTÉNETISÉGE

Az irodalomtörténet mindig is gondolkodott saját létén és kereste annak törvényeit, de az úgynevezett poétikai forradalom kibontakozása után egy ideig defenzívába szorult: a kihívást válaszadás helyett kontrakritikával fogadta vagy megelégedett a státuszkvóját igazoló érvekkel. Valljuk be, hogy erről a holtpontról a recepcióesztétika mozdította ki – s éppen történetiségének újragondolásával, amivel egyszerre jelezte az irodalomtörténet-kritika jogosságát és azt a kommunikációs rövidzárlatot, amely a történeti szemlélet és az intranzigens formalisták között létrejött. Mert azt sem kell a szépítő feledésnek átadnunk, hogy ilyen intranzigencia volt. Foucault például – Sartre-nak adott interjú-válaszában – csak azzal tudta visszautasítani a történelem-ellenesség vádját, hogy kizárólag „a filozófusok történelmének" meggyilkolását ismerte el. De amikor ezt a filozófus történelemfogalmat olyan „mítoszokkal" azonosította, mint a folyamatosság és az emberi szabadság gazdasági, társadalmi meghatározottsága, olyan átértelmezést hajtott végre, amelynek szükségszerű következménye volt a történész lehetőségének redukálása az egymásra rétegződő korszakok mintegy archeológiai feltárására. S hogy e kétely gyökerei milyen messzire nyúlnak, Wellek-Warren irodalomelméleti összefoglalása is bizonyítja, amelyben az antihistorizmus reprezentánsai W. P. Ker és T. S. Eliot, akik legalábbis az európai irodalom múltját és jelenét ugyanabban az egyidejű rendszerben látják, ezért történetét teoretikusan is elválasztják az „igazi" történetektől. A recepcióesztétika – azaz Jauss és iskolája – tagadja a szinkronikus és diakronikus szemlélet összeegyeztethetetlenségét, de éppen a történetiség problémáját a „marxista és formalista módszer" vitájában megoldatlannak látja. A két iskola megtorpanását közös okra vezeti vissza, s különös módon ez a kettős kritika teremti meg a tudományos gondolkodás kommunikációját nemcsak az ő kísérletével, hanem a szinkron és diakron szemlélet között is. A közös ok az a kiinduló gondolat, amely az irodalmi tény esztétikai körét zártnak feltételezi, s megfosztja a hatás és befogadás dimenziójától, amely pedig esztétikai jellegéhez és társadalmi funkciójához egyaránt hozzátartozik. Kétségtelen: reveláló hatású ez a kritika és a belőle kifejlő hatás- és befogadás-esztétika, hiszen nemcsak a szociológiai befogadás-értelmezést módosítja minőségileg, hanem az objektívnek vélt folyamat-elvet is. Sőt, csakhamar azt is felismerhetjük, hogy ez a két módosítás voltaképpen egy, s annál meggyőzőbb, minél inkább feltételezi egymást. Mert midőn a befogadás-esztétika aktivitással és történelemalkotó energiával ruházza fel a szociológia passzív befogadóját, a művet is behelyezi a változó tapasztalati hátterű folyamatosságba, amelyben a befogadás kritikai megértéssé válik, az elismert esztétikai normák rendszere pedig új, őket felülmúló alkotássá. Így valóban

irodalomtörténeti összefüggésként fogható fel az irodalmi művek történeti egymásutánja – anélkül, hogy szükségünk lenne egy emberfeletti lényegre, mely a mozzanatokban megnyilatkozik, s mely felé a folyamat céltudatosan halad.

Az igazán időszerű kérdés persze ezután vetődik fel: a hibás történelem-felfogás hamis alternatívái – a rankei történelmi relativizmus és az egyetlen korszak eszményét abszolutizáló historizmus – elutasítása után vajon a recepció-esztétika nem téved-e vissza a szubjektivizmus egyéni befogadásokra széteső világképéhez? A kérdést ki-nem-mondottan maga Jauss teszi fel, s provokáló alaptanulmányának hét tézise voltaképpen a válasz megannyi mozaikdarabja. Így jut el az objektivizmus elutasításától a befogadói előítéletek elfogadásán át az összefüggésekhez vezető új útig. „Az olvasó irodalmi élményeinek elemzése – írja – csak akkor kerülheti el a pszichologizmus fenyegető csapdáját, ha egy mű befogadását és hatását az elvárásoknak abban az objektiválható vonatkozási rendszerében írja le, amely bármely mű megjelenésének történelmi pillanatában létrejön, s a műfaj korábbi ismeretéből, előző művek formájából és tematikájából, valamint a költői nyelv és a köznyelv ellentétéből épül fel."[1] S máshol hasonló objektiválható szférának tekinti az elvárási horizontok változásait. A gondolatmenet e mozzanatának létfontossága még nyilvánvalóbb lesz, ha a forrás, Gadamer koncepciója felől nézzük. Gadamer a múlt és jelen, valamint a mű és a befogadó közötti viszonyt egyenesen a félreértésben látja, a múlt és a mű hatását pedig preformáltnak; az ő befogadójának kérdése már feltételezi a megértést, s olyan hermeneutikai körbe kerül, amelyben – a nyelv-fejlődéshez hasonlóan – egy magát értelmező, vonatkozásaiban elrendezett világ találkozik a tapasztalattal mint az újjal: ez az új érvényteleníti a korábbi elvárásokat, s érvénytelenítése egyben az újjárendeződés módja. Gadamer hermeneutikája tehát ugyancsak a partikularitás meghaladását és egyidejűleg „világra-nyitottságunk" megőrzését célozza. „Levonom a konzekvenciát – írja. A hermeneutikai tudat . . . abban leli hatékonyságát, hogy képes a kérdésest, a problematikust meglátni. Ha nemcsak a népek művészi hagyományát, nemcsak a modern tudományok elvét, hanem tapasztalati életünk egészét is szem előtt tartottuk hermeneutikus előfeltételezettségükben, akkor – úgy vélem – sikerül saját, általános és emberi élettapasztalatunkat és a tudomány tapasztalatát ismét összhangba hozni".[2]

Ez a gondolatmenet persze találkozik néhány olyan evidenciával, amellyel mi is régóta számolunk. A mi kiindulópontunk is a történetiség autonómiájának feltevése volt, s ezért az irodalomtörténetet mindenekelőtt a leírástól igyekeztünk fogalmilag elkülöníteni. A marxista történetszemlélet alapművében, a *Bevezetés a politikai gazdaságtan bírálatához* című tanulmányban Marx kiemeli, hogy a közgazdasági kategóriák sorrendjét „az a viszony határozza meg, amelyben a modern polgári társadalomban egymással állnak és amely éppen fordítottja annak, amely természetes sorrendjüknek látszik, vagy a történeti fejlődés sorrendjének megfelel". Engels pedig a kommentárjában hozzáteszi, hogy a történeti tárgyalás feltételezi a zavaró esetlegességek kiküszöbölését. Ez a gondolat persze nemcsak a leírásról választja le a történelem fogalmát, hanem azonnal utal is e fogalom lényegére, összefüggés-voltára. Az irodalomtörténet egyik fontos kérdése, hogy miként megy végbe a társadalom és irodalom egymásra hatása. Következésképpen az irodalomtörténet önálló rendszer, amelyben társadalomtörténet és a politikatörténet nélkülözhetetlen eleme lehet az összefüggés-keresésnek, de közvetlen szempontként illusztrációvá, dokumentummá teszi az irodalmi műveket, az irodalomtörténetet pedig rokon-

tudományok leányvállalatává. E folyamat rekonstruálásában az irodalomtörténész – akárcsak a kritikus – a maga világképét is kifejezheti, s jelentőssé akkor válik, ha erre képes. Képességének külső jegye tárgyi hűsége, de ez valóban csak külső jegy, mert a szubjektivizáló vagy aktualizáló historizmustól csak akkor maradhat mentes, ha tárgya és világképe adekvát. S ebben a jelenvalóvá tett történelmi folyamatrajzban a szinkronikus és diakronikus módszer szembeállítása hamisnak látszik, hiszen az előbbi az irodalom konkrét tényeivel, az utóbbi pedig időbeli létének elvontabb formájával áll szemben. S a szinkron elemzés nemcsak a történeti szintézis megalapozója lehet, hanem – a folyamat megnyilatkozásától függően – megjelenítője is. A két módszer közös nevezője maga a mű, a „szöveg", amely jelentése révén a művön kívüli világ felé is nyitott. A jelentés viszont a befogadót is feltételezi, aki asszociációi révén hozzájárul a mű határainak bővítéséhez vagy szűkítéséhez. S mivel nincs elvont befogadó, miért ne feltételezhetnénk a történelmi és társadalmi tudat asszociatív szerepét is. Karel Košik írja *A konkrét dialektikája* című könyvében: „Az emberi tudat különböző képződményei, amelyekben az osztályok, az egyének, a korok és emberiség végigharcolták és tudatosították a maguk gyakorlati-történelmi problémáit, az emberi tudat részeivé válnak – amennyiben kialakultak és megfogalmazódtak –, ennél fogva kész formákká lesznek, amelyekben minden individuum átélheti, tudatosíthatja és realizálhatja az egész emberiség problémáit."[3] Ez a tezaurusz, ez a tudati közkincs bekapcsolhatja a mű egyedi anyagát az objektív összefüggések rendszerébe anélkül, hogy a kapcsolat bizonyítása belemagyarázás lenne. Ebből persze nem szabad kényelmes önmegnyugtatást kiolvasni. A fentiekből az is következik, hogy a hangsúlyt nem a társadalom és mű összefüggésének elvont igazságára kell tennünk, hanem a kettő közötti viszony formáinak meghatározására. A lélektani vizsgálat, a befogadók szociológiája, a tudati struktúrák elemzése stb. bizonyára megfoghatóbbá teszi az eddig homályos mozzanatokat.

Folytathatnánk a példák felsorolását, melyek mind a két gondolatmenet találkozásait bizonyítanák. De ekkor is be kellene látnunk, hogy a mienkből hiányzik az a kidolgozott hermeneutikai szakasz, amely átívelné az időbeli és térbeli összefüggések pilléreit. Ezért hátrább kell lépnünk, s az alapértékektől újra elindulnunk. Számomra a recepció-esztétika legvonzóbb gondolata az ember fölötti és az emberen kívüli történelmi lényeg trónfosztása, s a befogadói aktivitás felfedezése az esztétikai és történelmi értékek viszonylat-rendszerének kialakulásában. Ezért termékenyítőnek vélem azt a kísérletet, amely az irodalmi recepció marxista elméleti megközelítését a termelés és fogyasztás dialektikus viszonyának marxi értelmezésére, valamint a műalkotásban kifejezett ideál egyszerre objektív és szubjektív természetének felismerésére építi. Ismeretes, hogy legnagyobb igénnyel Manfred Naumann kezdte el ezt a kísérletet, de – anélkül, hogy a recepció-esztétika kérdéseire kerestek volna választ – a hetvenes évek elején a magyar filozófusok is az önnön történelmét létrehozó és az abban létrejövő embert tették kiindulópontul, midőn a kezdet problémáját vizsgálták a marxi filozófiában. A kezdet tisztázásának tétje az emberen kívüli abszolútum szükségessége vagy nélkülözhetősége, s e tekintetben nincs lényeges különbség a platóni, a vallásos idealizmus és a mechanikus materializmus között (vö.: Darwin érvelését az állatok zenei érzékével), mert e kezdetet mindegyik az emberen kívül feltételezi. Marx néhány fontos művéből (pl. *A tőke, Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*) viszont nemcsak az emberi avagy nembeli lényeg tartalma rekonstruálható, hanem kialakulásának folyamata is, amely e tartalommal azonos. Közismert, hogy a

legrégebben elterjedt álláspont szerint Marx e lényeg genetikus alapjának a munkaeszközök készítését és használatát tekintette, s ezt más interpretátorok a társadalmiság, tudatosság és szabadság kritériumának kialakulásával bővítették vagy helyettesítették. Itt és most nélkülözhető a vita teljes megismerése, mert a történelem-felfogást a kezdet helye minősíti: akár a munka, akár pedig a társadalmiság, a tudatosság és a szabadság teremtette meg a nembeli embert, lényege önmaga produktuma, mely egyszerre tárgyazza és alkotja történelmét. Ez a történelem nem hierarchikus, s lényege valóban a változó ember önszemléletében található meg, igazsága pedig nem csúcspont és nem is végpont, hanem maga a folyamat.

Mivel Marx rekonstruált irodalomelméletében a szépirodalmi mű mint tárgy csak akkor lehet emberi tárgy, ha az emberi lényeget igazolja és valósítja meg, az előbb vázolt gondolatmenet nemcsak az alapértékekhez vezet el, hanem az irodalom esztétikai és történeti értékelésének alapvetéséhez is. Ezért jelenik meg fontos helyeken Lukács György nagy esztétikájában is – valamennyi konzekvenciájával együtt. A legfontosabb konzekvencia az irodalom fogalmával jelölt jelenségek – a mű, a műfaj, a korszak és a történelmi folyamat – egymáshoz való viszonyát veti fel. S itt érkezünk el a kontinuitás-diszkontinuitás gondolatának bekapcsolásához, amely Lukács értelmezésében egyszerre távolít a történelmi változások dialektikájának témájától, s visz közelebb annak lényegéhez. Lukács György is utal rá, hogy kiindulópontja az emberi tudat fejlődésének folyamata – a maga valódi hullámzásaival, elágazásaival, nekilendüléseivel és visszaeséseivel. Az irodalom és a művészet szerepe azonban e folyamatban nem ismerhető fel hitelesen, ha nem számítjuk be, hogy az emberiség fejlődésének folytonossága olyan egyes tükörképekben ragadható meg, amelyek magát a folyamatot „közvetlenül egy adott pillanat konkrét hic et nunc-jaként" mutatják. Lukács György ebben a kontinuitás és diszkontinuitás dialektikájának általános érvényesülését látja, amelynek csupán megnyilatkozása az egyes mű és az irodalomtörténeti vagy művészeti folyamat viszonya. Az egyes mű itt a diszkontinuitás, Lukács György másik szavával: a pontszerűség. Az esztétikum eredeti formája – szerinte – csak az egyes művész és az egyes mű legnagyobb fokú pontszerűsége lehet, s minden általánosító összefoglalás ezt változtatja fogalmivá, tehát egy másik, számára új szférába helyezi ezt az eredeti és hamisítatlan jellegzetességet. Mindebből két összefüggő következtetést von le. Az egyik az általánosítás belső kötöttségeire figyelmeztet: „Egy eredeti esztétikai tényállás általánosításának . . . a mindenkor meglevő mű egyediségén csak úgy szabad túlmenni, hogy ez az egyediség fogalmilag megszüntetve, a lehető legsértetlenebbül megőrződjék". Másik következtetése az általánosítás objektivitásának követelményét állítja fel: „. . . a pontszerű elv képviselője, a mű nem csupán a fejlődés többé-kevésbé elvont pontját jeleníti meg, hanem . . . ez a pont annak a döntő meghatározásokat magában foglaló 'világnak' minőségileg sajátos, zárt rendszere, amelynek közvetlen-intenzív, konkrét-elmélyült átélése az esztétikai magatartás lényegét teszi ki . . . És ebben – mindegy, hogy az alkotó vagy a befogadó tud-e róla – az emberi fejlődés folytonosságának mozzanata is tételezve van."[4] Az így megrajzolt viszonyrendszerben az egyes mű és az általánosítás révén létrejövő nagyobb egységek – például a műfaj vagy a korszak – nem alá- és fölérendeltségben állnak egymás mellett, hanem inherens kapcsolatban. Amely inherenciának egyik jele, hogy az igazi műalkotás az általánosításban rögzített törvényeket nemcsak alkalmazza, hanem el is mélyíti, sőt ki is tágíthatja.

Ha az irodalomtudomány történetének tanulságait is felidézzük, nyilvánvalóvá válik, hogy Lukács György olyan dilemmából mutat kiutat, amely régóta kíséri az irodalomtörténeti rendszerezéseket. A dilemma kiváltója itt természetesen a történész nélkülözhetetlen általánosító nagyobb egysége: a korszak. Azt ugyanis hamar fölismerte a történeti gondolkodás, hogy a történeti folyamat létének elismerése nem elég, mert a végtelen folyamat megragadhatatlan, s voltaképpen épp úgy a mozzanatok kizárólagosságát szuggerálja, mint az antihistorikus szemlélet. A történeti gondolkodás próbája tehát a korszakértelmezés, amelyben Wellek és Warren két végletet ír le. Az egyik póluson az a korszakértelmezés áll, amelyet a skolasztika nominalistának nevez, s amely „a korszakfogalmat önkényesen illeszti rá egy olyan anyagra, amely a valóságban állandóan irány nélküli buzgás". Ezzel szemben az ugyancsak skolasztikai értelemben vett realista korszakfelfogás a korszakot egy elvont szellemi lényegnek minősíti, s a művekben, illetve a művészeti tendenciákban megfigyelt közös szellemi vonásokat nem csupán genetikusan rokon művek „kollektív egységének" tekinti, hanem objektív szellemiségnek, amely úgyszólván testet ölt a konkrét művészi jelenségekben. A két szélsőséges álláspont között természetesen számos közbülső megoldás található, s például Wellek nem csupán azzal minősíti a végleges álláspontokat, hogy leírja őket, hanem azzal is, hogy felismeri bennük a hamis alternatívákat: az ő értelmezése közel áll a marxista irodalomtudomány álláspontjához, mert a korszakban nem a történeti valóságtól független ideál-típus, hanem az egyes művek és viszonylataik objektivált jegyeinek általánosító tükröződését látja. De sem az ő korszak-értelmezése, sem pedig Lukács György kontinuitás-diszkontinuitás elve nem menti fel az irodalomtörténészt az alól, hogy megkeresse a rendszerező elvet, azaz azokat az objektív jegyeket, amelyek általánosító tükröződését minősítjük egy-egy korszak lényegi összetevőinek. Lukács György a mű és a műfaj viszonyának megállapítására alkalmazza a kontinuitás-diszkontinuitás elvet, ha azonban magát a műfajt is összevetjük a folyamattal, tovább kell folytatnunk gondolatmenetét, s épp úgy a korszakhoz jutunk, mintha a művek és az össz-folyamat viszonyát vizsgáljuk. Ismeretes, hogy e viszony felderítésében elődeink hol a stílustörténethez folyamodtak, hol pedig a szellemtörténet vagy az eszmetörténet koncepciójára építették rendszerezési kísérleteiket. Nincs itt lehetőség e korszakértelmezések mérlegelésére, s talán szükség sincs rá, hiszen csak összefoglalhatnánk a vonatkozó gazdag szakirodalom elemzéseit és bírálatait. Tanulságaikat azonban aligha nélkülözhetjük, hiszen az igazság a mi tudományunkban is folyamat, amelyben még a tudománytörténetté vált koncepciók is alkotó szakaszok vagy tovább élő és újrafogalmazódó gondolatok.

JEGYZETEK

[1] *Jauss, H. R.:* Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához. Helikon, 1981/2–3. sz. 188–207.
[2] *Gadamer, H. G.:* A hermeneutikai probléma univerzalitása. Helikon, 1981/2–3. sz. 274–290.
[3] *Košik, K.:* A konkrét dialektikája. 1968.
[4] *Lukács György:* Az esztétikum sajátossága. Bp. 1965.

BÉLÁDI MIKLÓS

IRODALOMTÖRTÉNET ÉS TÖRTÉNET

Az irodalomtörténet azzal foglalkozik, ami az irodalommal történik s ez a *történet* elsősorban a művekben ölt alakot: az irodalom történeti kutatásának ezek a szilárd pontjai. Hasonlóan szilárd, megmásíthatatlan tényekkel a történeti tudományok köréből a művészet-tudományok rendelkeznek s az föltétlen előnyük, hogy amire a kutatás irányul, adva van, tárgyilag létezik, míg a másfajta történeti megközelítésben a tárgyat elnyelte az idő, s azt, ami egykor létezett, különféle forrásokra támaszkodva, valamiképpen rekonstruálni kell. A történelem történetének szereplőit, eseményeit, helyzeteit, szervezeteit, tárgyait eltemette az idő, s abból a kevésből, ami mégis megmaradt, kell utólag visszaállítani azt, ami egykor az élet végtelen gazdagsága volt. Ehhez hasonló munkát az irodalomtörténetnek is végeznie kell, s épp ebből ered a múlt irodalma tanulmányozásának nehézsége: az irodalomtörténet sem mondhat le a rekonstrukcióról, mert nem elég a tárgyilag létezőt, vagyis a mű szövegét ismernie; ahhoz, hogy azt mértékadó módon birtokolhassa, minél többet kell tudnia a művek megalkotóiról, előzményeiről és környezetéről – a személyesen vagy tárgyilag már nem létezőről. A mű környezete nem más, mint a történelem egy darabja, s ez a környezet épp úgy tűnik el az időben, mint ahogy a történelem szereplői, eseményei, helyzetei is visszahozhatatlanok és feltámaszthatatlanok. Az irodalomtörténet két síkon közeledik múltban keletkezett tárgyához: mint adotthoz (a művekhez) és mint eltűnthöz (a művek környezetéhez), s ebből a kétirányú megközelítésből származik az irodalomtörténet történetének sajátossága. Mert ami az irodalomtörténet számára adott, tényszerű létező, az az egykori elsődleges, tényleges történelemnek *nem pusztán* terméke; ami meg eltűnt a szeme elől és helyre kell állítania eredeti formájában, ha tanulmányozni akarja, az az objektív történelem *részét* alkotta. Az irodalomtörténet ily módon kétféle történettel kerül szembe. A műalkotással, egy hajdanvolt tudat teremtményével, múltból megőrzött szöveggel, melyhez ítéletalkotó szemléletével mint jelenvalósághoz közeledhet, és a mű környezetével, a múlttal, melyet a történeti kutatás rekonstrukciós módszerével tud jelenvalóvá avatni. Hogy a tényleges jelenvalóság és a létrehozott, megalkotott jelenvalóság miféle viszonyba kerül egymással: egyik a másikat harmonikusan kiegészíti-e, vagy emez elnyomja amazt, valamelyik oldal fölébe nő a másiknak – ez a feszültség az irodalomtörténet állandó dilemmája, próbatétele, megoldandó kérdése. Sőt érthető, hogy miért: a mű nem vonható kétségbe, a történelem kétségbe vonható. Hogyan teremthető akkor egység a műalkotás tényszerű létezése és a történelem ingatag rekonstrukciója között?

Mindebből az következik, hogy az irodalomtörténetnek másfajta történelemmel van dolga, mint a történettudománynak: tárgyaik érintkeznek, de a lényegi ponton különválnak egymástól. Az irodalom története is a mozgás, fejlődés, haladás képét veszi fel rendszerező tudatunkban és ezért, nem teljesen jogtalanul, a történelem analógiáját látjuk benne: olyan törekvések sorozatát, melyek okszerű következetességgel kapcsolódnak egymáshoz, a determináció törvényeinek megfelelően, s ezt csak fokozza az a hatás, ami az irodalomtörténeti „elbeszélésből" akaratlanul is kisugárzik, olyasféle benyomást keltve, hogy az irodalomtörténet is megtörtént eseményeket mond el. Ezen a ponton azonban határozottan külön kell választani azt, ami mozgás, attól, ami mozdulatlan és ugyancsak külön kell kezelnünk azt, ami az irodalomtörténetben elbeszélés.

Az *irodalom környezetében* megfigyelhető jelenségek valóban úgy viselkednek, mint a történeti események: kiadók, folyóiratok, mecénatúrák alakulnak és szűnnek meg, csoportok szerveződnek és bomlanak szét, sorozatban jelennek meg könyvek. Az irodalom külső élete intézmény jelleget ölt s az irodalom szervezetének ezek a felbukkanó és eltűnő, egymáshoz kapcsolódó és egymást kizáró tényei a társadalom életének más intézményi tényeivel vonhatók párhuzamba. Erőszaktétel nélkül állíthatók eseménysorokba s ezen túl, az objektív történelem és a művek környezetvilágának tényei között okszerű kapcsolat deríthető fel. Az intézményrendszer működését meghatározzák a társadalmi feltételek, ebben a körben érvényesülnek a determináció szabályozó és előíró törvényei. Az irodalmat az olvasóhoz eljuttató szervezet történelmi termék, amin nem változtat az a tény, hogy létrejöttükben az irodalmi eszméknek, programoknak, irodalmi célok valóra váltásának nagy szerepük van.

A *műalkotás* nem úgy, nem olyan mértékben történelmi termék, ahogy annak tekinthetjük az intézményi tevékenységet. Minden újonnan jelentkező író vagy nemzedék kész helyzetben találja magát, amit a társadalom élete és az irodalom világa kínál neki. Hagyományokkal és irodalmi normákkal találja szembe magát; stílusokat, témákat, problémákat kell tudomásul vennie, melyek bizonyos határig megkötik a kezét. Amint a társadalomtól nem vonatkoztathatja el magát, ugyanúgy az irodalom meglevő, felhalmozott anyagától sem. Nem mondhatjuk, hogy az író a teljes szabadság állapotát élvezi és kötöttségek, befolyások, hatások nélkül alkothatja meg művét. Számot kell vetnie azzal, amit a kor és az irodalom nyújt neki. De ezen a körön belül nemcsak egyetlen út nyílik meg előtte, több lehetőség között választhat, képességei, lélektani hajlamai, írói tervei szerint. A mű: szabad döntés, egyéni választás eredménye. Keletkezését tekintve, a mű a történeti kötöttségek és az egyéni elhatározások metszéspontján helyezkedik el. Ahogyan Hauser Arnold mondja, a műalkotás „egyetlen korban, egyetlen pillanatban sem hagyatkozik teljesen önmagára, és ugyanúgy nincs maradéktalanul kiszolgáltatva a külső erők nyomásának sem". (A művészettörténet filozófiája, 109. 1.) A létrejött mű annyiban az alkotóegyéniség szabad teremtménye, hogy megvalósulása nem számítható ki előre, megszületése nem vezethető le a külső viszonyokból. Nem állítható, hogy a történeti kötöttségek a szükségszerűség erélyével szólnak bele abba, hogy adott pillanatban milyen jellegű alkotás jöhessen létre. A műalkotás esztétikai értékhordozó mivoltában az írói alkotóegyéniség saját individuális döntésének végeredménye. A változó történelemben változatlan tény, mozdulatlan valóság, amelyet az egymásra következő korok irodalomtörténetei különbözőképpen értelmezhetnek, ezek az eltérő szempontú megközelítések azonban soha nem változtatnak azon, hogy a mű önmagában teljes entitás.

A mozdulatlan műveket rendezi át az irodalomtörténet mozgássá: kapcsolatokat ismer fel közöttük, hasonlóságokat és eltéréseket lát meg soraikban, s végül, fejlődési tendenciákká csoportosítja egymásutánjukat. A kapcsolatokat és tendenciákat időpontokhoz osztja szét s így létrejön az evolúciós időrend, mely kronológiából és korszakolásból, kezdő és lezáró dátumokból, kiemelkedő művek időpontjaiból áll egybe. A kronológiai sor azonban nemcsak műveket rejt magában, részt vesznek benne az intézményvilág változásának eseményei is, amelyek hozzátartoznak a tágan vett irodalomhoz, de csak ahhoz, – az irodalom belső történetéhez igazában nincs közük. Az irodalomtörténet történeti képében gyakran keverednek tehát a külső és belső történet elemei s ezáltal olyan tények között is szoros összetartozás létesül, amelyeket csak az időpont közelisége kapcsol össze. Az irodalomtörténet *eseménytörténetté* alakul át ily módon. A művek azonban nem tekinthetők eseménynek, hanem csupán az intézményszervezet alakulása minősíthető annak és az írói életrajz sorolható még ebbe a kategóriába.

Nyomatékosítja a benyomást, hogy az irodalomtörténet eseménytörténet, az is, hogy az irodalomtörténet is írásmű, valaminek a megírása, ami tagolt időrendet állít elénk, van bevezetése, eleje, közepe, vége; vagyis külsőleg az elbeszélő epikával mutat hasonlóságot. Írói életrajzok, jellemportrék közbeiktatása, intézményalapítások vázolása, a művek körüli társadalmi visszhang jelzése s aztán a sugalló szókészlet használata, az olyan szavak, mint fejlődés, korszak, virágzás, hanyatlás, újítás, kezdeményezés, hagyományőrzés, szakítás stb. gyakori alkalmazása – mind az *események elbeszélésének*, az életbeli történetek elmondásának képzetét kelti. S mondjuk ki, mindez nem pusztán benyomás, az irodalomtörténet gyakran ténylegesen is ezt műveli: a művek belső történetét keveri az események külső históriájával.

De vajon olyan óriási botrány-e ez vagy csak akkor az, ha az irodalomtörténet nem választja külön a külső és a belső történetet s nem vallja be, hogy mikor beszél a vázról, a keretről és mikor a lényegről? Az irodalomtörténet aligha mondhat le arról, hogy ne támaszkodjék a művet övező külső adalékokra s nemigen hagyhatja számításon kívül az időrend, a korszakolás, a csoportosítás nyújtotta előnyöket, szolgáljanak bár azok csupán arra, hogy a művek időbeli elhelyezésére juttatnak helyet. A múlt azonban nemcsak körülveszi a művet, hanem benne magában is megtaláljuk, s az irodalomtörténet azért lehetséges, mert a történetiség a mű létjellegű eleme s a műben megtestesülő esztétikum történetileg determinált. A téma, a stílus, a szerkezet, a nyelvi hangzás, a problémavilág az író világértésének közvetítője s mi mással tudnánk a művek legjellemzőbb tulajdonságát, az egyediséget megvilágítani, ha nem azzal, hogy a történeti egyediséget igyekszünk belőle lépésről lépésre haladva kibontani? Elképzelhető, hogy ugyanazon steril(izált) elemző módszer segítségével nyúlunk Balassi és Ady egy-egy verséhez, s ha például a nyelvi réteg vizsgálatánál eltekintünk attól, hogy a két költőt századok választják el egymástól, eljuthatunk-e kielégítő értelmezésükig? A történetiség nem elhanyagolható adaléka a műveknek, hanem benne rejlő sajátossága; enélkül nem különböznének egymástól, a művek óriási tömege egyetlen nagy masszában jelenne meg előttünk. Az irodalomtörténet és a kritika között nem azért nincs áthidalhatatlan szakadék, mert az irodalomtörténeti kritika lehántja a műről azt, ami benne korhoz kötött, ellenkezőleg: a történetiséget iparkodik a jelenkori tudat ítélőerejével értelmezni.

A történetiség benne van a művek egymásutánjában is, de nem „előre" kiszámítható tervszerűséggel. Azok a tendenciák, irányzatok, áramlatok, amelyeket az irodalom-

történetek – teljes hatásköri jogosultsággal – elénk szoktak vetíteni, mind „utólagos" elvonatkoztatások. Ha azt mondjuk, hogy a történelem bizonyos törvényszerűségek szerint meghatározott irányban halad előre, akkor azt is állítjuk, hogy a történelem menete kiszámítható, előrejelezhető. Kétséges azonban, hogy ez a tétel egyszerűen átvihető az irodalom történetére, aggasztóan szűk körbe zárnánk ezáltal az irodalmat s az irodalomtörténetet is egyoldalúan normatív jellegűvé sorvasztanánk. Az irodalomtörténet csak annyit mondhat, hogy a későbbi szakaszra az előbbi hatást gyakorol, de már azt, hogy az előbbi determinálja a későbbit, semmi szín alatt nem állíthatja. Az irodalomtörténet nem tehet magáévá *teleologikus* történeti elveket, mert ezáltal kénytelen lenne olyan oksági viszonyokat, kapcsolatrendszereket alkotni, amelyeket nem a művekből, hanem ideológiai tételekből kellene levezetnie. A teleologikus fejlődéselv abban közel jut a szellemtörténethez, hogy ugyanúgy, mint az, személyen túli, vagy személyfeletti energiából eredezteti a művek keletkezését, s az írót másodlagos szerep betöltésére rendeli azzal, hogy alkotóként általa nem kormányozható erőknek szolgáltatja ki. Az irodalom nem követ belülről vázolt tervet s csak az egyéni életműveknek van céljuk, az irodalomnak nincs, mert egyéni véletlenekből szövődik története.

A teleológiai szemlélet a jövő érdekében lát bele az irodalomba tervet; a múlttal eljegyzett irodalomtörténet a múlt alkotásaiból próbál érvényes normarendszert kikovácsolni, s csak arra visszhangzik, ami az irodalom világában öröklötten meghatározott. A genetikus, eredeztetési irodalomtörténet a történetileg igazolthoz méri az utána következőt s azt aszerint méltányolja, amily mértékben részt vállal az előzmények átszármaztatásában, továbbvitelében. Mind a teleologikus, mind a genetikus történetiség hirdetője kevéssé ügyel arra, amit maga az irodalom mond, ami az alkotásokból kiolvasható. Téziseket, kívánalmakat, jövőképeket kíván inkább igazolni velük, amit csak azon az áron vihet végbe, hogy a művek egyik csoportját tünteti ki érdeklődésével s a többit a margóra szorítja.

Az irodalomtörténet célja pedig manapság aligha lehet más, mint hogy a múlt minél nagyobb, szélesebb körét tekintse át, minél több értéket emeljen napvilágra. Ez által a nyitottság által válhatik az irodalomtörténet is értékes szellemi tevékenységgé. Az irodalomtörténet az irodalom mind mélyebb megértése révén nyerheti vissza rangját.

TVERDOTA GYÖRGY

HAGYOMÁNY ÉS TÖRTÉNETISÉG

„Mert eljön értem a halott,
ki szült, ki dajkált énekelve.
Kitágul mint az űr, az elme;"

József Attilának ez a három sora prózára lefordítva semmi mást nem jelent, mint azt: *„meg fogok halni"*. Ha megpróbáljuk leírni a gondolat *költői* megfogalmazásának különbségét a *prózaitól,* többletként, az első két sorban: „Mert eljön értem a halott, ki szült, ki dajkált énekelve". – egyebek között – a következő kijelentéseket különíthetjük el: „valaki megszült", „dajkált engem", „énekelt nekem", „ez a személy az anyám volt", „anyám meghalt". A harmadik sort: „Kitágul mint az űr, az elme;" egy csillagászati felfedezés vezérli, amelyről a költő olvasott és hallott ezekben az években: a táguló világegyetem tana. Ezt a tanítást úgy tette az emberi sors metaforájává, hogy egy másik műveltségi elemet használt föl, azt az ősrégi tanítást, hogy a kozmosz milyensége, a kozmoszban végbemenő események és az ember milyensége, az ember lelkében, szellemében végbemenő történések között analógia állapítható meg: az elme az ember halála esetén úgy tágul ki, úgy oszlik szét, mint a semmiségbe táguló mindenség. A „meg fogok halni" jóslat megfogalmazása során tehát az első két sorban *élettények,* múltbeli események felidézéséhez, a harmadikban *műveltségelemek* felhasználásához folyamodott a költő.

Ha számba vennénk mindazokat a tényezőket, amelyek segítségével a banális kijelentés az idézett három sorrá alakult át, e tényezők mindegyike a két megjelölt csoport valamelyikébe tartozna, s akármeddig boncolnánk a verset, nem találnánk olyan faktorokat, amelyekből egy harmadik halmaz gyülekezne össze. Ez a két halmaz képezi a műalkotás előfeltételeit, azokat az adottságokat, amelyek az alkotó folyamat során a művész tevékenysége számára rendelkezésre állnak.

Irodalomtörténeti tárgyú tanulmányaimban engem a műveltségelemek és élettények e találkozása foglalkoztatott, s a találkozásig főként a műveltségelemek útját, sorsát követtem figyelemmel. Ha ezt a munkát automatikusan, gondolattalanul végeztem volna, nem léptem volna túl a lapos pozitivizmus, a hatáskutatás szintjén, az irodalomtörténet felületén maradtam volna. Csakhogy ez a munka nem végezhető automatikusan, ha remekművek létrejöttére keresünk magyarázatot. A műalkotás autonómiájának, az alkotó eredetiségének, a remekmű nóvum-jellegének gondolata például arra késztet, hogy megszüntessük azt a *rövidzárlatot,* amelyet a *hatáskutatás* teremt a ható mű és a befogadó mű, mondjuk egy Ady-remekmű és egy József Attila-remekmű esetleg valóban összefüggő motívuma között. S a rövidzárlat megszüntetésének buzgalma odáig mehet, hogy teljesen szétszakítják a két mű közötti áramkört.

Végiggondolva a felmerült problémákat, tehát választanom kellett volna rövidzárlat okozása vagy az áramkör szétszakítása között. Mindkét alternatívát elutasítottam s így kerültem olyan helyzetbe, amelyet egy Bergsontól vett idézettel jellemezhetek talán legpontosabban: „... a cselekvés elképzelését sakkban tartja maga a cselekvés ... A képzetet eldugaszolja a cselekvés ... ha a cselekvés elvégzését valami akadály gátolja vagy megállítja, az *eszmélés* azonnal felütheti a fejét. A képzetnek és a cselekvésnek ez az össze nem illése éppen az, amit eszmélésnek hívunk ... az eszmélet ... habozást vagy választást jelent. Ott, ahol sok egyformán lehetséges cselekvés rajzolódik és egy sem valósul meg (pl. oly tanakodás folyamán, melynek nincs kimenetele), az eszmélet *erős*. Ott, ahol a valóságos cselekvés az egyetlen lehetséges cselekvés, ... az eszmélet megsemmisül".

Az irodalomtörténészi cselekvésem útjába álló akadály afölött való *erős* eszmélkedésre késztetett: milyen a természete azoknak a mozzanatoknak, amelyeket az idézett három sorból kiemeltem, és a műveltségelemek halmazába dobáltam. Hogyan viszonyul hozzájuk a költő, hogyan írható le az a folyamat, amelynek során egy remekmű részeivé válnak? Ezeket és egyéb, belőlük következő problémákat kell tisztáznom, ha a rövidzárlat helyett a valódi és – meggyőződésem szerint – valóban létező áramkört mű és szellemi környezete között gondolatilag végig akarom követni.

Ha azt kérdezik tőlem, honnan kerültek a versbe a különböző műveltségelemek, azt válaszolom: a tradícióból. A hagyománynak, a szellemi értékek ez óriási halmazának részét képezték, mielőtt a mű alkotóelemévé váltak volna. Legáltalánosabb sajátosságaik jellemzése és a remekműig megtett útjuknak a leírása egyaránt szükségessé teszi a tradíció fogalmának és tényének elemzését.

A hagyomány a mi értelmünkben nem minden szellemi objektiváció mechanikus összege, „csak" az, ami ebből fennmaradt, és bármely áttételesen, töredékesen, szegényesen, de befogadható. Mivel a befogadhatóság a tradícióhoz tartozásnak alapvető feltétele, ezért a tradíció fogalmába mindig beleértünk egy alanyt is, amely, mint egy mágnes, a centrumban helyezkedik el, összetartja a szellemi objektivációk halmazát. Ha ezt a mágnest eltávolítjuk, a halmaz széthullik. A darabjai létezhetnek, de nem mint egy alakzat részei. A tradíció maga megszűnik. Ez az összetartó alany lehet az emberiség, lehet a Kassák-kör, lehet egyetlen személy, az én munkáimban legtöbbnyire József Attilának hívják.

A körülmény tehát, hogy egy alany és az objektivációk halmaza közötti vonatkozás a hagyomány-fogalom konstituáló eleme, azt jelenti, hogy az alany és a hagyomány egy síkban, szinkron léteznek. Ami csak *volt*, az *most* nem lehet vonatkozásban. Az időbeli különbség viszont a tradíció egy adott eleme születésének és egy adott alanyra való vonatkozásának időpontja között óriási lehet. Előfordulhat, hogy ezer év választja el a mai költőt annak a műnek a keletkezésétől, amely ma hat rá. A hagyomány egy másik eleme pedig talán csak tegnapelőtt született. Az alanyra való vonatkozásuk folytán azonban közömbös, hogy ezer év-e vagy csak tegnapelőtt ... Mindketten jelenvalók, tradíció-létükben a korkülönbség *nivellálódik* közöttük. József Attila Bergsontól tanult szavaival: részei a felgyülemlett, jelenlevő múltnak.

Ha le akarjuk írni, hogy a nivellálódáson túl milyen további következményekkel jár a tradíció-lét, a „vonatkozás" szót egy konkrétabb szinonimájával kell helyettesítenünk. A vonatkozás az alany és a hagyomány összefüggésében, közelebbről tekintve: *elsajátítás*. Az „elsajátítás" szó mindenekelőtt fényt vet a hagyományhoz viszonyuló alany korlátaira.

Elvileg a szellemi tradíció egésze vonatkozhat rám, elsajátítani – ars longa vita brevis – ennek csak egy töredékét bírom. Lehetetlen felsorolni azt a rengeteg körülményt, amely egy személyt az elvi korláton túl gyakorlatilag megakadályoz a hagyomány egész birodalmának elsajátításában. A lényeg az, hogy az elsajátító szubjektummal nem a tradíció egésze, hanem az *elsajátítható hagyomány*nak jóval kisebb, de a valóban elsajátítottéhoz képest még mindig óriási halmaza áll szemben.

A másik fontos következmény: a hagyomány jelenné nivellálódása mintegy kiszolgáltatja a „nagy" történelmet, értékek kibontakozását időben és térben, a „kis" történelem, az egyén születés és halál közötti egyedi szellemi története törvényeinek. Az elsajátítás hatalmat ad az elsajátítónak az elsajátítandó, az alanynak a hagyomány fölött. Az elsajátítási tevékenységet a legegyszerűbben úgy képzelhetjük el, hogy az elsajátító *válogat* a művek között. Ebben az esetben a legmindennapibb eset, hogy egy olyan művet, amely időben később keletkezett, modernebb problematikájú, a költő előbb fogad be és az egyéni tapasztalat alsóbb rétegeibe raktároz el, míg valamely jóval korábbi műalkotás élménye erre rakódik rá. Az elsajátítás, az egyéni tapasztalatszerzés során tehát reverzíbilissé válik az idő. Megfordulhat az időrend. Olyan összefüggések alakulnak ki, a műveltségelemeknek olyan konstellációja jön létre, amelyet kivetítve történelmi anakronizmusokat, sőt abszurdumokat kapnánk.

Az elsajátított tradíció további sorsát követve vegyük figyelembe az emlékezet működését, amely a műveltséganyag elsődleges rétegződését is alaposan felforgatja. Vegyük számításba továbbá azt, hogy a műben az egyéni élettörténet emlékei és a műveltségelemek, tehát kétfajta történeti sor találkozik és préselődik, ötvöződik össze. Az idézett József Attila-vers két első sorában például az élet emlékeit: „... a halott, ki szült, ki dajkált énekelve" a költő úgy fogja össze a „meg fogok halni" kijelentéssé, hogy annak az ősrégi eredetű hiedelemnek a keretébe foglalja őket, amely szerint egy élőt egy halott magával vihet a sírba: „mert eljön értem a halott ..."

Összegezve az eddig elmondottakat: a hagyomány elsajátítása során és annak következtében átrétegződik, mi több, összekuszálódik a külső világ történeti rendje. Ahogy az élő test felismerhetetlenné emészti a dolgokat, úgy emésztődik meg a lélek közegében, úgy pépesedik, kásásodik meg az, ami a kézikönyvek lapjain szemlélve oly diadalmasan, kemény szükségszerűséggel bontakozik ki az évszázadok folyamán. A szellemi asszimiláció folyamatában *a történetiségnek olyan aspektusa* keletkezik, amely különbözik az érték-kibontakozási folyamat történetiségétől, bizonyos értelemben szemben áll vele, de egyben szolgálja is azt, mert az érték-épülési folyamat egyik szükségszerű szakaszát képezi.

A történetiségnek ez az aspektusa akkor bontakozik ki előttünk a maga teljességében, ha a hagyományt nem értékek homogén tömegének tekintjük, hanem figyelembe vesszük belső tagolódását, s az elsajátító tevékenységet ennek megfelelően nem egyszerűsítjük le válogató befogadássá, hanem a hagyomány belső tagolódására reagáló összetett gyakorlatnak fogjuk föl. A hagyomány és a befogadó alany viszonyának azok a szubtilis problémái, amelyekről e tanácskozáson Bonyhai Gábor beszélt, ezen a ponton még utalásszerűen sem merülhetnek föl. A hagyomány szerkezetének csak egészen durva belső körvonalait rajzolom meg, s az elsajátító alany tevékenységének is csak azokat a sajátosságait emelem ki, amelyek a tagolódásnak megfelelnek.

Egyik, íróasztalfiókom számára készült dolgozatomban megpróbáltam leírni a pályakezdő József Attila hagyományhoz való viszonyában 1923–24-ben beállott *fordulatát.* Ezzel a vállalkozással kényszerítettem magam a hagyomány belső tagolódásának leírására. Ezért talán nem érdektelen néhány gondolatot felidézni belőle. A költő 1923 őszéig nyugatos modorban írta verseit. Ettől kezdve azonban avantgard mesterek műveit utánozta. Miért kellett ezt a fordulatot végrehajtania? Azért, mert korábban majdnem teljesen elzárkózott az avantgard-befolyás elől, sőt, izolálta magát minden más korabeli tradíciótól, tehát mintegy bezárkózott a nyugatos *hagyomány-szférába.* Egy ideig ez a hagyomány-szféra jelentette számára a hagyomány egészét. A klasszikus irodalmi örökséget persze ez az izolálódás nem zárta ki érdeklődési köréből, de például Petőfit – bizonyság erre Petőfi tüze című verse – a nyugatos ízlés szemüvegén keresztül nézte. Ezért járt számára – legalábbis eleinte – az avantgard hagyomány elfogadása a nyugatos hagyománytól való elszakadással. Fordulata következtében azután a klasszikus örökséget is avantgard szellemben értelmezte és értékelte át, tehát továbbra is bizonyos közvetettséggel kapcsolódott hozzá.

A hagyomány tehát *horizontálisan* és *vertikálisan* egyaránt feldarabolódott számára, s erre a rétegződésre válaszolt előbb a nyugatos hagyomány-szféra választásával, majd az említett fordulattal. Végül megkísérelte feloldani ezt a dilemmát, de ezen az útján ne kövessük tovább, vonatkoztassunk el személyétől és akkor azt az általános megállapítást tehetjük, hogy a hagyomány, bárhol húzódjanak benne a határok, belsőleg mindig – az itt kifejtettnél sokkal bonyolultabb módon – tagolt, s az elsajátító alany mindig igazodik valahogy ehhez a belső tagolódáshoz. Hiszek abban, hogy a tradíciónak ez a belső tagolódása leírható, az elsajátító tevékenység ezzel összefüggő módozatai tipizálhatók, sajátosságai megragadhatók. Erre a feladatra azonban egyelőre nem mernék vállalkozni. Itt csupán azt szerettem volna érzékeltetni, hogy aki a hatás-kutatás rövidzárlatát el akarja kerülni, de mégsem mond le arról, például, hogy az előbbi, az eszmélkedésről szóló Bergson-idézetből kiindulva próbáljon közelebb férkőzni József Attila Eszmélet című verséhez, annak számára láncreakciószerűen vetődnek föl a hagyományhoz való viszony és így a történetiség egyre bonyolultabb kérdései. Bármilyen erős eszmélettel próbálom az irodalomtörténészi cselekvésem előtt álló akadályokat leküzdeni, ezt csak más kutatóknak a befogadással, a hagyomány megértésével kapcsolatos, az enyémnél sokkal eredményesebb eszméleteire támaszkodva kísérelhetem meg a siker reményében. Így hát – egyelőre – rezignáltan felfüggesztem az eszmélkedést és visszatérek a cselekvéshez.

KIS PINTÉR IMRE

A KRITIKA SZEREPE A KULTÚRÁBAN

Az itt következő fejtegetés: nem tanulmány, hanem kísérlet (vö.: „esszé") egy fölöttébb gyakorlati probléma logikus (épp ezért: egyszerűsítő, önkényes) átgondolására. Megszívlelve a tanácskozás fő célkitűzését s élve az előszó kötetlenebb közlés-lehetőségével: akár vallomásnak is nevezhetném, voltaképpen a magam kritikusi tevékenységének igyekeztem megkeresni az elméleti szempontjait, pontosabban: fölvázolni magamnak is, hogy mit gondolok én a kritikáról. Mégis, illőbb az alkalomhoz, ha munkahipotézisnek nevezem, ez a szó is kifejezi, hogy véleményemet sokféle lehetséges nézőpontból vitathatónak tartom s menti tán, hogy a gondolatmenet épségéért önmagam néhány (másutt elmondott) nézetét is ismételni fogom. Minden kritikusi gyakorlatnak megvannak – legfeljebb megfogalmazatlanul – az ilyen bevált, elméleti előfeltételei; gondolkozni ezekről nyilván a szűkebben vett irodalomtudomány számára sem tanulság nélküli.

Ám bármennyire is esetleges a kifejtés módja, maga a témaválasztás korántsem volt az. Meggyőződésem, hogy a *kritika* mint műfaj szerepe – lehetőségei és fontossága – az irodalmi folyamatban egészen kivételes. Éppen mert köztes helyen áll a kialakult és határozott műfajok és diszciplínák sokaságában: ez teszi alkalmassá, hogy olyan központi viszonyítási ponttá váljék, ahonnét a kultúra egész területe belátható. Végül is ez a félvér műfaj teremt vagy teremthet kapcsolatot: esztétikai elmélet és gyakorlat, mű és befogadó, kortárs irodalom és irodalomtörténet stb. között. A kritika minősége úgyszólván az egész szellemi élet minőségét jellemzi; jelentőségét nyomatékosítandó idézem Németh Lászlónak azokat a keserű sorait, melyeket mondandóimhoz szinte mottónak is kiemelhetnék: „Olvasnak? Az még csak az éhség, mely kap a táplálékon. Hogy ez a nemzet testébe beépülhessen, ahhoz a kritika, a magasabb megértés enzimjei kellenének – e nélkül a mohón befalt táplálék emésztetlen fut végig egy meddő bélcsatornán" (Németh László: Utolsó széttekintés. Magvető–Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1980. 66. lap).

Igaz, nagyon is sokféle kritika lehetséges. A szóban elmondott pár mondatos vélekedésektől, a jellemző, de kötetlen benyomásokra alapozott ítéletektől, a művet ismertetni vagy kimerítően leírni kívánó recenzióktól, a különféle formai, tartalmi, ideológiai előfeltevéseket érvényesítő, a mű valamely szintjét, részét, összetevőjét kiemelő, felhangosító célzatos értékeléseken át a művet élményszerű, szépírói eszközökkel újrateremtő, érzelmi beleélésekig vagy éppen a tudományos elemzés igényével föllépő műbírálatokig – rendkívül változatos kritikai magatartások képzelhetők el. Mégis: közös valamennyiükben a *közvetítés* szándéka. A kritikus mindenképpen köztes helyen van a

mű és olvasója között, mintegy hivatásos befogadó, olyan olvasó tehát, akinek rendelkeznie kell a „magasabb megértés" valamilyen képességével, s aki ezért a nyilvánosság előtt vállalja a művek közvetítésének felelősségteljes feladatát, aki tehát épp úgy, mint a mű alkotója: befolyásolni, hatni is akar. Ezzel mintegy már meg is különböztettem a tényleges, a közönséges olvasótól, ki a művel intim, személyes viszonyban marad, kinek számára a mű befogadása elsődlegesen magánvélemény, aki megmarad, mert megmaradhat a befogadás érzelmi általánosságában, nem szükséges élményét vagy tapasztalatait mások számára is hozzáférhetővé tennie. Az olvasó ugyanis szükségképpen a maga egyéni élményét keresi a műben, eszerint mérlegeli még akkor is, ha történetesen műértő olvasóról van szó, aki birtokában van a „magasabb megértés"-nek is, sőt még akkor is, ha ösztönösen képes a közvetítésre. S bár ezek a fogalmak már meglehetősen összemosódtak, mégis kijelenteném: a kritikus nem lehet amatőr, az teszi kritikussá, hogy *hivatásos*, profi. Ez a tán rosszul hangzó szó szerintem két dolgot jelent: 1. az intézményes keretet, lapot, fórumot stb., ami nélkül a kritikus nem gyakorolhatja a feladatát, mint ahogy például a színész is csak a színházban lehet színész. 2. Másrészt jelenti a kritikus felelősségét, amely felelősség nem külső, hanem ellenkezőleg: önként vállalt; felelős a tevékenységéért. Nem úgy, mint egy bejegyzett céh tagja, nem a kritikusok testületének felelős, hanem ennél jóval tágabb és megfoghatatlanabb értelemben: az adott közönségnek, nemzeti vagy egyetemes kultúrának felelős, s éppen mert önmagánál mindig valami többet is képvisel, nem mindegy, hogy hogyan befolyásol: megbízhatónak kell lennie, nem váltogathatja mércéit és elfogultságait a kedve és pillanatnyi hangulata szerint, potenciálisan mindig megbízást is teljesít, s erről a maga művei sorával – életművével – számot kell adnia.

Ezzel azt is állítom, hogy a kritikus is író, ha ugyan másodlagos anyagon – erre később még visszatérek. Most inkább az a legfontosabb, hogy miben különbözik a kritika és a szépirodalom. A legfontosabb különbség, gondolom, a „kreatív applikáció" (H. G. Gadamer szava): a kritika *alkalmazott* jellege. Író is sokféle van persze, de neki döntően mégiscsak saját magával, lelke démonaival kell megküzdenie. Az alkotás teremtő aktus, melyben az alkotónak teljes személyiségével kell részt vennie, vagyis az író kiszolgáltatott a személyiségének. A világot, létet nem az eszével, de szinte a zsigereivel érzékeli, s alig is van hatalma lényegesen befolyásolni a világról alkotott bensővé vált tudását és érzelmeit. Az író, ha író – ki tud fejezni a világból valami fontosat, amit más senki sem. Ez a tehetség irracionális faktora – nem tanulható adottság – és az írónak hinnie kell önmaga egyszeri tehetségében. Az ő elsőrendű erkölcsi felelőssége, hogy igyekezzék minél teljesebben felnőni a tehetségéhez, minél teljesebben érvényre kell juttatnia, meg kell valósítania önmagát. Fölvállalhat persze praktikus feladatokat is, de tisztában kell azzal is lennie, hogy minden külsőként akart megfelelés szűkíti, ha ugyan nem vonja kétségbe belső szuverenitását – úgyszólván mindig tehetsége hatásfokát gyöngíti. Ne essék félreértés: nem a művészet viszonylagossága mellett érvelek, mindössze azt hangsúlyozom, hogy a művésznek semmi külső szempont nem szavatolhatja egyértelműen munkája értékességét, csakis saját értékérzésére szabad hagyatkoznia. Csak ő döntheti el, hogy számára milyen a világ, mint író: mivel azonos, mi tetszik neki, s hogy mennyire sikerül önnön normáit teljesítenie. Magyarán: a művészi alkotás olyan hihetetlenül bonyolult folyamat, melynek legtöbb tényezője a művész tudata számára is rejtett marad. Nagy kockázat tehát megbontani, beleavatkozni e rejtett mechanizmusba voltaképpen nem is nagyon lehet. Az írónak tehát eszményi akusztikát kell maga körül feltételeznie és csak

később derülhet ki (ha kiderül), hogy önmaga fontosságának a feltételezése helyes volt-e, tehetségéből mennyit igazolnak vissza a mindenkori befogadók. Ha az esztétikum objektív érték, s nekem az a véleményem, hogy az, akkor a tehetség érvényesülése sem véletlenszerű, ha persze (éppen nehezen megragadhatósága következtében) nem is automatikus. Itt lép be a kritikus az immár nem alkotási, hanem irodalmi folyamatba; neki másoknál fogékonyabbnak kell lennie a nem-evidens, a sajátos nyelvi, formai stb. eszközrendszerrel objektivált értékekre is. De ő nem élhet eszményi feltételrendszerben, a kritikusnak – mondtam – hatásosan kell közvetítenie, vagyis mindig itt és most, mindig a meglevő, jelenvaló közegnek, közönségnek kell beszélnie, őket kell meggyőznie, befolyásolnia, át kell tudni adnia a maga fogékonyságát, neki az adott kultúrkörben *evidenssé* kell tennie az értékesnek tudott mű értékeit. Kiélezve úgy is fogalmazhatnám: a kritikust hatása az igazainál is jobban minősíti. S mert a hatás és befolyásolás sokkal közvetlenebb eszközeivel rendelkezik (mint az író), ezért is felelőssége a közösségnek vagy a kultúrának az adott pillanatban mindig is nagyobb és kézzelfoghatóbb.

Nehezebb a dolgom, mikor a kritikát más köztes műfajokkal szemben kell meghatároznom. Például az irodalomtörténetírással, ami aligha létezhet kritika nélkül, sok megjelenési formájában (esszé) határaik szinte összemosódnak, de egyenlőségjelet tenni közéjük mégsem lehet. Hogy mi melyik, azt semmi esetre sem a tárgy régisége dönti el. Németh László *Széchenyi*-je, Babits *Vörösmarty*-ja stb. – például minden ízében kritika volt, mert azok az originális gondolatok, amelyek megszervezték ezeket a tanulmányokat: a szerzőkéi, a jelen gondolatai. Igaz, az irodalomtörténet is a jelen számára készül, értelmez és közvetít, de elsődleges célja és feladata mégiscsak az irodalmi tények, folyamatok, szellemi összefüggések minél tárgyilagosabb leírása, s nem a normatív értékelés. Az irodalomtörténészt is persze a maga (a jelen) eszméi és értékszempontjai vezetik, de ő tárgyát egy áttétellel messzebbről, jóval nagyobb distanciával nézheti, hisz neki már rendelkezésére áll az irodalom öntudatának egykorú és az időben változó *története* is; az a többnyire nemzedékek szentesítette természetes kiválasztódás, létrejött hagyomány, amelyre támaszkodhat, sőt amelyet munkájába mindenképpen be kell építenie. Szemben vele: a kritikus találkozása a művel még elsődleges, intim találkozás. A kritikus közvetlenül, s ha jó kritikus: a maga teljes személyiségével lobban egybe a művel – óhatatlanul kisebb terepen illetékes. Törekednie kell ugyan a nyitottságra, de jól teszi, ha csak olyan művek közvetítésére vállalkozik, melyekhez nyilvánvaló affinitása van. Mert: nincs kritikus, aki minden értékre (kivált egyformán) fogékony és őt érdemben nem segítik kialakult és bevált konszenzusok. Márpedig, ha egy kor irodalmi tényeiről van megbízható konszenzus, akkor az irodalomtörténet – minden bizonnyal – a szakma legkevésbé személyes, vagyis a „legtudományosabb" műfaja. A kritika lett légyen bármilyen fajta, soha sem lehet ilyen.

Milyen tehát? Ideje szemügyre venni közelebbről is a kritikus tevékenységét: a *közvetítés* folyamatát. Azt mondtam: a kritikus is író, ha ugyan másodlagos anyagon. Ami annyit is tesz, hogy bár a kritika nem nélkülözheti az elvonatkoztatás, fogalomalkotás, logikai érvelés stb. absztrakciós eszközeit, valójában mégsem tudomány. Egy műről ugyanis nem írható egyetlen helyes, objektíve adekvát értelmezés, csak adekvát *kritikák* lehetségesek. Soha semmilyen kritika nem képes teljesen kimeríteni, modellálni, hiánytalanul értelmezni a tárgyát, ha ez a tárgy tényleg mű, ha esztétikai érték. Ebben analóg a kritika a művészi művel. Az irodalmi mű tárgya ugyanis maga az emberi valóság

(sajátosan: a nyelv sűrítette emberi valóság), ami mint ilyen, a maga totalitásában nyilván sohasem ragadható meg. Akármiképp fogjuk fel a művészet célját és funkcióját, akárhogy is magyarázzuk az esztétikai értéket és az őt létrehozó aktust (még ha feltételezve, de meg nem engedve valamilyen sajátos megismerési tevékenységre redukáljuk is!), annyi bizonyos, hogy az „emberi valóság" a maga elképzelhetetlen bonyolultságában soha és semmiféle műben nem lehet jelen *teljesen.* Akkor pedig minden mű szükségképpen interpretáció, ítélet is, a valóság egyféle lehetséges, sajátos értékszempontokat érvényesítő és az alkotó személyiségére jellemző olvasata. Nincs objektív művészet, vagyis a művészi produktum szétválaszthatatlan egységben tartalmazza az emberi valóság bizonyos objektív komponenseit, értékvonatkozásait és az ezeket az elemeket rangsoroló, hierarchikus viszonyba, egységbe rendező személyes (szubjektív, önkényes, esetleges stb.) szemléletet is. A problémát éppen az okozza, hogy a műalkotás, amennyiben tényleg műalkotás: egyszersmind egység és totalitás is: entitás, homogén víziót, valamilyen mélységes rendet teremt az objektív elemek és komponensek széttartó minőségei között. De ez a totalitás nem közvetlenül a valóságé, hanem az alkotó tehetségé, aki érzelmeivel, személyiségével pontosan érzékeli a dolgok, hősök, emberi viszonyok, emóciók, jellemek stb., valamint a *nyelv objektivitását* (azt, hogy nincs hatalma ellenükre, fedezetük nélkül művet írnia), ám azt épp úgy érzékeli, hogy mind e tényszerűségeket a maga szemlélete, világnézete, létérzékelése, céljai és szempontjai szerint lehet és kell is feltételeznie. Egyszerűbben szólva: a műalkotásnak meg kell világítani valami lényegeset az objektív valóságból, csak ilyen alapon egzisztálhat, ez conditio sine qua non – ám műalkotássá a művet mégis csak az teszi, hogy az esztétikumnak saját törvényei vannak, hogy a valóság preformációját feltételezve is a műnek önmeghatározása van: autonóm. Mint ahogy az élet sem egyenlő az élő test struktúrájával és vegytani folyamataival.

Visszatérve a kritikához. Mondtam, ha a mű létrejön, akkor az a maga módján épp úgy élni kezd, tehát (szellemi) valósággá válik, totalitássá, amelynek jelentéstartalma ismét csak kimeríthetetlen: semmiképpen sem adható róla tudományosan egzakt értelmezés. Ezt azért hangsúlyozom, mert a legbonyolultabb megismerés-probléma, lett légyen az fizikai, orvosi, matematikai – attól tudományos, hogy mindenképpen létezik egy (vagy többfajta), de maradéktalanul kielégítő, végérvényes problémamegoldása. Sem a művészetnek, sem a művészetkritikának nincsenek ilyen végleges igazságai és lényegükből következően, nem rendelkezhetnek ilyennel. Illetve pontosabban: a kritika elvben képes egyértelműen kimutatni, hogy valamely írás miért rossz, hogy esztétikai szempontból nem ítélhető meg; hogy miért *nem* műalkotás. A rossz író ugyanis kontár, aki általában sem valósága, sem anyaga (a nyelv) elemi normáit, törvényszerűségeit sem ismeri, s ez többnyire könnyen és kétséget kizáróan rábizonyítható. Ezzel szemben, ha egy mű, szöveg stb. művészi kompetenciáját elismerem (ha csak részben is!), már nincs más mércém, csak a magam élménye, megérzése, amelyről feltételezem, hogy „magasabb megértés", hogy tehát mások élményét is reprezentálja. A kritikus ekkor csak két dolgot tehet: vagy adekvát értelmezést ír a műről (– óhatatlanul a saját olvasatát adva, kiemelve-hangosítva a műben benne rejlő, de valamilyen okból az értelmező számára kiemelten fontos, rokonszenves tendenciákat, formákat, elemeket, értékmozzanatokat). Vagy – másrészt – nem-adekvát értelmezést ad: ez lenne a rossz, a hamis kritika: amikor az író olyan dolgokat lát, vetít bele a műbe, olyan tulajdonságokat tulajdonít neki, amik abban valóságosan nincsenek meg, arról ítél, amit az író el sem követett. A nem-adekvát kritika

eszerint = a meg-nem-értés, a közönséges félreértés, belemagyarázás, szöveghamisítás, inszinuáció.

A kritikus szabadsága tehát nem korlátlan; csak olyan olvasatot adhat, ami *lehetséges*, ami a műben implicit benne van; a felelőssége viszont attól rendkívüli, hogy ezen belül szokatlanul tág kompetencia-körben mozoghat jogosan: egy műről ugyanis gyakorlatilag végtelen számú *lehetséges* olvasat adható. (Gondoljunk, mondjuk, olyan nagy írók kritikai utóéletére, mint Homérosz, Dante, Shakespeare stb.) S mert a kritikus eszközei közvetlenebbek, direktebbek, fogalmibbak; munkássága a kulturális szféra terjedelmileg szélesebb, extenzívebb felületét érinti, ezért egy kiváló kritikus egyéniség a maga értékpreferenciáival olykor egész korok ízlésbefolyásolására, a műértő közvélemény meghatározó orientálására is képes. Igaz, a kritikus hatása kevésbé elemi (sokkal felszínesebb), mint az íróé, de társadalmilag összehasonlíthatatlanul szélesebb körben hozzáférhető. S amellett tévedhet is (jóhiszeműen persze). E munkamegosztás szerint ugyanis ő viszonyul a legnagyobb distanciával – legtöbb áttétellel – a valóság érzéki adottságaihoz (az érzékletképzet-észlelet-érzet művészi alapanyagaihoz), s így az ő tevékenysége ellenőrizhető a legkevésbé spontánul. Fogalmazhatom úgy is, hogy egy kultúra érdekében az ő érvelése ugyan kevésbé komoly és átütő, de a gyakorlati hatásesélye s ennél fogva az iránta való felelőssége sokkalta nagyobb. Mindez talán itt bizarrul és romantikus-fellengzősen hangzik, mert pillanatnyilag nem az a legfőbb tapasztalatunk, hogy mennyire nagyok a kritika hatásesélyei. Valójában másról van szó, hogy különféle objektív külső körülmények folytán *nálunk* a kritika alig funkcionál. (De ez nem elméleti szempont, így most nem is megyek bele.) A rossz munkafeltételek miatt a kritikusok nagy többsége egyszerűen nem vállalja a műfajt: író, irodalomtörténész, társadalomtudós, filozófus lesz, vagy lemond a szellemi tevékenységről. Így azután a kritikát mímelő, nem-adekvát kritikákat is előszeretettel nevezik kritikának.

Márpedig – hitem szerint, és ezért is emlegettem annyit a kritika felelősségét – a mű, közvetítő, befogadó hármasságában, az irodalmi folyamatban mindig is a kritikáé a kulcspozíció, kritika nélkül sosincs igazi irodalom. Ez is eretnek tételnek hangozhat, de itt se essék félreértés: nem a szakmánk iránti elfogultság beszél belőlem. Látszatra ez nem így van, látszatra az irodalmi folyamat alfája és omegája: a *mű*, ami majd valahogy, ha egyszer megvan: a fű alatt is, ösztönszerűen érvényesíteni fogja magát. Csakhogy én legalább is úgy gondolom, hogy a *kultúra* fontosabb, mint maga a művészet, már csak azért is, mert a kultúra többek között a művészetnek (kivált: a nagy művészetnek) is az előfeltétele. A fiatal Lukács is így tartotta: „A művészet mindig csak következménye volt a kultúráknak" (Lukács György: Ifjúkori művek. Budapest 1977. 431. lap). Fülep Lajos pedig mélységes pontossággal világítja meg a kultúra-teremtés mechanizmusát, amikor (alighanem egész élete legzseniálisabb cikkében) röviden kifejti, hogy a világnézet (egy kor, közösség életérzése, lét és öntudata stb.) egyidejűleg és egymástól függetlenül intencionálja a valóságot és predeterminálja a művészetet. (Fülep Lajos: Művészet és világnézet. Budapest 1976.) A kultúra – így értve – lelki-szellemi érintkezés, érték- és eszmecsere, mindenesetre olyan tevékenység, ami emberek, embercsoportok között megbízható konszenzust vagy konszenzusokat teremt. Kultúra nélkül voltaképpen *valóság* sincs, mert a dolgok vagy érzetek, az anyagi vagy pszichikus realitások csak akkor ragadhatók meg, csak azáltal és annyiban válnak „valósággá", ahogy és amilyen nevet adok nekik. Fogalmak nélkül – tudjuk – sem beszélni, sem gondolkodni nem lehet, s egy nyelvnélküli

állapotnál alig valamivel jobb az az állapot, melyben mindenki egy maga által konstruált nyelven (mindenki más nyelven) beszél, ha tohuva-bohu, süketek párbeszéde folyik. Csakis valamilyen közös kultúra képes a fogalmak viszonylagos, időleges állandóságát biztosítani, illetve jobb esetekben, nagyobb kultúrákban a fogalmak egész viszonyrendszere, a világ valamely homogén szemlélete is létrejöhet. A világ újszerű realitásait nem a kritikusok fedezik fel, találják ki, azokat az emberek megélik a köznapi életben és átélhető formát kapnak a művészetekben. De megnevezni, viszonyítani őket, összekapcsolni a kulturális hagyatékkal mindezeket: az a kritikus kényszerűsége. Csak ő hozhatja felszínre a művek potenciális valóságait, jól-rosszul és – mint korábban írtam – mindig csak részlegesen. Optimális esetben a sokféle és sokérzékenységű kritikusi gyakorlatból azután érvényes nyelv is kovácsolódik, ami a korábbinál gazdagabb és árnyaltabb jelentéstartalmaival nemcsak olvasókat nevel, hanem valóságlátást, preformált, bonyolultabb nyersanyagot is szolgáltat: alapként a majdani új művekhez. Az íróknak ez a visszajelzés, kommunikáció olyannyira a létérdekük, hogy adott esetben önmaguknak kell elvégezni, föl kell vállalniuk a „kritikusi" szerepet is. (Így volt például a *Nyugat* irodalmi forradalmában, hol is az emlékezetes nagy kritikusok: Osvát, Ignotus, Schöpflin stb. mellett mégiscsak az első nemzedék nagy írói végezték el a kritikai közvetítés oroszlánrészét.)

Végezetül ki kell térnem egy konkrét irodalomszemléleti problémára, részint mert ez az eddigiekből talán nem derült ki elég meggyőzően, részint meg, mert jelenünk számára rendkívül fontosnak és a kritikai gyakorlatot teljességgel megosztó előítéletnek látom. A kérdés az esztétikum objektivitása, még pontosabban az esztétikai érték önelvű volta körül forog. Ha úgy van, ahogyan én gondolom: vagyis, hogy az esztétikum autonóm valami, akkor az esztétikai érték csakis abban a viszonyban konstituálódhat, amelyben és ahogyan a műalkotás valóságos emberi-szellemi tárgya az illető művészet reális közegében – vásznon, kőben, hangokban, nyelvben stb. – megjelenik. Nicolai Hartmann esztétikája részletesen elemzi ezeket a megjelenítési viszonyokat, az esztétikai tárgy előterét és hátterét, s ha nem is mindenben értek vele egyet, annyi bizonyos, hogy e relációban nem egyszerűen a hagyományos tartalom és forma sarkításáról, pláne szembeállításáról van szó. A művészettől – tudjuk – semmi emberi nem idegen. Az irodalom meg a *nyelv*ben (mint közegben) már eleve is feltételezi az ember szellemi-kulturális tevékenységét, az értéktételezést, elvonatkoztatást – jelentéses anyaga van. Akarja-e vagy sem: az irodalom egy meghatározott, nagyon erősen időhöz kötött és többé-kevésbé esetlegesen létrejött konvenciórendszerre épül. Egy meglehetősen illékony és romlékony jelrendszer művészetével (intuitív ismeretével és kreatív alkalmazásával) képes-kénytelen megjeleníteni általánosabban érvényes létparadigmákat. (Más kérdés, hogy az esztétikai teljesülés, az esztétikailag releváns szöveg visszahat a nyelvre és minden másnál nagyobb mértékben stabilizálja azt.) Mégis ez a felettébb bonyolult és áttételes megjelenítési viszonyrendszer – az irodalomé –: eredményezi, érthetően, a legtöbb művészetértelmezési egyszerűsítést, félreértést, zavart. Hármat szeretnék ezek közül kiemelni.

1. Ha az irodalomnak (mint művészetnek persze) bármi emberi témája, tárgya, tartalma, jelentése stb. lehet, melyek alapként ugyan nélkülözhetetlenek, de miméműségüktől *elvben független* az esztétikai megvalósulás – akkor kézenfekvő például a nyelvi, formai tényezők abszolutizálása – az az egyoldalúan esztétizáló kritikai szemlélet, amely nem vagy alig törődik a „megjelenő"-vel, zárójelbe téve a mű jelentését, csakis a „megjelenítés" mikéntjével, poétikai stb. leleményeivel foglalkozik, s eszerint minősít. És itt teljesen

mindegy a kánonok, terminológiák tényszerű különbözése, modernizálódása. Akár a valóságfölötti, éterien lebegő hangulatot, a nimfák és gráciák allegorikus rituáléját, akár a hármasegység vagy az aszklepiádészi strófa szigorúságát ellenőrzi a kritikus, akár szimbolista vagy avantgard elvárásait rögzíti, akár szemiotikai struktúra-elemzésekbe bonyolódik – óhatatlanul külső szempontokhoz viszonyít, retorikai tanulságokkal igen, de lélekkel, élettel aligha fog találkozni. E törekvések közös hibája, hogy történelmietlenül szemlélik a művet (még ha militánsan történeti-poétikai kategóriákkal is!), nem veszik figyelembe a mű létrejöttének és hatásának tágabb szellemi környezetét, vagyis hogy minden mű valamilyen kultúra szövegösszefüggésében létezik.

2. De nem rokonszenvesebb az ellenkező irányú egyszerűsítés sem, amit pillanatnyilag azért érzek nagyobb veszélynek, mert rendkívül kiterjedt és durván vulgáris gyakorlata van, az elmúlt harminc év „teoretikus" hagyományaiból úgyszintén nagyon is érthetően. Ez a fajta kritikusi szemlélet annak rendje és módja szerint a sajátosan esztétikai szférával nem tud (vagy nem akar) mit kezdeni: az esztétikai viszonyt voltaképpen szimpla ismeretviszonnyá redukálja – még ha illendőségi okokból hozzáteszi a *sajátos* vagy *művészi,* netán a *művészileg adekvát* megismerés tautologikus jelzőit is. Ennek a kritikusi hozzáállásnak két alaptípusa van: legáltalánosabbab az ún. objektív valóság direkt reprodukcióját, tipikus és érzéki sűrítményét kérik számon a leírásra egyébként hajlamos irodalomtól. Az elvvé emelt *mimézis* kategorikus használata azonban módfölött problematikus – lévén ez is tautologikus meghatározás. Az igazi művészet ugyanis soha sem utánozza az objektív valóságot, hanem jó esetben virtuálisan *megteremti* (teremt belőle valamit); ami tevékenységet ha nagyon-nagyon akarom, éppen nevezhetem persze a mimézis speciális esetének is. Nevezhetem, de nem célszerű, mert az elnevezés azt a látszatot kelti, mintha volna valamilyen külső instancia – olyan, a szóban forgó mű nélkül is jól ismert objektív valóság, melyhez a mű centiméterrel hozzámérhető.

3. Végül: bármilyen tágan fogjam is föl ezt a bizonyos megjelenítési viszonyt, ha a „megjelenő" tárgy, téma, érzés, érték, tartalom, eszme, szellemiség, világnézet stb. az értelmező számára fontosabbá válik a „megjelenítés" minőségénél, ezt annak alárendeli – akkor az esztétikai viszony ugyanúgy ismeretviszony marad, vagyis továbbra is fennáll a külsőségesen normatív esztétikai értelmezés veszélye. Ez esetben ugyanis szükségképpen létre kell jönnie a kritikusban valamiféle (az esztétikaitól független) értékhierarchiának s bizonyos, hogy azt fogja nagyobb művésznek ítélni, aki az ő nem-esztétikai értékrangsorának legfelsőbb pozícióit jeleníti meg. (Feltételezve természetesen az esztétikai megformáltság valamilyen átlagszínvonalát.) Ez az interpretációs törekvés eleve hibás abban, hogy kettéválasztja a műben a szétválaszthatatlant (megszünteti a mű totalitását), másrészt a pozitív és negatív külső értékpreferenciák (magyarul: elfogultságok) egész rendszerén méri le a műveket s csak egy kis lépés választja el attól, hogy bizonyos emberi helyzeteket, műfajokat, témákat vagy eszméket alacsonyabb rendűnek, művészietlennek, művészileg nem-kívánatosnak bélyegezzen, netán kategorikusan és adminisztratíve kiutasítsa a művészet területéről. Ősrégi dolog ez is: gondoljunk csak a vallásos középkor cenzúrájára, vagy a legújabb időkig fennálló szexualitás-tabura. Korunk ideológiai küzdelmei azonban túlságosan is jogot formáltak a „művészet" kisajátítására, harci eszközként való felhasználására, s mert az igazi művészet autonóm volta tudatában ennek szükségképpen ellenállt: tanácstalanságot, relativitást, fogalmi inflációt és általános értékzűrzavart idézve elő az irodalmi köztudatban, ezek a személyes vagy egységesített irány-

elvek akadályozták leginkább a kultúrák szerves épülését. A népi és urbánus megosztottságtól kezdve emlékezhetünk olyan szörnyszülött terminusokra, mint a „pozitív hős", esetleg a forradalmi és szerelmes versek, közélet és magánélet szembeállítására, az „irodalmi fősodorra", – hadd ne soroljam tovább.

A teljes igazság kedvéért hozzá kell azonban azt is tenni, hogy az ilyen értékpreferenciákkal való manipulációk azért honosodhattak meg nálunk annyira is, amennyire, mert a magyar kultúra ismert okokból és a többi létében veszélyeztetett kis nép kultúrájához hasonlatosan, szinte a kezdetei óta komoly strukturális bajokkal is küszködött. S egyébként is, mióta világ a világ: egy kultúra mindig valamilyen rá jellemző egyedi értékszerkezet érvényessége tudatában létezett, mindig is voltak kedvezményezett értékei, és ez nem is vált kárára addig, míg ezek spontán módon jöttek létre, míg kellően toleráns és másfajta értékekre is eléggé fogékony, vagyis nyitott maradt. Ezek a kérdések viszont már más terepre vezetnek, átgondolásukhoz a *kultúra* fogalomkörét kellene tisztázni.

RÓNAY LÁSZLÓ

IRODALOMTÖRTÉNET ÉS KRITIKA HATÁRTERÜLETEI

„Először is, a kortársra nyilván a meglepetés erejével hat az a körülmény, hogy ha két kritikus között ül egy asztalnál, szögesen ellentétes véleményeket hall ugyanarról a műről. Jobb kéz felől azt mondják: az angol próza gyöngyszeme; balról azt mondják: papírkosárba való, vagy még inkább a tűzbe, ha ugyan a lángok is be nem fulladnak tőle. De ha Miltonról és Keatsről van szó, a két kritikus közt teljes az egyetértés. Mindkettőnek roppant kifinomult a hallása, és nem vitás, hogy őszintén tudnak lelkesedni. Csak akkor mennek ölre menthetetlenül, ha kortárs írók műveit vitatják. A szóban forgó könyv, melyről egyszerre tudjuk meg, hogy örök nyomot hagy az angol irodalomban, s hogy nagyképű, középszerű zagyvalék, két hónappal ezelőtt hagyta el a sajtót. Ebben rejlik a magyarázat; ezért különbözik a kritikusok véleménye."

Az idézet Virginia Woolf *Hogyan hat a kortársra?* című esszéjéből való. Egy szenvedélyes olvasó vallomása, melyről ugyan Márai Sándor némi joggal állapítja meg *Napló*jának új kötetében, hogy magában hordozza London iróniáját és kissé konzervatív ízlését, de miért tagadnánk: ugyanezek a meghökkentő kérdések nemcsak a szépirodalmi műveket olvasó tudatában fogalmazódnak meg ilyen élességgel, hanem az úgynevezett irodalomtörténeti művekkel ismerkedőében is. Manapság ugyanis nemcsak annak vagyunk tanúi, hogy a kortársi művek értékelésében nincs kritikai egyetértés, hanem annak is, hogy az irodalomtörténeti szemléletmód s ennek következtében az irodalomtörténet értéktudata, értékítélete is szüntelenül változik, módosul. Mintha az irodalomtörténettel foglalkozó tudós elveszítette volna távlatának biztonságát, s ezt felcserélte volna a kritikus közvetlenségével.

Ha az elmúlt évtizedek úgynevezett irodalomtörténeti műveit elemezzük, némi meglepetéssel nyugtázhatjuk, hogy konstansnak és állandónak vélt múltbeli értékeink hovatovább homályba vesznek, s helyébük újak lépnek. Észre kell vennünk, hogy nemcsak a napi kritika, hanem az irodalomtörténet iránt is egyre több a fenntartás, kétség, szkepszis. Kétségtelen, a ma irodalomtörténésze számára hiányzik az a nyugalmas, kiegyensúlyozott látásmód és pozíció, mely a művészet kérdéseiről elmélkedő és azokról oly áttetsző világossággal ítéletet alkotó Goethe számára például megadatott. Wellek és Warren joggal hangoztatja: „Képesnek kell lennünk arra, hogy a műalkotást saját kora s valamennyi későbbi korszak értékeinek viszonylatában lássuk", de az irodalomtörténetírásnak ezt a képességét egyéb szempontok homályosítják, melyek annál erősebbé válnak, minél közelebb kerülünk korunkhoz. Egyre inkább felrémlik az irodalomtörténeti abszolutizálás veszélye, mert az irodalomtörténetírók egy része a „múlékony jelenkori helyzetet szolgálja", azaz felcseréli az irodalomtörténet vizsgálati és értékelési elveit a kritikáéira.

Hadd soroljak fel ennek igazolására néhány nem is olyan régi, az irodalom általános öntudatát is megrontó jelenséget. Mélységesen egyetértek Béládi Miklóssal, amikor az irodalomtörténetnek azt a jogát védelmezi, hogy a közelmúlt, sőt a jelen irodalmához a maga „végérvényes" – vagy annak hitt – értékítéleteivel közeledjék, s azokról a szintézis szándékával képet adjon. De e törekvésünket bizonyos mértékben alá is rendeltük a kritika taktikájának, amikor az elmúlt évtizedek irodalomtörténetírásában érvényesítettük a kiemelés gyakorlatát, s olyan alkotókat is tekintélyi szerephez juttattunk, akiknek irodalomtörténeti jelentőségéről magunk sem voltunk egészen meggyőződve. Vajon az író közéleti súlya és társadalmi elismertsége végérvényes besorolási lehetőséget nyújt az irodalomtörténet számára? Vajon ezek a közéleti s joggal elnyert dekórumok íróságának is minősítő jegyei?

Persze korunk irodalomtörténetében tájékozódva ellenpéldákat is hozhatunk fel. Sajnos annak is tanúi lehetünk, amikor egy vitathatatlanul irodalomtörténeti rangú és értékű író szembekerül csoportérdekekkel, s vele nem emberi vagy egyéb vitát kezdeményeznek, hanem íróságát kérdőjelezik meg, taktikai és kritikai megfontolások hirdetésével, valójában azonban más szempontok alapján. Hiszen a kritikának joga van – lehetősége és bátorsága nem mindig – rámutatni egy nagy író gyengébb periódusaira, meg is kell ezek okát keresnie. De az irodalomtörténetnek egy-egy gyengébb mű nem adhat alkalmat arra, hogy az írót az általa már elért magaslatról letaszítsa. Engedjék meg, hogy ezzel kapcsolatban egy személyes jellegű emlékemre hivatkozzam, mely talán alátámaszthatja, mire gondolok. Amikor Thurzó Gáborról irodalomtörténeti igénnyel szintézist készítettem a „Kortársaink" sorozat számára, a művek keletkezési sorrendjét követve egy gyengébb elbeszéléskötetével fejeztem be életművének elemzését, mely így kissé negatív visszhanggal zárult. Most nem azt akarom elmondani, milyen szavakkal illetett az író, aki mindig katolikumát hangsúlyozta, hanem azt, hogy ezután írta meg életének utolsó novelláit, melyek között remekmű is akad, s a *Belváros és vidéké*t, mely ugyancsak jelentős és kezdeményező mű. Thurzóról, az íróról, ezek alapján egészen más képe van az irodalomtörténetnek. A kismonográfia szerzője pedig röstelkedhetik, hogy engedve a kritikai szemlélet csábításának, megfeledkezett az irodalomtörténeti értékelés aranyszabályáról, mely – mint erre a vitaindító tézis nyomatékosan és joggal figyelmeztet – a megértésen is nyugszik.

Az irodalomtörténet iránt való fenntartások azonban nemcsak ezekből az általunk pontosan és jól ismert és nem egyszer megvitatott műhelyproblémákból fakadnak. A szomorú igazság az, hogy nemzedékek hosszú sorát sikerült elidegenítenünk az irodalomtörténettől, mert az iskolai oktatás visszaélt és visszaél ma is ezzel a műszóval és fogalommal. Meglehet, a gimnáziumi reformtankönyveket sok és jogos bírálat éri pedagógiai megfontolások alapján, de nem vitathatjuk, hogy ezek fogják talán visszaállítani az irodalomtörténet becsületét a következő nemzedékek előtt.

Mert mi is történt az elmúlt évtizedekben? Az általános és a középiskolákba irodalomtörténet címén felmérhetetlen károkat okozó szemléletmód hatolt be, mely nem azt eredményezte, hogy az új és új nemzedékek irodalomértőkké, az igazi irodalmat szerető, ezáltal humánus tudatú alkotó polgárokká váltak, hanem ellenségeivé mindannak, amit ők irodalomtörténetnek hittek. Az oktatás során – és ez folyik ma is az általános iskola második négy és a gimnázium harmadik-negyedik osztályában – a műveket tanáruk vezetésével elemeikre szedték, aztán összerakták, aztán magyarázták és magyarázzák az

összes külső tényezőket, miközben maga a mű szinte háttérbe szorul, hiszen megszűnik annak egyedisége. Szeretném hangsúlyozni: amit az oktatásban irodalomtörténetnek neveznek, nem az! Csodálhatjuk-e, ha ma már felnőttkorba lépett nemzedékek csak legyintenek, amikor az irodalomtörténet tudományáról hallanak? Az elfogulatlan, az értékeket középpontjába állító irodalomtörténetírás becsületét velük szemben is vissza kell állítanunk. Ezek a generációk még abban a hiszemben nevelkedtek föl, hogy Babits, Kosztolányi és a Nyugat legtöbb írója a polgári reakció címszava alá sorolható, hírből sem hallották a konzervatív irodalom fogalmát, s az irodalomtörténeti folytonosságról és a jelenségek árnyalt, megértő szemléletéről halovány sejtelmük sincs. E nemzedékek – itt nagyon komoly számokról van szó – ma is dühödten kapcsolják ki a televíziót, ha művészetről esik szó benne. S vajon hogyan lehet majd e hatalmas tömegeket alkotó társadalmi célokra mozgósítani, ha értéktudatuk hamisan orientált, hogyha egyáltalán van? ... Amikor Németh G. Béla előadást tartott – s adatait komoly felmérésekkel támasztotta alá – a kutatókról, sokan felszisszentek egyik-másik következtetésének hallatán. Pedig sajnos igaza volt, amikor elmondta, hogy a középnemzedék irodalomtörténettel és művészettörténettel foglalkozó kutatói között sokan vannak olyanok, akik keserves munkával pótolják a hajdani hiányokat, melyek nem az ő hibájukból maradtak ki műveltségükből. És nem szabad elfelednünk: e középnemzedék alkotja a tanártársadalom nagy részét, ez váltja aprópénzre azt az irodalomtörténetet, amit majd a kezébe adunk ...

Szekfü Gyula használta Németh László *Kisebbségben* című könyvét bírálva a „lírai történetszemlélet" kategóriáját. Amikor manapság az irodalomtörténetírás válságáról, az iránta megcsappant bizalomról szólunk, ebben mindenképpen része van annak, hogy az irodalomtörténész olykor maga is lírai módon közelít az irodalom által kínált tényekhez, s megfeledkezik annak történelmi hátteréről, nem állítja vissza a műalkotást történeti összefüggéseibe. Holott ami a napi kritika számára esetleg értéktelennek és értelmetlennek látszik, mélyebb történeti összefüggéseibe ágyazva, az irodalomtörténet távlatában egyfajta hitelességre tehet szert, s legalábbis történeti módon meg tudjuk érteni azt is, amit netán esztétikailag bírálat tárgyává teszünk. Az irodalomtörténeti vizsgálódás számára ma is megfontolandónak érezhetjük Croce szavait: „... az igazi és teljes bírálat tényleg annak a világos történeti elbeszélése, ami valóban megtörtént, a történelem pedig az egyetlen igazi bírálat, amit az emberi cselekedetek fölött gyakorolhatunk. Ezeket ugyanis nem lehet meg nem történtté tenni, ha egyszer megestek, és a szellem semmineműuralmat nem gyakorolhat felettük, kivéve annak a tudatnak alapján, amely kiformálódik bennünk velük kapcsolatban." Az irodalomtörténet gyengeségeinek, zavarainak egyik forrása éppen az, hogy nem vállalja a jelenségek teljességével való szembenézés kockázatát, s az ebből adódó következmények tudatosítását.

E lehetséges törekvését persze nem könnyítheti meg, hogy miközben korunk művészeti-irodalmi jelenségeiről igyekszik átfogó, a teljességre tekintő képet adni, s ideálja kimondva-kimondatlanul még mindig a goethei kiegyensúlyozott klasszicitás nyugalmassága és az öröknek hitt szépségre tekintő vágya, a modern irodalom és általában a mai művészetek épp ezt a szépséget és egyensúlyt tagadják makacs következetességgel. S a kritika talán megelégedhetik ennek gyors regisztrálásával, az irodalomtörténetnek azonban szilárd értékítéleteket kell adnia olyan művészi jelenségekről, melyek az „öntudatlan", az „irracionális" és a „pillanatnyi" ideálját igyekeznek megvalósítani, az eredetiségre törekszenek és tagadják a 19. század eszmevilágának kulcsfontosságú kategóriáját, a

szellemet. Nem véletlen, hogy Valéry némi szkepszissel írta le már több mint negyven évvel ezelőtt: „A mi korunkban a szép meghatározása már csak történelmi és nyelvészeti dokumentumnak tekinthető". Ha ezzel a meglátásával nem érthetünk is egyet, azt azért el kell ismernünk, hogy az irodalom és a művészetek szinte robbanásszerű változásával és értékmódosulásaival kapcsolatban, a fürge kritika hajlékonyabban tud állást foglalni, mint a hajdani eszményeit ma is makacs következetességgel őrző és alkalmazni vágyó irodalomtudomány. S talán részben épp itt lelhetjük annak a jelenségnek magyarázatát, hogy az irodalomtörténet műfaját művelő írók többször meggyőzőbben ítélik meg a művek és jelenségek értékét, mint mi, irodalomtörténészek. Az író ugyanis mesterségének gyakorlata közben újra meg újra átéli, néha kínzó élességgel, azt a kérdést, melyet André Gide fogalmazott meg a *Pénzhamisítók*ban, amikor Edward kicsit idegesen a következőket válaszolja arra a kérdésre, mi lesz regénye tárgya: „Regényemnek nincsen tárgya. Igen, jól tudom, amit itt mondok, ostobán hangzik. Mondjuk, ha így jobban szeretik, nem lenne csupán egy tárgya . . . ‚Az élet egy metszet' – szokta mondani a naturalista iskola. Ennek az iskolának nagy fogyatékossága, hogy szeleteit mindig ugyanabban az irányban vágta le: az idő irányában. Azaz: hosszában. . Miért nem szélességében? Vagy mélységében? Ami engem illet, én egyáltalán nem akarnék „szeletelni". „S midőn a jelen irodalma részben már teljesen felhagyott a „szeletelés"-sel, az irodalomtörténet még mindig szívesen él vele, s hagyományának köreit őrizve, védelmezve, elveszítheti kapcsolatát magával a művel s az azt létrehozó írói szándékkal.

Bizonyára vannak az elöregedni és elerőtlenedni vélt irodalomtörténetnek komoly és erőt adó tartalékai. Mindenekelőtt talán írójának személyisége és személyes jelenléte, ízlésének és értékítéletének az a közvetlenebb megnyilatkozása, mely a kritika egyik fő jellemzője. Nálunk az irodalomtörténetírás fogalmába beletartozik egyfajta szenvtelenség is, mely már csak azért is paradox, mert tárgyalt és elemzett anyagunkat, magát az irodalmat mind több szenvedélyesség és szubjektivitás jellemzi, mely vagy emberi értékek igenlésében vagy azok tagadásában testesül meg. Az irodalomtörténetnek nyilván azonos hullámhosszon lehet állást foglalnia, helyeselnie és elutasítania. „Az alkotó lényeges aktusa az, – írja Gabriel Marcel mindenfajta tudományosságra és művészi alkotó tevékenységre érvényesen – amelynek révén valamely kétségkívül tőle függő dolog rendelkezésére bocsátja magát, hogy léte legyen; ez az aktus ugyanakkor úgy jelenik meg számára, mint ami túl van azon, aminek magából való közvetlen és azonnali kifejezésére képesnek ítélheti magát."

A ma látszólag és valóságosan válságát élő irodalomtörténetírás lehetséges továbbfejlődése volna, ha írója valóban rendelkezésére bocsátaná magát anyagának, s nem külső szempontokra figyelne elsősorban. Ki tagadná, olyan korban élünk, amelyben hagyományos értékek tűnnek el, s újak lépnek helyükbe, de a mindenkori értékek változatlanul őrzik tükör-szerepüket, amelyből „tökéletlenül és kicsit torzítva" kiolvashatjuk sorsunk valódi képét. Az ókor bölcseletének vissza-visszatérő gondolata és eszménye volt a „szépség kockázata". A ma irodalomtörténészének ezt kellene inkább elegyítenie az igazság kockázatával, semmint saját válságán töprengve módszertani és egyéb megfontolások hálójában vergődnie. Heideggernek van egy nagyon szép és mély gondolata, melyet Jean Beaufret-hez írt levelében fogalmaz meg: „Minden megállapítandó szabálynál lényegesebb tehát, hogy az embernek sikerüljön a lét igazságában tartózkodnia". Ez az eszme – Heidegger egyéb gondolatainak vitathatósága ellenére is – érvényes az irodalomra, s az irodalom történetével foglalkozó tudományra is.

KENYERES ZOLTÁN

A KIBŐVÍTETT ALAPVISZONY

(Történeti érték, esztétikai érték és a kibővített alapviszony) Diófánkról madár röppen fel. Látom a szemét, piciny karmát, figyelem szárnyának mozdulatait. Egy pillanat és már messze suhan. Már csak egy feketéllő pont az esős, szürke őszi égen. Már csak én látom. Aki most kilép a kertbe, csodálkozik, miért bámulom a közelgő telet jósoló felhőket. Ő nem látja a madarat, mert a madarat csak az látja, aki felröppenésétől figyeli, aki szárnyalásának ívét kezdettől követte. Én látom, és elmagyarázhatom, hol van.

Az irodalomtörténetírás az irodalmi hagyomány folytonosságának és változásának birtokosa. Feladatát betöltve éppen a folytonosság és megújulás tudatosítása révén kapcsolódik az értelmes és szükséges társadalmi hivatások köréhez. A felszárnyalás ívének megfigyelése, a magasba vezető vagy éppen szeszélyesen alábukó útvonal szemmeltartása, a hagyomány és teremtés tudatosítása a Horváth János által megfogalmazott irodalmi alapviszony előmozdításával azonos. Horváth János a *Magyar irodalomismeret* című, 1922-ben készült nevezetes tanulmányában máig érvényes szóval rögzítette az irodalom mibenlétét: az irodalom – írja – „írók és olvasók szellemi viszonya írott művek közvetítésével". Az elmúlt fél évszázadban előtérbe nyomuló kutatási irányzatok, módszertani iskolák hol egyik, hol másik összetevő elemét emelték ki ennek az alapviszonynak, aszerint, hogy a divat mit diktált vagy a kényszerítő körülmények miként határoztak. Egyszer az író életének rejtett mozzanatai, kiváltképp lelkivilágának mélyrétegei kerültek a vizsgálódás gyújtópontjába, máskor az elkészült mű erkölcsnevelő vagy politikai mozgósító hatása vált irányadóvá, megint máskor a mű mint egy gombostűre tűzött bogár holt tárgyként feküdt a fürkésző tekintetek előtt: nyelvi elemeit, poétikai szerkezetét boncolták szenvtelenül, megint máskor a mű és az olvasó koronként újraépülő és módosuló üzenetváltásának rejtjeleit olvasták megkülönböztető figyelemmel a kutatók.

Pedig az irodalmi alapviszonyt nem lehet fölparcellázni, mert az a lényege, hogy csak a maga öntörvényű egységében létezik, különös meghatározottságú körében él. Az irodalom születésétől kezdve feltételezi az írót, a művet és az olvasót, mégpedig nem merev és mozdíthatatlan tényezők gyanánt, hanem egy bonyolult, sokoldalú, de gondos munkával pontosan földeríthető kölcsönhatás elemeiként. Az irodalomtörténetírást mint az irodalmi hagyomány minden irányt és változatot magába foglaló folytonosságának birtokosát jelöljük meg, tehát feladatát abban látjuk, hogy a teljes hagyományt őrzi és jótékony működését a jelenben biztosítja. A hagyományt az veszi birtokba, aki alaposan megismeri és pontosan tudja, hogy az irodalmi alapviszony korszakonként hogyan valósult meg és milyen új elemekkel gazdagodott. (A viszonyba új írók, új művek, új olvasórétegek kerülnek.)

Erre az ismeretre azonban nem lehet szert tenni akkor, ha az alapviszony öntörvényűségéből azt a következtetést vonja le a kutató, hogy tárgyát minden más társadalomtudományi törekvéstől elszigetelve kell megvizsgálnia. Éppen ellenkezőleg. Miként Fernand Braudel kifejtette a civilizációtörténetről, hogy „útkereszteződésben áll", vagyis akár tetszik, akár nem, magába kell olvasztania a társadalomtudományoknak az emberi élet kimeríthetetlen területén tett minden fölfedezését, akként az irodalomtörténetírás is útkereszteződésben áll, és nem végezheti el becsületesen a munkáját, ha gőgösen befelé fordul és nem támaszkodik a társadalomtudományok régi és új eredményeire. Az irodalom sajátlagos törvényszerűségeit csak akkor deríthetjük fel a valósághoz híven, ha őszinte szerénységgel fordulunk a társadalomtudományok egész hálózata felé.

Az irodalom legfontosabb (bár nem egyetlen és kizárólagos) kifejezési eszköze a nyelv. Az irodalomtörténésznek ehhez természetszerűen ismernie kell a nyelvtudomány eredményeit. Az irodalmi mű esztétikai értéket hoz létre, az irodalomtörténész nem végezheti munkáját esztétikai stúdiumok nélkül. A mű létrejöttének és hatásának vizsgálatához tisztában kell lenni a személyiséglélektan és a társaslélektan irányaival. A hatás mikéntjéhez ezenkívül ismerni kell még az olvasóközönség látóhatárát is, ez pedig szociológiai jártasságot kíván. De az író-mű-olvasó alapviszony maga mindig a történelem és társadalom teljességként felfogott környezetében zajlik, ehhez viszont éber figyelemmel kell kísérni a történettudomány alakulását és mindenkori mondanivalóját.

Az öntörvényűség és sajátlagosság tehát csak a társadalom és a vele foglalkozó tudományok és szakágazatok egészének ismeretében ragadható meg. Megkockáztatnám azt a kijelentést, hogy az irodalomtörténet a legösszetettebb társadalomtudomány. A viszonosság nem áll fönn arányosan. A pszichológus szívesen hoz ugyan irodalmi példákat érvei támogatására, de az irodalomtörténésznek mégis rendszeresebben kell ismernie a lélektant, mint a lélekbúvárnak az irodalmat. A nyelvész is rendszerezett irodalmi ismeret nélkül használhatja fel az irodalmi nyelvet az általa vizsgált nyelvi jelenségekhez, míg az irodalomtörténésznek éppen a nyelvi kutatások fő törekvéseivel és irányultságával kell tisztában lennie, hogy egy-egy kérdésben aztán mélyebbre áshasson saját tárgyának hasznára. Kanttól Lukácsig az esztétika története is azt tanúsítja, hogy e tudomány többet ad az irodalomnak, mint amennyit szakszerű kutatás alapján merít belőle, igazán jelentékeny irodalomtörténet ellenben csak rendszeres esztétikai és filozófiai ismeretek elsajátítása után jöhet létre.

A megkívánt öntörvényűség még egy fonákságára kell emlékeztetnünk. Az irodalom nemzeti sajátlagosságára vagy más néven nemzeti önelvűségére. Ez is olyan ábránd, ami annál messzebb kerül, minél szűkebb tárgykörben értelmezik. A nemzeti sajátlagosságok hajszolása csak a legáltalánosabb megállapításokhoz, sőt közhelyekhez vezet hazafias hűségnyilatkozatok vagy éppen egy túlhajtott nemzetkritika formájában. Az igazi egyéni jellemvonásokat, melyekkel a nemzeti irodalom az egyetemes kultúrát gyarapítja, csak a világirodalom széleskörű ismeretében lehet kimutatni, s ezen a téren ugyanaz a szerénység és nyitottság hoz eredményt, mint amivel az irodalomkutatónak a társtudományokhoz illik fordulnia.

*

Az irodalomtörténet mint saját tárgyát szolgáló tudomány tehát többszörös útkereszteződésben áll, s a kutatónak számolnia kell e ténnyel. A teljes értékű érvényességre törekvés avatja széppé ezt a munkát, de egyszersmind ez változtatja oly fáradságos

munkával is nehezen elérhetővé a célt, vagyis azt, hogy az irodalomtörténet a teljes hagyomány élő emlékezete legyen s a folytonosság elvét a változó világban képviselje. Ám nemcsak a szerteágazó társadalomtudományi kutatások egyetlen ember számára mindenképpen beláthatatlan terjedelme gördít akadályt az irodalomtörténetírás elé, de az is megnehezíti, hogy e kutatások nem simulnak könnyen egymásba, hanem néha ugyancsak nehezen megoldható paradoxonokat állítanak föl. Ilyen mindjárt az esztétikai értékelés és a történeti értékelés kettős köteléke.

A megvilágítás kedvéért egészen kiélezve, sőt már-már eltorzítva az itt rejtőző nehézségeket, úgy lehet brutálisan naiv formában föltenni a kérdést, hogy az irodalomtörténet vajon valamiféle alkalmazott esztétikához hasonlít vagy inkább alkalmazott történettudományként kell fölfogni. A szokásos „dialektizálás" itt legföljebb elodázhatja a választ afféle közhelyekkel, hogy az irodalomtörténetben az esztétikai kategóriákat a maguk konkrét történelmi megjelenési formájában kell megragadni, vagy hogy az irodalmi mű attól esztétikai, hogy történeti és úgy történeti, hogy esztétikai.

A fogalmak rabulisztikus egymásba keverése helyett többre megyünk, ha kutatástechnikai megfontolásból határozottan szétválasztjuk a feladatköröket, természetesen annak szem előtt tartásával, hogy az irodalomtörténetnek, amennyiben igényt tart a tudomány rangjára, mindegyik funkciót el kell látnia. A kettő úgy viszonylik egymáshoz, mint rész az egészhez: az esztétikai elemzés az irodalomtörténeti értékelés része és nem képviselheti metonimikusan az egészet. Más szóval a funkciók nem helyettesíthetők be egymással. Egy irodalmi mű végső történeti értékelése nem azonos az esztétikai megítélésével és viszont, az esztétikai elemzés nem fedi a történeti analízist. Sőt, a kettő között még ellentétek is támadhatnak, és elképzelhető, hogy bizonyos irodalmi műveknek nagyobb az esztétikai értékük a történeti jelentőségüknél (pl. posztszimbolista versek a 20-as évek költészetében), illetve vannak olyan művek, melyek nagyobb szerepet töltenek be az irodalom történeti folyamatában az általuk létrehozott esztétikai értéknél (pl. a 20-as évek magyar avantgarde törekvéseinek javarésze). Ennek az ellentétnek a lehetőségét nem homályosíthatja el az a tény, hogy a legjelentékenyebb műveknek legtöbbször oly magas mind a történeti, mind pedig az esztétikai értéke, hogy a kettő mértékének megkülönböztetésére gyakorlatilag az irodalomtörténeti értékelés és értelmezés során nem kerül sor. Ha mértékükben nem különböznek is szembeötlően egymástól, természetük különbözősége akkor is megragadható.

Az irodalom történeti és esztétikai értékelésének különbözőségét avval lehet kezdeni, hogy az időbeli változás alapvető kategóriája, az „új" maga mindjárt nem is esztétikai kategória, hanem a történelemben megvalósuló tényállásérték, a szót N. Hartmann értelmében használva. Annak az értékdimenziónak a mentén, hogy „új-régi", esztétikailag semmi érvényeset nem lehet elmondani egy műről vagy irodalmi folyamatról. Az „új" és ennek rokonértelmű szavai, a friss, modern, eredeti, divatos, korszerű stb. a történeti értékeléshez szükségesek, hiszen egy általunk ismert megelőző állapothoz viszonyítanak. Az esztétikai érték ellenben mindig a művön belül kell hogy létrejöjjön, önmagában zártan. Ha egy elbeszélésről megállapítjuk például, hogy groteszk vagy hogy bájos, s ezek igazi esztétikai kategóriák, majd megállapítjuk ugyanerről az elbeszélésről azt is, hogy új, akkor ez utóbbi megállapítás nem a groteszkre vagy bájosra vonatkozik, hanem arra, *ami* groteszk vagy bájos, vagyis azokra az elemekre (esetleg néhányukra), amelyek ezt az esztétikai minőséget létrehozták. Az a megállapítás, hogy „új", nem az esztétikai minőség

fokozott jelenlétére vagy magasabbrendűségére utal, hanem a mű történetileg meghatározható tényállását konstatálja. Esztétikailag nem jelent semmit, de történetileg, a mű társadalmi funkcionalitását tekintve annál fontosabb.

Az esztétikai értékelés és a történeti értékelés közötti különbség azonban túlságosan könnyen megmagyarázható volna, ha feltehetnénk, hogy az esztétikai minőségek állandóak: az eltérés akkor ugyanis az irodalom története folyamán állandó és e történetben állandóan változó értékek közötti különbségre egyszerűsödnék. Ezt a leegyszerűsítést azonban el kell vetnünk, mivel az esztétikai értékek (szép, rút, komikus, tragikus, fenséges, groteszk, bájos, elégikus stb.) érvényessége ugyancsak változásokon megy át a történelem során. E változások léptéke azonban egészen más, sokkal nagyobb időegységeket kíván, mint az irodalmi művek nem-esztétikai értékrétegeinek a művekben megjelenő erkölcsi, ideológiai, politikai, vitális, személyiség-, életmód- stb. értékeknek a változásai.

Az irodalom esztétikai értékei lassan változnak, módosulásuk, átértelmeződésük, hangsúlyeltolódásuk, jelentésváltozásuk hosszan elhúzódik, és csak nagy korszakváltozásokkal érzékelhetők. De a változás ténye kétségtelen: a reneszánsz szépségideál nyilvánvalóan elüt a romantikustól, a romantikus pedig távol áll a XX. század közepének felfogásától. Ezen a ponton azonban a fogalmak tisztázása végett újabb megkülönböztetést kell bevezetnünk. Az esztétikai értékelés nem azonos az irodalmi folyamatok esztétikatörténeti megközelítésével. Klaniczay Tibor például nagyszabású, impozáns tanulmányt szentelt a manierizmus esztétikájának, és olyan korabeli fogalmak értelmezésével, mint az idea, grazia, terribilitá, subtilitás, concetto, mirabile, pontosan meghatározó leírást adott e korszakról. Elemzését azonban esztétikatörténeti megközelítésnek kell tekintenünk, tulajdonképpen metaesztétikának, mivel nem a manierizmus idején született irodalmi művek esztétikai értékét taglalta, hanem a korszak saját művészetfelfogását, esztétikáról való vélekedését tárta fel Giraldi-Cinziótól és Francesco Patrizitől Giordano Brunóig. A stricto sensu esztétikai elemzés szükségképp arra összpontosítja a figyelmet, amiben az esztétikai értékek megjelennek, vagyis a művekre, az egyedi műalkotásokra, és csak nehezen, araszolgatva halad az általános szintézis felé. Az esztétikatörténeti megközelítés, mint a szintézis szintézise, lerövidíti az utat és egyszerűbben ér célhoz, ha – mint Klaniczay Tibor is – megfelelő kritikával kezeli anyagát.

Mi is tehát az esztétikai értékelés szerepe az irodalomtörténeti értékelés keretén belül? T. S. Eliot azt válaszolta erre a kérdésre, hogy az esztétikai kritériumok arra szolgálnak, hogy megítéljék velük egy irodalmi mű irodalmiságát és eldöntsék, hogy egyáltalán az irodalomhoz tartozik-e. Ennek eldöntése után aztán esztétikán túli elveket kell segítségül hívni annak meghatározására, hogy milyen nagy és milyen jelentős a szóban forgó műalkotás. Az esztétikai kritérium tehát az irodalmiság felett dönt, az esztétikán túli értékek pedig a nagyságát határozzák meg. Ez a definíció megfelelően általános és egyszersmind kellőképpen gyakorlatias szempontú is ahhoz, hogy az irodalomtörténetírás elméletében szem előtt lehessen tartani. Az esztétikai elemzés tehát a munka kiinduló pontja, az irodalomtörténész feladata azonban korántsem ér véget avval, hogy a mű esztétikai értékét megállapítja. Sőt, a feldolgozás és rendszerezés még ezután kezdődik.

Az esztétikai értékelés mozzanatával kapcsolatban még egy-két fontos megszorítással kell élnünk. Először is az esztétikai minőség nem a mű irodalmiságát állapítja meg, hanem pontosabban szólva a szépirodalmiságát dönti el. Az irodalomtörténetírás illetékessége

azonban nemcsak szépirodalmi alkotásokra terjed ki, hanem mindazokra a művekre érvényes, melyek az irodalmi alapviszony működését elősegítik, tehát esszékre, kritikákra, irodalomtörténeti és elméleti értékezésekre, sőt a nemzeti irodalom korai szakaszaiban történeti munkákra is. Ezek pedig nem követelnek esztétikai értéket, s ha ily értékük némiképp van is, nem ennek ugródeszkájáról kerülnek az irodalmi alapviszonyba.

Az irodalomesztétika mint filozófiai stúdium kirekesztheti vizsgálatának köréből az esztétikai értéket hiányosan vagy egyáltalán nem tartalmazó rossz műveket, de az irodalmi alapviszony szolgálatában álló irodalomtörténetírás ezeket is kénytelen megtárgyalni, mivel figyelme mindazon művekre irányul, melyek a maguk korában hatást tettek a közönségre vagy bármikor később fölfedeztetvén hatást váltottak ki. Az irodalomtörténész tehát első ítélet gyanánt eldönti, hogy szépirodalmi alkotással van-e dolga vagy nem, és ha a kérdésre ez utóbbival, vagyis nemmel kell válaszolnia, mert a szóban forgó regény, novella, vers vagy dráma nem tesz eleget az esztétika normatív kívánalmainak, akkor még mindig figyelmet kell rá fordítania, ha azt tapasztalja, hogy e mű alapvető fogyatékosságai ellenére részt vett valaha az irodalmi alapviszonyban. Természetesen ekkor e tény konstatálása megfelelő kritikai megjegyzést von maga után, oly módon, hogy a vizsgált korszak jellegzetessége ne csorbuljon, de a nem kívánatos mű jelenbeli és jövőbeli hatása csökkenjen vagy megszűnjék. Az esztétikai elemzésnek ilyen és csak ilyen értelemben van kizáró lehetősége az irodalomtörténetírásban.

E megszorítások után alaposan visszaszorulni látszik az esztétikai értékelés egész jelentősége e tudományszak területén. Voltak azonban, akik ennél még sokkal messzebb merészkedtek. I. A. Richards például kereken tagadta, hogy léteznék valamiféle külön esztétikai állapot, Mukařovsky pedig úgy érvelt, hogy az irodalom esztétikai értéke a nem-esztétikai értékeinek összességével azonos. E vélemények már csakugyan feloldják, sőt eltörlik az esztétikai értékelés mozzanatát a kritikai és irodalomtörténeti munkában. Amit én megfontolásul javaslok, az nem e szélsőségekkel rokon, hanem éppen az irodalomtörténetírás célszerűségét szem előtt tartó megoldás az elvont esztétikaközpontú, lényegében már filozófiai megközelítés, a formalizáló, szerkezettani feldolgozás és az egyoldalú ideológiai értékelés helyett.

*

Megoldást oly történeti elemzés kínál, mely az irodalom legalapvetőbb társadalmi hivatásában találja meg a folyamatosság és változás gyakorlatban célszerűen használható mértékegységét. Az esztétikai minőségek túlságosan lassan módosulnak, egy-egy irodalmi korszakban, nagy stílusáramlat folyamán mozdulatlannak tetszenek, örökérvényűnek látszanak, nem alkalmasak arra, hogy a belső változásokra érzékeny, hiteles irodalomtörténeti feldolgozás legfőbb elemét alkossák. Az esztétikai elemzés – túl azon a már említett feladaton, hogy végső soron eldönti a szépirodalmiság kritériumát – a korszakok elhatárolásában és definíciójában tölt be jótékony szerepet, de túlzottan általános elveket képvisel ahhoz, hogy a mindenre kiterjedő összefoglalás, a tradíció teljes birtokbavételekor elég hajlékonyan lehessen alkalmazni. Fölvethető evvel szemben a politikatörténeti és társadalomtörténeti megközelítés előnye, kivált, ha az irodalmi élet szerveződését, az irodalmi csoportosulások, nemzedékek programját vonja be, sőt állítja előtérbe. De itt először is az alapviszony három tényezője közül alaposan megcsappan a mű szerepe,

hiszen puszta illusztráció válik belőle, másodszor pedig a politikatörténet és társadalomtörténet túlságosan kis egységekkel dolgozik, ezek tükrében elhomályosul a hagyomány és folytonosság ténye.

Ezenkívül az irodalomtörténetírásban sem szabad figyelmen kívül hagyni azt a módszertani csapdát, amit a történettudományban az általános és különös, az universalis és particularis egybeilleszthetetlensége állít a kutató elé. Erről a csapdáról A. Kuzminski értekezett. Érvelése szerint a történettudományban két nagy módszertani irány van, az egyiket ő racionalistának nevezte, a másikat intuicionistának. A racionalista az általános törvényekre esküszik, az intuicionista az egyedi változásokra veti a hangsúlyt. Az általános törvények uralma – írta Kuzminski – eltünteti az időbeli egyedi változásokat, márpedig ha a történettudományból kiiktatódnak az időbeli változások, akkor a történettudomány megszűnik történettudomány lenni. A másik irány a változások kedvéért az általános törvényszerűségek érvényét vonja kétségbe. Ennek következtében viszont magyarázat nélkül maradnak a változások. Valamit tudományosan tudni és megmagyarázni ugyanis nem más, mint a szóban forgó jelenséget redukálni az általános összetevők kis alakzatára. A racionalista elvégzi a redukciót és az általános összetevők kis alakzatával dolgozik. Mindent a racionális redukció szerint magyaráz és a változásokat csak mint a megtalált alakzatok kombinációját ismeri el, s minőségileg újat nem képes megragadni. Az intuicionista érzékenyen fölfigyel arra, ami új, de mivel nem ismeri, illetve nem ismeri el az általános összetevők alakzatait, nem talál az új és változó jelenségekre magyarázatot és tudományos magyarázat helyett legfeljebb szubjektív moralizáló elmélkedésbe kezd. A túlhajtott racionalizmus erkölcsöt nem ismerő determinista fatalizmushoz vezet, a túlhajtott intuicionizmus pedig az akaratlagos egyéni felfogást abszolutizáló dogmatizmusba torkollik.

Az irodalomtörténetírás mint történeti tudomány ugyancsak ki van téve a végleteknek. A modern irodalom kutatásában a racionalista felfogás például nem tud mit kezdeni az avantgarde jelenségekkel, az avantgarde jelenségeket minduntalan nem-avantgarde jelenségekre kívánja visszavezetni, merítőhálójából kicsúszik minden, ami új, a szürrealizmust a romantika variációjának látja, a romantikát a barokk változatának tekinti, a barokkot a hellenizmussal rokonítja stb. Az intuicionista evvel szemben a hagyományt oldja föl. Neki csaknem minden új, amivel csak találkozik. A XX. századi magyar irodalom történetében a hangsúlyt szinte kizárólagos érvénnyel veti az avantgarde mozgalmakra és szeszélyesen ragad ki a művek összefüggéséből részleteket. A racionalista szívesen veszi kölcsön munkájához filozófiai rendszerek általánosító alakzatait, és ezeket már nemcsak az interpretációban használja fel, hanem számonkérő hangsúllyal alkalmazza az értékelésben is. Az intuicionista éppen ellenkezőleg jár el, messziről elkerüli a filozófiai stúdiumokat és felparázsló ötleteinek vagy a lelke mélyén leülepedett mániáinak rabja lesz. A racionalista hajlamos arra, hogy lebecsülje az irodalom társadalmi szerepét, mert a túlértékelt törvényszerűségek árnyékában nem marad lehetőség cselekvő, teremtő beleszólásra. Az intuicionista viszont túlzott közvetlen szerepet tulajdonít a társadalom életében az irodalomnak, már-már a haladás ügyét, a közösség, a nemzet vagy éppen az emberiség fennmaradását teszi függővé az irodalom fejlődésétől, s dogmatikája alapján igyekszik meggátolni minden olyan irodalmi jelenséget, ami az általa feltételezett szereppel nem egyezik meg, vagy mi több, azt egyenesen tagadni látszik.

*

Az universalia és particularia ellentéte olyan tudományos paradoxon, amit tökéletesen nem lehet kiküszöbölni, de a konkrét történeti, a mi esetünkben irodalomtörténeti munka során lehet és kell is arra törekedni, hogy végleteit elkerüljük és élét a lehető legnagyobb mértékben tompítsuk. Ennek sikere elsősorban az általános összetevők kis alakzatainak kiválasztásán fordul meg, vagyis a racionális redukció módján. Ha ez eleve kívülről bevitt célokhoz alkalmazkodik, ha olyan ideológiai, filozófiai törekvésnek vetetik alá, ami nem az irodalmi viszony belső természetéből következik, akkor a megtervezett munka kudarca előre megjósolható. A szóban forgó paradoxon azonban alig észrevehetővé csökken, és a gyakorlatban már nem is lesz számottevő akadály, ha a tudományos magyarázathoz szükséges racionális redukció az irodalmi alapviszonyra épül, vagyis az irodalomnak a történelemben megvalósuló, legelemibb társadalmi feladatkörét veszi alapul.

Ez a legelemibb, primér és elementáris feladat az emberi értékekkel és általában az érzékeléssel, az értékek felfogásával, a szenzibilitással, fogékonysággal van kapcsolatban, a beszéden, a szavakon keresztül megvalósuló általános emberi esztéziával függ össze. Az irodalom nem történelmi-társadalmi események visszfénye, hanem ezekkel meghatározott kölcsönhatásban levő társadalmi hatóerő. Az irodalmi alapviszonyban megvalósuló önálló feladatát annyi szárnyaló romantikus elképzelés után már szinte hűvös józansággal a társadalom érték- és minőségérzékelésének, valamint értéktudatának alakításában lehet megjelölni. Az irodalom mással nem pótolható értékorientáló feladatot tölt be, az emberek értékérzékelésének és általános szenzibilitásának legfinomabb műszere. Az irodalom történeti elemzése ezért nem azt keresi, hogy a különféle politikai kataklizmák vagy gazdasági trendek miként kapnak hangot irodalmi művekben, hanem azt kutatja, hogy a történelemben élő ember érzékelőképességét, szenzibilitását, értékérzékelését és értéktudatát hogyan és milyen módon befolyásolja az irodalom.

Előttünk áll a kibővített alapviszony. Az irodalom írott művek közvetítésével olyan viszony írók és olvasók között, melynek során a résztvevők érzékelőképessége és értéktudata növekszik. Az irodalomtörténet e viszony folytonosságának és folyamatosságának birtokosa; az esztétikai elemzés arra világít rá, hogy maga a mű alá van-e vetve esztétikai törvényszerűségeknek és ennek révén egyáltalán szépirodalmi alkotás-e, a történeti elemzés pedig az értéknövelő, érzékelésfejlesztő társadalmi funkcionalitást bírálja el. T. S. Eliot terjedelmes tanulmányt írt erről 1943-ban, de nekünk nem szükséges országhatárokon átkelnünk ezért az elméletért, mert Ady Endre 1905-ben már pontosan megvilágította a lényegét: „Önök, akik most tárlatokra járnak, húsz évvel ezelőtt nem láttak rőtvörös eget, violás réteket, kék ugart és effélét. Ma látnak. Jönni szokott egy piktor, aki újat lát. Megfesti. Megtanítja önöket új színekre. És evvel megtanította önöket látni. Baudelaire hangulatait Baudelaire előtt biztosan, határozottan nem érezték az emberek. De jött ő. Megérezte ő. Verseiben beszámolt róluk, s megtanított minket új hangulatokra. Minden művész ezt csinálja, s annyira művész, amennyire ez sikerül neki."

(„Értékirodalom" és „szükséglet-irodalom") Illyés Gyula egyszer külföldi olvasóknak a dunai árvízről szóló ironikus tanmesével világította meg a magyar irodalom szokatlanul erős történelmi és társadalmi elhivatottságát. Vers, regény, dráma, mind arról szól, hogy jön az áradat, erősíteni kell a gátakat. A külhoni olvasó már bosszankodva kiált föl: hát hol itt a vízügyi hivatal, miért épp az irodalom gyötri magát evvel?

A magyar irodalom csakugyan feltűnően sok történelmi életszakaszban látott el olyan társadalmi feladatokat, amelyeket normális körülmények között a vízügyi hivatalnak kellett volna elvégeznie. De mitévő legyen egy közösség, ha a folyók áradnak, ám vízügyi hivatal nem létezik vagy legalábbis nem áll a helyzet magaslatán? Valakinek nyilván ki kell mondania a figyelmeztető szót, valakinek el kell vállalnia a társadalmi mozgósítás feladatát. Ezt a feladatot nálunk az elmúlt századokban – a nyugat-európai országokhoz képest különösen gyakran – a szépirodalom vállalta el.

Gyulai Pál már 1853-ban arról írt, hogy nálunk „az irodalom lőn a nemzetiség védangyala és szellemünk életnyilatkozatainak egyedüli központja". Az irodalmi közvélemény, a kritika és irodalomtörténet azóta is azokra a művekre veti a figyelem hangsúlyát, amelyekben ez a feladatvállaló szellem ölt testet, amely önfeláldozóan áll ki a gátra és hirdeti a mozgósítás és összefogás szavát.

Olyan irodalmi köztudatban, amely nemzedékeken át ezt a szellemiséget sugározta és hagyományozta tovább, nem minden meghökkenés nélkül hangozhatott el olyan mondat, amely ennek legalábbis első hallásra, ellent mond. 1943-ban Ottlik Géza így kezdte egyik cikkét: „Mit akar egy regényíró? – Remélem, hogy regényt akar írni." És mintha csak erre visszhangoznék harminchat év távolából Esterházy Péter *Termelési regény*ében e mondat: „Az volt tehát a helyzet, hogy hős sem akart ő lenni, áruló sem akart ő lenni, prózaíró akart ő lenni." Majd néhány oldallal később ez: „Sajnos – húzta fel vékonyka vállait enyhülten –, sajnos a sorskérdésekhez nem tudok felnőni."

Eszerint tehát két magyar irodalom van. Az egyik végezte és végzi a történelmi sors által rendelt feladatot: ez a küldetéses irodalom, ez a sorsirodalom. A másik pedig hátat fordít ennek a feladatnak, visszavonul a közélettől és beéri avval, hogy „csak" regényt, „csak" verset, „csak" novellát, „csak" drámát hozzon létre, az irodalom belső köreiben maradjon és a múzsáknak áldozva élje életét.

Ez azonban nem igaz. Nincs „másik" magyar irodalom. Egyáltalán nincs „másik" irodalom. Nincs olyan irodalom, amely ne történelemről, társadalomról, sorsról, életről beszélne, ha az irodalom elnevezést esztétikai értelemben is megérdemli. Nincs igazi irodalom, ami „belül" marad, mert hiszen min maradna belül? A szellem és a lélek köre az ember legtársadalmiasultabb minőségeit foglalja magában. Aki erről beszél, a sorsról beszél.

*

Bízzunk az irodalomban és hagyjunk föl végre avval a megcsontosodott babonával, hogy a témában keressük a társadalmi és nemzeti elköteleződés csalhatatlan bizonyítékát. Bízzunk az irodalomban és vegyük tudomásul, hogy minden igazi, mély emberi élményhez vezető irodalom sorsirodalom. Öncélú irodalom pedig nincsen, csak rossz művek vannak, mert az öncélú beltenyészet nem irodalom, nem képes arra, hogy eljusson az olvasóhoz és részt vegyen az irodalmi alapviszony fenntartásában.

Irányok és különbözőségek nem a sorsirodalmon kívül, hanem a sorsirodalmon belül vannak. A hasznos társadalmi elköteleződés körén belül található az értékek és a szükségletek iránt megnyilatkozó fogékonyság másfélesége is. Ez a megkülönböztetés semmiféle eleve elrendelt esztétikai szintkülönbséget nem feltételez. Nem lehet elvileg kijelenteni, hogy azok az igazán jó művek, amelyek a szükségletekre érzékenyek, és nem lehet általánosságban azt sem leszögezni, hogy azok a jók között is a legjobbak, amelyek az

értékekről szólnak. De vannak művek, amelyekben a társadalmi szükségletek, és vannak, amelyekben a társadalmi értékek uralkodnak.

E kettő elválasztása egymástól első pillanatban ellentmond a köznapi gondolkodás logikájának, mert a mindennapi életben azt tekintjük értékesnek, amire szükségünk van, és amire szükségünk van, azt értékesnek tartjuk. A szükségletek és értékek világát azonosítani szoktuk egymással. Márpedig ha az érték azonos a szükséglettel, akkor nem lehet a művészetekben sem különbséget tenni annak alapján, hogy egyes művek az értékekről vagy szükségletekről „szólnak"-e.

A filozófia értékekkel foglalkozó ágazata, az axiológia azonban választóvonalat húz értékek és szükségletek között. Az értékek nemcsak hogy nem azonosak a szükségletekkel, de nem is vezethetők le a szükségletekből. Érték és szükséglet egyidős az emberrel, nincsen emberi társadalom szükségletek nélkül, és nincsen emberi társadalom értékek nélkül. Az egyik rendszer pedig nem feltétele a másiknak, az értékek nem a szükségletekből nőnek ki, és a szükségletek nem az értékek származatai. Mindkettő önállóan kapcsolódik közös alapjukhoz, a társadalomhoz, mint két terebélyes lombozatú fa, mely ugyanabba a talajba ereszti gyökerét.

Az értékek és szükségletek rendszerét úgy kell elképzelnünk, mint két egymásra merőleges vonalat, amely egy pontban találkozik. Következésképpen egy dolog, tárgy, eszme, intézmény egyszerre lehet szükséglet és érték. Ha egy irodalmi mű ezt a dolgot, tárgyat, eszmét, intézményt ábrázolja, leírja, róla beszél, foglalkozik vele, akkor ezt vagy a szükségletek vonalán vagy az értékek vonalán teszi. A dolog, tárgy, eszme, intézmény vagy mint szükséglet vagy mint érték jelenik meg a műben. Vagy az egyik vagy a másik arcát mutatja meg. Elvileg megmutathatja mindkettőt, de akkor is az író tudtára kell hogy adja olvasójának, hogy mikor melyikről van szó.

Jó író nem is keveri össze a kettőt egymással, mert amit írói tehetségnek, életismeretnek, tapasztalatnak nevezünk, az magában foglalja azt a képességet, hogy az értéket és szükségletet – elméleti filozófiai ismeretek nélkül is – megkülönböztesse egymástól.

Zavar és keveredés inkább az efféle judiciummal nem rendelkező kritikában és irodalomtörténetben szokott keletkezni. A hétköznapi élet logikája szerint azonosítják az értéket a szükséglettel, és ha az utóbbit nem lelik meg a műben, akkor az előbbi létezését is kétségbe vonják.

Meg kell azonban vallanunk, hogy az értékek és szükségletek elméleti megkülönböztetése csöppet sem könnyű feladat, és talán még nehezebb végrehajtani egy kritikai elemzésben, mint egy regényben vagy novellában. Ezért sem okunk, sem jogunk nincsen arra, hogy fölényesen szóljunk kritikánk ebben a tekintetben gyakran megnyilatkozó fogyatékosságairól.

*

Kíséreljük meg összefoglalni az értékek és szükségletek közti különbség néhány főbb vonását.

Ahhoz, hogy két dolgot megkülönböztessünk egymástól, először meg kell keresnünk azt, ami közös bennük és aminek alapján a különbséget felmutathatjuk. Szükséglet és érték között az a rokonság, hogy mindkettő valamiféle előnybenrészesítés, preferencia. Ha valamire szükségem van, akkor azt előnyben részesítem avval szemben, amire nincsen

szükségem. Ha szomjas vagyok és elém tesznek egy szelet rántotthúst és egy pohár vizet, akkor a pohár víz után fogok nyúlni, azt részesítem előnyben, mert arra van szükségem.

A szükséglet és az érték között az első és legfontosabb különbség, hogy a szükséglet kielégíthető és ezáltal megszüntethető. A szabadság mint szükséglet, elvileg megszűnik akkor, ha létrejön egy tökéletesen szabad társadalom. A szabadság értékjellege azonban akkor sem szűnik meg. Az érték nem olyan előnybenrészesítés, ami megszűnik akkor, ha eléri célját, ha birtokba veszi, megragadja, megvalósítja azt, amire irányul.

Vannak időről időre megújuló szükségletek, mint például az élelmiszerek iránt megnyilvánuló kereslet, de az egyes ember számára ezek is szakaszosak, időről időre kielégíthetők és ezáltal megszüntethetők. Az értékek érvényessége soha nem ilyen szakaszos. A becsületesség, a közösségszeretet, az igazságosság mint érték nem szűnik meg arra az időre sem, amíg valaki maga becsületes és csupa becsületes ember között él.

A szükségletek tehát elvileg kielégíthetők, megszüntethetők, miközben az értékek változatlanok maradnak. Gyakorlatilag azonban az értékek világa sem állandó. Egy-egy korszak, egy-egy társadalmi osztály, réteg, csoport más és más értékeket tart érvényesnek, más és más dolgokat részesít előnyben értékként. A szükségletek változása és az értékek változása között azonban megint csak lényeges különbség van. Amire ugyanis nem irányul szükséglet, az csakugyan nem szükséglet. Valóságosan, reálisan nem az. Ha van egy árucikk, amit senki nem vásárol meg, akkor az nem szükséglet. De ha egy értéket nem valósít meg egy adott korban senki, sőt, nem is tekintik értéknek, akkor az még érték marad. A becsületesség akkor is érték, ha senki nem becsületes és mindenki a kaparj kurta erkölcsiségét vallja.

Az irodalom beszámolhat arról, hogy mi jelenik meg a szükségletek dimenziójában egy társadalmi korszakban, és beszámolhat arról, hogy alakul és változik az értékek dimenziója, mi az, amit az emberek értéknek tartanak, milyen értékek valósulnak meg, melyek maradnak csak távoli eszmények és melyek azok az álértékek, amelyeket az a társadalom valódinak vél.

A nyugat-európai típusú kultúrákat az jellemzi, hogy történelmük során a szépirodalom kevesebbet beszélt bennük a szükségletek dimenziójáról, és gyakrabban haladt az értékek dimenziójában. Nem mintha ott történelmileg kevesebb lett volna a társadalmi szükséglet, vagy a meglevő szükségletekről az intézmények mindig megfelelően gondoskodtak volna. Hanem azért, mert ott a szükségletek szerinti társadalmi mozgósítás feladatát nem a szépirodalom, hanem a sajtópublicisztika vállalta magára.

Nálunk ebből a feladatból több hárult a szépirodalomra, a sajtó viszonylagos elmaradottsága, késői fejlődése miatt. De például olyan korszakokban, mint amit egy időben a romantikus befelé-fordulás irodalmi periódusának neveztek, nem történt más, mint hogy a reformkori publicisztika felnőtt feladataihoz, és tehermentesítette a szépirodalmat. Az irodalom ekkor a szükségletek dimenziója helyett az értékek dimenziójában haladhatott.

A magyar irodalmi fejlődésről nem jelenthetjük ki, hogy egyoldalú volna és csak a szükségletek dimenziójában haladó irodalmi típus honosodott volna meg benne. A szükségletek szerint mozgósító szépirodalom mellett mindig ott állt az értékekről beszélő, az értékek és eszmények szerint orientáló irodalom is. Irodalmunk ebben sem szegény a felvilágosodás korától máig.

*

A magyar irodalom mindig körültekintően, nagy felelősséggel és elkötelezetten vetette föl a társadalmi szükségletek szintjén jelentkező nemzeti és szociális feladatokat. De ezek mellett és túl ezeken mindig megtalálhatók voltak benne a társadalmi értékek dimenziójában megjelenő szellemi, erkölcsi, esztétikai kérdések is, akárcsak más fejlett irodalmi kultúrákban. A szükségletek dimenziója nálunk kétségtelenül – hagyományosan – nagyobb szerephez jutott, mint a nyugat-európai típusú irodalmakban, és ebből következik a magyar irodalom eltérő jellege. Amit azonban literátus közvéleményünk tud erről az eltérő jellegről, az egyáltalán nem azonos a történelmileg kialakult valóságos és reális különbségekkel, hanem azoknak sokszoros felnagyítására, eltúlzására, végletessé növesztésére vall. A valóságos és jogos különbségeket elsősorban a progresszív és jószándékú irodalomtörténetírás és kritika nagyította fel és növesztette végletessé, hogy védje és támogassa a társadalmi szükségletekre figyelő, publicisztikus hajlamú irodalmat.

A magyar irodalomtörténetírásban és kritikában a múlt század második felétől kezdve ideológiai természetű hangsúlyeltolódás következett be a szükségletek és értékek megítélésében. A nemzeti klasszicizmus konzervatív szárnya – a kiegyezéssel megteremtett állapotokat oltalmazva – a neki tetsző és céljainak megfelelő értékekre vetette a figyelem hangsúlyát. E konzervatív módon moralizáló irodalomtörténetírással és kritikával szemben mindazok az iskolák, táborok és irányzatok, amelyek a megmerevedett status quo fellazítását, megváltoztatását óhajtották és pártolták, az aktuális szükségletek érdekében mozgósító irodalmi műveket részesítették előnyben. (E folyamat meggyőző leírására természetesen csak egy részletes kritikatörténeti tanulmányban lehetne vállalkozni. Itt most csak egyetlen példát említek: Ignotusnak abban a közismert liberális kritikai elvében, hogy az írónak joga van minden újításhoz, amit íróilag meg tud valósítani, ebben a látszólag semmiféle társadalmi és politikai szándékot nem tartalmazó elvben valójában az irodalmi alkotószabadságnak a társadalmi szükségletek szintjén megjelenő igénye fogalmazódott meg. Tehát a Nyugat liberális kritikája az irodalom belső fejlődését támogatva, minden tematikusság és kimondott, kifejtett tendencia nélkül is a polgárosodáshoz szükséges liberális szabadságjogok megvalósulását szolgálta: a társadalmi szükségletek nyelvére fordította le azt, ami az irodalmi műhelyekben végbement.)

Ahogy egyre üresebbé, silányabbá, laposabbá vált a nemzeti klasszicizmus jobbszárnyának moralizáló értékközpontúsága, úgy került a hangsúly egyre inkább a társadalmi szükségletekre a haladás különféle táboraihoz tartozó irodalomtörténeti és kritikai irányokban. Itt az aktuális szükségletek érdekében mozgósító műveket és a műveknek ezeket a vonásait emelték ki, az értékek dimenziójában gondolkodókat pedig tényleges szerepüknél, jelentőségüknél, valóságos arányuknál kevesebbre becsülték.

Ennek tükrében megnőtt és még inkább eltolódott a magyar irodalom szerkezeti arányváltozása a szükségletek javára, s úgy tetszett, hogy a magyar irodalom igazán haladó, progresszív, nemzeti elkötelezettségű művei, alkotói, irányai, úgynevezett „fő vonulatai" mindig csak a társadalmi szükségletekről beszélnek. Ez a felnagyított arányváltozás áthatotta a felnövekvő olvasónemzedékek tudatát, irodalomismeretét és ízlésvilágát is, ami pedig oda vezetett, hogy nálunk megfogyatkozott az olvasói szenzibilitás, megcsappant a fogékonyság és érzékenység az értékekre orientáló művek, vagy a művek ilyen részletei iránt, és mindig nagyobb visszhangot váltottak ki azok, amelyek a társadalmi szükségletekről szóltak.

Ezen azonban változtatni kell és a jótékony változás az elmúlt egy-két évtizedben már el is kezdődött. Az egyoldalúság fokozatosan oldódik és egyre több jel mutat arra, hogy a kritika és az irodalomtörténet is belátja és méltányolja az irodalom értéknevelő feladatát. S ez már nem irodalmi belügy, hanem a társadalom egészséges életének egyik biztató tünete, a gyakorlat próbatételei közé tartozik. Itt most egy szóra vissza kell kanyarodnunk az értékek és szükségletek megkülönböztetésére, mert a közösség megszerveződése és működése a tét. A szükségletek kielégítése, társadalmi kielégítése társadalmi munkafolyamatokat hív életre: e munkafolyamatoknak az a céljuk, hogy kielégítsék és ezáltal megszüntessék a szükségleteket. Az értékek e munkafolyamatok minden egyes mozzanatában ellenőrző és szabályozó feladatokat töltenek be. Például a szabadságnak mint szükségletnek a kielégítése hosszú, kitartó és fáradságos célkitűző tevékenységet kíván a társadalom életében – a szabadság mint érték e tevékenység minden olyan pillanatában, amikor az elé a választás elé kerül a cselekvő ember, hogy mit és hogyan cselekedjék, arra figyelmeztet, hogy a célul kitűzött szabadságot nem lehet önkény árán elérni. Ha feloldjuk az értékeket a szükségletekben, akkor megfosztjuk a közösséget ettől a szabályozó rendszertől és kiszolgáltatjuk azoknak az erőknek, amelyek a célok nevében valójában a célok ellen fordulnak. Ennek veszélye csökken az egyensúly megteremtésével.

ÓNODI LÁSZLÓ

A TÖRTÉNETFILOZÓFIAI MÓDSZER TÖRTÉNETI MEGHALADÁSÁNAK EGYIK KÍSÉRLETE: A RECEPCIÓESZTÉTIKA

Az irodalomtörténetírás elméletének legfontosabb problémája éppen a *történetiség* helyes meghatározása kell hogy legyen. A *történetiség* irodalomtörténeti rendszeralkotásban megmutatkozó elégtelensége jellemezte a „szellemtörténeti"-nek nevezett áramlatokat éppúgy, mint a „szellemtörténet" reakciójaként létrejött „formalista" és „strukturalista" iskolákat. A „szellemtörténet" tulajdonképpen esztétizálta a történelmet, az utóbbi irányzatok pedig magát a művészetet fosztották meg a történelemtől (a reális történelemtől). Nyilvánvalóan egyik sem éri el a művészet társadalmi feltételeiben leírt történetét, amely helyesen a művészet által írt történetnek az alapja. A „szellemtörténet"-nek egy másik lehetséges, kézenfekvő reakciója az Entästhetisierung der Geschichte, a történelem megfosztása az esztétikaitól, az Enthistorisierung der Kunst, a művészet történelemtől való megfosztásának, amely az említett „formalista" és „strukturalista" iskolák egyoldalúságára utal, csupán ellenkező véglete lenne. Az irodalomtörténetírásnak ezt a dilemmáját nyilvánvalóan a kettőnek elfogadható szintézise, a két „történet" dialektikája oldhatná meg, hiszen a reális történelemhez megtett út egyrészt megalapozná az irodalomtörténet kellő tudományosságát, másrészt a kellő szerephez jutott „belső történetiség" megakadályozná az irodalomtörténet kiszolgáltatását más társadalomtudományoknak (ugyanakkor lehetőséget is adna más társadalomtudományoknak), megőrizhetné azonban sajátos, specifikus jellegét.

A történetfilozófiai módszer irodalomtörténeti alkalmazása (maga is történeti jelenség) lényegében nem képes erre a fent említett és az irodalomtörténet számára manapság alapfontosságúvá vált kérdésre megfelelő választ adni. A történetfilozófiai módszer irodalomtörténeti adaptációja egyrészt az irodalomtörténet történetének, tehát a tudománytörténetnek a kérdése, másrészt – noha állítjuk, hogy miután Marx lényegében megszüntette a történetfilozófiát a dialektikus materializmus által, képtelenség magát a történetfilozófiai módszert alkalmazni az irodalomtörténetre – mint egyik lehetőség merül fel napjaink polgári irodalomtudományában, az irodalomtörténetírás általános válságának megoldására. Tudománytörténetileg, tehát már korábban alkalmazott módszerként – úgy látjuk – a történetfilozófiai módszer irodalmi művekre való alkalmazásának két, jól elkülönülő típusa alakult ki: egyrészt értendő ezen a „reális" történelem filozófiai problémáinak (mint ahogy elsősorban Hegelnél, de még inkább a Hegel utáni kor alogikus polgári historizmusában megfogalmazódott) alkalmazása az irodalomtörténetre különböző módon és különféle rendszerekben, másrészt pedig – jogosan vagy nem – a művészettörténet történetfilozófiájának nevezett mindenekelőtt *logikai* rendszer,

mint ahogy pl. a fiatal Lukácsnál, vagy éppen Hermann Brochnál megjelenik. A mai polgári lehetőségfelvetés a történetfilozófia ez utóbbi típusához tartozik, hangoztatja ugyan az életrehívó reális szándékot, hogy tulajdonképpen a művészetet ill. irodalmat a reális történetiben fogja fel, a logikai kiindulás azonban szembeállítja a lehetőséggel.[1]

A fiatal Lukács kiindulása hasonló és éppen ezért a maga racionalitásában irracionális. Ezért is más az ő történetfilozófiai rendszere, mint pl. a több forrásból, de mindenekelőtt Spenglertől sokmindent átvevő Szerb Antalé, hiszen míg Spengler a történelem (helyes vagy helytelen, ez most mindegy) megismeréséből származtat bizonyos kategóriákat, amit Szerb Antal úgy-ahogy átvesz és alkalmaz a tulajdonképpeni „belső irodalomtörténetre", addig Lukács módszere lényegében megfelel Brochénak, aki a következőket vallja a történetfilozófiáról: „Die Geschichtsphilosophie ist uns eine »Philosophie einer Empirie« (. . .)"[2], illetve „(. . .) jede »Philosophie einer Empirie« die Aufgabe habe, den logischen Inhalt des betreffenden empirischen Bereiches aus seinem synthetischen »Begriff« deduktív abzuleiten."[3] Lukácsnál mindez a következőképpen hangzik: „A művészet történetfilozófiájának tárgya az értelmes egyszeriség kategóriájává vált egyes."[4] A művészet történet filozófusa a művészettörténeti, irodalomtörténeti folyamatot történetfilozófiai típusokban és korszakokban ragadja meg, amelyekben a történelmileg szükségszerű egyest véli felfedezni, amelyet valóságosnak tart, ugyanakkor ennek a szükségszerű egyesnek különféle realizációi lehetségesek, amelyek már tisztán esztétikai jellegű egyedi szerkezetek, esztétikailag pontosan konkretizálható egységes, bár irracionális értelmük van. A történetfilozófiai tipológia keretén belül lejátszódó tényleges realizáció sorrendiségét, folyamatát ez a rendszer nem tudja megragadni, és nem is célja. A tipológia tehát csak azokat a formai lehetőségeket adhatja meg, ahogy „valamely idegen okságok által hajtott mozgás esztétikailag objektiválódhat". Az „idegen okságokat" – tulajdonképpen az irodalmon kívüli, reális történeti tényezők akarnának lenni – egy következő metafizikus lépésben ragadná meg.

Mindezek alapján különbség van a történetfilozófus és a történész megismerésformája között. Amíg pl. a történetfilozófus a megismerés *tárgyává* teszi a stílusformákat, korszakokat, addig ezek a történész számára a megismerés *eszközei* lehetnek. Ezért van ráutalva az irodalomtörténész pl. az esztétikára, ha értékel, mivel az esztétikai anyaghoz való viszonya leküzdhetetlen. Ugyanakkor a történetfilozófus számára nincs megadva egy olyan jellegű összefoglalás lehetősége, mint ami a történésznek, hiszen Lukács szerint a történetfilozófia végső lehetősége az esztétikailag-kanonikusan logizálható után a „végső egyszeri"-ség, „az immanens esztétika transzcendálása a metafizikába", amivel tulajdonképpen meg is szünteti magát.

Lukács érzi magának az irodalmi mű megközelítésének dilemmáit. Így ír erről a „Megjegyzések az irodalomtörténethez" c. korai munkájában: „Az irodalomtörténet az elé a paradox feladat elé van állítva, hogy e két szempontot [ui. a szociológiait és esztétikait] egyesítse: keresse az állandót a változóban és a változót az állandóban; keresse az esztétika absztrakcióiban megfogalmazott formák fejlődési lehetőségeit, útjait, tendenciáit, és egyszersmind az egyes irodalmi művek (és hatásaik) ezerfelé ágazó szövevényében az állandót, a visszatérőt, a törvényszerűt."[5] A paradoxont Lukács történetfilozófiai szemlélete nem tudja megszüntetni. Ugyanakkor éppen a lényegében *logikai* és nem valóságosan történetfilozófiai megközelítés által Lukács akaratlanul is elkerüli mindenféle spekulatív történetfilozófia legnagyobb problémáját, nevezetesen azt, hogy nem tud

felvenni tárgyával a történelemmel szemben egy *nem történeti* nézőpontot, kénytelen adott történelmi jelenéből szemlélődni.

Ez a probléma nagyon jól látható többek között Szerb Antalnál. Szerb Antal – Lukácstól teljesen különbözően – egy „szellemtörténeti" eszmerendszer történetfilozófiai irányzataival került kapcsolatba, mindenekelőtt Spenglerrel. Az most itt nem érdekes, hogy mi mindent vett át Szerb Antal Spenglertől és a többi kultúrfilozófustól (Huizingától, Ortega y Gassettől, Keyserlingtől stb.), és milyen formában. Ettől sokkal fontosabb számunkra két dolog, az, hogy észrevegyük a történész kiszolgáltatottságát a történetfilozófussal szemben, ha a történész éppen ebben az irányban tájékozódik, és keres rendszerezési lehetőségeket, másrészt azt a nagyon fontos tényt, hogy adjon is úgy-ahogy segítséget egy spekulatív történetfilozófia az irodalomtörténet, tehát szó szerint az elmúlt és megfelelő távlatba került irodalmi jelenségek rendszerezéséhez, a jelen megítélésében elbizonytalanodik, és mint ahogy Szerb Antal, jobb híján a jelen irodalmának mindössze formális, kronologikus összegezésére képes.

Nyilvánvaló, hogy a történetfilozófiai módszer irodalomtörténeti alkalmazása nem volt képes az irodalomtörténetírás problémáját megoldani, sem a lukácsi kísérlet, sem az irodalomtörténeti rendszeralkotásra mindenekelőtt ható „szellemtörténeti" gyökerű történetfilozófia, nem segítette hozzá az irodalomtörténészeket egy megfelelő történetiséghez.

Nem véletlen kezdi azonban Hans Robert Jauß, az ún. recepcióesztétika, az irodalomtörténet „megmentésére" irányuló korszerű kísérlet egyik létrehozója, elméleti rendszerének kifejtését mindenekelőtt a történetfilozófiai rendszerek történetével és kritikájával. Ezeknek irodalomtörténeti adaptációja ugyanis azzal a szándékkal lépett fel legalábbis, hogy az irodalmat adekvát módon összeköti a reális vagy külső történelemmel. A kiindulópont tehát a recepcióesztétika számára, túllépve immár a történetfilozófián (és a nemzeti eszmén, mint ideig-óráig valóságos „történelemképző" szemponton), ténylegesen megragadni az irodalom valóságos történetét.

A rendszer újszerűségét és pozitívumát a történetfilozófiával szemben Jauß a következőkben foglalja össze: „Ha az irodalomtörténet mögé odavetítjük a mű és a közönség folyamatosságát biztosító dialógusának hátterét, akkor állandóan látjuk esztétikai és történelmi aspektusok ellentétét is, s ezzel újjászövődik a szál a korábbi irodalmi jelenségek és a jelen tapasztalatai között."[6] A modell tehát egy korszerű „termelési" modell, amely az irodalmi produkció és recepció sokszálú folyamatát és a reális történelmi viszonyát dialektikusan képes megragadni. A modellben magában, és most már Jauß rendszerén túllépve, nem tagadjuk, azt a döntő fordulatot látjuk az irodalomtörténetíráson belül, mint amit a marxi filozófia jelentett a spekulatív történetfilozófiáknak a forradalmi gyakorlatban való meghaladásával. Ha ez az állítás igaz, akkor a kibontakozó recepcióesztétika lényegében a marxi „történetfilozófia", a dialektikus materializmus irodalomtörténeti folyamatra adaptálása. Ha ez igaz, akkor a recepcióesztétika a történetfilozófia meghaladása az irodalomtörténetírásban.

[1] Vö. Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich. Berlin – New York, 1975.

[2] *Broch, Hermann:* Philosophische Schriften Bd. 2. Frankfurt a. M., 1977. 104.

[3] Uo. 104–105.

[4] *Lukács György:* A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. Bp., 1975. 245.

[5] *Lukács György:* Ifjúkori művek. Bp., 1977. 385.

[6] *Jauß, Hans Robert:* Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja. *In: Helikon* 1980/1–2, 15.

ILLÉS LÁSZLÓ

IDEOLÓGIA ÉS IRODALOMTÖRTÉNET

„Történelmi feltételektől függ minden ideológia, de feltétlen az, hogy minden tudományos ideológiának . . . objektív . . . igazság felel meg."
Lenin: Materializmus és empiriokriticizmus. Bp., 1948. 130. p.

A téma, amelyről – e pillanatban – teljesen vázlat- és széljegyzetszerűen kívánnék szólni, számomra nagyon aktuálisnak tetszik. A történetiségben megnyilvánuló ideologikum szerepe foglalkoztat a műalkotáson belül és a műalkotásról szóló eszmélkedés közegében. Tisztában vagyok vele, hogy nemcsak a kérdés felvetése egyáltalán, hanem a megközelítés módja is „korszerűtlen"-nek és „konzervatív"-nak tetszhet. De nem látom értelmét hic et nunc a kérdéskör elágaztatásának, vagyis a probléma összekötését egy vitával, amely a korszerűség mibenlétéről folyna. Ha gondjaimat megfelelően ki tudtam fejteni, azzal ez utóbbi minősítésre is válaszoltam.

Úgy vélem, hogy a marxista irodalom- és művészetszemlélet közel százéves történetében bizonyos alapkérdésekben máig nem sikerült elfogadható konszenzusra jutni. Ezek közé olyan problémák tartoznak, mint a művészet funkciója a társadalmi életben, a művészet sajátszerűsége és kapcsolatrendszere a felépítmény más részeivel és a bázissal, a szocialista művészet belső formai rendszerének és külső formai kelléktárának viszonya a megelőző korok művészetéhez, a belső és a külső forma eredőleges megfelelése és viszonya az eszmeiséggel átitatott életanyaghoz, a realizmus természete és mivolta, a pártosság és a népiség mibenléte, s végül: a tudati és a világnézeti tényező szerepe a művészi alkotás létrejöttében. Mindezeknek a kérdéseknek könyvtárnyi irodalma van, tantárgyakká váltak és oktatják őket, s ugyanakkor – különösen az utóbbi időben – újra és szívósan kérdőjeleket írnak sokan a korábbi megállapításokhoz, kétségbe vonják érvényességüket vagy legalábbis korszerűségüket. Az innováció igénye egyre követelőbben jelentkezik itt is. Hovatovább úgy látszik a dolog, hogy az elmélet alapja, azaz maga a szocialista ideológiával átitatott irodalom és művészet autentikusan érzékelhető megjelenésében is *historizálandó* tárggyá vált, irodalomtörténeti fejezetté képződött; a róla szóló tudomány pedig tudománytörténeti faktummá kövült és pont került mögéje. Szorosabban a magyar irodalomnál maradva, úgy tetszik, hogy a szocialista irodalom léte a felszabadulásig elfogadottan vizsgálható. Viszont az osztályellentétektől szét nem tagolt, viszonylag egységes népi társadalom kialakulása folyamatában keletkezett irodalom és művészet szocialista tartalmainak kritériumai, sőt e kritériumok változásainak tudományos feltárása megnyugtatóan még nem történt meg, sőt mintha az erre irányuló igény fokozatosan halványulna is. Annak ellenére így van ez, hogy az osztályellentétek strukturális rendszere helyébe a bonyolult társadalmi rétegezettség lépett, annak sokirányú szociológiai következményeivel együtt, amely nyilvánvalóan a gazdasági alap magyarországi sajátszerűségeire vezethető vissza.

Tudjuk: a tudomány közlései nem vonatkoztathatóak el létrejöttük korától és társadalmától, ezt már a tudásszociológia elemi tételei rögzítik. Hogy a múltról is szóljunk: a szocialista realizmus normatív rendszere kanonikus deklarálása egy megmerevedő időszak, a harmincas évek terméke volt; tételeit a második világháború utáni korszakban további egy-másfél évtizedig ismételték, majd fokozatosan gyorsuló ütemben vált virtuálissá a fogalom. Egyes országok irodalomtörténetében lényegében a szocialistának minősített irodalom szinonimájává változott, és fetisizálódott, másutt egyre inkább tartózkodott tudomány és kritika a terminus alkalmazásától, sőt említésétől is. Nálunk a terminológia használatának hiányát a szakkritika az adott fogalmak megnevezetlenül, de valóságosan az irodalmi anyagban való jelenléte tételezésével igazolta. A hatvanas-hetvenes években a hazai irodalomszemléletben a lukácsi esztétika tekintélyének megerősödése maga is az ortodox szocialista művészetszemlélet kritikáját jelentette, aminthogy a realizmus elméletének kidolgozása időpontjában is alapvető hivatása az volt, hogy elvégezze részben a dogmatikus kultúrpolitika bírálatát, másrészt szembeforduljon a világkép szétesését avantgardista formákban kifejező művészettel. Extremitásaikban is egységesen művészetellenesnek minősültek ezek Lukács szemében. Lukács, hogy felléphessen a zsdanovi színvonal ellen, áldozatul dobta közös kontrahensüket: az avantgardot. A hetvenes évek vége felé azonban már mind a hazai, s főleg a nemzetközi színtéren annak vagyunk tanúi, hogy a figyelem elsősorban a *korai* Lukács felé fordul, a *Történelem és osztálytudat* felé, amelynek kérdésfeltevéseit maga Lukács idős korában lényegében megtagadta. Egészen nyilvánvaló, hogy a szaktudomány figyelmének átorientálódása az elmélet egyik centrális kategóriája, a *realizmus* elmélete iránti kétely megnyilvánulása volt. A társadalmi valóság, sőt a népélet eleven-életes anyagában való elmélyülést követelte Lukács a nagy realistáktól; ez az igény már avultnak tetszik a művészinek minősített verbalizmus korában; Lukács avantgarde-ellenessége pedig alámerült a neoavantgarde, a tárgytalan festészet, a lettrista költészet idején. Az utilitarisztikus korai baloldali művészetfelfogást leküzdeni törekvő elméleti erőfeszítései után mintha meghaladottá vált volna, áldozatul esett volna az ő teljesítménye is; nem eszmény többé az intenzív totalitás, a zárt műalkotás, a tradíciónak megfelelő lineáris cselekménybonyolítás, a harmadik személyű elbeszélés objektív pozíciója.

Megkerülhetetlen annak megállapítása, hogy a hetvenes években maga a polgári művészetelmélet alapvető pozíciói is fokozatosan átalakultak. Már a strukturalizmus hívei a műalkotás szerveződésének egy teljesen más modelljét tételezték, mint a korábbi anekdotikus, lényegében szociológiai megközelítés. Még intenzívebbé vált a művészi termék információs rendszerének átvilágítása a szemiotika gyors fejlődésével, amely sok és megalapozott magyarázatot tudott adni az indusztrializált társadalmak emberi világképét az ún. modern művészi formákkal kifejező produkció természetrajzáról. A szocialista művészetszemlélet viszonylag megkésve szembesült e jelenségekkel, megpróbálta részleteiket beépíteni rendszerébe, átfunkcionálni elfogadhatónak látszó elemeiket, de a merev elutasítás vagy a tudomásul nem vétel sem volt ritkaság. A kételyt elsősorban az váltotta ki, hogy ez elméletek figyelmének előterébe a formai sajátosságok kerültek, s ez a körülmény közvetlenül a tartalmiság, az „eszmei mondanivaló", a közlés neutralizálását jelentette. Ily módon a művészet tudatformáló szerepe mint a marxista művészetszemlélet alapkövetelménye zárójelbe került. A dezideologizálás első lépése volt ez. A második lépést az új módszerek kihívó *ahistorizmusa* jelentette, azaz a művészi termék elszakítása

a konkrét történelmi és társadalmi közegtől, annak deklarálása mintegy, hogy a „másik természet" öntörvényű tiszta világ, amelynek nincs köze az utilitarisztikus elmélet tételezte alapkövetelményhez: a praxishoz. (Karl R. Popper a társadalmi gyakorlat és a historizmus nyomoráról beszél; Aron Raymond az ideológiát az értelmiség ópiumának nevezi; Daniel Bell az „ideológia végét" deklarálja.) Ez a posztulátum valamennyi olyan műszemlélet sarkköve, amely filozófiailag a husserli fenemenológiára megy vissza, amelynél tehát a figyelem tárgyához való viszony kizárólag a *szemlélet* (Anschauung), aholis tehát a műalkotás az „esztétikum szeplőtelen fogantatása" (W. Girnus) útján megy végbe.

De vajon mi az oka a jelenkori „kritikai elmélet" heves ahistorizmusának, csak-szemléleti igényének, a praxis elutasításának, a művészet viszonyítatlan öntörvényűsége vallásának, a tartalmiság, a közlés alábecsülésének és a formai rendszerek felértékelésének? Kertelés nélkül meg kell mondani, hogy ebben a pozícióban *a művészet ideologikuma* iránti mély kétség, bizalmatlanság húzódik meg. Amióta 1929-ben Mannheim Károly, hazánkfia Ideologie und Utopie című művében a „hamis tudat" marxi ideológiafogalmát magára a marxizmusra is alkalmazta, azóta a polgári szociológia, filozófia és esztétika alapzata lett ez a szkepszis, és alapvonása a neopozitivista eszmerendszereknek. A bécsi filozófiai világkongresszus egyik szekciójának kardinális kérdésévé lépett elő az „ideológia mint hamis tudat" vizsgálata, s ez a tétel a tudásszociológia útján kiterjedt a legközvetlenebbül érintett szociológiai kutatásokra is. Innen származik az „irodalom mint a nem verifikálható fikciók" tétele, a szcientizmus valeurjének megemelkedése, aholis a tudomány tételei megszabadítva mindenféle ideológiától prezentálhatják „tiszta" információikat.

A marxista filozófia és szociológia némileg visszhangtalanul kísérelte meg bizonyítani, hogy a marxizmus klasszikusainál az ideológia egyidejűleg szerepel „hamis tudat"-ként és „helyes tudat"-ként is; hogy Lenin főleg a *Materializmus és empiriokriticizmus*-ban leszámolt az „ideológia = hamis tudat" korlátozatlan érvényességével, s hogy a század társadalmi praxisában a munkásosztály ideológiájaként szereplő marxizmus–leninizmus már semmiképpen sem hamis tudat, hanem érvényes tudat, amelynek alapja nyíltan és kendőzés nélkül kifejezve: az osztály *történelmi érdeke,* ez az általa inspirált és a művészi kifejezésre képes képviselői által *történelmileg konkrétan, ideológiailag pártosan* produkált művészet alapvonása. Mindez profán kihívása a neokantiánus esztétikának, („szép az ami érdek nélkül tetszik"). S mivel az ideológia szerepe itt hangsúlyozott, (de azé az ideológiáé, amely immár tudományos világnézetté rendeződött) valószerűnek tetszik, hogy a „tudományos korszak" művészete kíván benne emancipálódni.

E félelmetesnek, mert művészetellenesnek vélt tendencia ellen nem csupán a polgári esztétika tiltakozik és védi az ahistorizmust, a történeti kötöttségektől megszabadított, dezideologizált *tiszta művészet* pozícióit. Mint ismeretes, maga Lukács is mindvégig szembenállt a tudatosság mint esztétikai teremtő faktor elméletével (Brecht, Tretyakov, a lefisták, Benjamin stb. kísérleteivel) és velük szemben a *realizmus diadalára* esküdött, amely világnézeti pozíciótól függetlenül bekövetkezhet, s alapja a művész tehetsége, becsületessége és a valósághoz való közvetlen és őszinte viszonya, azaz a *van* feltárása a *legyen* teleologizmusával szemben, mert ebben a teleológiában – nem egészen alaptalanul – benne látta a szubjektív voluntarizmus működésbe lépésének lehetőségét.

Lukács ugyanakkor a recepció útját egyirányú-lineárisan képzelte el, a művészet üzenetét az autentikus mű kisugárzásában látta, s célhoz érését a néző önátadó befogadó aktusában jelölte meg, ezt a sort a katartikus élmény kiváltása előfeltételének tartotta. Nem véletlen, hogy a polgári recepcióesztétika Lukács pozícióját elutasította. De ugyanezt tette Brecht is. „Ne bámuljatok olyan romantikusan!" – hirdette a transzparens a Baál első előadásán. Brecht a néző gondolati aktivitását provokálta, a kreatív együttalkotást, a továbbgondolást, az önálló újat és mást teremtést. Vélhetően ezen a ponton támadtak konfliktusai egy dogmatikus kultúrpolitika (tehát a Lukácsétől eltérő indítékú) szintén egyirányúan lineáris recepcióelméletével. Nem véletlen, hogy a hermeneutika által *történetiségében* kihívott szocialista művészetelmélet éppen ezen a ponton volt kénytelen az „esztétikai tapasztalat" *totális pluralitás*ra apelláló igénye által dobott kesztyűt felvenni és maximális erőfeszítéseket tenni a történetiség-társadalmiság ideologikumától megtermékenyített művészi sajátszerűségei korszerű magyarázata érdekében (Manfred Naumann és munkacsoportja másfél évtizedes kutatásai). A műalkotás valóságosan létező rétegezettsége, a befogadó diszpozíciója végtelen variabilitása megszüntetni látszanak az „egyértelmű üzenet" hitelét, s ezzel a szabad és szubjektív műértelmezés átfoghatatlan mezőnye tárul fel. Perspektívának riasztó lehet ez bármely normatív rendszer számára.

Meggondolandó ugyanakkor, hogy a művészet tudati termőtalaja valóban nem a világnézet, ez csupán meghatározhatja a sokkal terjedelmesebb volumenű és elsődleges, noha többnyire határozatlan kontúrú szellemi képződmény: az *ideologikum* esztétikummá átszerveződésének jellegét. Az ideologikum a művészi világkép közvetítő forrása. Közelebb létezik a lét elementáris folyamataihoz és emocionális összetevőihez, mint bármely elvi rendszerezettségű világnézet. Jelentőségét ez még csak növeli és szerepét a műalkotás létrejöttében aláhúzza. Létezése nem egyszerűen eszmetörténeti probléma, hanem a társadalmi létezés viszonylatai elsődleges tudati appercepciójának működése. Ugyanakkor szó sincs arról, mintha a fejlettebb művészi tudat szelektív és átalakító, kreatív tevékenysége ez ideologikummal szemben alábecsülhető lenne. Az irracionális hit az „őstehetség" teremtő erejében – többnyire szóvirág. Okfejtésünk azonban nem a világnézetnek az ideologikum művészi transzformálásában játszott szerepét kívánta tárgyalni ezúttal; kizárólag annak a hangsúlyozása tetszett fontosnak, hogy a *történetiségétől* és az *ideologikumától* megfosztott művészet – merő fikció; a történetileg meghatározott ideologikum „megszüntetve megszüntetése" a művészetben és a róla szóló tudományban részben artisztikus kísérlet csupán. Az önálló és szuverén műértelmezésnek a hermeneutika által kiállított nemesi levele alkalmassá tesz az ilyen módon tételezett műtermék *esztétikai tapasztalat*ának felfejtésére és elsajátítására; a marxista igényű műelmélet azonban némileg tanácstalanul (ha nem averzióval) áll e pozícióval szemben, mivel célja szintén a szuverénül műértő elme pallérozása, de szokatlan számára a szuverenitás birtokának ilyen mértékű szétosztása akkor, amidőn még szó sem lehet az ideológiák mérkőzésének alkonyáról.

S valóban, az ideologikum problémája nemcsak hogy nem kerülhető meg korunk művészete vizsgálatánál, hanem a körülötte esztétikai, filozófiai, szociológiai síkon folyó küzdelem éppen hogy a két világrendszer egyre élesedő küzdelmének eszmei gyújtópontjában elhelyezkedő probléma. S mint ilyen természetesen csakis a konkrét történetiségben vizsgálható. A „két osztály van" tétele nem veszítette érvényét, áthatja az

évszázadot és a kontinenseket. A néptömegek emancipálódási vágyában, a valóságos demokráciát célzó törekvéseiben ez a törvény munkál a világ legváltozatosabb övezeteiben. Történelmi vakság lenne abban a hitben élni, hogy a modern kori „hatalom védte bensőség" feljogosíthat e gond elhárítására és megadja az indifferens játékosság zavartalan örömét. A történelmi lét dimenziói kétségtelenül bonyolultak s a „tudományos érvényű ideológia" melletti érveket befolyásolják a század kedvezőtlen ellentapasztalatai. Az eszmei konfrontációtól való tartózkodást nemcsak a klasszikus liberalizmus reminiscenciái éltetik, hanem a történelmi realitásokból származó józan érvek is. Mégis úgy tetszik számomra, hogy a végső fokon az osztályérdekeket kifejező ideologikumtól „megtisztított" tárgy- és tényszerűségek kultusza, a „szöveg mint olyan" hiedelme, éppúgy a kitérés útját jelzik korunk embere legsúlyosabb problémáinak művészi érvényű megválaszolása elől, mint az egyetemes emberi létet fenyegető veszélyt kifejező rezignált neoegzisztencialista kétely, a relativizmus cinikus gyakorlata, az irracionalizmus quasi-divatja, vagy a neokonzervativizmus új hulláma. Mindez – a menekülés útja, amely útvonal nem éles kontúrokkal rajzolódik ki, hanem elmosódott. De ezáltal nem kevésbé alkalmas az eszmei erózió művelésére.

Mindenesetre a létnek megfelelő ideologikum, azaz a történelmileg determinált nembeli emberi lét tudati viszonylatrendszerének esztétikai megjelenítése marxista elmélete és kritikai gyakorlata nem kerülheti meg a polgári szellemiség kínálta válaszokat, felelnie kell rájuk; de nagyonis szükséges lenne, hogy ne csupán a kihívásokra válaszoljon, hanem autentikus saját megoldásokat javasoljon. Szilárd saját pozíciók nélkül nem lehet eredményes az érvényes, kiküzdött értékek aktivizálása; a defenzív magatartás a visszavonulás mozdulata. A múltat és a jelent illetően is csak akkor terjeszthető ki eredménnyel a baloldali szellemiség határvidékei felé az értő és befogadó figyelem, ha nem a befogadni törekvőt fogadják be végül is – kritikailag. Még akkor is, ha emez az esetleg éles kritikára feltétlen rá is szorul.

Elemzések szólnak napjainkban a válságtudat terjedéséről, az innovációs kényszerről. Úgy tetszik – megalapozottan. De makacsul ismételni szeretném: a század kolosszális vívmányai, a tudományos-technikai forradalom szédületes eredményeket produkáló kibontakozása, az ember felemelkedése a világűrbe stb. nem szüntette meg a „két osztály van" törvényszerűségét, ez az ellentmondás még létezik, s nincs mód kitérni az elől, hogy ez rányomja pecsétjét a tudomány és kultúra, a művészet és irodalom arculatára. Ez a jel róla le nem törölhető. Súlyosan hibás mozdulat lenne ezért, ha a távolról sem tökéletes marxista irodalom és művészetszemlélet kiküzdött alapelveit (amelyek között fontos helyet foglal el a történeti szemlélet, az ideológiai aspektus számontartása stb.) mellőzve a művészet és irodalom dezideologizálásának útjára lépnénk. Ez az út nem a tudomány hitelének növeléséhez vezet, de elvezet azon osztály valóságos érdekeinek szolgálatától, amely osztály nagyon sok áldozatot hozott a tudomány szabad kibontakozásáért. Az igazi feladat tehát csak az lehet, hogy a *marxista–leninista világnézeti alapokon álló irodalomtudomány mindenoldalú korszerűségét* törekedjünk kimunkálni. Ehhez – a kritikai dialógus közvetítésében – sok értékes adalékkal járulhat hozzá a demokratikus polgári gondolat; de az igazi korszerűséget sohasem ezek sietős és át nem vizsgált adaptálása fogja biztosítani, hanem csakis a marxista irodalomtudomány saját bázisáról kitermelt érvényes ismeret.

JÓZSEF FARKAS

AZ IRODALOMTÖRTÉNÉSZ SZEMÉLYISÉGÉNEK SZEREPE A MŰVEK KÖZVETÍTÉSÉBEN

Elnézésüket kell kérnem, amiért ez a nagyképűen hangzó cím jóval többet sejtet, vagy ígér, mint amiről most – röviden – szólani tudok, hiszen e szerteágazó és bonyolult kérdéskörnek csupán a fő gondolatmenetét tudom most felvázolni, a részletesebb elemző munkát valamikor a későbbiek során szeretném elvégezni. Abból az egyszerű alapigazságból indulnék ki, hogy minden irodalmi mű, minden művészi alkotás hordoz magában valamilyen eszmei tartalmat, ha olykor mégoly rejtetten is, a megformálás mikéntje határozza ezután meg azt, hogy itt valóban művészi alkotásról van-e szó, vagy pedig csak valamilyen gondolatiság vagy világlátás demonstratív megjelenítéséről. A múlt században leggyakrabban az „eszmény" fogalmával jelölték a műnek ezt az irányzatosságát, ami – ismétlem – nem feltétlenül tudatos elem az írói alkotás során és gyakran épp a kritika vállalta magára a feladatot, hogy kihámozza az adott mű világképét, eszmeiségét stb. Természetesen ez nem csupán a pozitív társadalmi irányultságú alkotásokra vonatkozik, a konzervatív szemléletűekre éppen így; lényegében minden olyan műre, ami a megformálás szintje révén alkotásnak minősül.

Míg azonban a kritikus az adott történelmi szituációban – természetesen szintén a maga világlátása, ízlése stb. szerint – hozza közelebb az olvasóhoz a műalkotást (vagy esetenként, a mű hibáit ostorozva, távolítja el tőle), az irodalomtörténész a nagyobb összefüggések keresztmetszetében helyezi el a kész művet, az író műveinek sorában jelöli ki a helyét, vagy az irodalmi folyamat egészébe igyekszik azt beilleszteni, megint csak a maga ízlése, világnézete stb. alapján. Ebben az esetben azonban feladata jóval nehezebb és sokkal nagyobb körültekintést igényel a kritikusénál, nem is szólva arról, hogy ítélete vagy rendszerezése – vezető irodalomtörténészeknél például – évtizedekre rányomhatja bélyegét egy-egy írói életműről kialakított közvéleményre, meghatározója lehet az író és műve befogadásának vagy elutasításának. Ennek megvan a maga etikai felelősségvállalása is, ezzel magyarázható talán, hogy az irodalomtörténetírás jóval kisebb százalékban engedheti meg magának a szubjektivizmust, mint a kritika.

De van ennek egy más jellegű összefüggése is, amit röviden úgy fogalmaznék, hogy amíg a kritikus az adott kor ideológiájához méri a művet, illetőleg az ideológiai elvárásokhoz, addig az irodalomtörténészt a történeti folyamatok erőteljes figyelembevétele mellett elsődlegesen a kor lényegét kifejező és meghatározó filozófia kell irányítsa a maga nagyobb összefüggéseket kereső és feltáró tevékenységében. Fogarasi Béla, a társadalomtudományi kutatások felelős irányítója érdekes gondolatokat vetett fel ebből a szempontból 1919-ben, engedjék meg, hogy kissé részletesebben idézzem: „Ha most elkövet-

kezett az az idő, amelyben a szellemi tudományok . . . kifejthetik igaz tartalmukat, akkor két szempontot kell az egész vonalon végigvezetve érvényesítenünk. Az egyik: a szellemi tudományoknak nem szabad egy új hivatalos ideológiává átalakulniok. Ha a természettudományok objektivitása jó szövetséges volt a kommunizmus számára, még jobb szövetségesünk lesz a független autonóm filozófia, történetírás, értékelmélet. Az etikának nem szabad a kommunizmus igazolásában kimerülnie, a politikai történetírásban a marxizmus alapvető igazságai mellett nem szabad letompítani a gazdasági tényezőktől független, csak lélektanilag magyarázható mozzanatok jelentőségét. Az irodalomtörténet tárgyilagos, magasrendű tudományosságának pedig halála, ha a műalkotást a benne kifejezésre jutó tartalom – például konzervatív vagy progresszív szellem – szerint s nem formai jelentőségében tekintjük."

Fogarasi Béla e gondolatmenetéhez a későbbiekben masodik szempontként hozzáteszi: „A szellemi tudományok irányításukat nem a hivatalos ideológiától, hanem a filozófiától fogják kapni. Attól a filozófiától, amely a lelki élet gazdagságának teljességét felölelő megértését egyesíteni fogja az örök logikai és etikai alapelvek feltárásával. Attól a filozófiától, amely elemzés alá veszi a szellemi tudományok módszereit s megállapítja, mi bennük a feltevés, mi a tapasztalás s mi a kikerülhetetlen kapcsolódás a jelenhez." (*Fogarasi Béla:* A szellemi tudományok jövőjéről. Fáklya, 1919. május 1.)

Ha elfogadjuk azt a különbségtevést, amit Fogarasi Béla „egy hivatalos ideológia" és a kor lényegét kifejező filozófia között tesz, igazolhatónak látszik az a distancia, amit felszólalásom elején a kritikus és az irodalomtörténész között tettem. Az irodalomtörténész – véleményem szerint – szuverénebbül és a nagyobb távlat birtokában, filozófiai megalapozottsággal, objektívabban nyúlhat tárgyához, mint a kor ideológiájára támaszkodó kritikus. Azt is értem ezen, hogy a kritikusénál nagyobb súllyal lép irodalmi mű és olvasóközönség közé összekötőként az irodalomtörténész személyisége, tehát az az objektíválódott „szerepe", hogy a maga világnézeti, esztétikai és ízlésbeli stb. szűrőjén át közvetíti a művet, mint a valóság egy részét, mint annak tükröződését. Az író leírja élményeit, érzéseit vagy látomásait, természetesen a saját eszményei alapján, amelyben a saját világképe munkál. (Világképe: tehát világnezete plusz élettapasztalata együttesen.) Az író világképe ugyanis valamilyen formában mindenképpen jelen van művében, akár tudatosan, célirányosan alkot, akár nem tudatosan, vagyis úgy gondolja, hogy az önmegvalósítás belső kényszere adta kezébe a tollat. A kritikus az író művét a maga világnézetén keresztül értelmezi, fogadja vagy utasítja el, a művészi kvalitásokat is természetesen figyelembe véve. Az irodalomtörténész viszont a mű által tükrözött valóságot a maga szuverén valóságlátásával méri össze; ő is kialakítja a maga világképét (világnézet plusz élettapasztalat), akár a múltról, akár a jelenről legyen szó, és nem pusztán a világnézetére támaszkodik. A párhuzamok, egyezések vagy differenciák az író világképe és az irodalomtörténész világképe között lényegében már meghatározzák az irodalomtörténész viszonyát az adott műhöz, és amikor a művet a közönség elé tárja, mintegy pluszként a maga gondolatiságát is hozzáadja, ezt nevezném az irodalomtörténész személyisége szerepének, mert e szerepvállalása következtében látszólag spontánul, de valójában saját egyénisége kifejeződéseként elválaszthatatlan része lesz író és olvasóközönség kapcsolatának.

Az elmondottak illusztrálására néhány, egymástól meglehetősen távolálló példát szeretnék felhozni, tehát arra, hogy az irodalomtörténész a maga világképéhez méri az író művét, és azt szuverénül átértelmezve közvetíti az olvasóhoz. Horváth János, a kiváló

irodalomtudós rendkívül jól látta és igen nagyra értékelte Petőfi Sándor költői formátumát, mégis, Petőfi forradalmi költészetét csak úgy tudta igazán magába fogadni mint magas művészetet, hogy annak egy részét „lírai szerepjátszásnak" minősítette, amelynek során szerinte Petőfi „elfogultsága az urak rovására menő célzatossága . . . költői értékét nem egyszer fenyegeti", így például az *Akasszátok fel a királyokat* című költeményéről – de bizonyos mértékig a *Nemzeti dal*ról is – feltételezte, hogy a francia forradalom Párizsának élményhatására született. Úgy látja, hogy Petőfi királyok ellenes verse „mesterileg demagóg szónoki mű . . . Egy népszónok ‚színe alatt' szerepével bensőleg egyetértve, attól csak modort, a gondolatszövés, hatáskeltés formáit véve kölcsön, izgat" a királyok ellen. Horváth János konzervatív világképével, és az ebből fakadó Petőfi-rajzával szemben Illyés Gyula, aki azonosulni tudott Petőfi forradalmi eszméivel, Petőfi e költeményeit „a valóság hű képviseleteként" értékelte, akinek királygyűlölete „országos hangulatot fejez ki". Petőfi Sándor mindkét értékelése a két világháború között, a legjelentékenyebb irodalomértőktől származik.

Egy másik példaként, már a felszabadulás utáni időkből, marxista irodalomtudósoknak azt a csaknem homlokegyenest eltérő értelmezését hozhatnánk fel, amellyel Madách *Az ember tragédiájá*nak falanszter-jelenetét értékelték, illetőleg magyarázták. Az idősebbek talán még emlékeznek rá – a fiatalabb nemzedéknek már csak olvasmányélménye lehetett – az az elmélyült szakmai vita az ötvenes években, elsősorban Lukács György és Waldapfel József részvételével (de nem csupán közöttük!), amely Madách Imre e világirodalmi jelentőségű főműve körül folyt, holott a vita minden résztvevője Madách e művét a szocialista irodalmi hagyományfelfogás értelmében a magyar irodalom élvonalának folyamatába szándékozott beépíteni.

Engedjék meg végül, hogy egy világirodalmi példára is hivatkozzam, mégpedig meglehetősen szokatlan módon. Borisz Paszternák *Doktor Zsivágó* című regényének értékelésére gondolok, illetőleg arra a sokat vitatott kérdésre, besorolható-e ez a mű a szocialista-realista alkotások sorába. (Zárójelben jegyzem meg, hogy magam inkább a szocialista világirodalom terminust használom általában, elkerülni szándékozván az esetleges félreértéseket, ebben az esetben azonban a kérdés kifejezetten a szocialista realizmus vonatkozásában merült fel.) Lukács György elmélete szerint negatív hős is lehet szocialista-realista regény központi alakja, főhőse, – amint azt Grigorij Meljehov regénybeli középpontba állításáról kifejtette Solohov a *Csendes Don* című regénye kapcsán, – abban az esetben, ha e negatív főhőst az író a különböző választások lehetősége elé állítja, és ezáltal képes bemutatni a kor történelmileg hiteles fő vonulatát. Véleményem szerint Doktor Zsivágó szintén ilyen jellegű főhős, aki többször is olyan választások előtt áll, amelyek során – ha pozitív választ ad a történelem körülötte zajló eseményeire és nem húzzák vissza családi és érzelmi kötelékek – a szocialista forradalom oldalára állhatott volna, és az a körülmény, hogy ő kötöttségei következtében ezt nem vállalta, nem teszi kérdésessé az írónak a történelmi folyamat egészét a maga bonyolultságában, véres tragédiáiban és szép hősiességében együttesen bemutató korábrázolását. (Természetesen ezt a regényt csupán a példa kedvéért hoztam fel, annak bemutatására, hogy marxista irodalomtörténészek is különböző módon közvetíthetnek egy művet az olvasóhoz, ha azt saját világképükhöz mérik.)

Az eddig elmondottakkal látszólag ellentétes az a tény, hogy József Attilát a maga korában éppen egy kritikus értette meg igazán és értékelte valósághűen. Bálint Györgyre

gondolok, akinek József Attiláról kialakított álláspontja marxista irodalomtudományunk első olyan alapállásának tűnik, jónéhány korabeli véleménnyel szemben, amit ma is vállalhatunk. Az ő eltérő példája azonban tulajdonképpen az itt kifejtett gondolatmenetemet igazolja, tény ugyanis, hogy Bálint György a marxizmus filozófiájának alapjáról alkotta meg világképét, és ennek alapján véleményét József Attiláról, szemben a korabeli ideológiai elvárásokkal, és ki kell mondani, a párt akkori ideológiai alapállásával szemben is.

A szocialista kultúra kialakításában való részvételünk szempontjából az irodalomtörténész számára három következtetést hangsúlyoznék a kifejtettek alapján. Az elsőt, hogy függetlenül világképétől vagy irányzatosságától, csak a megformálás révén is *értéket létrehozó alkotás* lehet az irodalomtörténet tárgya. A második: hogy az irodalomtörténész csak akkor érdemes erre a titulusra, ha maga is értéket hoz létre alkotásaiban; új összefüggéseket tár fel, új szempontokat visz a kutatómunkába stb., tehát maga is nyújt valami többletet *a maga szuverén módján* az irodalmi folyamat előrehaladásához. A harmadik: hogy *erkölcsi felelősséggel* tartozunk minden leírt gondolatunkért, önmagunkkal szemben is, a szakma becsületéért is, de a történelem előtt is, aminek előrehaladási irányát mindenkor a kor filozófiája mutatja, korunkban a marxizmus.

KIBÉDI VARGA ÁRON

AZ IRODALOMTÖRTÉNET ELMÉLETI PROBLÉMÁI

A romantikától nagyjából századunk közepéig az irodalomtörténetet tekintették az irodalomtudomány legfontosabb ágának; a közönség, azaz elsősorban a tanuló ifjúság, az irodalommal csakis az irodalomtörténeten keresztül kötött ismeretséget. Ez a központi, majdnem kizárólagos szerep azonban meginog akkor, amikor a tudomány az általános történelem és az irodalomtörténet viszonyát tüzetesebb vizsgálat tárgyává teszi és amikor az alkotó és a mű között fennálló viszony kevésbé érdekli már az embereket, mint magának a műnek formális tanulmányozása. (Ez a két folyamat a húszas és harmincas években zajlik le.)

Mint minden emberi tevékenység, úgy az irodalom is az idő dimenzióján belül jelentkezik, tehát a történelem része, történelemként kezelhető. Az irodalomtudomány nem mondhat le a történelmi dimenzióról, viszont kötelessége, hogy a hagyományos irodalomtörténet módszereit és szerszámait kritikus szemmel tanulmányozza és különös figyelmet szenteljen azoknak a problémáknak, amelyek az irodalomtörténet jelenlegi krízisséhez vezettek. Egy effajta kritikus elméleti munka előfeltétele annak, hogy kialakuljon egy új, tudományosan megalapozottabb irodalomtörténet.

I. Történelem és irodalomtörténet

a) A történetírás története

Mi a történelem? A múlt, amit felfogunk, amit magunkban tudatosítunk, sohasem az elmúlt idő teljessége, hanem egy megszűrt idő, melyet tudatos és nem-tudatos, lélektani és ideológiai ismérvek alapján állítunk össze. A történelem kiválasztott és megkonstruált múlt.

Az ember ezek szerint dönthet saját múltja felett. De valóban szabadon választhatja-e meg annak elemeit? Nincsenek olyan történelmi erők, melyek függetlenek a csoportoktól és az egyénektől? Más szóval: van-e történelem történetírás nélkül? *Nincsen,* mondják a szkeptikusok; van, mondják mindazok – Szent Ágostontól Marxig –, akik szerint a történelem egy egységes terv megvalósulása, egy átfogó értelem kibontakozása. E két alapmagatartás mellett, melyet W. H. Dray „formalistának", illetve „spekulatívnak" nevez, meg kell különböztetni – talán mint a második magatartás alkategóriáját, bizonyos értelemben formalizálását – egy harmadik nézetet, amely szerint a történelem vagy egy

állandó, önmagát ismétlő körforgást, vagy pedig egy állandó és feltarthatatlan fejlődést mutat. Utóbbi hipotézisek az irodalomtörténetírásra is mély hatással voltak (vö. Schlobach cikkét).

A tudatos és írásban lefektetett történelem mindenesetre úgy születik, hogy az ember értelmező tevékenysége utólag kiválaszt és kiemel véges számú tényeket a múltból, és ezeket, ez által a kiválasztás által, értelemmel ruházza fel. A. J. Greimas szerint pillanatnyilag talán a leghelyesebb azt az értelmezési modellt elfogadni, amely főleg a biológiában honosodott meg és amelyet „utólagos céltudatosságnak" *(finalité a posteriori)* nevezhetnénk.

Akár léteznek olyan történelmi erők, melyek függetlenek az embertől, akár nem, a történetírás maga mindig egy-egy kor szülötte, egy-egy kor szellemének jegyeit viseli. Ezzel kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy:

1. – az ókortól az európai neoklasszicizmusig a történetírást mindig szembeállították a költészettel – az egyik a valóság, a másik a valószerűség területe volt *(veritas – verisimilitudo)*. A történelem úgy mutatja be a dolgokat, ahogy vannak, a költészet úgy, ahogy lenniök kellene, mondja Arisztotelész. Ugyanakkor azonban a történetíróval szemben is támasztottak irodalmi követeléseket: az irodalom mai fogalma nem létezett még, a *történet*et, valamint az *ékesszólás*t a *költészet*nél alig alacsonyabb rendű, a költészettel majdnem egyenrangú, „irodalmi" műfajnak tekintették.

A történetet *próza*ban írják, mint az ékesszóló beszédet, de tartalma *elbeszélő* jellegű, akár a költészeté (ne felejtsük el, hogy költészeten ebben az időben elsősorban eposzt és tragédiát értenek). Végül pedig mindhárom műfaj közös tulajdonsága, hogy az esztétikai cél, a gyönyörködtetés mellett, erkölcsi céljuk is van, tanítani akarnak. A tizennyolcadik századtól kezdve két párhuzamos jelenségnek vagyunk tanúi: az irodalom fogalma (és területe) egyre inkább beszűkül – az egyházi szónokok és a történetírók kiszorulnak az irodalomoktatásból –, a történelem pedig kialakul mint önálló tudomány.

2. – A történelem a hagyományos történetírás szerint egyrészt az isteni akarat megnyilvánulása (Bossuet), másrészt az erkölcsi és lélektani példák és leckék tárháza. „Aki a történelmet tanulmányozza, írja Lenglet-Dufresnoy 1713-ban, az az emberek nézeteit és érzésvilágát tanulmányozza, hogy eljusson ezek forrásaihoz, hogy megismerje az emberi szellem által táplált illúziókat és az emberi szívből fakadó váratlan meglepetéseket: a történelem másokon keresztül önmagunk ismeretére tanít". (Idézet Ehrard-Palmade nyomán.) A tizennyolcadik századtól kezdve egyre gyorsabban váltakoznak a történetírás ideológiai alapjai: a teológiai és „általános emberi" alapképletet konkrétabb filozófiai irányzatok váltják fel – egy-egy történetírói iskola általában egy előző irányzat kritikája, esetleg lehet tagadása is.

3. – Az általános történetírással ellentétben az *irodalomtörténetírás* csak a tizenkilencedik században kezdődik, tehát szükségszerűen kevesebb filozófiai irányzatot tükröz. Ugyanakkor azonban születésének körülményei az irodalomtörténetírást is determinálják: az irodalomtörténet a romantika és az általános kötelező közoktatás századában születik. Jellemző reá tehát a nemzeti szellem: csúcsként, példaként az adott nemzeti irodalom legsikerültebb teljesítményeit tekinti – Franciaországban a klasszicizmust, Németországban a romantikát, nálunk az ún. „nemzeti klasszicizmust". Másik fontos és ugyancsak romantikus eredetű jellemvonása az individuum kiemelése. Az irodalomtörténet középpontjában nem a műalkotás áll, hanem az író: Sainte-Beuve szerint meg-

annyi, sokszor jelentéktelennek tűnő, életrajzi részletet kell ismernünk – és ezeknek felderítése az irodalomtörténet legfőbb feladata – ahhoz, hogy a műalkotást „megérthessük". A romantikus irodalomszemlélet ugyanakkor a hősök tiszteletére tanít: a nagy művész, a zseni magasabbrendű lény, mindenki felett áll – tehát a polgárság erkölcsi szabályrendszerét sem köteles követni –, az irodalomtörténeti tankönyvek lapjain általában mégis – és ebben van némi ellentmondás – mint minden tekintetben követendő példakép jelenik meg. A nagy íróknak a közoktatás számára megírt életrajzai nemzetnevelő funkciót töltenek be: amit az iskolás Csokonai, Kölcsey, Petőfi stb. életéről megtud, az a nemzeten-társadalmon belül lehetségesnek és helyesnek ítélt erkölcsi magatartásformák összességét alkotja. Az irodalomtörténet, mint nemrég egy másik írásomban kifejtettem, egyfajta „laicizált hittanóra", szorosan összefügg a modern, már nem kizárólag az egyház vezetése alatt álló közoktatással; Roland Barthes szerint az irodalomtörténet csak azért létezik, mert tanítják.

b) A történetírás tudománya

Ha a történetírást valóban a kor szelleme determinálja, ha ilyen sok benne a változó elem, akkor felmerül a kérdés, hogy vannak-e a történetírásnak konstansai, azaz más szóval, hogy tudománynak tekinthető-e a történelem. A történetírás képes-e azoknak a szabályoknak engedelmeskedni, amelyek minden, a tudomány rangjára igényt tartó tevékenységre vonatkoznak? A modern, Popper szellemében megfogant tudományelmélet számára a történetírás különös érdekességgel bír, hiszen a történetírás a történelmet egyrészt tudományként óhajtja bemutatni, másrészt viszont alapját *események* alkotják, egyedi és megismételhetetlen, tehát tudományos szempontból megfoghatatlan tárgyak. Mi a történelemtudomány tárgya, ha maga az egyedi esemény nem lehet az? Van-e lehetőség arra, hogy az eseményeket úgy csoportosítsuk, hogy eseménycsoportok és -kategóriák válhassanak a tudományos leírás tárgyává?

A történetírásban az eseménycsoportok legelterjedtebb, leggyakrabban kiemelt formája az eseménysorozat. Az eseménysorozatokat a történelemkönyvek minden megkülönböztetés nélkül egyszerre mint elbeszélő (narratív) és mint okozati (kauzális) sorozatot mutatják be, s ezáltal a „post hoc ergo propter hoc" illúzióját keltik. A történelemtudomány jelentkezhet-e *elbeszélő* formában, azaz olyan köntösben, melyet rajta kívül egyetlen más tudomány sem választott? Az elbeszélés irodalmi forma, a költött beszéd, a fikció formája: alkalmas-e ez a forma tudományos érvelések és magyarázatok megfogalmazására? (Vö. Miguelez cikkét.)

N. B. Vannak az elbeszélésnek is általános törvényszerűségei; ezeket a néprajz és az anthropológia művelői tanulmányozzák (Propp, Greimas, Meletyinszkij stb). De az eddig kidolgozott ún. konstansokat nem lehet az elbeszélések összes fellelhető fajtájára alkalmazni, csak bizonyos kultúrák által kitermelt egyes műfajokra érvényesek és egyelőre az sem világos, hogy fel lehet-e állítani összefüggéseket az elbeszélés konstansai és az érvelés formái között. Az ún. strukturális elbeszéléskutatás *(analyse structurale du récit)* egyes eredményeit tehát nem lehet kapcsolatba hozni a történelem elbeszélő formájával, a történelmi elbeszélés tudományos vagy nem-tudományos voltára ezek az eredmények semmi fényt nem vetnek.

A történelemtudomány másik alapvető elméleti problémája a magyarázat kérdése: hogyan lehet eseménysorozatok (kauzális) összefüggéseit tudományosan megmagyarázni? Hempel híres definíciója szerint a tudományos magyarázat mindig általános törvényekből („general laws") és meghatározó feltételekből („determining conditions") tevődik össze. A történetírás az általános törvényeket nemigen szokta kimerítően megfogalmazni és a meghatározó feltételek összességének felismerése és felsorolása egyenesen lehetetlen. Senki sem tagadja, hogy vannak okozati összefüggések a történelemben, de ezeknek az összefüggéseknek explicit leírása, azaz történelmi események pontos magyarázata a modern tudományelmélet szerint egyelőre meddő vágyálom.

Ötven évvel ezelőtt ezek a problémák nem voltak aktuálisak. A tudományos világ túlnyomó többsége meg volt győződve arról, hogy a természettudományok és a szellemtudományok között hatalmas űr tátong és hogy a tanulmányozott tárgyak között fennálló különbség igazolja a tudományos módszerek közötti különbséget: másképpen kell a természet és másképpen az ember világát vizsgálni. Az utóbbi évtizedekben a helyzet radikálisan megváltozott. Egyrészt sokan úgy látják, hogy csak egyetlen tudományos módszer létezik és ez a tudomány minden területén egyformán érvényes, másrészt megszűnt a természettudományok abszolút tudományosságába vetett hit.

c) Az irodalomtörténet

A történelemtudomány központi problémái nem azonosak az irodalomtörténet problémáival. Az *esemény* és az *elbeszélés* fogalmai kevésbé fontosak. Az irodalomtörténet irodalmi szempontból érdekes eseményeket alig tartalmaz. Racine „Phédre"-jének bukását lehetne ilyen eseménynek tekinteni, vagy pedig a „Nemzeti Dal" megírásának körülményeit. Az elbeszélés formáját az irodalomtörténet ritkán alkalmazza, az elbeszélő igék használata többnyire metaforikus (egy irányzat „megerősödik", „elbukik" stb.) – kivételt természetesen az írók életrajzai képeznek.

A *magyarázat* ezzel szemben fontos szerepet játszhatna az irodalomtörténetben, de az összes meghatározó tényező felsorolása itt is lehetetlennek bizonyul. A francia klasszicizmus kialakulását minden bizonnyal elősegítette XIV. Lajos politikája, és az is kétségtelen például, hogy Petrarca hatással volt az európai reneszánsz költészetére, – de ezeket az összefüggéseket nem áll módunkban tudományos pontossággal leírni.

A történelemtudomány problémái nem fordíthatók le az irodalomtörténet területére: az esemény, a narráció, a kauzalitás, a magyarázat nem tartoznak az irodalomtörténet központi problematikájához – intuitíve érezzük, hogy mellékvágányon vagyunk. De van-e egyáltalán központi problematikája az irodalomtörténetnek? Sok támadás érte az utóbbi évtizedekben a hagyományos irodalomtörténetet és a legsúlyosabb vád talán éppen az, hogy nincsen középpontja: *„Allerleiwissenschaft"*, írja Wellek (Wellek 1973).

Bateson szerint egy igen lényeges dolgot hagyunk figyelmen kívül, amikor a történelem és az irodalomtörténet között párhuzamokat próbálunk kimutatni: az általános történelem azt tanulmányozza, ami változik, az irodalomtörténet azt, ami marad. Az irodalomtörténet nem lehet tehát csupán az általános történelem része. Nem folyamatokat, általános struktúrákat vizsgál, hanem *tárgy*akat és *forma*kat, melyek a múltban készültek

ugyan, de még ma is léteznek és hatnak (Shakespeare volt, a „Hamlet" van). Az irodalomtörténetnek azokhoz a tudományokhoz kellene közelednie, melyek – mint a művészettörténet vagy a botanika – tárgyak pontos leírásához szükséges instrumentárium kiépítésén dolgoznak: az irodalomtörténetnek nem „mesélnie", hanem klasszifikálnia kell, csak így alakulhat át azzá a formatörténetté, melyről Valéry és Genette beszélnek. Ezek a formák diakronikus sorozatokban jelentkeznek (– irodalmi műfajok), ezért részei a történelemnek, de nem tűnnek el, mint a történelmi eseménysorozatok, fennmaradásuk elvben lehetővé teszi azt, hogy bár egyediek, vizsgálat tárgyává legyenek. Az irodalomtörténet tárgya tehát: 1. az irodalmi tárgyak megszületésének körülményei; 2. e tárgyak sorozatokba, műfajokba való beillesztődése, azaz 3. felvételük, fogadtatásuk fázisai (ld. Vodicka és Jauss tanulmányait).

Ha az irodalomtörténetet így fogjuk fel, akkor automatikusan kikapcsoljuk belőle a biográfiai elemeket – melyek az irodalomtudomány keretén belül más nívón, más összefüggésben, például a mű lélektani-pszichoanalitikus vizsgálata során kaphatnak megint szerepet – és a hagyományos instrumentáriumból csak azt tartjuk meg, ami a formákat segít elhelyezni az időben. Egy ilyen irodalomtörténet két tengely körül épülne fel: a paradigmatikus tengelyen helyezkednek el a *tárgyak,* melyeket egy cím és egy dátum segítségével identifikálhatunk és melyek sorozatai képezik a *műfajok*at, a szintagmatikus tengelyen pedig az ún. *korszakok* sorakoznak. Ennek a szerkezetnek megvan az az előnye is, hogy világosan kidomborítja az egyes műfajok történelmi kötöttségeit.

N. B. A *korszakváltás* jelenségét valószínűleg a matematikától kölcsönzött, de a szellemtudományokban is egyre gyakrabban alkalmazott ún. „katasztrófaelmélet" segítségével lehetne leírni (ld. E. C. Zeeman cikkét).

II. Használati utasítás az irodalomtörténeti kézikönyvekhez

Mivel a fentebb felvázolt eszmény egyelőre nincsen megvalósítva, felmerül a kérdés, hogyan használjuk a meglevő kézikönyveket, hogyan tanítsunk és tanuljunk praktice irodalomtörténetet? A hagyományos irodalomtörténet általában három tényezőből tevődik össze: tényekből (nevek, címek, dátumok), egy fogalomrendszerből és egy értékítélet-rendszerből – az irodalomtörténet tanítása tehát nem lehet más, mint ezeknek a tényezőknek tudatosítása, kritikai vizsgálata. Az értékítéletrendszer ideológiai hátterét történelmi és szociológiai alapon kell tanulmányozni, kiindulva azokból a tizenkilencedik századi kötöttségekből, melyekről e tanulmány elején esett szó. A megtanulandó *tények* ettől az értékrendszertől függenek, az értékrendszer választja ki a tényeket és szabja meg hierarchikus fontosságukat. Bár ez a három tényező szorosan összefügg, az alábbiakban befejezésül megkíséreljük külön a *fogalomrendszer* nem ideológiai, hanem formális vizsgálatát.

A hagyományos irodalomtörténet fogalomrendszerén belül a fogalmaknak három nagy típusát lehet megkülönböztetni. Az első típushoz azok az általános történelmi fogalmak tartoznak, melyek az irodalomtörténeten kívül is alkalmazhatók: *század, nemzedék, irányzat, iskola, reakció, térhódítás, fénykor, utókor, fogadtatás, előfutár, tanítvány, epigon* stb. Ezt a fogalomtípust gyakran jellemzi a biológiai-teleológiai metaforizálás (például „reakció", „előfutár"). A második típust a korszakjelző fogalmak alkotják, mint

például *reneszánsz, barokk, romantika, (szocialista) realizmus.*[1] A harmadik típushoz a szűkebb értelemben vett, általában nemzethez kötött, irodalomtörténeti fogalmakat sorolnám: *Nyugat, urbánus, népi írók,* stb. A három típus az itt megadott sorrendben egyre nagyobb pontosságot, történeti-időbeli leszűkítést jelent. Kombinálásukat, azaz kombinálhatóságukat érdemes tanulmányozni, mert így ismerjük meg a hagyományos irodalomtörténetek alapműveleteit, amit fentebb a szintagmatikus tengelyen elhelyezkedő korszakok képzésének-építésének neveztünk.

A fogalomtípusok kombinálhatóságának vizsgálata során alakul ki az, amit Barthes a hagyományos irodalomtörténet „nyelvtanának" nevez. E nyelvtan elsősorban három műveleten alapul:

1. Az első művelet abból áll, hogy megvizsgáljuk, milyen módon lehet a három fogalomtípushoz tartozó fogalmakat egymással kombinálni (például „a Nyugat nemzedéke", „a romantika előfutára" stb.) és vannak-e ennek a kombinatorikus játéknak bizonyos feltételei és határai.

2. A második, szemantikai jellegű művelet abból áll, hogy egyazon típuson (főleg a másodikon) belül kombinálunk fogalmakat, a szinonímia és az autonímia klasszikus szabályai szerint. A szinonímia esete akkor áll fenn, amikor az irodalomtörténet ellentétes fogalmak közös vonásait domborítja ki (például „a klasszicizmus romantizmusa"), autonímiáról akkor beszélhetünk, amikor az irodalomtörténet bizonyos fogalmakat és korszakokat egymással szembeállít (klasszicizmus – barokk, realizmus – romantika stb.). Igen gyakori jelenség az is, hogy az irodalomtörténet egy-egy század első és második fele között dolgoz ki többé-kevésbé éles ellentéteket. A magyar irodalomban világos példát nyújt erre a XVIII. és XIX. század tárgyalása. Az egyik legszebb példa azonban kétségkívül az, ahogyan a francia irodalomtörténet dolgozott ki kontrasztokat a XVI. és XVII. század esetében. Mindkét századot állítólag az jellemzi, hogy első fele az optimizmus, második fele pedig a pesszimizmus jegyében zajlik le. Ugyanakkor azonban mind a XVI. század második felét, mind a XVII. század első felét a „barokk" jelzővel szokás ellátni, ami annyit jelent, hogy a barokk hol pesszimista, hol optimista, – az optimista reneszánsz pedig (XVI. század első fele) a pesszimista klasszicizmus előfutára (a klasszikocentrikus francia irodalomtörténeti értékrendszerben ui. a reneszánsznak csak alárendelt előfutár-szerepet szabad betölteni).

3. A harmadik művelet tulajdonképpen a szemantikai jellegű második művelet kiterjesztése a tények irányában: nevek, dátumok, címek kapcsolódnak az azonosság és az ellentmondás, a szinonímia és az autonímia jegyében. Különösen kedvelt művelet ez a nevek területén, elsősorban nagy írók esetében, akiket az irodalomtörténet szeret ellentétes párokként bemutatni: Szofoklesz – Euripidesz, Corneille – Racine, Voltaire – Rousseau, Goethe – Schiller, Arany – Petőfi. – E miatt a párosítás miatt egy esetleges „nagy harmadik" az irodalmi köztudatban sokszor hosszabb ideig háttérbe szorul: Aiszkhülosz, Rotrou, Diderot, Hölderlin, Vörösmarty.

[1] A korszakjelző fogalmak további vizsgálatot érdemelnek, mert gyakran kitágulnak: egyrészt stílusjegyeket is jelölnek (amikor pl. a XVII. századbeli Scarron *realizmusát* emeli ki egy tanulmány), másrészt korszakok feletti, ún. „örök" és ismétlődő esztétikai magatartást (klasszicizmus és romantika, örök barokk).

Ha ily módon, néhány sokat használt kézikönyv segítségével, kidolgoztuk a hagyományos irodalomtörténetírás nyelvtanát, azaz alapstruktúráját, megnézhetjük, hogy ezen a szintagmatikus tengelyen – hiszen a *fogalmak* a *korszakok*ra vonatkoznak (lásd fentebb) – hogyan helyezhetjük el a paradigmatikus tényeket. A tárgyak és formák hovatartozását viszont csak stílusismérvek alapján dönthetjük el és ez már nem az irodalomtörténet feladata. Erre a diakronikus stíluskutatásra azonban szükség van, ha meg akarjuk tudni, hogy mi használható fel a hagyományos irodalomtörténet nyelvtanából egy új, korrigált, a tárgyak és formák megismerésére irányuló irodalomtörténetben.

BÁNYAI JÁNOS

A BOTRÁNYOS IRODALOMTÖRTÉNET

> Mert a múlt képe pótolhatatlan; minden jelennek, amely nem ismeri föl benne, hogy rá utal, tartania kell tőle, hogy elveszíti.
>
> *Walter Benjamin*

Az irodalomtörténet*írás*nak, amióta a mai értelemben vett irodalomtörténet formájában konstituálódott, valójában a romantika korszaka óta született nagyszámú (valamennyi?) produkciója – adatfeltáró és értékelő monográfiák, műfaj- és korszaktörténetek, egyéni kezdeményezésre vagy csoportmunkában készült szintézisek – a kritika, a tudománykritika és -elmélet (rendszerint megsemmisítő) pergőtüzébe került; felsorolni is nehéz volna a mindig egy más irodalomtörténeti szemlélet (elmélet és módszer) jegyében született *ellenvetés*eket, amelyek szándékukban mindig egy új nézőpontú irodalomtörténet magját igyekeztek elvetni a valamirevaló termés – úgy látszik, csalfa – reményében. Az *ellenvetés*eket *Az irodalom elmélete* című tankönyv a következő, sokat idézett módon foglalta össze: „A legmérvadóbb irodalomtörténetek vagy civilizációtörténetek, vagy kritikai esszégyűjtemények. Az egyik típus nem a *művészet* története; a másik nem *története* a művészetnek".[1] Az ellenvetések közös nevezőjéből az a tanulság vonható le, hogy az *eszményi* irodalomtörténet egyszerre és egyidőben az *irodalom* története és *története* az irodalomnak. Ez azonban lényegében nem több, mint amennyit az irodalomtörténetnek mondott tudományág *neve*, maga az irodalomtörténet mint fogalom tartalmaz. Mert ez a név éppen azt igyekszik megfogalmazni, hogy itt nem akármilyen történetről van szó, hanem éppen az *irodalom* történetéről, ami természete szerint nem lehet más, mint valamilyen (választott) elv szerint elrendezett *története* az irodalomnak.

Egy írásnak *két* – egymással szembenálló – kritériumot kell kielégítenie. Ebből a már-már univerzálissá gyakorolt „elvárásszintből" *(Erwartungshorizont)*[2] következően fulladt az irodalomtörténetírás minden eddigi eredménye permanensen botrányba. Minthogy kiderült (és mindig éppen ez derült ki), hogy az írás (az irodalomtörténet *megírása*) gyakorlatában képtelenség az *irodalom* és a *történet* a tudománykritika által megkövetelt és az olvasás szintjén elvárt (elméletileg, természetesen, leírható) szemléleti egyensúlyát vagy egyenértékűségét megtartani, még nehezebb realizálni. Egyszerűen azért, mert az irodalom és a történet nem analóg fogalmak. Ami az irodalommal története során (megtörténései időrendjében) *történik*, egyrészt nem az irodalmi alkotások, nem is az alkotók (a *meg*alkotók) története, minthogy az előbbiek az alkotók szándékától (nagyrészt) függetlenül hatnak az időben (ezért lehetséges a művek „utóélete"), míg az utóbbiak elvesznek az időben, az olyannyira fontos és szükséges életrajzkutatások ellenére is, másrészt nem történelem, még akkor sem, ha az irodalomtörténetek legtöbbje mind ez ideig éppen azt igyekezett szemléltetni, hogy az irodalom milyen módon és mennyi érvénnyel

szólt hozzá a történelem menetéhez, még annak az árán is, hogy az irodalmat kiszolgáltatták a rajta kívül létező és ható – mondjuk társadalmi – erőviszonyoknak.

Az irodalommal, története során *más* történik. Az irodalomtörténetnek feladata, hogy éppen *erről* beszéljen. Arról, ami a műben, a műnek az időben való életében *autentikus* és nem történeti a társadalmi (meg)történések értelmében és nem is művészi az esztétikai és poetikai elvonatkoztatások értelmében. Kérdés, hogy lehetséges-e egy ilyen, az irodalom (és az irodalmi „fejlődés") autentikusságára épülő irodalomtörténet, amely – más történettudományokhoz képest – maga is *autentikus* tudomány lesz.

Az „autonóm irodalomtörténeti elemzés" igényét Lukács György közismert *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* című tanulmánya[3] után Fogarasi Béla is bejelentette egy ritkábban idézett *Az irodalomtörténet filozófiai problémái* című tanulmányában.[4] Nem lehet véletlen, hogy ezek a kérdésfeltevések és igénybejelentések éppen azokban az években hangzanak el, amikor Horváth János *Irodalmunk fejlődésének fő mozzanatai* című szintézisének[5] első fogalmazványa is készül.

Fogarasi Béla azzal a 19. századi természettudományos (pozitivista) szemlélettel vitázik, amelynek irodalomtörténeti gyakorlata más tudományos (elsősorban természettudományi) módszerek analógiára épülő alkalmazása csupán, mintha az irodalomtörténetnek nem lenne „saját, önálló, specifikus módszere" és ha „tudományosan akarjuk művelni, valahonnan kölcsönöznünk kell a tudomány módszerét". Ezzel szemben állítja, hogy „mint minden történeti tudomány, az irodalomtörténet is teljesen független a természettudományoktól, s majdnem egészen független a lélektani és szociológiai szempontoktól".[6] Az irodalomtörténet módszerének leválasztása a természettudományos módszerekről és a más történettudományokkal való egyenértékűségének hangsúlyozása, célja szerint, e tudomány önállóságát, autonómiáját és ezzel együtt autentikusságát igyekszik filozófiai szempontok szerint megalapozni. Elsősorban azzal, hogy kijelenti: „Az irodalomtörténet nem az írók története, hanem az irodalom története" és tárgya „a műalkotások egésze", mégpedig azért, mert a műnek „megvan a maga *autonómiája:* a benne kifejezésre jutó világnézetnek és művészi formának belső szükségszerűsége van, amely független az író életének esetlegességeitől".[7] Éppen azért, mert mind a „világnézetet", mind pedig a „művészi formát" a műalkotás „belső szükségszerűségéből" származtatja, Fogarasi Béla addig a feltevésig is eljuthat, hogy „a műalkotás fogalmában benne rejlik az irodalomtörténet módszerproblémája is".[8] A természettudományokról leválasztott irodalomtörténeti módszer tehát a „műalkotás fogalmából" következik. Ebben az álláspontban nemcsak a pozitivizmustól való elszakadás szándékát ismerhetjük fel és nemcsak a szellemtörténeti irány egyik alaptételét, hanem egy olyan általános (vagy általánosítható) elvi és elméleti aspektust, amely, ha gyakorlati kidolgozása megoldhatatlan nehézségbe is ütközik, már csak a műalkotás fogalmának dinamikus (tehát változó és változékony) tartalmai miatt is, mégis egy olyan gondolati lehetőséget kínál fel, amelyben az irodalomtörténet nevében rejlő ellentmondás – legalábbis elméletileg – feloldható. Azzal, hogy a művet magát és a művet a történelemben nem *külső* – lélektani vagy szociológiai, filozófiai vagy esztétikai – nézőpontból vizsgáljuk, hanem a mű természetét választva kiindulópontnak. Az irodalom fogalma nem független az irodalom természetétől és történetétől. A műalkotás mindig egy olyan fogalmat (irodalomfogalmat) realizál, amely nemcsak lehetséges a mű megszületésének pillanatában, hanem alakulásra és változásra is képes, szűkülésre és bővülésre, mégpedig a *várhatóság*[9] kritériumának

megfelelően. Ez a műben realizált dinamikus irodalomfogalom teszi lehetővé, hogy az irodalomtörténet módszerproblémáját, ahogyan azt Fogarasi tételezte, magából a műalkotásból eredeztessük.

Fogarasi Béla rámutat arra is, hogy „az irodalomtörténetben az egyszerű ténymegállapítás is értékeléssel jár", vagyis hogy „Az irodalomtörténeti ítélet értékítélet".[10] Kiemeli azt is, hogy a „modern irodalomtörténet" számára „a külső okságnál fontosabb a belső okság, a műalkotás és feltételei között fennálló viszonynál fontosabb az egyes műalkotások, egyes irányok, stílusok között megállapítható kapcsolat: a hatás. Az irodalomtörténetben az okság kategóriájának igazi formája a hatás . . . hatás alatt értjük úgy az író, a műalkotás szociális hatását, elterjedését, sikerét, mint a műnek a műre, az írónak az íróra tett produktív hatását".[11] És végül az irodalomtörténetnek a természettudományi módszerekkel, az esztétikával, a szociológiával és a művelődéstörténettel szembeni autonómiáját abban véli megragadhatónak, hogy „A műalkotás és az irodalom fogalma, a történeti értékelés és az immanens (belső) hatás kiválasztó szempontja lehetővé teszi, hogy az irodalomtörténet logikáját kölcsönzött módszerek és alapfogalmak nélkül építsük fel".[12]

Kérdés, hogy lehetővé teszi-e? Illetve, hogy járható-e az irodalomtörténet módszerének az az útja, amely benne rejlik az irodalom fogalmában? Kijelölhető-e ez az út?

Az ilyen útkeresés egyik példáját Horváth János mutatta fel. Szerinte az irodalomtörténet az irodalmi anyag „egy-egy nagy rendszerezése, melynek igazgató elvét az irodalom 'fogalmának' a meghatározása tűzi ki".[13] Tehát az irodalomtörténeti rendszerezés (szintézis?) szervező elve maga az irodalomnak a „fogalma", ezt pedig nyilván aligha lehet a műalkotásban megvalósított irodalomfogalomtól függetlenül meghatározni. Nem az irodalom állandó vagy változó jegyek alapján történt definíciója ez a szervező elv, hanem az a fogalom, amit az irodalmi alkotás létrejöttének folyamatában és befogadásának rendszerében, természetesen nem szó szerint és nem definíció formájában, fogalmaz meg. Annak az alapvető tételnek némileg más szempontú újrafogalmazása ez, mely szerint az irodalmi alkotás születésének és befogadásának együttes erőkifejtése során nemcsak egy költőileg megformált *világképet*[14] teremt, hanem egyúttal önmagát is produkálja, mégpedig elsősorban mint *mű*alkotást. Az önmagát író szöveg, az önmagát teremtő műalkotás fogalma az, amely egy-egy irodalmi korszakban, irányzatban, de nem egy teljes (nemzeti) irodalomtörténetben az irodalomnak egyenrangúan történeti és művészi vizsgálatának, Fogarasi Béla szóhasználatában „az irodalomtörténeti elemzésnek" rendező elve. A nem az irodalom fogalmából származtatott „igazgató elv"-vel, a lélektani és szociológiai, a tisztán történeti vagy ideológiai nézőpontokkal szemben, akárhány elméleti és módszertani nehézségbe ütközik is (objektív) megfogalmazása, ez az elv előnyös már csak azért is, mert semmiképpen sem lehet *represszív* tartalmú, mint bármelyik más, de leginkább az ideológiai szervezőelv. Mert nem ír elő kötelező érvényű szabályszerűségeket sem módszertani, sem ideológiai szempontból. Egyben történeti kategória, mert a múltat mint önmaga meglétének feltételét veszi számba, ugyanakkor azonban lehetőséget biztosít a múlt irodalmának, az irodalmi hagyomány műveinek nem rekonstrukciójára, hanem „restaurációjára".

Az irodalom fogalmának mint igazgató, rendszerező, szervező elvnek a meghatározása közvetlenül az irodalomtörténet és az irodalmi kritika feladata, mégpedig elsősorban az irodalom lényegének leírására alkalmas (kritikai) „fogalmi nyelv" megteremtésében.[15]

Ebben azonban egy számottevő akadállyal kell szembenéznie. Azzal, hogy az irodalomtörténet az irodalom fogalmát megragadó „fogalmi nyelv" megteremtésére csak akkor vállalkozhat, „mikor magának az irodalomnak ugyanazon elv szerinti fejlődése már erősen folyamatban van, vagy be is fejeztetett".[16] Ez az egyik alapvető oka annak, hogy a jelen irodalomtörténeti vizsgálata, a jelenben működő és aktuális irodalomfogalom leírása *nonszensz.* Amíg az irodalmi művek egy pontosan sohasem lemérhető csoportja összefüggő egészet alkotva kitermeli a *leírható* irodalmi fogalmat, már működőben van egy új irodalmi fogalom az előzőt vitatva, ám abból származva, s éppen ez az új fogalom a jelenre jellemző és nem a még aktuális, a már konstituált. A jelennel foglalkozó irodalomtörténet nem tud lépést tartani ezzel az alakulásrenddel és ezért, ragaszkodván saját módszeréhez, könyörtelenül a múltba rendel a jelenben élő, a jelenben létező műveket. Az irodalomkritika ezzel szemben előnyösebb helyzetben van. Mert rendező elve nem az irodalmi alkotásból „kiolvasható" irodalomfogalom, nem egy viszonylag stabil, standardizált nézőpont, hanem a változás számbavételére berendezett *elvárásszint.*

Horváth János az irodalom fogalmának az irodalomtörténeti rendszerezés elveként való tételezésével határozza meg a 19. századi magyar irodalomtörténetírás négy fokozatát, mint magának az irodalmi fejlődésnek „visszamenőleg ugyanannyi mozzanatát".[17] Így rajzolja meg ezt a „fejlődéstörténetet": „Wallaszkytól Beöthyig haladva, fokozatos szűkítést észlelünk (tehát) az irodalomtörténet fogalmának meghatározásában. Wallaszky felfogása szerint a magyar irodalomtörténet mindent felölel, mit valaha magyarországi ember írt, s ő valóban azt akarja is megírni. Az utána következők is felvesznek valamennyien egy ilyen szélesebb értelemben vett (egyetemes) magyar irodalomtörténetet, csakhogy ők már nem azt írják meg. Egymás után szűkebbre szabják a feldolgozandó kört, s így az elméletben elismert „egyetemes" magyar irodalomtörténet mellett, illetőleg azon belül, egy szorosabb értelemben vettnek a fogalma alakul ki, mely maga is fokozatosan szűkebbre szorul. Pápaynál a magyar nyelvűt jelenti; Toldynál már csak az olyan magyar nyelvűt, amely egyúttal megnyilatkozása a nemzeti szellemnek; Beöthynél végül a nemzeti szellemnek művészi megnyilatkozásait. A fejlődés fokozatai tehát ezek: magyarországi, magyar nyelvű, nemzeti tartalmú, művészi. Minden utóbbi fokozat a megelőzőnek szűkítése".[18] Az irodalomtörténet fogalmának ez a fokozatos (fejlődő?) leszűkülése egyúttal az irodalom fogalmának is alakulásvonala. Mert, bár Horváth János az irodalomtörténet fogalmának fejlődésirányát írja le, gondolatmenetéből az is kiderül, hogy ez nem egy semleges (belterjes) fejlődésív, hanem magának az irodalomnak, az irodalom úgynevezett állandó jegyeinek változásgörbéjét követi. Az irodalom fogalmának alakulása nélkül az irodalomtörténet fogalma (módszere stb.) sem változhatna, nem alakulhatna; az irodalomtörténet nem *írhatná* meg önmagát. Ebből következik az is, hogy Horváth János a magyar irodalom fő mozzanatainak szintézisét készítve és a magyar irodalom fejlődéstörténete rendszerező *alapelveit*[19] fogalmazva meg, kiindulópontok után kutatva mindig az irodalomtörténethez, mégpedig ennek a *történetéhez* fordul. Ennek a történetnek ugyanis a központi kategóriája maga az irodalom fogalma. Ez a fogalom abból a interakcióból jön létre, ami a műalkotás és az irodalomtörténeti elemzés között alakul ki. Nem elég az, hogy a művek egy meghatározott sorozata vagy láncolata tartalmazza ennek a fogalomnak az alapvető ismérveit, szükséges az is, hogy ezeket az ismérveket az irodalomtörténet a maga szabályrendszerében, a maga elvei szerint leírja és definiálja.

Ez indokolja azt a megállapítást is, miszerint az a szűkülési folyamat, amit Horváth János az irodalomtörténet fogalmának 19. századi alakulásában vezet végig, egyúttal az irodalomnak, az irodalom fogalmának *fejlődő* leszűkülése. Mert nem az irodalomtörténet, hanem az irodalomtörténet fogalma szűkül, s ez a szűkülés azért tekinthető fejlődésnek, mert az irodalomnak mint művészetnek a megfogalmazásához vezet és ezzel az irodalmat „kiemeli" a rá nem tartozó és leggyakrabban a romantikus irodalomértelmezésből származó feladatok szorításából. Így születnek meg a feltételek az irodalomtörténet autonómiájának kialakításához és egyúttal ahhoz is, hogy az irodalomtörténet ne az írók története legyen, „hanem az irodalom története", tárgya pedig a „műalkotás egésze".[20]

Az irodalom fogalmának nézőpontként, rendező elvként való bevezetése arra a feltevésre ad alapot, hogy *az irodalom története valójában az „irodalomtörténet története"* vagy éppenséggel az irodalmi kritika története. Minden más elkerülhetetlen filológia csupán, életrajzi kutatás vagy irodalomszociológia, művek ilyen vagy olyan nézőpont szerint elrendezett halmaza; múzeum, amelyben szótlanul sorakoznak a korszakok és az irányzatok, a könyvek és az írók, a költői arcképek. Ennek a feltevésnek egyik legfontosabb elvi, elméleti fogódzója az ún. befogadásesztétika *(Rezeptionsästhetik)*[21] H. R. Jauss és mások által kidolgozott módszere.

JEGYZETEK

[1] *René Wellek–Austin Warren:* Az irodalom elmélete, 1972. 385.

[2] *Hans Robert Jauss:* Estetika recepcije, 1978.

[3] *Lukács György:* Ifjúkori művek, 1977. 385–422.

[4] Philológiai Közlöny, XXXIX/9, 10. 712–723.

[5] *Horváth János:* A magyar irodalom fejlődéstörténete, 1976.

[6] PhK. 713.

[7] PhK. 713. 714.

[8] PhK. 714–715.

[9] A befogadásesztétika központi kategóriája. Alkalmazására és részleges „továbbgondolására" az „irodalomtörténet története" kategóriájának ismertetésekor kerül sor.

[10] PhK. 715.

[11] PhK. 723.

[12] PhK. 723.

[13] HJ. 15.

[14] A „világkép" kategóriájához lásd: *Szegedy-Maszák Mihály:* Világkép és stílus, 1980.

[15] SZMM. 21.

[16] HJ. 16.

[17] HJ. 17.

[18] HJ. 16.

[19] *Horváth János:* Magyar irodalomismeret. in: Tanulmányok, 1956. Ugyanez a tanulmány A rendszerezés alapelvei cím alatt (1976).

[20] PhK. 713.

[21] A befogadásesztétika és az irodalomtörténet viszonylatainak vizsgálatához lásd: *Umjetnost Rijeci* (Wortkunst) Rezeptionsästhetik und Literaturgeschichte című különszámát (Izvanredni svezak, 1977) (Sonderheft 1977.)

ERDŐDY EDIT

AZ IRODALOM MINT AZ IRODALOMTÖRTÉNET TÁRGYA

Az adott témához mindenekelőtt az irodalom fogalmát kellene meghatározni; azonban már ezen a ponton is szinte megoldhatatlan feladatok előtt állunk. Bizonyosnak az tűnik csupán, hogy „az irodalom fogalma nem állandó, hanem történelmileg alakuló, változó fogalom" (Horváth János)[1] ; tehát koronként változó, hogy mit tekintenek irodalomnak és mit nem.

A továbbiakban a vizsgálódás tárgyát önkényesen leszűkítem, mintegy kiragadva egy részterületet a téma szinte bejárhatatlanul és átfoghatatlanul burjánzó elágazásaiból; s elsősorban az irodalmi műre fogok koncentrálni. Ez nem jelenti azt, hogy az egyes irodalmi mű és az irodalom közé egyenlőségjelet képzelek; kiindulópontként azonban ez látszik a legalkalmasabbnak. Elfogadva Szili József Béládi Miklós által is idézett definícióját, illetve Béládi összefoglaló tárgymegjelölését: „Arra a kérdésre tehát, hogy mi az irodalomtörténet tárgya, válaszunkat ily módon foglalhatjuk össze: a művek összességeként és az irodalom rendszereként felfogott irodalom".[2]

A fenti definícióból tehát a „művek összességét" ragadjuk ki; s azokat a határvonalakat – tegyük hozzá: nem állandó és mozdulatlan, hanem változó határvonalakat – próbáljuk meg vázlatosan felrajzolni, amelyek az irodalmat a nem-irodalomtól elválasztják.

Szili József tanulmányában[3] az irodalom *absztrakt* fogalmát az egyedi műre vonatkozóan mint a nyelvi szöveg és a művésziség (művészetjelleg) metszetét határozza meg. Az irodalomelmélet viszont nem minden esetben tekinti feltétlenül az irodalomhoz tartozás kritériumának a művésziséget; s elválasztják azt az „irodalmiság" kritériumától, melynek, szemben a művésziséggel, nincs elsődlegesen esztétikai értékjelző tartalma. Az „irodalmiság" fogalmával elhatárolható az irodalom a tudományos értekezéstől, a hírlapi közleményektől, a hivatalos szövegektől, a nem tudományos információk legkülönbözőbb fajtáitól (például szakácskönyvek, ismeretterjesztő művek stb.). Az írott szövegek fentmaradó része tehát az, amely kimeríti az irodalmiság kritériumát, s ezen belül újabb kört húz a művésziség, illetve a műhöz tartozó esztétikai értéktartalom kritériuma köré. (Ilyen értelemben ír Béládi Miklós is, hangsúlyozva, hogy ezek a határvonalak formálisak.)

Az esztétikai érték megint csak problematikus fogalom, s közkeletűen használatos helyette az „irodalmi érték" fogalom is. Bojtár Endre tanulmányában (Az irodalmi mű értéke és értékelése) meggyőzően bizonyítja, hogy „egy mű irodalmi értéke, mint olyan, nem létezik". „Mondhatjuk azt is – Bojtárt idézem –, hogy az esztétikai norma szüli az irodalmi értéket, azt, hogy valamit egy közösség irodalomnak tart vagy sem. A már irodalmi műnek minősített mű azután esztétikailag vagy értékes, vagy sem".[4]

Az esztétikai érték mibenlétének, az erre vonatkozó elméleteknek és definícióknak taglalása nem feladatom; mivel azonban a továbbiakban gyakran fogom használni ezt a fogalmat, valamiféle – csupán praktikus és házi használatú – körülírására mégis szükség van. Az irodalmi mű esztétikai értéke az a különleges minőség, amely a mű minden rétegének sajátja és amely a mű nem-esztétikai értékeit közvetíti az olvasónak; meggyőzve értelmét és érzelmeit a mű igazságáról. (A tudományos műnek nincs szüksége az esztétikumra, mivel tényekkel, adatokkal dolgozik.)

Az irodalmiság és az esztétikai érték egyik forrása kétségkívül a *nyelv* milyenségében rejlik: hagyományosan háromféle nyelvet különböztet meg a stilisztika (Wellek és Warren kézikönyve is eszerint jár el)[5] – a tudományos, a mindennapi és az irodalmi nyelvet. Minden vitatottsága ellenére, nem lehet figyelmen kívül hagyni az irodalmi nyelv és a köznyelv közti „rést", a különbözőséget, mint esztétikumforrást; figyelembe véve természetesen azt is, hogy idők múltán ez is elavulhat, elkophat, s megszűnik az lenni. „Általánosan elterjedt meggyőződés, írja Lotman, hogy a költői beszédet másodlagosnak, bonyolultabb struktúrájúnak tartják, mint a prózát." Lotman a következő, Zygmunt Cerny által felállított bonyolultsági sort idézi: „gyakorlati" (utilitárius) próza (tudományos, hivatalos, hadi, jogi, ipari, kereskedelmi stb.) – közönséges próza – irodalmi próza – verspróza – ritmikus próza – szabad vers – kötetlen strófák – szabad sorok – szigorúan osztályozott klasszikus vers). Ezután a következő elrendezést javasolja: hétköznapi társalgás, beszélgetés – dal (szöveg + motívum) – klasszikus költészet – művészi próza.[6] Viszont – Wellek és Warren kézikönyvéből idézek – be kell látnunk azt is, hogy nagyon viszonylagos az a különbség, amely a művészetet és a nem-művészetet, az irodalmi és a nem-irodalmi nyelvi közlést egymástól elválasztja. Az esztétikai funkció a legkülönfélébb nyelvi kijelentésekre kiterjedhet.

A továbbiakban néhány határeset elemzésével szeretném illusztrálni ezt a viszonylagosságot, amely napjaink irodalmában éleződik ki különösen. Elsődlegesen az úgynevezett szépirodalom, művészi irodalom határeseteit, majd a rajta kívül eső, illetve kívülre helyezett műfajokat vizsgálom, melyek az „alkalmazott irodalom" gyűjtőfogalom alá tartoznak. Mindkét csoport a *fikció* (fiction), más szóval az imaginatív irodalom körébe tartozik. A másik nagy csoportot, a dokumentum- vagy tényirodalmat az előzőtől – tárgyát tekintve – az különbözteti meg, hogy konkrét, történetileg meghatározott tárgyakat ábrázol a hitelesség igényével, s így egy része rokonságot tart más területekkel, a történettudománnyal, szociológiával stb.

A kérdés tehát az, mennyiben felelnek meg ezek a műfajok egyrészt az irodalmiság, másrészt a művésziség kritériumainak; mennyiben válhatnak az irodalomtörténet tárgyává.

I. A külső bíráló, a kritikus, az irodalomtörténész vagy az olvasó az egyes műveket jó vagy *rossz* műnek ítéli; az értékskála természetesen igen széles a remekműtől a fércműig. A rossz mű igényt tarthat az irodalmi mű címre, ha egyszer kinyomtatták, de esztétikai értéke, adott esetben, a nullával lehet egyenlő. Ha az író nincs az alapvető technikai eljárások, fogások birtokában; ha például a költő nem ismeri a vers legegyszerűbb törvényszerűségeit, nem jön létre művészi alkotás. Nyilvánvalóan helyes az elv, hogy az irodalomtörténet nem rekesztheti ki a középszerű, sőt a kifejezetten rossz műveket sem; a baj nyilvánvalóan ott kezdődik, amikor ezeket kinyomtatják s ily módon az utókorra hagyományozzák.

Egészen más a helyzet a giccs, illetve az ún. lektűrök esetében. Ezek „jól vannak megírva"; szerzőik ismerik a regényírás vagy a verscsinálás technikáját, s alkalmazzák is azokat; üres klisévé merevítve a már jól bevált fogásokat. A rossz regény vagy vers esetleg lehet eredeti – a giccs soha.

A giccsirodalom jellemzőit, sajátosságait részletesen felderítették; most csak egyetlen mozzanatot szeretnék – közhelyként – elismételni.

A giccs, vagy lektűr az a terület, ahol a legnehezebb elhatárolni a nem-művészit a művészitől. (A giccs, mint az esztétikum határesete címmel írt például tanulmányt a Poetik und Hermeneutik csoport.) A giccs ugyanis másnak akar látszani, mint ami; gyakran a művészi igény álarcában jelentkezik, társadalmilag ezért tekinthető veszélyesnek. Ugyanis – ellentétben a rossz, esztétikailag értéktelen művekkel, amelyeket igen kevesen olvasnak – a giccset, a lektűrt millióan olvassák; s nyilván azért olvassák, mert *hat* az olvasóra, arra az igen széles olvasórétegre, amely számára ez jelenti az esztétikumot, a szépséget, következésképpen elfogadja annak igazságát is – ami legtöbbször, a giccs természetéből adódóan, hamis. Ha a giccs egyszerűen csak szórakoztatna, mint például a későbbiekben tárgyalandó krimi vagy detektívtörténet –, teljesen ártalmatlan volna.

A giccs nem öröktől fogva létezik; a modern kor terméke – s feltehetően nem is fog örökké létezni; ahhoz, hogy megszűnjék, nem az íróknak kell megváltozniuk, hanem az olvasóknak, az olvasók esztétikai normarendszerének. Az irodalomtörténetnek talán csak az lehet ezzel kapcsolatban a feladata, hogy élesebb határt vonjon, ahol lehetséges, giccs és nem giccs, lektűr és nem lektűr között – szem előtt tartva azt is, hogy a giccs is része és forrása a kultúra- és civilizációtörténetnek.

II. Az „alkalmazott irodalom" gyűjtőfogalma alá azokat a különböző műfajokhoz tartozó műveket szokták sorolni, amelyek valamely sajátos igényt, elvárást elégítenek ki, az irodalom általános funkciójától eltérő, speciális funkciót látnak el, s ennek megfelelően sajátos nyelvi, szerkezeti, jelentésbeli jegyekkel rendelkeznek, melyek egy-egy fajtán belül tipologizálhatók és általánosíthatók. Ide sorolható a detektívregény, a krimi, a kalandregény, az ifjúsági és gyermekirodalom, a tudományos-fantasztikus irodalom, útleírások, életrajzi regények.

Azt hiszem, helytelen volna mindezeket a műfajokat, illetve az ehhez tartozó műveket eleve kiutasítani a művészi irodalom köréből, s elvitatni tőlük azt a képességet, hogy esztétikai értéket hozzanak létre. Bármely műfaj létrehozhat jó, rossz, közepes és kiemelkedő műveket, s a „jó" értékjelző ebben az esetben sem csak és kizárólag a „jól megcsinált"-ságot, a technikai tökéletességet jelentheti.

Tény, hogy az alkalmazott irodalomra általánosságban jellemző az uniformizáltság; ezek a művek elsősorban az adott műfajhoz tartozás jegyeit viselik, egyediségük, autonómiájuk ezeknek van alárendelve, s csak ezeken a szempontokon, sajátosságokon belül érvényesülhet. Ez azonban nem feltétlenül akadálya az esztétikai érték létrejöttének.

Keszthelyi Tibor A detektívtörténet anatómiája című könyvében igen szellemesen bizonyítja, hogy a detektívtörténet morfológiája a tündérmese mintájára alakul.[8] A tündérmesék, varázsmesék sem egyediségükben érvényesülnek; ebben a műfajban is ugyanaz az uniformizáltság érvényesül, akár a detektívregény műfajában. De a műfajon belül már változatos formációk lehetségesek; az egyes – természetesen a jobb – szerzők önálló arculattal rendelkeznek.

Poe novellái, Chesterton történetei vagy Simenon regényei – hogy csak néhányat említsek – önálló, szuverén alkotások; s bizonyosan nincsenek híjával a művésziségnek sem. Hosszú listát lehet összeállítani azon „komoly" írók neveiből, akik maguk is kirándultak a detektívregény területére – Maupassant-tól Dürrenmattig.

Hasonló a helyzet a tudományos-fantasztikus irodalommal is; ennek a műfajnak is vannak kontárai, mesteremberei és művészei. Az egyediség itt még sokkal nagyobb teret kaphat, mint a detektívregényben, ahol az adott séma erősen leszűkíti az író lehetőségeit. Bradsbury, Aldisse, Fred Hoyle, Asimov regényei ugyan a jövőben játszódnak, de tematikájukon belül módot találnak arra, hogy a jelenről szóljanak, a mai ember életérzését, jelenvaló társadalmi problémákat fejezzenek ki a jövőbe vetítve. Műveik gyakran mintegy negatív utópiaként értelmezhetőek; a tudományos és fantasztikus jelleg mellett nagy szerepet kap az emberi tényező is; a mű jelentés-struktúrájában pedig a metafora-jelleg. Mint ahogyan a gazdag és a legjobb szerzőket is felsorakoztató fantasztikus irodalomtól nem vitatható el a művésziség, úgy a tudományos-fantasztikus irodalom valóban kiemelkedő alkotásaitól sem, hiszen alapvető lényegükben nem különböznek, csak éppen a tudományos fantasztikum a valóságtól való elrugaszkodást, a valóságonkívüliséget úgy éri el, hogy világát az elképzelt jövőbe helyezi, s a csoda, a fantasztikum, az irrealitás jelenlétét mintegy indokolja, magyarázza a tudomány és technika segítségével.

A gyermek- és ifjúsági irodalmat pusztán az választja el a nem-alkalmazott irodalomtól, hogy egy bizonyos korosztályú, potenciális olvasóréteg értelmi szintjéhez, felfogóképességéhez igazodik, ezért gyakran didaktikus jellegű, s természetes módon a könnyen érthetőségre törekszik. Az ide tartozó művek néha igen magas esztétikai értéket képviselhetnek; a példák ismertek, a magyar és világirodalomból egyaránt.

Mindhárom felidézett műfaj közös jellemzője a redukció; az irodalmi mű határainak tudatos szűkítése. Funkciója is korlátozott: s legnagyobbrészt megmarad a *szórakoztatás*nál, az izgalom, a feszültség iránti igény kielégítésénél. Éppen itt látom a különbséget az esztétikailag értéktelen szépirodalom és az alkalmazott irodalom között – az alkalmazott irodalom javára. Utóbbi sohasem akar másnak látszani, mint ami valójában; a redukció, amely tárgyában, tematikájában, ábrázolásmódjában, nyelvében stb. – megmutatkozik, mindig nyílt és tudatos. A giccs, a lektűr ezzel szemben igazi irodalomként kelleti magát, megtévesztve az olvasót.

Az alkalmazott irodalom leggyakrabban sematizált igazságtartalmakat fejez ki, sematikus eljárások segítségével; a giccs, a lektűr viszont – szintén csak általánosságban beszélhetünk – még ilyen sematizált igazságtartalommal sem rendelkezik.

Mindkét területet „tömegirodalomként", a tömegkultúrához tartozóként tartják számon. Az irodalomtudomány egyre nagyobb figyelmet szentel ennek a tömegirodalomnak annak az igen erős tendenciának a következményeképpen, mely az olvasót, az olvasást, a befogadás aktusát helyezi a középpontba. Gondolhatunk akár a francia irodalom-szociológiai irányzatokra, akár a recepcióesztétikára.

Az irodalomtörténet is számos műben dolgozta már fel e műfajok jellemző sajátosságait és történetüket. (A magyar irodalomban sem a detektívregény, sem a tudományos-fantasztikus regény, sem a bűnügyi regény nem mutatott fel mind ez ideig kiemelkedő alkotásokat; kivételként talán csak Rejtő Jenő kalandregényeit említhetjük, azonban itt kérdéses, vajon magával a műfajjal, vagy a műfaj paródiájával van dolgunk.)

III. Harmadsorban a dokumentum- vagy tényirodalomról kell röviden beszélnünk, pontosabban mindazokról a szövegekről, amelyek – irodalmi igénnyel vagy anélkül – szorosan kötődnek a történelmi-társadalmi valóság tényeihez, s azokat a hitelesség, a valósághűség kritériumának megfelelően tartalmazzák.

Az egyes szám első személyben írt szövegek, a különböző visszaemlékezések, vallomások, önéletrajzok, interjúk, beszélgatések elsősorban nem tárgyai az irodalomtörténetnek, inkább közvetlen forrásai. Azonban itt is számos példa akad arra, hogy a konkrét információ, az adatközlés funkciója, értéke másodlagossá válik a mű esztétikai értéke mellett; napjaink irodalmából csak egy példát mondanék, Illyés: Beatrice apródjai című visszaemlékezését. Dokumentumjelleg és esztétikum nem zárja ki egymást; a két tényező arányai döntik el végül, hogy az adott szöveg kimeríti-e a műalkotás fogalmát. A nem-írók (tudósok, államférfiak, labdarúgók stb.) ilyen típusú szövegei általában az irodalmiság fogalmát sem merítik ki; ezekkel itt részletesen nem foglalkozom.

Némileg más a helyzet a múltból ránkmaradt, nem is mindig a nyilvánosságnak szánt szövegekkel, naplókkal, levelekkel, feljegyzésekkel. Ezek a – többnyire magáncélú – szövegek nem irodalmi, esztétikai igénnyel íródtak, mégis, gyakran válik belőlük irodalom – feltéve, ha az alkalomhoz kötött, egyéni, egyedi mondanivaló – idők múltán – általános érvényűvé és érdekűvé válik. (A levéllel, a naplóval itt természetesen nem mint irodalmi műformával foglalkozunk.) Így tekintheti például Kemény János és Bethlen Miklós önéletírásait Lengyel Balázs a „magyar regényirodalom kezdetének és kivirágzásának"; s nyilván igaza van, mikor vitatja, hogy ezek a művek csak történeti forrásként funkcionálhatnak.

Az eleve nem a nyilvánosságnak szánt magánszövegek – levelek, naplók, feljegyzések – státusa már problematikusabb. Annál inkább az, minél közelebb érünk időben a jelenhez. Jelenleg is vitatott példaként említem Babits beszélgetőfüzeteit – és József Attila: Szabad ötletek jegyzékét. Figyelmen kívül hagyva azt a külső körülményt, hogy az ilyen jellegű magánszövegek elsősorban az olvasónak a kuriózum iránti kíváncsiságát, azt az igényét elégítik ki, hogy betekinthessen egy emberi élet legrejtettebb, legmélyebb titkaiba – csak magát a szöveget veszem figyelembe. Ezek a szövegek bizonyára rendelkeznek esztétikai értékekkel; ennek forrása azonban a szituáció tragikuma, mely közvetlenül, áttételesség nélkül valósul meg a szövegben. Az így, spontán létrejött esztétikai érték eredményezhet művészi szöveget – ez azonban nem hiszem, hogy műalkotásnak volna tekinthető.

A nem fiktív irodalom másik nagy csoportját az ábrázoló-dokumentum vagy tényirodalom alkotja, azok a szövegek, melyek nem a szerző személyéhez kapcsolódnak közvetlenül, hanem valamely, megtörtént esemény irodalmi igényű feldolgozását adják; a valóság tényeinek figyelembevételével. Napjainkban különösen népszerű ez a műfaj; a dokumentumregény, dokumentumdráma, dokumentum-hangjáték. Mindezen műfajokat elvileg semmi sem zárja ki a művészi irodalomból – ugyanúgy vannak jó és rossz alkotások ezen a területen is, mint a fikciós irodalomban; megrekedhet a lektűr szintjén, s remekművet is hozhat létre. Mindaddig nincs probléma, amíg a szereplők, az ábrázolt személyek a maguk személyes létében nem épülnek be közvetlenül a műbe. Különösen kirívó ez a filmen (itt most az ún. dokumentum-játékfilmre gondolok), ahol a szereplők mintegy anyagi valóságukban is jelen vannak; a dokumentum-hangjátékban, ahol hangjukat és beszédüket használja fel a szerkesztő, a rendező. Ugyanilyen problematikus

azonban az a magnetofonba mondott, s az úgynevezett szerző által csupán megszerkesztett, esetleg stilizált szöveg, mely irodalmi alkotásként, a lejegyző személy szerzőségével nyomattatik ki és jelenik meg. Az ilyen típusú szöveg nem irodalmi műalkotás, még akkor sem, ha érdekes, informatív, ha költői vagy drámai erőt sugároz. Ha mégis annak tekintjük – mint esztétikai értéket tartalmazó szöveget, akkor azt nem a szerkesztő-közreadó, hanem a szöveget elmondó személy műveként kellene felfognunk. Az ilyesfajta szöveg az „objet trouvé"-ra emlékeztet; a különbség csak az, hogy – mondjuk – egy érdekes formájú farönk egyszerűen a természet műve, természeti tárgy, s így a szobrász vállalhatja a szerzőséget, a felfedező jogán, míg a szöveget elmondó személy ugyanolyan emberi lény, mint aki lejegyzi a szöveget, s nem tekinthető egyszerűen „talált tárgy"-nak.

A tényirodalom – akárcsak az alkalmazott irodalom – igen erősen hat a szépirodalomra. A dokumentumregény mellett megszületett az ál-dokumentum is – legszebb, kiemelkedő példájaként Weöres Sándor Psyché-jét említem. Az olvasó nemegyszer találja magát szemben a dilemmával: vajon igazi vagy ál-dokumentumot olvas? Divatos eljárássá vált az újabb irodalomban a legkülönbözőbb idegen szövegek, dokumentumok és ál-dokumentumok, más alkotásokból ollózott szövegek stb. – idézőjeles vagy anélküli – beépítése is a nem dokumentum jellegű, szépirodalmi alkotás szövegébe.

Utoljára – tudva, hogy a témát még korántsem merítettem ki – említem a dokumentumirodalomnak azt az ágát, mely a szociológia területére vezet át: ez az ún. irodalmi szociográfia, amelynek elsődleges funkciója a tényközlés és adatfeltárás. Esetenként művészi alkotások is születnek ebben a műfajban. Elég, ha a Puszták népét idézzük fel.

A határeseteket még sorolhatnánk, hiszen nem volt még szó a tudományos értekező művekről; az esszéről; a politikai irodalomról, a más művészetekkel kapcsolatos szövegekről – filmforgatókönyvekről, operaszövegkönyvekről, dalszövegekről; a szórakoztató irodalom olyan formáiról, mint például a kabarétréfa. Hasonlóképpen nem fér be az adott keretek közé a folklór és a szépirodalom kapcsolata; a folklór olyan szövegeire gondolva elsősorban, mint a népi imádságok, ráolvasások, különböző, alkalomhoz kötött szövegek. Mindez nemhogy külön tanulmányt, de több külön tanulmányt is érdemelne.

Az eddig felsorakoztatott példák alapján végül is levonhatunk-e bármiféle elméleti végkövetkeztetést az irodalomtörténet tárgyára vonatkozóan? Nehezen. Az elmondottak inkább azt próbálják bizonyítani, mennyire formálisak, viszonylagosak az irodalmat a nem-irodalomtól elválasztó határok; azt, hogy a kialakult műfaj-skatulyák sem nyújtanak mindig megfelelő fogódzót az eligazodáshoz; hogy míg az irodalmon belül – s az irodalomtörténet által is feldolgozva és tudomásul véve – léteznek nem-művészi, esztétikailag értéktelen szövegek, addig a hallgatólagosan „al-irodalom"-nak, másodrendűnek bélyegzett műfajokban is jöhet létre valódi műalkotás.

Az alkalmazott irodalom termékei nagyrészt valóban kívülrekednek a „művészíség" kritériumán. Az irodalomtörténetnek mégis foglalkoznia kell ezekkel a műfajokkal is: mindig természetének megfelelő módon és formában. Az irodalomtörténet nem mehet el szó nélkül a tömegirodalom termékei mellett; mintegy önként kiengedve hatásköréből – s átengedve az irodalom-szociológiának – azokat a műveket, melyeknek olvasóközönsége összehasonlíthatatlanul szélesebb az „igazi" irodalomnál. Ha az „irodalom" fogalomnak visszaadjuk teljes jelentését, érvényességét, s nemcsak mint művek összességét, hanem mint intézményt és *rendszert* tekintjük, még nagyobb súllyal merül fel az alkalmazott

irodalom szerepe; mennyisége, tömeghatása, s – nem utolsó sorban – a szépirodalommal való szoros és intenzív kölcsönhatása következtében. A különböző, másodlagosnak tekintett műfajok erőteljesen részt vesznek az irodalmi folyamatban: ha nem is *egyedi* létükben, de műfajiságukban mindenképpen. Somerset Maugham jóslata nyilván túlzás, de nem teljesen alaptalan: „Az az érzésem, hogy amikor az irodalomtörténészek az angol népek századunk első felében létrehozott irodalmát tanulmányozzák majd, bizonyos könnyedséggel fognak átsiklani a komoly regényírók termése felett, s figyelmüket a detektív-történetek mérhetetlenül sokoldalú vívmányaira fordítják".[9]

A kritika és az irodalomtörténet feladata, hogy az alkalmazott irodalom hatalmas tömegű masszájából kiemelje az egyedi műként is funkcionáló, esztétikai értékkel is rendelkező műveket, s elhelyezze azokat az irodalmi folyamatban; hogy feltérképezze az egyes műfajok kialakulását, változásait, formációit. Összefoglalva: Az alkalmazott irodalom és a dokumentumirodalom egyes válfajainak termékeit sem kellene megfosztani az *esztétikai értékelés* aktusától. Míg egyfelől ez az értékelés élesebb határokat húzhatna a hagyományos értelemben vett szépirodalom körén belül a művészi és nem-művészi alkotás között (giccs, lektűr) – másfelől beengedne ebbe a körbe olyan alkotásokat is, melyeket műfajiságuk eddig jobbára kívülrekesztett. Nem az érték és értéktelenség összemosásáról, az esztétikai érték nivellálásáról van szó; épp ellenkezőleg.

A másik, bizonytalanabb következtetés: az irodalomtörténetnek talán még fokozottabban igénybe lehetne venni a régmúltra, a múltra – s adott esetben a jelenre vonatkozó dokumentum-jellegű szövegeket (Klaniczay Tibor hozzászólásában részletesen beszélt erről) még akkor is, ha ezek nem szépirodalmi szándékkal, igénnyel íródtak. (A dokumentumregény, -dráma, irodalmi szociográfia természetesen mindig is az irodalomtörténet hatáskörébe tartozott.)

„Az irodalmi mű valóságos csoda" – írja Ingarden. A csoda bárhol és bármikor létrejöhet, megszülethet – az alkalmazott irodalom szerény hajlékában épp úgy, mint a „magas" irodalom fényes palotáiban. A kritika és az irodalomtörténet bábáskodása a szerényebb hajlékban sem nélkülözhető.

JEGYZETEK

[1] *Horváth János:* A magyar irodalom fejlődéstörténete. Budapest, 1976. Akadémiai Kiadó, 58. 1.

[2] *Béládi Miklós:* Irodalomtörténet és élő irodalom. Bevezető A magyar irodalom története 1945–1975 című kézikönyvhöz. Bp. 1981.

[3] *Szili József:* Az irodalom fogalmának logikai problémái. Helikon 1975/1. sz. 5–31; 19. 1.

[4] *Bojtár Endre:* Az irodalmi mű értéke és értékelése. Valóság 1970/12. sz. 8–22; 10. 1.

[5] *Wellek–Warren:* Az irodalom elmélete. Budapest, 1972. Gondolat. 29–33. l.

[6] *M. Lotman:* A művészi szöveg paradigmatikájának szintjei és elemei. in: J. M. L.: Szöveg, modell, típus. Budapest, 1973. Gondolat. 89. 1.

[7] *Wellek–Warren:* i. m. 33. l.

[8] *Keszthelyi Tibor:* A detektívtörténet anatómiája. Budapest, 1979. Magvető. 132–136. 1.

[9] Idézi *Keszthelyi Tibor.* I. m. 5. 1.

POMOGÁTS BÉLA

AZ IRODALOMTÖRTÉNETÍRÁS TÁRGYA ÉS MÓDSZERE

– Rendszerezési problémák –

Az irodalomtörténész, írjon portrétanulmányt vagy korszakmonográfiát, számtalan „irodalomtörténeti tényt" gyűjt össze, ezekből kell rendszert építenie, szerves egységet alkotnia. A kialakítandó rendszer jellegét már eleve megszabja az a célkitűzés, amellyel az irodalomtörténetíró munkába fog: egészen más „alapozást" kell készítenie, ha személyi monográfiát tervez, és mást, ha egy irodalmi mozgalom avagy korszak történetének megírására vállalkozik. Ám minden tervezgetésben és vállalkozásban érvényesülnek állandó elvek, mondhatnók, előfeltevések is, nevezetesen olyan elvek és előfeltevések, amelyeket az irodalomtörténész tudományának tárgyáról és módszertanáról kialakított. Talán mondanunk sem kellene, hogy ezek az elvek és előfeltevések számos eltérést mutatnak a különböző irodalomtörténeti iskoláknál és irodalomtörténész egyéniségeknél. Nevezetesen, meglehetősen eltérnek egymástól azok az alapvető kritériumok, amelyeket a különféle iskolák és egyéniségek felfogása szerint az irodalomtörténetírónak munkája során figyelembe kell vennie, amelyek segítségével a céljának megfelelő tudományos rendszert ki kell alakítania.

Az irodalomtörténetírás elméletével foglalkozó tanulmányok, de minthogy ilyenek alig állnak az érdeklődő rendelkezésére, mondhatnám azt is, hogy eszmecserék, manapság általában két rendszerépítésre hajló magyar tudósra szoktak hivatkozni: Lukács Györgyre és Horváth Jánosra. Lukács Györgytől az 1910-ben keltezett *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* klasszikus szövegét szoktuk idézni, amely az irodalomtörténetíró számára két rendszeralkotó elvet jelöl meg: az esztétikai és a szociológiai feltárás elvét, e két elv együttes alkalmazásában határozván meg a kutatás módszerét. Hadd idézzem most én is a tanulmány egyik vezető gondolatát: „Az irodalomtörténet szintézise új, organikus egységben egyesítése a szociológiának és az esztétikának. Ez csak az állandót keresi azokban a jelenségekben, amiket irodalmiaknak szoktunk nevezni, az csak a változások leírását és azok okait. Az irodalomtörténet az elé a paradox feladat elé van állítva, hogy e két szempontot egyesítse: keresse az állandót a változóban és a változót az állandóban: keresse az esztétika absztrakcióiban megfogalmazott formák fejlődési lehetőségeit, útjait, tendenciáit és egyszersmind az egyes irodalmi művek (és hatásaik) ezerfelé ágazó szövevényében az állandót, a visszatérőt, a törvényszerűt."[1] Az állandó, amelyre az esztétika érdeklődése irányul, ilyenformán a művekben testet öltő (esztétikai) érték lesz, a változó pedig, amely a szociológia figyelmének terében áll, a formák átalakulása mögött meghúzódó okok rendszere.

Horváth János, a másik tudós szerző, akire ugyancsak sokat hivatkozunk, 1922-ben megjelent *Magyar irodalomismeret* című alapvetésében foglalta össze azokat az elveket és szempontokat, amelyekhez az irodalomtörténetírónak, miközben kialakítja a maga tudományos rendszerét, tartania kell magát. Ezeket az elveket nevezetes irodalommeghatározásából – „Írók és olvasók szellemi viszonya írott művek közvetítésével" – vezette le. Ilyen módon a következőket állapította meg: „Az irodalmi viszony elmélete; irodalmi életet teremtő forgalmazó eszközei és szervei; részesei: az írók és olvasók; közvetítői: a művek, úgy is mint irodalmi készlet és hagyomány, s úgy is mint irodalmi alakiságok fejlesztői; végül az irodalmi viszony számnélküli létesülésének kollektív lelki formát jelentő eredményei: az irodalmi ízlés és stíl, valamint az irodalmi tudat és szervei, a kritika meg irodalomtörténet: mind valamennyien tárgyai tehát egyenként és egymásrautaltságukban, az irodalomtörténetnek."[2] A Horváth János által képviselt felfogás szerint az „irodalmi viszony" középpontjában az írott művek foglalnak helyet, ezt a felfogást alkalmazza az irodalomtörténet tárgyának megjelölésében is.

Lukács György az esztétika és a szociológia alkalmazásának bináris rendjében, Horváth János az író, a mű és az olvasó hármasságában látta azokat a rendszerképző elveket, amelyek meghatározzák az irodalomtörténetírás tárgyát és módszerét. Érdemes figyelembe vennünk a francia irodalomfilozófus: Roland Barthes álláspontját is, amelyre különben Béládi Miklós is hivatkozott a készülő irodalomtörténeti kézikönyv programtanulmány értékű bevezetésében. *Történelem vagy irodalom?* című tanulmányában a francia tudós a következőket jelenti ki: „Végső soron az irodalomnak két előfeltevése van: az egyik történeti, amennyiben az irodalom intézmény; a másik pszichológiai, amennyiben alkotás. Tehát tanulmányozásához két különböző tárgyú és módszerű szaktudomány szükséges. Az első esetben a tárgy az irodalmi intézmény, a módszer pedig a történelmi módszer, az adott időpont színvonalának megfelelően. A második esetben a tárgy az irodalmi alkotás, a módszer pedig a pszichológiai vizsgálat."[3] Barthes, akár korábban Lukács György, két tudományos módszer alkalmazásában jelöli meg az irodalomtörténész feladatát, csakhogy ez nála nem az esztétika és a szociológia, hanem a történelem és a pszichológia.

A magyar és a francia irodalomfilozófus felfogásában mindemellett van valami közös: mindkét módszertani felfogás valójában két másik tudomány metodikáját kívánja az irodalomtörténetírásban felhasználni, s ezzel lényegében korlátozza az irodalomtörténetírás módszertani önállóságát, illetve érvekkel szolgál azok számára, akik kétségbe vonják az irodalomtörténeti munka tudományosságát. Ezzel nem akarom azt mondani, hogy az esztétikának és a szociológiának, illetve a történelemnek és a pszichológiának nincsen alapvető feladata és szerepe az irodalomtörténetírásban, csupán arra gondolok, hogy az irodalomtörténésznek a maga rendszerező munkája során olyan tárgyi szempontokat kell találnia, amelyek közelebb állnak az irodalom karakteréhez, s majd ezekhez a tárgyi szempontokhoz rendelheti hozzá azokat a tudományos módszereket, amelyeket az irodalomtörténeten kívüli társadalom- és művészettudományok körében talál. Ebben a tekintetben az irodalomtörténet sajátos követelményeinek inkább megfelel az a felfogás, amelyet Horváth János képviselt, habár meg kell állapítanunk, hogy az ő irodalommeghatározása ma már nem elégítheti ki az igényeket. Az irodalomnak mint „viszonynak" meghatározása ugyanis mintha túlságosan az irodalmi folyamatok pszichológiai értelmezését vagy megközelítését érvényesítené.

Az alábbiakban – mindenképpen ötletszerűen és kísérleti jelleggel – olyan fogalomrendszert próbálok körvonalazni, amely megalapozását tekintve az irodalom sajátos természetéhez igazodik, s talán szerves módon talál összeköttetést az irodalomtörténetírásban használatos más társadalom-, illetve művészettudományos módszerekkel. E fogalomrendszer alapelveit tekintve Horváth János felfogásához áll közelebb, módszertani tekintetben viszont figyelembe veszi Lukács György, illetve Roland Barthes érveit és eredményeit.

Nézetem szerint minden irodalomtörténeti munkának három alapvető kategóriát kell figyelembe vennie, mint az irodalomtörténetírás tudományos tárgyát, ezek: a mű, az írói személyiség és az irodalmi intézmény fogalmai. A *mű* az az egyedi, önállóan létező entitás, amelyet az író létrehozott, az *írói személyiség* fogalma az írói egyéniség pszichológiai és szociálpszichológiai szerkezetét, az író világképét, művészi felfogását, filozófiai és esztétikai nézeteinek rendszerét, az *irodalmi intézmény* fogalma pedig az irodalom szervezeteit, az irodalmi sajtót, a kiadói apparátust, az irodalompolitikát jelöli meg. Ezek a fogalmak nem egyszerűen egy folytonosan bővülő rendszer részei, tehát nem a mű-életmű-irodalom haladványát jelzik, hanem egymástól minőségileg eltérő és egymással egyenrangú fogalmakat. Lényegében minden más fogalmat, amellyel egy irodalomtörténeti rendszerezésnek számolnia kell, e három alapfogalomból lehet levezetni, illetve e három alapfogalomhoz lehet társítani. Az irodalmi *műfajok* (műnemek) a művek összefoglaló csoportjai, illetve ennek az összefoglalásnak az elvonatkoztatott rendszerei, az irodalmi *nemzedék* írói személyiségek összefoglalása, illetve ennek absztrakt rendszere, az *irodalmi élet* pedig az intézmények összefoglalása, illetve rendszere. Az irodalmi *irányzat* (stílusirányzat) műveket és személyiségeket foglal össze, illetve rendszerez, az írói *mozgalom* pedig írói személyiségeket és intézményeket foglal rendszerbe.

E fogalomrendszernek felelnek meg az irodalomtörténetírás különféle részfeladatai, pontosabban tudományos ágazatai: a művekkel a (poétikai, stilisztikai, ideológiai stb.) *műelemzés,* az írói személyiségekkel a *portré* (a monográfia), az irodalmi intézményekkel a *sajtó-, kiadás-* és egyéb *intézménytörténet* foglalkozik. Az összefoglaló fogalmakhoz is hozzá lehet rendelni a megfelelő irodalomtörténeti szakágazatokat: a műfajokhoz a *műfajtörténet*et, a nemzedékhez a *nemzedéktörténetet,* az irodalmi élethez a *korrajz*ot, továbbá az irányzatok történetéhez a *stílustörténet*et és a mozgalmak történetéhez a *mozgalomtörténetet.* (A mai magyar irodalomtörténetírásban mindegyik tudományos ágazatnak számos példája található.)

Végül mindegyik alapfogalom kutatásában részben szinkron, részben diakron kutatási feladatok érdekében használatba kell, illetve lehet venni valamely más társadalom-, illetve művészettudományi ágazat módszertanát: a mű vizsgálatánál szinkron módon az *esztétikát*, diakron módon a *történeti poétikát* és az *eszmetörténetet,* az írói személyiségvizsgálatánál szinkron módon a *pszichológiát*, diakron módon a *biográfiát*, végül az intézmények kutatásában szinkron módon a *szociológiát*, diakron módon a *művelődéstörténet*et. Az egyes irodalomtörténeti tárgyak, ágazatok, illetve metodikák egymáshoz való viszonyát az alábbi táblázat szemlélteti:

Tárgy			Ágazat			Módszer	
Alap-fogalom	Össze-foglalás	Kapcso-lódás	I.	II.	III.	Szinkron	Diakron
Mű	Műfaj		Műelemzés	Műfaj-történet		Esztétika	Tört. poé-tika. Eszme-történet
		Irányzat			Stílustört.		
Személyi-ség	Nemze-dék		Portré (Monog-ráfia)	Nemze-déktör-ténet		Pszicho-lógia	Biográfia
		Moz-galom			Mozgalom-tört.		
Intéz-mény	Irodalmi élet		Sajtó- stb. tört.	Korrajz		Szociológia	Művelődés-történet

A tárgyi fogalmak eme rendszere az irodalomtörténetírás tárgyát, az ágazatok rendszere az irodalomtörténetírás diszciplináris felépítését, a metodikák rendszere pedig az irodalomtörténetírás módszertanát adja meg. Maga az irodalomtörténetírás ilyen módon önálló tudományos stúdiumot alkot, amelynek mind tárgya, mind diszciplináris felépítése, mind módszertana komplex jellegű, ahogyan hasonló komplexitás található más társadalomtudományi stúdiumok, a történetírás, a szociológia vagy a művészettörténet körében is. E szerteágazó és komplex tudományos rendszer az, amelyet valójában irodalomtörténetnek nevezhetünk.

JEGYZETEK

[1] *Lukács György:* Művészet és társadalom. (Szerk. Fehér Ferenc.) Bp. 1969. Gondolat Kiadó. 34.

[2] *Horváth János:* Tanulmányok. Bp. 1956. Akadémiai Kiadó. 25.

[3] *Barthes, Roland:* Válogatott írások. (Válogatta Kelemen János.) Bp. 1976. Európa Könyvkiadó. 136.

LUKÁCSY SÁNDOR

A HYMNUS ÉS A SZÓZAT

A *Hymnust* Kölcsey 1823. január 22-én írta Csekén.

Harminckét éves volt ekkor.

1815-ben költözött Csekére. Korának egyik legműveltebb férfia, az irodalomból meg nem élhetvén, kénytelen volt itt, a kis szatmári faluban, nemesi birtokán gazdálkodni. Távol a műveltség központjaitól, könyvtártól, író-barátoktól, e „vad s felette magányos" helyen, melyet némely évben négyszer is körülfogtak a vadvizek és a Tisza áradásai, amikor aztán hetekig késett a posta, s a visszamaradt sártengeren még sokáig csak négy ökör vonta ladikkal lehetett keresztülvergődni, Kölcsey börtönnek érezte Csekét, s mind inkább elboruló kedéllyel élt, a kényszerű magányosságot dacból még fokozva is. „Munkács ide nincs messze, de itt mégsem valék egyszer is – írta egy esztendei csekei tartózkodás után. – Makacs vagyok, s nem lehetvén azokkal, kiket leginkább szeretek, ritkán hagyom el ezen nyomorult falut." Ritkán hagyta el szobáját is; „volt egész év, hogy az udvarról nem mentem ki . . ."

A *Hymnus,* a nemzet közös éneke, a legteljesebb, önkínzó magányban keletkezett.

Idősebb költőtársai még ódákban magasztalták a magányosságot, filozofikus és poétai gondolatok sugalmazóját: „Áldott Magánosság, jövel!" (Csokonai); „Ó szent Egyedülvalóság! . . . Téged óhajtlak . . ." (Berzsenyi) – a csekei költő csak szenvedett a magánytól, melyben rossz közérzet nyomasztotta, és „„sötét képek" háborgatták. Bárhová tekintett, csúnyácska hazát látott maga körül, az elmaradottság vadvizeit, országot utak, intézmények, infrastruktúra nélkül, pár százezernyi nemest kilencmillió jogfosztott nemtelen terhére élni, zsarnokságot fent, „vad nép" tanyáit alant. Az ország állapota reménytelenséggel töltötte el a költő szívét. „Emlékezem az ifjúság napjaira, mikor keblem is forrás és küzdés tűzpontja volt; mikor lelkemben ezer indulat, gondolat és kép zajonga . . . Hellas és Róma hősei ragyogtak a múltból felém, s szívszakadva kérdém: hol a haza, melyért halnom lehessen, mint ők? de a föld, hol állék, hasonlatlan volt a tündérképhez, mit a hősek szép hona felől magamnak alkottam." A reménytelenség ez éveiben az elvágyódás lett Kölcsey költészetének vezérszólama, elvágyódás a szabad Svájcba, a görög–latin múzsák honába, az eszmények ideálvilágába, a halálba, mindegy hová, csak el innét; még az is megfordult a fejében, hogy kivándorol Amerikába.

1811-ben írta *Andalgások* című versét.

Boldog, kinek szép hont adának
A sors örök törvényei,

Hol géniusz szelíd nyomának
Láttatnak nyilván jelei.

Képzelete bejárta a tájakat, melyeket egy-egy szerencsés pályatárs – Haller, Rousseau, Gessner, Horatius – tett nevezetessé; a magyar költőnek nem jutott osztályrészül a boldog alkotás, mert

Itten vérző honunk vidékin
Nyögő szél érvén keblihez,
Pusztúlt váraknak omladékin
A Múzsa búsan tévedez.

Tekintvén századokra vissza,
Ha Somlónk ormain megáll,
Az édes cseppet könnyel issza,
Lantján vig hangot nem talál.

Ez a vers – nevezetes már csak azért is, mert Kölcsey ebben írja le először a „hon" szót – ez a vers, bár tizenkét évvel a *Hymnus* előtt keletkezett, itt-ott már annak motívumait előlegezi. „Tekintvén századokra vissza" – íme a *Hymnus* történeti szemléjének alapötlete; „Pusztúlt váraknak omladékin" – íme a *Hymnus* kőhalmazzá omlott várai; s a *Hymnus* imaszerű kérlelése is felhangzik már az *Andalgások*ban: „Kérjük, . . . hogy lágyuljon a végezés . . ."

A *Hymnus* megírásáig azonban még hosszú az út.

Kölcsey napjai s éjei szorgos stúdiumokkal telnek; különösen a történelmet és annak filozófiáját tanulmányozza. Kazinczy rezignáltan írja 1815-ben, a francia forradalmak és a napóleoni háborúk korszakának végén: „Én régóta úgy nézem már a világ történeteit, mintha egy nem értett nyelven játszanának előttem egy theáteri darabot . . ." Kölcsey meg akarja érteni a történelmet, a változások történetét; de még ezzel sem éri be. „Érzékenység és spekuláció s a történetnek nyúgodt keresése egyformán elrontanak bennünket: *Csinálni, csinálni* kellene!" E szavakkal Kölcsey az egész reformkor számára adott erkölcsi programot.

Gondolkodásának a tett filozófiája felé fordulását 1814-ben *Élet* című verse jelzi. Az elvágyódás és az ideálvilág felé epedés után mindezek kritikáját mondja ki: „Nincs élet a felhők körébe"; itt a földön kell szembenézni a sorssal. Ez már a küzdő szava, azé a költőé, aki – ugyancsak 1814-ben – megírja *Küzdés* című versét s benne a remény sorait:

Sejdítve zeng az énekes
Jobb sorsot és hazát . . .

Ez a sejtelem erősödik föl imperatívusszá az 1814. év egy újabb versében:

. . . néked élni kell, ó hon
S örökre mint tavasz virúlni . . .

Ez a vers – a *Rákos nimfájához* – messze előrevilágít a reformkor évtizedeibe. „Kettő szerelme kebelemnek, Egy hon és egy leány" – írja Kölcsey; „Szabadság, szerelem! E kettő kell nekem!" – írja majd Petőfi. „De néked élni kell, ó hon, S örökre mint tavasz virúlni . . ." – írja Kölcsey; „És még neked virulnod kell, o hon, Mert isten, ember virraszt pártodon." – írja majd Vörösmarty 1847-ben, *Jóslat* című versének refrénjében.

E két vers szöveghasonlósága nagy történelmi különbséget takar. 1814-ben Kölcsey „kell"-je („néked élni kell, ó hon") még csak a költő magányos lelkéből, a kétségbeesés szakadékszélén fakad föl; 1847-ben, egy emberöltővel később, Vörösmarty már bizakodó indokolást fűzhet a „kell"-hez: „mert *ember* virraszt pártodon . . ." – mivel az eltelt emberöltő létrehozta a tevékeny és áldozatos lelkű hazafiak táborát, Kölcsey eszméinek jegyében s tevékeny és áldozatos életének példájától ösztönözve. – S ha nem elég az emberek tevékenysége, virulóvá tenni a hazát? Vörösmarty még egy bíztató szót belefűz az indokolásba: „mert *isten* virraszt pártodon . . ." Ez a szó sem hangozhatott volna el Kölcsey nélkül! Hisz ő kezdte így versét 1823-ban: „Isten, áldd meg a magyart . . ."

Kezdődött már így vers a magyar irodalomban. Berzsenyi *Fohászkodás*a: „Isten! kit a bölcs lángesze fel nem ér . . ." Berzsenyi költeménye és istenfogalma a francia forradalomban a Legfőbb Lény ünneplésére írt énekekkel mutat hasonlóságot. Kölcsey *Hymnus*ának istene sem a tételes vallások áldozatokkal befolyásolható személyes Gondviselése; inkább egy olyan Principium, melynek lényéből fakadó tisztje őrködni az erkölcsi világrenden, hogy azt semmivé ne tegye kirívó igazságtalanság. Ezért cseng hozzá a költő áldásért az első, szánalomért az utolsó strófában. Kölcsey istenfogalma vallásos színezet nélkül is magasabbrendű, filozofikusabb, mint később „a népek istene" Bajzánál, „a magyarok istene" Petőfinél.

A *Hymnus* kezdő és záró szakaszának variációival megismételt könyörgése történeti szemlét fog közre. Ez a szemle két egyenlőtlen részre oszlik. Két strófa mintegy emlékezteti az *áldó* istent kegyelmének eredményeire: a honfoglalásra, az új hazában élvezett dús természeti ajándékokra, a magyarok hadi sikereire. A következő nagyobb rész, négy strófa, isten haragjának következményeit festi: a mongol és a török pusztításait, a meghasonlott magyar haza önemésztő csatáit, a hontalanság állapotát, a küzdelmek reménytelenségét, az értékek felfordult világát, melyben az erőfeszítés nem nyeri el jutalmul a legfőbb jót, a szabadságot. A költő elismeri a *haragvó* isten színe előtt, hogy a szenvedések e sorozatát a magyarság bűnei okozták, de a bűnhődés mértéke immár meghaladja a vétkekét; a felborult egyensúlyt a *szánó* istennek kell helyreállítania.

A magyar történelemnek ez az etikailag felfogott képe régi hagyományon alapul: a reformáció prédikátorai, majd a katolikus Zrínyi vallották, hogy a török dúlás, az ország pusztulása a magyarság vallási és erkölcsi romlásának következménye. Énekeikben számos olyan kifejezést alkottak meg, melyek irodalmi közhelyként eljuthattak Kölcsey koráig. 1600 körül például egy ismeretlen versszerző ezeket írja:

> Nagy haragja vagyon istennek mirajtunk,
> Bűneink ostora elhatalmazott rajtunk,
> Siralmas jajszóval, keseredett szívvel
> Azért hozzád kiáltunk.

Nem nehéz fölismerni e sorok hasonlóságát a *Hymnus* negyedik strófájával.

De másféle hagyomány is érvényesül Kölcsey versében. A kezdő és záró szakasz egyik ríme: *tép – nép,* a Rákóczi nótájának emlékezetes rímével azonos, és aligha véletlenül került Kölcsey tollára, hiszen néhány évvel a *Hymnus* előtt egy versében a kuruc vezéreket invokálta („Rákóczi hajh, Bercsényi hajh!").

Figyelemre méltó a „Hajh" felkiáltás is a *Hymnus* negyedik strófájában: népi hangvétel ez, szemben az akkortájt szokottabb, még Petőfinél is gyakori „hah" színpadiasságával. Valószínűleg ez a szóválasztás sem véletlen. Kölcsey maga írja: a *Hymnus* megköltése idején „reggeltől más hajnalig szobámban járkáltam, . . . s ha sötét képeim engedték, a parasztdal tónját találgatám."

E népdal-stúdiumoknak mintha nyomát látnók a *Hymnus*on. Ez a vers keresztrímekkel összekötött, hét és hat szótagos trocheusokban folyik. Az ereszkedő lejtésű görög–latin ütem könnyen rokonul a hangsúlyos magyar verselés ereszkedő tagolásával. Ha pedig a *Hymnus* két-két sorát egybevesszük, a középkori eredetű latin vágáns-ritmus tizenhárom szótagos sorfaja áll előttünk, mely a magyar népköltészetben sem ismeretlen. A *Hymnus*t el lehet énekelni a „Megismerni a kanászt . . ." dallamára! Senki sem tudhatja, csakugyan e népszerű ritmusképlet idomára formálta-e Kölcsey a *Hymnus* sorait, de az tény, hogy ez a nemzeti, közösségi ima egy népdal, egy közösségi ének ritmusára szól.

Hozzátehetjük: többes szám első személyben. Korábbi verseiben Kölcsey lírai pozíciója más volt: a magányos költőé, aki folyvást egyes szám első személyben (ha megengedné a grammatika, így is mondhatnók: magányos szám első személyben) mondta panaszait és óhajtásait, egyedül, szemben egy süket és visszhangtalan, közönyös és reménytelen társadalommal. Most először, a *Hymnus*ban, megváltozik a nyelvtani alak: a költő nemzeti többes számot használ: „őseinket", „értünk", „zászlónk", „bűneink" és így tovább. A költő a hazában, a nemzetben, a közösségben végre talajra talált. Többé nem fog elvágyódni, dolga itt van, s mert tudja, hogy „itt élned, halnod kell", itt fog élni, itt fog meghalni is.

*

A *Szózat*ot Vörösmarty 1836 elején írta, harmincöt éves korában, Pesten.

Sanyarú ifjúság után most már kissé megállapodottabban él; mint az Akadémia tagja fizetést húz. A képzelet korlátlan csapongásai elkerülik, vagy maga mond le a „Nincs kedvem sem időm mindennapi dolgokat írni" esztétikájáról. A nagy epikus és drámai művek korszaka, a *Zalán futása, A Délsziget, A Rom, Csongor és Tünde* immár mögötte van. Az 1830-as évek elején egyre kevesebbet ír: néhány balladán és népies költeményen kívül főként epigrammákat. 1834-ben egész verstermése mindössze ötvenöt sor.

Egyre jobban érdekli a politika.

Politikai költészete korábban is volt. 1823-ban verset írt a Szent Szövetség zsarnoksága ellen *(A három egyesült fejedelmekre).* Ezt költő írta. Most, 1830-ban a politikus ír verset: *V. Ferdinánd királyhoz;* a politikus, aki taktikázik és mérlegel, „örömrebegő szavakkal" és „hálabuzgón".

Vörösmarty politikai költészetének – és később közéleti tevékenységének – mélyről jött indítéka volt: a nemzet sorsán érzett aggodalom. Voltaképpen egész életében a nemzethalál rémével viaskodott. A szorongás már 1822-ben versre ihlette: „Hazám, ha tán enyészned kéne, dicső hazám" *(A zivatar);* az V. Ferdinándhoz írt ódában is felrémlik a „bús, nemzetölő veszély" képe: „magyar! te ki vagy törölve", s azért dicsőíti a királyt, mert úgy véli, a jólelkű uralkodó elejét veszi a pusztulásnak.

Ez még 1830-ban volt. 1836-ra elszállnak illúziói. Az országgyűlés, mely 1832 végén kezdődött és annyi reménységet táplált, tart még ugyan, de világosan látni, hogy nem teljesíti be azokat az álmokat és követeléseket, melyeket Kölcsey, Széchenyi és Wesselényi fogalmazott meg. Az udvari körök és a magyar arisztokrácia megakadályozzák – ha másként nem megy, erőszakkal – a polgári átalakulást, az ország modernizálását és erkölcsi megújulását. Az 1835. év eseményei – Kölcsey lemondatása, Wesselényi perbe fogása – sokakat megalkuvásra késztetnek s próbára teszik az erőslelkűeket is. Mi lesz, ha tömegessé válik a megingás, ha elvész a nemzet erkölcsi ereje? Akkor valóban meg lehet kondítani fölötte a lélekharangot . . .

Ilyen események sodrában, ilyen hangulat közepette keletkezett a *Szózat.*

Vörösmarty mindig lassan és nehezen dolgozott. Most is. A kezdősorokat az első kéziraton még így fogalmazta meg: „Hazádhoz, mint szemedhez, Tarts híven oh magyar. Bölcsőd és sírod az neked . . ." Nem volt megelégedve, új papírt vett elő, de arra is az első változatot írta föl újra, hogy abból – valószínűleg sok töprengés után – javítással, törléssel megalkossa a végleges szöveget:

Hazádnak rendületlenül
Légy híve oh magyar;
Bölcsőd az s majdan sírod is,
Mely ápol s eltakar.

Szerencsés verskezdet; sikerült megtalálni a kulcsszót: „rendületlenül", mely Arany Jánost majd versre ihleti, a kulcsszót, melyet Vörösmarty talán Kölcsey *Vanitatum vanitas*ának köszönhet („Légy, mint szikla rendületlen").

A *Szózat* szerkezete viszont a *Hymnus* felépítésére emlékeztet: a befejezés Vörösmartynál is a kezdősorok variációs megismétlése, s a két verspillér ezúttal is történeti elmélkedést fog közre. E tízszakaszos középrészben Vörösmarty is előbb a honfoglalás és a török elleni harcok dicsőségét idézi fel, majd – amire Kölcsey még alig célozhatott – egész strófát szentel a szabadságháborúknak, melyek Hunyadi csatái *után* csak a Habsburg-ellenes küzdelmek lehetnek. Ezután Kölcsey „balsors" szavának variánsa, a „balszerencse" következik, s Vörösmarty folytathatná – mint költő-elődje – a hanyatlás és a szenvedések képeivel, ehelyett azonban dacos kijelentést tesz: „Él nemzet e hazán." Az „ezredévi szenvedés" Vörösmartynál csupán hivatkozási alap, hogy – e laikusabb korban Kölcsey istene helyett – a nagyvilághoz forduljon, minden bűntudat nélkül, az élet-halál alternatíva eldöntéseért. A döntést Vörösmarty is érvekkel próbálja befolyásolni, de nem a vezeklés passzív erkölcsi súlyára hivatkozik, mint Kölcsey, hanem a nemzet pozitív erényeire, az „ész, erő és oly szent akarat" erőfeszítéseire, melyek akár a jobb kort is kiérdemelhetnék, párosulva az imának a *Hymnus*ban domináns, itt csak mellékes motívumával. Az alternatíva azonban véresen komoly; a *Szózat* nem lehetne az, aminek költője szánta: felhívás, ha a másik lehetőség, a nemzethalál nem foglaltatnék reális veszélyként benne. Csak reális veszély ösztönözhet nagy tettekre és rendületlen elszántságra. S ezt a nagyon is fenyegető veszélyt alig szépíti meg az ember millióinak gyászkönnye s a halál „nagyszerű" jelzője (mely a kor nyelvében különben sem magasztosat jelentett, hiszen az egykorú sajtóban folyvást ilyeneket olvashatunk: „nagyszerű

földrengés", „nagyszerű bankrablás" stb.). A nagyszerű halál egyszerűen annyit jelent: totális pusztulás. Ezért, éppen ezért „légy híve rendületlenül hazádnak, oh magyar . . ."

Mint látható, a *Szózat* eszmemenete számos ponton érintkezik a *Hymnus*éval, de mindannyiszor ellentétes irányba fordul. Szép példája ez a legnemesebb értelemben vett költői hatásnak: ha Vörösmarty nem ismeri Kölcsey versét, valószínűleg nem írja meg vagy bizonyosan nem így írja meg a *Szózat*ot. De mivel a két költeményt több mint tíz év, egy új korszak választja el, Vörösmarty a magáét csak így, ez új korszak szellemében, isten helyett kortársaihoz fordulva, ima helyett az erkölcsi felhívás nyelvén írhatta meg.

A *Szózat* abban is hasonlatos a *Hymnus*hoz, hogy Vörösmarty versébe is mintegy beleömlik a hagyomány kifejezéskészlete. „A nagy világon e kivűl Nincsen számodra hely . . ." – a gondolat csaknem azonos szavakkal szólal meg a régi magyaroknál: „. . . az mü nemzetségünknek több hazája ennél soha nem lészen s nincsen is, más minekünk az övét nem adja" (Bocskay István, 1606); „. . . az magyaroknak ennél több ez kis darab országocskánál nincsen, kit ha elvesztnek, semmiek nem leszen" (Czobor Mihály, 1606); „. . . nem hazánk-e tehát nekünk is ez, mint édes eleinknek? Az bizony, más nincsen kivűlle" (Esterházy Miklós, 1634); „elfussunk? nincs hová, sohun másutt Magyarországot meg nem találjuk" (Zrínyi Miklós: *Az török áfium*). – Nem arról van szó, ismerte-e vagy sem Vörösmarty e régi írásokat, melyek részint még ki sem voltak adva az ő idejében. Arról van szó, hogy Vörösmarty költői érzékenysége mintegy magába szívta a régi magyar századok szavát.

És Széchenyiét. Nem nehéz párhuzamos idézeteket kiírni a két férfi műveiből.

Stádium	*Szózat*
Hunnia, annyi viszontagságok közt	És annyi balszerencse közt
Csekély száma mégis él	megfogyva bár él nemzet e hazán
Hunnia szebb sorsra méltó	még jőni fog egy jobb kor
feküdjünk mi is . . . nemzeti sírgödrünkbe	a sírt, hol nemzet sűlyed el
mi mint magyarok egykori sírhantunk fölött soha ne érdemeljünk-e a később élendő nagy nemzetek emlékezetében néhai nagyságunknak egy érdem-emlékét is?	S a sírt, hol nemzet sűlyed el, Népek veszik körűl. S az ember millióinak Szemében gyászkönny űl.

*

A *Hymnus* az Aurora 1829. évi kötetében jelent meg először, a *Szózat* ugyanott az 1837. évi kötetben. Szövegük 1832-től Kölcsey, 1840-től Vörösmarty munkáinak gyűjteményes kiadásaiban is olvasható volt. Úgyszólván egyenlő eséllyel bírtak tehát, hogy a nemzeti köztudatban elfoglalják megillető helyüket. A két vers sorsa mégis különböző. A *Hymnus*t inkább mint becses irodalmi művet tartották számon, a *Szózat* viszont igen

hamar valóságos nemzeti közkinccsé vált, és szövege – majd pedig dallama – sokáig nagyobb hatást gyakorolt. A reformkor, úgy látszik, nem annyira istenhez fohászkodni, mint inkább honfiúi felhívásokhoz igazodni akart.

A *Szózat*ról, alighogy megjelent, hírt adott a sajtó. „Vörösmarty Szózata – olvassuk a *Rajzolatok* 1847. január 12-i számában – reményljük, nem fog elhangzani figyelem s hatás nélkül, és ohajtjuk is, hogy e szózat tettet szüljön, mely megfelelne e szózatnak." Vörösmarty versét, mely egy népszerű naptár révén a legszélesebb rétegekhez is eljutott, hamarosan széltében emlegették, szavalták, cikkekben számtalanszor idézték, 1839-től már énekelték is Egressy Béni (első) dallamára, előadása a nagy hazafiak tiszteletére adott fáklyás ünnepségeken szinte elmaradhatatlan volt.

1841-ben az Akadémia nagygyűlésén Pulszky Ferenc már a „nemzeti dallá vált Szózat"-ról beszél; a következő évben Deák Ferenc méltatja ugyanott, Kossuth Lajos vezércikke pedig (mely egyébként arról szól, hogy a közönség nem vásárolja Vörösmarty műveit) szélesebb nyilvánosság előtt szögezi le: Vörösmarty „ha mást soha nem írt volna bár, mint a Szózatot, ezen egy művével is hervadhatlan koszorút körített homlokára . . . Szózata máris nemzeti himnusszá vált . . ."

Vörösmarty verse tehát már nemzeti himnuszként szerepelt a köztudatban, amikor 1843 januárjában Bartay Endre, a nemzeti színház igazgatója pályázatot írt ki a *Szózat* megzenésítésére. A „húsz arany pályadíjt a legjobb népmelódiáért" a bíráló bizottság, melyben Vörösmarty is helyet foglalt, huszonkét pályamű közül Egressy Béni (újabb) művének ítélte oda. Bemutatására 1843. május 10-én került sor.

Talán azért is, mert a *Szózat* zenéje nem aratott osztatlan tetszést, 1844 februárjában Bartay újabb pályázati felhívást tett közzé, ezúttal a *Hymnus* zenei feldolgozására. A nyertes Erkel Ferenc lett; művét 1844. július 2-án mutatták be.

Most már két díjazott népmelódiája volt a nemzetnek, s énekelték is őket minden lehetséges alkalommal. Gyakrabban a *Szózat*-ot, Kisfaludy Károly emlékünnepén épp úgy, mint ellenzéki táncestélyen vagy a váci siketnéma-intézet évzáróján, sőt egy olasz énekesnő tiszteletére is; ritkábban a *Hymnus*t, rendszerint a *Szózat*tal együtt, mint például 1845. május 16-án Deák Ferenc és Vörösmarty kolozsvári ünneplésekor vagy 1847. augusztus 31-én a nemzeti színházban István nádor felköszöntéséül.

Ennek ellenére a nemzeti himnusz ügye nem jutott nyugvópontra. 1844-ben a Kisfaludy Társaság azzal a kéréssel fordult a nádorhoz és a Helytartótanácshoz, hogy nyilvános intézménnyé minősítessék; ezt a kegyet elnyervén, Toldy javaslatára a Társaság, hálája jeléül, „maradandó nemzeti hymnus", „bármely ünnepies alkalomkor énekelhető nemzeti dal" megíratását határozta el, s a szöveg elkészítésére Vörösmartyt szólította fel. A költő, bár Kölcsey *Hymnus*a épp az idő tájt énekszóval is terjedni kezdett, megírta a kívánt verset, s 1844. november 25-én harminc körmöci aranyat vett fel tiszteletdíjként. A Kölcseyével azonos címet azonban valószínűleg nem Vörösmarty, inkább Toldy adta az új himnusznak. Megíratása talán azzal a titkos szándékkal történt, hogy a császári himnuszt, a Gotterhaltét helyettesítse. A Kisfaludy Társaság 1845. február 6-i ünnepélyes közgyűlésén Székács József költő szavalta el. A *Társalkodó* című lap azt az óhaját fejezte ki: Vörösmarty *Hymnus*a „legyen ezentúl mindennapi imádságunk". Ami azért furcsa méltánytalanság Kölcsey *Hymnus*ával szemben . . .

A közönség pedig továbbra is a *Szózat*ot tekintette a nemzet himnuszának, azt énekelte a szabadságharc csatáiban, majd az önkényuralom elleni tüntetéseken, s ha

1855-ben, Vörösmarty temetésekor a tilalom elhallgattatta is, 1860-ban, Széchenyi rekviemjén nyolcvanezer ember ajka szólaltatta meg.

1848-ban a forradalmi törvényhozás csak a nemzeti felségjelek, címer és zászló ügyében intézkedett, hivatalos nemzeti himnuszt nem jelölt ki. Így aztán hiába írta Vörösmarty életrajzában Gyulai Pál, hogy a *Szózat* „az ifjúló Magyarország nemzeti himnusza lőn, ma is az" (1866), valójában a Gotterhalte volt törvényesítve, melyet 1854-ben legfelső császári kézirat nyilvánított kötelezővé. Hivatalos alkalmakkor ennek hangjai szólaltak meg, és bár a magyar országgyűlésben időnként egy-egy képviselő tiltakozott ellene – Madarász József szavával: a „hóhér-himnusz" ellen – ezt adták elő még 1918. október 23-án is a debreceni egyetem felavatásakor. Magyarországon valószínűleg ezúttal utoljára . . .

Időközben annyi változás történt, hogy Kölcsey *Hymnus*a – talán azért is, mert Erkel zenéje értékesebb – a népszerűségben kezdte megelőzni a *Szózat*ot. Amikor 1903-ban Rátkay László országgyűlési képviselő törvényjavaslatot nyújtott be a magyar nemzeti himnusz ügyének törvényes rendezésére, annak szövegében már ez állt: „Kölcsey himnusza az egységes magyar nemzet himnuszává avattatik."

Nem avattatott sem akkor, sem azóta.

Más nemzetek himnusza az uralkodó számára kér boldogulást, mint a *God save the King,* vagy vérszomjas bosszúdal, mint a *Marseillase.* Ima és erkölcsi szózat, történeti önvizsgálat és senkire sem sérelmes nemzeti remény szavait – s mindezt klasszikus költőinek maradandó megfogalmazásában – csak a magyar nemzet fogadta szívébe himnuszaként.

BODRI FERENC

LOUISE DE VILMORIN

(Nyomkövetés a „Sirályok Királynőjének" dunatáji tartózkodásairól)

A tündéri emlékű költő- és regényírónő művészetének átfogó monográfiáját, életútjának elemző és „igaz történetét" minden valószínűség szerint (hiszen francia) nem magyarul fogják megírni, bár *Madame Louise de Pálffy,* vagy *Comtesse de Pálffy* egy teljes lírai ciklusában és még jó néhány versében a „dunai sirályok királynőjének" vallotta magát. Nem kevés barátja él a sirályokban talán szegényebb, más értékekben mindegyre gazdagodó Budapest hídjai körül, ez a „nyomkövetés" akár hozzájuk szóló felszólításnak tekinthető. Korrekciókra vagy kiegészítésre, hadd teljesedjék az angyal eföldi története.

Ha elemző monográfiát valóban nem a magyar szaktudomány, de *A szép kertésznő* legszebb arcképét minden bizonnyal *Gyergyai Albert,* a királynő egyik szállásmestere rajzolta meg egy rövid emlékezésrészletében (Kritika, 1979/4. sz.), különösképpen elevenül a „távoli ritka palánta" budapesti időzését, miliőjét és szerteágazó bonyodalmait. Louise de Vilmorin életét *gróf Pálffy Pál* egyre hűvösödő oldalán, forgolódásait a budapesti csodálók, hódolók és udvarlók körül, érdeklődését és bizalmát a magyar művészvilág iránt.

A megejtően szép „sirály-versek" tehát Budapesten születtek, *A mennyezetes ágy* című Vilmorin-regény fejezetei jórészben ugyanígy. A magyar nyelvű kiadás egyik fordítója Gyergyai lett, az előszót *François Gachot* írta, mindketten a bájos Hölgy etáji vergiliuszai. A versekben a költőnő hófehér szabadság-nosztalgiája jelentkezik, *Ferenczy Béni* 1941-ben, két változatban is megalkotott szoborportréján, mellettük remek vöröskréta-rajzán egy lírai szépség igézete. Ez utóbbiak a szentendrei Ferenczy Múzeumban láthatók.

A sokhúrú életmű első monografikus bemutatására a nagyhírű család egyik tagja, a kertésznő fivére, *André de Vilmorin* vállalkozott (*Essai sur Louise de Vilmorin.* Párizs, 1962 ill. 1972. Editions Pierre Seghers, Poètes d'aujourd'hui – 91.), Gyergyai Albert élménydús portréja mellett *Gachot*-é az említett magyar nyelvű könyv előszavában, egy másik az *Írók között* című emlékezésében (Nagyvilág, 1972/10. sz.) olvasható, ez utóbbi kizárólag a Hölgy budapesti idejével foglalkozik. Gachot egykori előszava franciául a *Nouvelle Revue de Hongrie* 1942-es évfolyamának lapjain található. És jóbarátok tűnnek fel az *Egy elmúlt ország emlékei* című visszapillantásának (Irodalomtörténet, 1971/4. és 1972/1. sz.) portrérajzai között.

Minden további az egykor itt időző királynő (kertésznő?) hódolóira és udvartartásának tagjaira vár, Gachot és Gyergyai példát teremtettek, Ferenczy Béni büsztjei és rajza őrzik az eleven arcot és szellemet. Az arcmások akár álompénzekre verhetők, az így nyert valután újabb emlékek válthatók.

*

Tehát magyar szóra is mindenképpen méltó, hogy *André Malraux* egykori pártfogoltja és jóbarátja, majd utolsó évtizedének meghitt élettársa, *Louise de Vilmorin* (1902–1969) „a két leggyönyörűbb évet az életéből" (és még néhány kevésbé gyönyörűt) gróf Pálffy Pál feleségeként a Pozsonyhoz közeli Budmerice (Gidrafa? , Lindava major?) Pálffy-kastélyában töltötte (ma a Szlovák Írószövetség Alkotóháza a német reneszánsz stílusban, de 1889-ben, egy gyönyörű park közepén emelt meseépület), házasságot 1937-ben Pozsonyban kötött. És bár a bizarr architektúrájú kastély a nagyszombati járásban még Csejtéhez, Báthory Erzsébet egykori várához is közel esik a Kiskárpátok vonulatai alatt, a francia költőnő második házassága kezdetben valóban felhőtlennek, talán boldognak mondható. A férj, *gróf Pálffy Pál* (1890–?) a tízes években remek angol kapcsolatokkal a Monarchia katonai attaséja Svájcban, majd az első világháborút követő összeomlás után visszavonult, Budmericén gazdálkodott és főként utazgatott. A Louise de Vilmorinnel való találkozás feltehetően Párizsban, de lehet, hogy Innsbruck környékén, a többszöri nyaralások és telelések alkalmával esett. Az agilis és hazáját féltő Pálffy 1918/19-ben még a kormányzó elnök gróf Károlyi Mihállyal is levelet váltott, a polgári demokratikus (egyben tehetetlen) kormánynak az angolokkal botcsinálta és önkéntes összekötője volt. 1961-ben megjelent emlékirata (*Paul Graf Pálffy von Erdőd: Abschied von Vorgestern und Gestern.* Szerk. Litván György. Stuttgart, Schüler Verlag und München, Ujváry–Csáky) bizonnyal szól a „szép kertésznővel" töltött esztendőkről is.

Budmericéről az Anschluss (1938), majd Csehszlovákia német megszállása és a szlovák fasiszta állam megalakulása Budapestre hajtotta a furcsa párt, az éggel együtt a házasság is elfelhősödött a hírek, akár Gyergyai Albert tanúsága szerint. Comtesse de Pálffy számára örömöt nagyobb részben az új méltó barátok hoztak, időközben néhány gáláns vagy éppen szeplőtelen kaland. No meg a Duna sirályai, akikkel királynőjük a Galamb utcai apró lakás erkélyén vagy éppen a hidakon és a partokon randevúzva találkozott. 1939 márciusa Hölgyünket Párizsban találta, az intenzív budapesti tartózkodást (1939–1944) még sokszor megszakították Madame de Pálffy többszöri párizsi útjai (Svájcon át), majd végleg a német bevonulás. A házasságot jó néhány zátony után válás követte utóbb.

A „stílus és az írástudás arisztokráciájához is tartozó" költőnő (Gachot szavai ezek) ugyanakkor született és férje révén is arisztokrata: négy fivérével egy előkelő lotharingiai famíliából származott. Ősei magkereskedők, közöttük több számon tartott természettudós. Egy kissé mintha Hervé Bazin Rezeau családjára hasonlítana a „Famille de Vilmorin", az egyetlen lány és a négy fivér a Párizshoz közeli *Verrières-le-Buisson* kastélyban született, a kastélyt még XIV. Lajos építtette Mademoiselle de la Vallière-nek 1680 körül.

A fiatal Louise de Vilmorin legendás természetközelsége és -szeretete minden bizonnyal családi hagyomány, ugyanígy unokafivérével, *Antoine de Saint Exupéry*-vel való románca és kamaszszerelme is. Hiszen édesanyja és apja egyaránt a Vilmorin-családból származott: unokatestvérek voltak, maguk valóban lázadó szerelmesek. Ragyogó szépség és világos értelem jellemzi a szülőket az egykori fényképeken. A Vilmorin családot egyszerűen a „francia Mauthneréknek" nevezi egykor a jól értesült budapesti rosszmájúság. Irigyelve és csodálva a kis Pálffy grófnén a Chanel-kosztümöket.

A gyönyörű és sziporkázóan művelt lány első férje egy 1917 táján Párizsba sodródott gazdag amerikai: *Henry Leigh-Hunt* üzletember, világfi és szenvedélyes utazó. Las Vegas, Santa Fé, Nevada és Új-Mexikó fényűzően kopár vidéke és sarkalló városai adnak

váltakozóan otthont a kalandos ifjú párnak, a házasságból (1929-től 1932-ig tartott) három lány született, ma mindhárom Amerikában él.

De sejtésem szerint a nyugtalan életforma ellenére a húszas évek „bolond Párizsához" szokott fiatalasszony ezen a vidéken borzasztóan unatkozott. Fergeteges levelezést folytat fivéreivel és barávaival, különösen bőfolyású André val, későbbi monografusával. Levélbe álmodott és kitalált történeteit André mutatja meg Malraux-nak, aki ezekből a levelekből felismerte Mrs Leigh-Hunt írói tehetségének jeleit. Az első Vilmorin-regény, az előbb a *Minotaure*-ban, utóbb könyvformában megjelent *Sainte-Unefois* (1934; Gallimard) ebből a levélanyagból született. Vilmorinhez *Jean Cocteau, Paul Éluard, André Derain, Max Ernst* és mások állnak legközelebb a Minotaure gárdájából, a folyóirat és a Gallimard kiadó (André Malraux az első itt a lektorok között) rangja és „irálya" a továbbiakban is meghatározza szerepét.

A férj nyugtalan életvitele, a feleség irodalmi ambíciói és Párizs-nosztalgiája ássák alá a kapcsolatot, a válás után *Louise de Vilmorin* (újra a gyönyörű név!) ismét a családi kastélyban és Párizsban él. A „bolond évek" nagy nemzedékének kiválóságaival talál kapcsolatokat (egyes bennfentesek szerint még a zárkózott belga *René Magritte* is körötte legyeskedik), áldott szabadságában írókkal és képzőművészekkel barátkozik. Versei jelennek meg a Minotaure-ban és másutt (jó lenne láthatni gyűjteményeit), itt és a Gallimard-nál még 1934-ben a Sainte-Unefois. A művet és alkotóját a folyóiratban Cocteau mutatja be, az első regényt 1969-ig még talán tucatnyi másik követi, közben négy-öt lírai gyűjtemény.

A harmadik regény a *Le lit à collones* (1941), ebben már a „sirálymotívum" is jelentkezik, hiszen a mű jórészt a Dunatájon születhetett. *A mennyezetes ágy*at Gyergyai és *Szávai Nándor* fordításában, Gachot előszavával a Cserépfalvi kiadó jelentette meg magyarul (franciául természetesen a Gallimard), a regényből készült francia filmet többen említik (Gyergyai *látta* is), csak éppen gyér számú kézikönyveimben erről semmi adat nem található. De igen a *Madame de* című regény (1951) filmváltozatáról (1953), amelyet *Max Ophüls* forgatott, *Danielle Darrieux, Charles Boyer, Vittorio de Sica* formálták a főbb szerepeket. Jó lenne látni egy teljes francia filmográfiát.

*A mennyezetes ágy*at François Gachot bevezetője mai megítélésünk szerint talán egy kissé túlértékeli. A *Princesse de Clèves* tisztaságával való összehasonlítást ez a modernül múltjáró történet nehezen viseli el. A regény „leginkább futó és mulatságos szösszenetek sorozata" Gyergyai Albert szerint, az írónő „mintha félkézzel írta volna őket, két meghívás vagy két látogatás között . . ." Az igazság nyitja valóban ez lehet, de az egykori francia és magyar siker mégis érthető: a rabjának álomittas zeneműveit elorzó börtönigazgató csillagjárásait méltán állítja meg a hátába fúródó tőr, és az ekkor másodjára is gyilkossá lett rabművészt hasonlóul éri utol az igazságosztó revolvergolyó. Minden az égiek földi igazságszolgáltatása szerint, közben a művészet éterien fenséges dallamai, földi és tündéri szerelem, földi és tündéri lobogások, szárnyaló és számító hősök, ártatlanul csengő vagy éppen hírsóvár énekhangzatok, jótett és bűn, botlás és büntetés. Minden a helyén, túlzottan egysíkú és egyszerű, kissé tán együgyű világ.

De pontosan osztjuk és értjük Gachot ítéletét: a regényben „tárgyiasult" és elevenülő nosztalgiát egy valaha és valahol talán mégiscsak eleven, akár a zeneszóra is megtisztítóan álmodó, katartikusan oldódó, alig ártalmas vagy éppen ártatlanul békés és bezárt világ iránt. Ezúttal és akkor talán mégiscsak szebbek az aranykarikák.

*

André de Vilmorin 1972-ig rendre sorolja nővére regényeit és kisebb-nagyobb lírai köteteit. És bár e sorok jegyzőjét Louise de Vilmorin *kalligrammái* érdekelték előbb, a *Julietta* című regény társaságában kiadott képvers-gyűjtemény *(Julietta, édition accompagnée de calligrammes de l'auteur. Párizs, 1959. Club des Libraires de France)*, előbb az újvidéki *Híd*ban (1977. június), majd másutt többször is látható *„Hordó"* (Tonneau) és *„Női papucs"* (La Mule) formájú versek legkivált. A „budapesti évekig" tudatom és tájékozódásom csak később jutott, bár számomra az Apollinaire-rel, Cocteau-val és másokkal olvasható többszöri összehasonlítgatások sem kicsiny rangot és csábítást jelentenek.

A *Vallomások ábécéje* (*L'alphabet des aveux*, Párizs, 1954, N. R. F., ill. Gallimard, Jean Hugo illusztrációival) képverseket, palindrómákat, egyszótagos verseket, szolmizációs verseket, néhány „egy szótagú vallomást" („aveu monosyllabique") és hasonló furcsaságokat közöl, a művek 1946-ban Verrières-ben és 1948 nyarán Innsbruck mellett, Alpachban születtek a hűséges és pontos fivér szerint. Jó lenne látni az ötletgyűjteményt.

Jérôme Peignot „du Calligramme" című, kivételes érdekességű és nagyszerű képversantológiája (Párizs, Éditions du Chêne, 1978) egy fügét és gránátalmát ábrázoló Vilmorin-kalligrammát közöl *Maurice Lamaître* hírhedt (hiszen egy falloszról szól – 1964) „spirálverse" után, a sort *Ferdinand Kriwet* jól ismert, nyomtatott betűkből szerkesztett „spirálverse" („Who Whom if a Hunter" – 1963) és *Gregory Corso* Eörsi István fordításában magyarul is olvasható, Bomba című, szinte végtelen füstoszlopú szabadverse (1958) követi. Majd a további hasonlók a „konkrét költészet", a „vizuális költészet", a képversek parnasszusán, amelyre tehát Louise de Vilmorin is felkerült.

A társaság sem megvetendő (hasonlóul a gyűjtemény őket előző és követő titánjai), és bizony jó lenne láthatni Louise de Vilmorin kézzel írt kalligrammáinak (konkrét verseinek?) teljesebb anyagát és további darabjait. A versrajzolatok alatt egy-egy négylevelű lóhere rajza, ezeknek szára kunkorul „L" anagrammává, a költőnő kedvelt és kedves szignója ez. Ferenczy Béni krétarajzán ilyen a „Chanel-ruha" mintázata.

A „melankolikus alaphangú szerelmes történetek, hagyományhű, melankolikus stanzák, szalonszonettek" (*Bajomi Lázár Endre:* A mai francia irodalom kistükre, Bp. 1962) kivételes és játékos kedvű költőnője tehát örömtelibb és pajzánabbul formabontó pillanataiban modernebb (vagy éppen ősibb?) hagyományokat is követett. Apollinaire-ét és Cocteau-ét (további elődök Peignot albumában szép számmal találhatók, ugyanígy követők), egyben a modernebb líra minden szeszét és koktélját is megízlelte Vilmorin asszony egy-egy kalandosabb utazás bárpultjai előtt.

Szépséges álmokból születhettek az eredeti „szolmizációs versek" (főként a zeneművészet fejedelmeiről), ugyanígy az egy szótagos vallomások is. Fordító legyen a talpán, aki megkísérelné magyarításukat.

Utóbb *André Malraux* társasága és barátsága adott értelmet Louise de Vilmorin immár magányos életének, de a játékosan jótékony múlt mutatott irányt neki. A Malraux-val való kapcsolat egyben az utolsó legendás szerelem is, eleven hagyomány repdes a tragikus sorsú pár körül. Úgy hírlik, hogy Louise de Vilmorin Malraux-nál (fordítva?) halt meg egy közös vacsora idején, „fejét szépen az asztalra hajtva", még ezt is „szalonképesen". Valóban többszörös arisztokrata volt, egy családregény végén a szivárvány talán, színes ívével kötötte el a történetet. Az elmerülésnek színt és sugárzó fényt adott.

Végül maga is a családi kriptába került, Verrières-le-Buisson emlékőrző parkjában kért (és kapott) helyet Malraux is utóbb.

*

A kedves *Ferenczy Erzsike* még arra is emlékezik, hogy egykori vendégük, a szépséges modell „nagyon művelt volt, szépen gitározott", férje hódolatát és művészi érdeklődését évődő szellemességével, különleges humorérzékével és főként a 19. századi francia melódiák gitárkíséretű és művészi előadásával nyerte el. Vilmorin nagyon kedvelte Gounod dalait egy másik emlékező szerint. De a kedves vendég a bensőséges együttlétek során a Ferenczy-ikrek mellett ismerhette még Czóbel Bélát és másokat is a magyar képzőművészek közül, a frankomán írók társaságából a legtöbbet talán; bizonnyal lennének még emlékezők.

Vilmorinnek a *Nouvelle Revue de Hongrie* 1942-es évfolyamában *Ferenczy Noémi* művészetéről eleven ihletű tanulmánya olvasható, egy amatőrfelvétel „duc-fauteuil"-jében (a *La fin des Villavide* című regény – 1937 – humoros ötlete ez) a Gundelnál elköltött ebéd asztalfőjén ül, jobbja felől Gyergyai Albert, balján Szávai Nándor látható. Kedves gesztusa az is, hogy Pálffy Paula névvel jegyzi a portrérajzot Ferenczy Noémiről.

A homokóra homokja (La sable du sablier, Párizs, 1945, Gallimard) verseit még a Budmerice–Párizs–Budapest háromszögben való tartózkodásai és utazgatása során írhatta Louise de Vilmorin, a gyűjtemény néhány ciklusa *(„Métamorphoses – Reflets de la Hongrie – La solitude est verte")* valóban itteni élményekről árulkodik.

„Sur le Danube en février
Les logns îlots d' herbe frissonnent,
Ce sont des tombeaux oubliés
Que la brume d'oubli couronne . . .

Sur le Danube en février
La mouette lourde et sauvage,
Dans le sable du sablier
Ensable à jamais nos images."

– kezdődik és zárul a címadó melankolikus költemény.

*

Érdeklődő levelemre és kérdéseimre *François Gachot* gyorsan és szívesen válaszolt, szigorú pontossággal olvasta a kézirat első változatát. A továbbiakban köszönettel és tájékoztatásai nyomán foglalnék össze néhányat Louise de Vilmorin budapesti emlékei közül, az itt hiányzók okán Gyergyai Albert eleven portréjához utalnám az érdeklődő olvasót. Sajnálatos, hogy egy korábbi felhívásra nem maga a költőnő foglalkozott itteni idejének felelevenítésével, nem maga írta meg dunatáji emlékeit, szerteágazó és kalandos kapcsolatainak szubjektív történetét. Csak egyetlen reményünk lehet: vezetett naplót, és ez valaha kiadásra kerül. És talán megszólalnak majd Gyergyai Albert után a további emlékezők.

Louise de Vilmorin „gyakran utazgatott Budmerice és Budapest között – írja levelében Gachot –, nem is beszélve többszöri párizsi tartózkodásairól. A Galamb utcához közeli Duna inspirálta őt ebben az időben a sirályokról írt versekre, közöttük a *Mouette du matin,* a *Reine des mouettes* címűek, valamint a sirályok többszöri visszatérése a *Trois*

violons című költeményben. Budapest a „sirályok földje" inspirálója volt, a költőnő játékosan a „sirályok királynőjének" proklamálta magát. Hiszen a sirályok fölötte és körötte keringtek, mikor az erkélyén vagy a Duna-parton, akár egy Duna-hídon állt . . .

A versek gyengédek, melankolikusak vagy éppen maliciózusak, a forma és stílus szívesen követi a hajdani balladák és rondók hangulatát. De a költemények között – olvasom tovább Gachot levelét – található kalligramma és palindróma is. Ez utóbbi jobbról és balról egyaránt olvasható . . ."

Még szerencse (nézek fel a levélből), hogy *Weöres Sándor* játékos tollán jó néhány barokk vagy korábbi költői bravúr újjászületett, *Nagy László* megírta a Seb a Cédrusont, a Világirodalmi Lexikon 5. kötetében *Fónagy Iván* „íráskép" címzetű szócikkè (nagyszerű tanulmány inkább) eligazít. Mindezek nélkül zavarba jöhetnék nagyon.

És a Budapesten írt verseket illetően valóban Gachot a leghitelesebb és legilletékesebb tanú, hiszen Louise de Vilmorin az itt születettek jó részét lemásolta az áldozatos barátnak, és „négylevelű lóhere formájú kézjegyével díszítette a lapokat az L iniciálé fölött". Bár a költemények közül egy-kettő az 1939–1944 közötti termést összefoglaló kötetbe (*Le sable du sablier* – 1945) megváltoztatott címmel és némi stiláris javítgatásokkal került, de a Gachot által őrzött kéziratok (ezekben a művek metaforikus és olykor pontos helyszínrajzú miliője) pontosan jegyzik a budapesti fogantatást.

A legrégebbi itt született vers 1941 decemberében keltezett Gachot szerint. Címe *Violon,* az 1945-ös kötetben *Métamorphoses* cím alatt található. Ezt 1942 januárjából a *La solitude est verte* (Kíméletlen magány?) című követi, majd a *La dame qui fait peur* („szintúgy dedikáltan"), akár a címek is jegyzik a költőnő Gyergyai Albert által pontosan érintett viszontagságait és állapotát. Később egy *kétsoros* következik, aztán a *Trois violons* darabjai, majd a *Mercredi des cendres,* a *Reine des mouettes,* mellettük az alábbi *négysoros:*

„Madame la lune
Ne met pas chaque soir
Sa parure d'espoir
Pour l'autre et pour l'une."

Hold-asszonyság valóban szuverén és pártatlan lehet, emellett módfelett igazságos is (gondolom), és ehhez a „szösszenethez" a költőnő a következő jegyzetet fűzte a kéziraton: *„Megtagadom ezt a verset: nem tőlem, hanem François Gachot-tól való."* Az ötlet így bizonnyal egy kedvesen sziporkázó nyáresti beszélgetésben születhetett.

„Irène Gachot-nak barátnője, Louise de Vilmorin teljes szívéből – Budapest, 1943. november 23., hétfő" – dedikációval követi a *Souvenir et plaisir* című, goethei hangulatú vers az idézett sorozatot, majd ugyanerről a napról *(„François Gachot-nak, emlékül a hűtlenség allűrjeitől sem mentes barátnőjétől, akinek szívét azonban örökre megnyerték")* a *Le ruisseau de nos coutumes* című szép költemény. Az „emlék és öröm" hangulatainak, a „szokásaink patakjának", a hullámzó érzelmeknek egyidejű lírai említése eléggé váltakozó élethelyzeteket jelez. De szinte kamaszos hetykeséget a Gachot által őrzött *kétsoros* (a két sor hangzása teljesen megegyező), amely akár költői hitvallásnak is tekinthető:

„Mes jeux l'âme usent
Mais je l'amuse."

A *Mouette du matin* és a *Lettre morte* (a kötetben a *Trois violons* egyik darabja, *Fête* címmel) teljesíti a Gachot által szeretettel őrzött tizenkét budapesti kézirat sorát, a versekből hét (*Souvenir et plaisir – Métamorphoses – La solitude est verte – Lettre morte – Mercredi des cendres – Le ruisseau de nos coutumes – Fête* a Trois violons-ból) az 1945-ös kötetben található.

Íme a budapesti versek sora, magyar nyelvű kiadásukból bizonnyal remek hangulatú kötet kerekednék, csak fordítót kellene találni, hasonlóképpen a lírai élmények ihletett illusztrátorát.

„Cserépfalvi Imre barátomnak javasoltam, hogy a *Le lit à colonnes*-t adja ki magyarul, mert Párizsban sikere volt – folytatja Gachot. – Louise-nek (akit mi *Loulou*-nak hívtunk) ez a harmadik regénye, és bár sokat mesélt nekem a filmről, amit Franciaországban a regényből készítettek, megjegyzései alapján mégis azt hiszem, hogy ő maga sokkal többre becsülte második regényét, az 1937-ben megjelent *La fin des Villavide* című. Ez azonban a budapesti olvasók tetszését kevésbé nyerte meg . . . Végül a fényképek között turkálva egy amatőrfelvételt találtam (azt hiszem, hogy feleségem fényképezett), ez (ha jól emlékezem) a Gundelnél, a Városligetben, Gyergyai Alberttel és Szávai Nándorral egy általam rendezett ebéden ábrázolja őt . . .” – zárul néhány kedves mondat előtt Gachot értékes és munkára serkentő levele. Nos, az említett film ügyében gazdagabb kézikönyvek kellenének, jó lenne olvasni Pálffy Pál emlékezéseit. A *La sable du sablier* kötet dunatáji vonatkozású lírai anyaga, hasonlóul az itt nem közöltek fellelhetők. Hitem szerint érdemes lenne tovább nyomozni Louise de Vilmorin itteni jelenléteinek emlékanyaga és epizódjai után, akár átnézni újra a magyarra ültetés szándékával regényeit. Még talán akkor is, ha a hazai mindentudók szerint olykor a Horthy-fiúkkal (különösként Istvánnal) lett volna található.

„A lelkiismeret játékai megviselik a lelket, de mindez mulattató” – írja a kétsorosban, és budapesti távozásától még negyedszázad telt el addig az elégikusan tragikus karácsonyig († 1969. december 26.). Közben a szép könyvek sora, mellettük további szerelmeké. *„Une vraie femme”* volt valóban, mint ez *Paul Guth* vele folytatott beszélgetéseinek (Monaco, Les Éditions du Palais, 1955. Coll. Écrivains Contemporains, No. 20.) címében olvasható. A művek és adatok, hasonlóképpen az emlékezések mellett egyazon súllyal bír szemem-ben *Jean Cocteau* levélformájú előszava („Ma Loulette” majd a 13 évvel idősebb barát levelét 1962-ben „L'oncle Jean”-ként írta alá) André de Vilmorin monográfiája előtt.

Louise de Vilmorin főbb művei

Lírai gyűjtemények:	Fiançailles pour rire	1939.
	Le sable du sablier	1945.
	L'écho des fantaisies	1946.
	Noël	1951.
	L'alphabet des aveux	1954.
	Poèmes	1970.
Regények:	Sainte-Unefois	1934.
	La fin des Villavide	1937.
	Le lit à colonnes	1941.

	Le retour d'Erica	1946.
	Julietta	1951.
	Madame de	1951.
	Les belles amours	1954.
	Histoire d'aimer	1956.
	Une fabuleuse entreprise	1956.
	La lettre dans un taxi	1958.
	Migraine	1959.
	Le violon	1960.
	Ubeda (esszék)	1960.
	L'heure maliciôse	1967.
	Carnets	1970.
	Le lutin sauvage	1971.
	Solitude ô mon éléphant	1972.
Egyéb kiadványok:	Objets-chimeres	1945.
	Julietta, édition accompagnée de calligrammes de l'auteur	1959.

A művek (főként a regények) természetesen több kiadásban megjelentek utóbb külön-külön és összevontan is. Fényképekkel *Victor Grandpierre, Gérald Maurois,* rajzokkal és portréval *Maurice van Moppes, A. E. Marty, Jean Hugo, Claude Schurr* illusztrálták Louise de Vilmorin könyveit. Az írónő előszót írt *Romanex* (Tissus et Ambiances – 1957), *Marcel Brion* (Miroirs d'un âge d'or – 1958), *Mme de Lafayette* (La Princesse de Clèves – 1958), *Jean de Beaumont* (Adieu Focolara – 1959) könyveihez, André de Vilmorin-nel fordította *Duff Cooper* könyveit (Le Roi David – 1945; Opération Coeur-Brisé – 1951). A párizsi angol követ, *Alfred Duff Cooper* (1890–1954) Louise de Vilmorin jó barátja volt, néhány könyve (Talleyrand, A nyugati hadszíntér, Dávid király) magyarul is olvasható, A szívrepesztő akció (1951) sajnálatosan nincs ezek között.

André de Vilmorin kismonográfiája bőséggel idéz nővére levelezéséből (Louise de Vilmorin többek között *Antoine de Saint-Exupéry*vel, *Cocteau*-val, *Malraux*-val, festőkkel és zeneművészekkel, *René Clair*-rel, fivéreivel és még jó néhány baráttal tartott állandó kapcsolatot, illetve levelezett) és a műveit követő kritikákból, maga a névsor is bizalmat teremt.

F. KOMÁROMI GABRIELLA

TISZTÁK

(Gondolatok egy Illyés-drámáról)

„Az a megkönnyebbülés, hogy befejeztem a munkát, abba a tévhitbe ejtett, hogy meg lehetek elégedve vele" – írta tíz esztendeje Illyés a *Tisztákról*. „Oly gyötrő heteim voltak, hogy teljes öt percig, amíg a lapokat összerendeztem, még az is megkísértett: életem legjobb – legkevésbé rossz dolgát! – dolgát tartom a kezemben."[1] S idézzük egy mai vallomását is: „Leglényegesebb darabomnak a Tisztákat érzem."[2] Már fél évtizeddel ezelőtt így vélekedett a darabról Hajdu Ráfis Gábor: „A Tiszták, úgy véljük, ha bizonyításra nincs is terünk, a század legjelentősebb magyar drámái közé sorolható."[3]

Jelentős mű a nem csupán önmagában, történelmi ,társadalmi, etikai tartalmával jelentős témából születhet; ennek a témának az írói szubjektum, gondolatvilág számára is jelentősnek kell lennie. – Az a történelmi, filozófiai, etikai jelentés, amivel a provanszál albigensek tragédiája bírt, alkalmas volt arra, hogy Illyés Gyula egész életét végigkísérő aggodalmait, megrendüléseit, konfliktusait példázza. Aggodalmait a kis népek sorsáról, megrendüléseit a népirtások láttán, konfliktusait, amelyek abból a felismerésből származtak, hogy érték és igazság nem győz mindig és mindenütt, különösképp nem, ha túlerővel találja szemben magát, és semmiképp sem, ha a csüggedők „jellem-horpadásai" még erejét is megosztják. Az 1243–44-ben játszódó eseményeknek századunkra is értelmezhető jelentése van. Népek süllyedtek el, mint a hajók, vagy „kiradírozták őket a térképről". „Meg-megesett a történelemben – írta Illyés a mű előszavában. – De soha olyan tömegesen, mint korunkban. Soha annyira következmény nélkül; oly gyors beletörődéssel; oly nyomtalanul." Másutt ugyanerről így ír: „A múlt század humanizmusa ellustította az agyunkat. Annyit ismételgettük már szólamként az egykori követelményeket, hogy az igazságot nem lehet elfojtani, mert az eszme győz, s így végül minden igaz ügy diadalmaskodik, hogy: nem készültünk föl eléggé a védelmükre . . ."[4] Illyésnek ezzel a konkrét történelmi példák nyomán nagyra növesztett aggodalmával polémiázva írta Pándi Pál: „A montsèguri védőkkel jelképezett Provance-védelem, kisnép-védelem természetesen konkrét és körülhatárolt a történelem *tényei* szerint. De amivé művészi értelmét tágítja az írói eszme és szenvedély, az nélkülözi azokat az elhatároló gondolatokat, nyomatékokat, amelyek tendenciálisan – a valóságos történelmi sodrások medrében tartanák a kisnépek-nemzetek féltését."[5] Illyést ebben az egyetlen kérdésben mindig cserbenhagyja az optimizmusa. Tényeket sorakoztat fel az „elnyelt népek" sorsáról. Azokról, akiket csak a Biblia említ vagy az inkvizítorok periratai. Sehol egy ellenpélda a kis népek megmaradására vagy a megmaradás lehetséges útjára. Talán a *Tiszták* ún. egység-drámájában fedezhető fel a Veres Péter-i, nem bizakodás nélküli intés: „A kis

népek közül csak az marad meg, amelyik meg akar maradni." A kard markolata helyett – a kathárok módján – nem szabad a kard hegyét választani.

A 13. századi provanszál néphalál történelmi katasztrófa volt. Drámairodalmunkban először Németh László *Husz János*ában történik említés róla. „Tudod-e, hogy taposták el a bogumileket, a toulouse-i gróf tisztáit? Ez lesz a sorsa Csehországnak is" – rémítik Husz Jánost. – A történelmi tény asszociatív többletjelentései, a huszadik századi népirtások is katasztrófák. Jellemzőjük, hogy „az egyes ember nem egy másik emberrel áll szemben, akit meggyőzhet vagy legyőzhet, hanem egy beláthatatlan, kiismerhetetlen mechanizmussal, amely őt magát is a mechanizmus részévé teszi . . ."[6] – *A katasztrófa bármilyen is, tragédiában igen nehezen ábrázolható.* Alapjában véve nem konfliktusos szituációjú. És hősei sincsenek, csak áldozatai vannak. Ez nem azt jelenti, hogy a hősiesség nincs benne jelen. – Illyésnek, mert a leglélekemelőbb műfajba, tragédiába akarta konfliktusait foglalni, olyan szituációt kellett létrehoznia anyagából, amelyből nemcsak a katasztrófa, de a tragédia is realizálódhat cselekményben, jellemekben, viszonyokban. A katasztrófa ugyanis pusztán tömegszerencsétlenség, ami lesújt. A tragédia pedig végzetességében is felemel, sőt vigasztal. A tragédia „az a vigasztaló színdarab, amelyben egy igaz ember megoldhatatlan helyzetbe keveredik, vereséget szenved, és mégis győz: a szívünkben" – írta Illyés.[7] A *Tisztá*kban alapjában véve közösség kerül megoldhatatlan helyzetbe a montsèguri várban; de kell, hogy valaki ezt a megoldhatatlan helyzetet, tragikus sorsot egyszemélyben, gondolataival, cselekedeteivel, szenvedélyeivel, gyötrődéseivel és emberi kötődéseivel egymaga is példázza. (A katasztrófát Illyés nemcsak személyes sorssá lényegíti át, de a főhős emberi kapcsolatait – görög recept szerint – a család evidens hierarchiájában jeleníti meg. Jelen időben a család nehezen hozható kapcsolatba a történelemmel. A történelmi téma módot ad erre.) – A mű tragikus főhőse a várkapitány, a tartomány ura: Perella Raymund. Jelleme a szituáció legfontosabb eleme. Középponti helye a *Kegyenc* Maximusára emlékeztet. Perella is középpont, és Perella is áldozat. Kettőjük szerepének azonban legalább annyi a lényeges mássága, mint amennyi a hasonlósága. Másságuk lényege, hogy Perella konfliktusok hálózatának erőterében létezik, hogy Perella életében másfajta élettény sorozatos jelenléte tartalmazza a konfliktuslehetőségeket. Ezt az életténytt Lukács György a válaszút problémájaként tartotta számon.

A konfliktusos erőtér okozza, hogy bár modellje szerint ez a dráma sem konfliktusos, nincs híjával mégsem a modell halványabb rajzolatú szerkezetének. A hagyományos modellnél Illyés bonyolultabbat, szinte mozaikszerűen összetettet teremtett. „A Tisztá drámai modellje egyetlen nagy konfliktus helyett különböző jellegű szellemi erőpróbák sorában bontja ki a mondanivalót. A költő állásfoglalása, nézetei közvetlen megfogalmazás helyett az összemért gondolatok értékrendjében, és a hősök magatartásának egymáshoz való viszonyában szólalnak meg."[8] A dráma erőterét, amelyben egyszerre több konfliktus is feszül, az írói eszme logikája tartja össze, és a szituáció bonyolult viszonyhálózatában Perella jelleme. Összetartó és szervező erő híján a *Tisztá* több drámára is szétesne, s ezeknek csaknem mindegyike konfliktusos modellű dráma lenne, ha nem is egészen klasszikus megvalósulása a modellnek. – Akaratok feszülnek szembe: a két szembenálló seregé; a kardforgatóké és az imádkozóké; az inkvizítoré és a hadvezéré; Perelláé és Pierre-Amielé, Perelláé és Corbáé. Illyés a szembefeszülő közösségi akaratokat meg is kettőzte: a várbeliek katonák és kathárok; az ostromlók pápai és királyi hadak. Így

bontakozhat ki a várvédő katonák és a kathárok, a „tiszták" konfliktusa is, a mű legdrámaibb rétege: az ún. egység-dráma. Itt bizonyíthatja Illyés az egyik legfontosabb közlendőjét: ha egy ügy védői megosztják saját erőiket, az ügy védtelenné válik. (Mirepoix Péter, a várvédő katonák egyike eljut az ellenséggel való paktálásig is.) – Hit acsarkodik a hitre a drámában: a katolikus inkvizíció az albigens eretnekségre. Magatartás- és életfelfogásbeli különbségek ütköznek: a provanszál életszeretet és az albigens halálvágy; a szabad, nyílt és az előítéletekkel, álszeméremmel gúzsbakötött szerelmi érzés. – A konfliktusok a szemünk láttára születnek, holott készen voltak már a szituációban: a szereplők felállásában, jellemében, magatartásában. A kathárok és a katonák más hittel, más erkölccsel még veszélyhelyzetben, sorsközösségben, sziklavárba zárva sem akarhatnak egyet, mert élet és halál számukra mást jelentenek. A királyi zsoldosok pedig szolgálnak, de nem megszállottként, mint velük egy hadban a pápai inkvizítorok. – Nemcsak közösségi konfliktusok vannak a szituációban jelen. A két magánéleti dráma konfliktusvilága szervesen épül az egészbe. Perella, Corba és Pierre-Amiel pápai legátus szerelmi háromszögéből, amelynek minden mozzanata meghatározott a múlttól, akár ibseni analitikus dráma is lehetett volna. Csakhogy önmagában, a magánélet falai közé zárva ez Illyéstől idegen lenne. Azalais és Gerard szerelme is a cselekmény egészétől meghatározott, szépségében is a kor és a helyzet megannyi ellentmondásától megáldva-megverve létezik.

Az újabb Illyés-drámák természete szerint az egymás ellen forduló akaratok, eszmék, világnézetek és magatartások tartalmának kibontása, elemzése és nem a konfliktus megoldásának bemutatása az elsődleges cél. Az új drámák természete szerint való, hogy a tettekben megnyilvánuló akciók a háttérben, láthatatlanul történnek. Hallunk róluk. (Csaknem úgy, mint Csehov *Három nővér*ében a tűzvészről.) Szinte epikus módon van róluk tudomásunk. (Pl.: Pierre-Amiel vagy Gerard meggyilkolása; az ostrom; a máglyahalál). Ezek a háttérben történő tettek azonban így, ilyen láthatatlanul is előre viszik a cselekményt. Egyszerűen azért, mert fontosak, és mert megtörténnek.

A *Tisztá*kat a sok konfliktus sem tördeli szét. Illyés a műegész Arany János-i követelménye ellen nem vét. A darabot nem egy drámamodell jellemzi, hanem több modell keveredése. Pontosabban: *mindhárom drámamodell síkjai és rétegei felfedezhetők benne.* A konfliktusos modell mozaikszerűen megsokszorozódott, de halványabb rajzolatú modelljét már említettük. A kathárok külön drámájában a kétszintes modell jellemzői fedezhetők fel. (En Marty püspök és hívei mindent egy másik világszint törvényei szerint gondolnak végig és eszerint is cselekszenek.) A legerőteljesebb és döntő azonban a középpontos drámamodell megléte. Akkor is domináns, ha csak részben alkalmazható a Bécsy Tamás-féle modell. (Perella passzivitása ugyanis viszonylagos; nincs mindig a színen; távollétében ritkán esik róla szó stb.) *Perella azonban vitathatatlanul elvi középpont.* Legalább annyira, mint Racine Britannicusa, akinek szerepét Bécsy Tamás így fogalmazza meg: „... elvi középpont azért, mert ő testesít meg egy olyan erkölcsi-elvi tartalmat, amelyhez minden szereplőnek van viszonya, amely egyben pozitívvá vagy negatívvá avatja az egyes szereplőket. Ez az erkölcsi tartalom Racine korából nő ki."[9] Amit a várkapitány képvisel, az pedig Illyés erkölcsi tartásából, gondolatvilágából, konfliktusaiból és korából. – A másik két modell alárendelt a részben megvalósult középpontos modellnek.

Illyés *tragédiát* írt. Perella tehát tragédia főhőse. Elsősorban jellemének etikus tartalmaival kell kiemelkednie környezetéből. Az esztétika arisztotelészi szabályai szerint „környezetével való súlyos összeütközés során katasztrofálisan elbukik, de jellemének kiválósága folytán e bukás is felemelő érzést vált ki a nézőben."[10] Perellát nem a görög sorstragédiák végzete sodorja. A shakespeare-i tragédiák hőseihez hasonlóan *tragikus akarat*a van. A modern drámára nem jellemzően megvan az összeköttetés egyéni tettei és azoknak következményei között. Mi az a vétség, ami tragikussá teszi sorsát? Van-e tragikus vétség e drámában egyáltalán?

Perellának egyetlen nagyszabású tette van, amely nyomán megoldhatatlan, kiúttalan helyzetbe kerül, és beteljesedik a tragédia: várába fogadja a karddal űzött kathárokat, a „tisztákat". Ez pedig nem igazi vétek, mint például Lear királyé, hanem erkölcsi és közösségi hatású tett, mint Prométheuszé. Perella lovag. Hite, tartása, meggyőződése szerint – mert az, aki – másképp nem dönthet, mint hogy „. . . hitéért megűzöttet nem ad ki az ember." Erre a döntésre nézve mindaz igaz, amivel Lukács György a választ problémáját mint drámai mozzanatot tartalmazó és konfliktusos helyzetet teremtő életteny jellemezte.[11] A társadalmi vagy személyes viszonyok szükségszerűen és válságszerűen kiéleződnek. (Itt mindkettő egyszerre!) Szükségszerűvé válik a választás. Dönteni kell! Haladéktalanul, igen rövid idő alatt. (Perellának csak percei vannak.) A választás hogyanjának az egyes ember és a közösség sorsában igen fontos szerepe van. – Perella sorsát a továbbiakban is választások jellemzik. Tulajdonképpen választásokban, döntésekben merül ki az aktivitása. (Pl.: Pierre-Amielt nem öli meg, csak beleegyezik a halálába.) Perella szüntelenül a hatalom erőterében létező tragikus hős. Helyzete csupa olyan választ és próba elé állítja, amelyben szellemi és fizikai egzisztenciájáról van szó.

A várkapitány Perella mellett – Illyés törvényei szerint – időnként ott áll a népből való hős, Vilmos. Ez a molnár nem alattvaló, hanem barát, tanácsadó, segítő. A férfi Perella mellett azonban soha nem áll senki. Első vereségeit – talán éppen ezért – férfiként szenvedi. – Dönteni mindig egyedül dönt: a kathárok befogadásáról; élet és halál dolgáról a katonák és az albigensek konfliktusában („. . . te csak a messzi isteneknek felelsz azokért, akiket a halálba küldesz! De én az itteni anyáknak. A feleségeknek. S magamnak. Hogy ne pusztuljon el mégse ez a nép . . . Hogyan élhetnek azok a szent eszmék, ha ti, a hordozói majd nem éltek? " – mondja a kathárok püspökének); arról, hogy vállalja a „tiszták" szent könyveinek megmentését. – Perella ugyanúgy tudja, hogy mi fog vele történni, mint Antigoné vagy Eteoklész, első döntésével mégis elindul a végzete felé. Erkölcsisége és az igazság szorításában nem tehet mást. Ez a tisztánlátás és tudás teszi, hogy szó nélkül hagyja feleségét, Corbát a tűzhalált választók közé lépni. Tudja, hogy az asszonyon már nincs hatalma. Mint ahogy nincs hatalma azokon az erőkön sem, amelyek összetörik. Méltóságát választásai, döntései és passzívan elviselt szenvedései adják. Nem ártatlan, ha tragikus vétke nincs is, de a dráma történéseiben „mintha lángok közt ment át volna".[12] Jelleme, erkölcsisége olyan meghatározó és döntő elem a műben, mint a görög tragédiában a sors vagy a végzet. A dráma minden konfliktusát az erkölcsileg pozitív irányba próbálja megoldani vagy mozdítani. Akkor is, ha a megoldást nála hatalmasabb erők hozzák. Magánéleti konfliktusa objektíve megoldhatatlan. Itt csak várni tud: kivárni, hogy mi születik Corba „várandós, viselős" lelkéből, és kibírni ennek a kapcsolatnak a feszültségét. Ebben a várakozásban lesz az asszony hajdani szeretőjének, Pierre-Amielnek a „gyilkosává". A konfliktus lényegét azonban ez a tény alapjában véve nem érinti.

A tragédia jóvátehetetlen. Perella szenvedéseiért nincs kárpótlás. Mindenütt vereséget szenved: Corba a halált választja, Mirepoix a háta mögött feladja a várat; a „tiszták" szent könyveit sem tudja megmenteni; a perre készülődő inkvizítorok őt tekintik főbűnösnek. *Perella az eszményített erkölcs és a korántsem ennek megfelelő valóság konfliktusaiban szenved vereséget.* Illyés szándéka szerint győz csak – a szívünkben. Erkölcsi természetű a győzelme, mert Perella győzelme a hegeli értelemben is tragikus sors. Szükségszerűen az. „... a konfliktusok és a megoldás tragikumát általában ott kell érvényesíteni – írta Hegel –, ahol szükségessé teszi az, hogy egy magasabb szemlélet jusson jogához. Ha azonban hiányzik ez a szükségszerűség, akkor semmi sem igazolja a puszta szenvedést és szerencsétlenséget."[13]

Illyés tragédiája nem ott ér véget, ahol a tragédia beteljesedik, ahol a drámai kör bezárul. Az utolsó tizenöt sor – Perella monológja – a műnek dramaturgiailag eléggé szervetlen toldaléka. A tiszta tragédia komoly drámába, majdnem epikába hajlik. Illyés legzártabb, kristályszerkezetű műve ezzel a tizenöt sorral nyitottá vált. Feszültsége esik, ami megoldott volt, az megoldatlannak látszik. A „tragikus sors katarzis nélkül csupán torzó, minőségét nem lehet az átélt szenvedések puszta mennyiségéből levezetni. Kizárólag a konfliktusok könyörtelen végigviteléből születik a megtisztító befejezés, amely a történet példaszerű jellegét és általánosságát megadja."[14] Perella sorsából ez az utolsó mozzanat hiányzik, holott jelleméből fakadna, hogy a konfliktust önmagához is könyörtelenül megoldja. – Az író számára a dramaturgiai alakításnál itt valami fontosabb volt. Az, hogy elmondassa Perellával, ami számára a montsèguri katasztrófából a legfontosabb, amiért a művét megírta. Illyés itt összefoglal, ezt pedig nehezen bírja el a tragédia. Ebben a tizenöt sorban Perellától nem a gondolatok idegenek, hanem a hang. A gondolat Illyés megrendülését fejezi ki: „Hogy egész nemzet csak úgy le, mint a hajó? ... Az igazságtevő ‚utókor'? Az a legkezesebb ringyó. Mindig a győztes alá fekszik, és neki szül gyermeket, csókolnivalót, édeset, mint az élet!" – A panaszkodva-átkozódó és vigaszt kereső hang nem a főhős sajátja. Keményebb jellem annál, mintsem vigaszt keressen ott, ahol már nincs vigasz. Így még Csehov *Ványa bácsi*jának Szonjájára is emlékeztet. („... vigasz? A csöpp kis fény a szívbe?") Talán a társkereső magatartás sem az övé. Aki egyedül élt, egyedül könnyebben hal meg. – Oidipusz és Antigoné kapcsolatát asszociálja a hang, ahogy Perella Azalais-hoz szól: „Gyenge, tiszta lángocskám, vezesd a világtalant: az odatúli fényekre is világtalan apádat."

A *Tiszták* jelentős mű. Talán éppen ezért még a dramaturgiailag vitatható részletek is a drámairodalom legnagyobb alkotásaira emlékeztetnek. – A dráma olvasása közben újra és újra visszatérő gondolatunk: ideje lenne, hogy a *Tiszták*at újra lássuk a színpadon.

JEGYZETEK

[1] *Illyés Gyula:* Hajszálgyökerek. Bp. Szépirodalmi Kiadó, 1971. 404. l.
[2] *Ablonczy László:* Játék és történelem a színpadon. – Tiszatáj, 1979. 10. sz. 12. l.
[3] *Hajdu Ráfis Gábor:* Illyés Gyula: Újabb drámák. – Kritika, 1975. 2. sz. 21. l.
[4] *Illyés* i. m. 405. l.
[5] *Pándi Pál:* Kritikus ponton. Bp. Szépirodalmi Kiadó, 1972. 483. l.
[6] *Mihályi Gábor:* Végjáték. Bp. Gondolat, 1971. 9. l.
[7] *Illyés Gyula:* Újabb drámák. Bp. Szépirodalmi Kiadó, 1974. 9. l.

[8] *Taxner Tóth Ernő:* Illyés Gyula: Tiszták. – Kortárs, 1972. 5. sz. 815. l.

[9] *Bécsy Tamás:* Drámamodellek és a mai dráma. Bp. Akadémiai Kiadó, 1974. 151. l.

[10] Esztétikai kislexikon. 2., böv. kiad. Bp. Kossuth Kiadó, 1973. 676. l.

[11] *Lukács György:* A történelmi regény. Bp. Hungária, 1947. 78. l.

[12] *Steiner, George:* A tragédia halála. Bp. Európa, 1971. 15. l.

[13] *Hegel, G. W. F.:* Esztétikai előadások. 3. köt. Bp. Akadémiai Kiadó, 1956. 435. l.

[14] *Fehér Ferenc:* A tragikum elsikkasztása. – Elvek és utak. Bp. Magvető, 1965. 330. l.

BOJTÁR ENDRE

AZ IRODALOM GÉPEZETE

(Puskin és Esterházy)

1. Esterházy

1979 elején néhányan, közepesen fiatal irodalomtörténészek és teoretikusok összeálltunk és megalapítottuk a Szövegmagyarázó Műhelyt, abban a hitben, hogy jó tíz éve hasonló medrekben folydogáló gondolkodásunk révén, talán létrehozhatunk valamiféle közös irodalomelméletet. Ennek munkálatai közben – melyek még távolról sem fejeződtek be – ért bennünket Esterházy Péter *Termelési regény (kisssregény)*-ének a megjelenése, ami szemünkben a magyar irodalom oly horderejű eseményének látszott, hogy úgy gondoltuk: itt a méltó alkalom az irodalomelmélet elkészülte előtt nyilvános tanúságot tenni csoportunk létezéséről.

Kritikáink elkészültek, s megjelentek (Mozgó Világ, 1979/6.). A következőkben az általam írt rész rövid – és némileg a későbbiekben, az *Anyegin*hez kozmetikázott – kivonatát adom.

Bonyolult mű: két könyvjelzővel olvasandó. Az egyik a címadó *Termelési regény (kisssregény)*-hez tartozik, a másik az *E. följegyzései* című részhez. A második rész címe Goethe életének lejegyzőjére, Eckermannra utal. Mintegy Esterházynak is akadt egy ilyen naplóvezetője: E., aki feljegyzi Esterházy, a Mester életének azon szakaszát, mely alatt a *Termelési regény (kisssregény)*-t írta. A könyv két része úgy kapcsolódik egymáshoz, hogy az első szövegét számok akasztják meg, lábjegyzetek, melyeket *E. följegyzései*ben kell kikeresni az olvasónak. A két rész ilyetén egymásba vágásának legtöbbször van valami jelentése: mondatok ismétlődnek szó szerint, a cselekmény íve, végkicsengése is hasonló, sőt, a *Termelési regény (kisssregény)* főhőse, Tomcsányi egyenesen azonosítva van a Mesterrel (41., illetve 225.). A leglényegesebb kapcsolódási pont azonban az (286.), amikor kiderül, hogy *E. följegyzései* szerint a Mestert mint matematikust és labdarúgót a valóságos életben annál a számítástechnikai intézetnél akarják alkalmazni, melyet a *Termelési regény (kisssregény)*-ben az ő írói fantáziája hívott életre (vagy fordítva). A könyv két része fifikásan át- meg átszövi egymást, minduntalan egymás farkába harapdálnak. Nincs eleje (*E. följegyzései* kimondottan kétszer kezdődnek: 135. és 196.), nincs vége, szerkezete körkörös. Szövevényességét még csak fokozza, hogy tele van idézettel, stílusutánzattal: újságcikkek, az ötvenes évek termelési regényei, a századforduló publicisztikája (Mikszáth), két korábbi nemzetvezetőnk, Tisza Kálmán és Rákosi Mátyás választási beszéde, az *Egri csillagok,* (Tandori) Dezső úr művei, magánlevelek, Esterházy előző novellái stb. stb. – a források listája igen hosszú. Ehhez járul még a regény állandó önmagyarázgatása, ami abból adódik, hogy *E. följegyzései*ben Esterházy nemcsak úgy van jelen, mint e följegyzések tárgya, hanem közvetlenül mint alany is, mint E. beszélgető partnere.

Az első rész cselekménye egy számítástechnikai intézetben játszódik, s tárgya a számítástechnika területén dúló harc a régi és az új között, a romantikus történelmi regény konvenciója szerint elmesélve.

E. följegyzéseinek tárgya: Esterházy Péter élete. Családregény, „alanyi epopeja" (289.), napló, sportregény, de termelési is, hiszen részben egy regény megtermeléséről szól.

Legfeltűnőbb vonása, hogy „frivol szimbiózist" (265.) teremt élet és irodalom között, de úgy, hogy az irodalom az elsődleges, az irodalom az a keret, melyben elhelyezkedik az élet. A műfogás, aminek segítségével ezt eléri, egy bizonyos „grammatikai tér" (167.), E. ön-kommentáló figurája, a nyelvi-irodalmi konvenciók azon rendszere, melynél tágabb keret, szabadabb tér nem létezik. Az elbeszélők közötti cikázás nemcsak a különböző irodalmi hagyományok egymásra tükrözését eredményezi, hanem élet és irodalom szüntelen váltakozását is: az olvasó előtt átjárás nyílik a legkülönfélébb világok között; az egyik fajta valóságot a másik ironikus fénye világítja át. Szívszorító, ahogy a regény önmagát is lerombolja. Kettős csavarintással, először: mikor kiderül, hogy egész addigi szabad világa mögött van egy másik, az „egész héten bent a gyárba gályázó" (474.) csapattársaké, s bizony a történet az ő szemszögükből esetleg egészen másként festene. S miután így eljutottunk a nullpontra, jön a második fordulat, egy kicsit felemelkedünk a porból: lesz új idény, ha talán nem is oly hősi, mint a futballozó író képzelte; a regényvilágon túli világ is működik valahogy.

2. Puskin

Közben azonban a Szövegmagyarázó Műhely pár tagja az új gimnáziumi irodalomkönyvek megírásában is döntő részt vállalt. Ebbe a munkába kapcsolódva fogtam hozzá a másodikos tankönyv Puskin-fejezetéhez, ezen belül is a kötelező olvasmány *Anyegin* elemzéséhez.

A közel húsz éve, egyetemista korom óta kézbe sem vett verses regény újraolvasása avval a meglepő felfedezéssel járt, hogy Esterházy könyve igen használható kulcsot ad megértéséhez, s hogy nemcsak a két mű szerkezete, hanem íróik egész világlátása és ebből következően irodalomszemlélete is át- meg átvilágítja egymást.

Íme tehát az Esterházy-regény fényében megjelenő *Anyegin:*

A verses regényt, élete főművét több mint hét évig, 1823-tól 1830-ig írta a költő, s természetes, hogy elképzelései e hosszú idő alatt – miközben olyan fontos, őt közelről érintő események zajlottak le, mint például a dekabrista felkelés és annak vérbefojtása – sok mindenben megváltoztak. Kisinyovban kezdte, Bolgyinóban fejezte be, de az elkészült fejezeteket – nagyjából éves időközökben – 1825-től külön is közrebocsátotta, mintegy a folytatásos – ahogy maga Puskin mondja, az V. fejezet 40. versszakában: „füzetes" – regény látszatát sugallva. A nyolc fejezetből álló „kész" mű 1833-ban jelent meg először. Azt, hogy „kész", nagyon is indokolt idézőjelbe tenni, hiszen Puskin nagyjából megírta az *Anyegin utazása* című részt (ez lett volna a nyolcadik, s a mostani nyolcadik ennek megfelelően a kilencedik fejezet), végül azonban csak függelékben közölte, a tizedik, utolsóra tervezett fejezet megírt részeit pedig – mely egy visszaemlékezés bizonyíthatatlan feltételezése szerint arról szólt volna, hogy Anyegin vagy a kaukázusi hegyilakók elleni harcban esik el, vagy beáll a dekabristák közé – házkutatástól

tartva 1830-ban elégette. Ám a végleges, nyolcfejezetes változat sem teljes. A 40–50 versszakot tartalmazó fejezetekben egyes versszakok helyén néhol csak a versszak száma szerepel (amit aztán Puskin a lábjegyzetekben vagy kitölt szöveggel, vagy nem), máshol meg a kihagyást pontok jelzik. A romantika divatja szerint tehát szándékosan töredékes mű. A töredékességgel azonban – később látni fogjuk – ezúttal más célja volt Puskinnak.

A regényben Puskin mintha a romantikus elbeszélő költeményekben megkezdett utat kívánná végigjárni: a 19. századi ifjúság egy mintapéldányát, korunk hősét mintázná meg, aki korán megcsömörlik az élettől, s lelke üressé, közönyössé válik. A cselekmény egyszerű. A fiatal, eladósodott pétervári dandy, Anyegin nagybátyjától örökölt birtokán telepszik le. Gőgös, világfájdalmas magányában csak a naiv, érzelemittas Lenszkijjel, a tizennyolc éves szomszéd földesúrral érintkezik. Lenszkij mutatja be Larinéknak is, akiknek két lányuk van. Olgába Lenszkij szerelmes, Olga nővére, Tatjána viszont Anyegin iránt gyullad szerelemre. Levelet ír a férfinak, aki azonban visszautasítja. Ezután Anyegin Larinék bálján merő szeszélyből beleköt Lenszkijbe, majd párbajban megöli barátját. Utazgatásban keres feledést. Évek múltán, mikor visszatér Pétervárra, egy estélyen találkozik Tatjánával, aki közben férjhezment egy nála jóval idősebb, magasrangú hivatalnokhoz, s csillogó nő lett belőle. Anyegin beleszeret, most ő ír szerelmes levelet, ám Tatjána – bár még mindig szereti – a házastársi hűségre hivatkozva visszautasítja.

Az egyszerű cselekmény ellenére az *Anyegin* talányos mű, többjelentésű, s éppen emiatt megszületése óta számos értelmezést hívott életre.

Szövegének talán legszembetűnőbb jegye irodalmi jellege, „megcsináltsága". Mindjárt a „szabad" (VIII/50.) regényműfajban szokatlan verses forma ezt hangsúlyozza. Puskin jegyzetekkel tördeli szét az olvasást, idézetekkel, utalásokkal zsúfolja tele a szöveget, melyek a korabeli világ- és orosz irodalom bensőséges ismeretét tételezik fel (az olvasónak például tudnia kell Walter Scott keresztnevét, amit a szövegben csak „W." jelez – IV/43.), irodalmi-nyelvújítási harcokra utal. Az utókor kizárólag mint az olvasók irodalmi közönsége jön számításba. Szinte minden, a szereplők „életében" megesett tényt az irodalom szempontjából értékel, s többször fordul elő az is, hogy a költő a már megírt részeket kommentálja. Egymásnak ellentmondó tényeket hagy a műben, mégpedig, ahogy bevallja (I/60.), szándékosan, amivel szintén az a célja, hogy rámutasson: nem élet, hanem irodalom áll előttünk. A költő úgy hazudik, hogy rajtakaphassuk. Csupán az I. fejezetben a következőképp jellemzi Anyegint: naplopó (2.), filozófus (23.), Childe Harold (38.). Még szembeszökőbb azonban két ellentmondás: Tatjána levelét – akárcsak Lenszkij verseit (VI/20.) – a történetet elmondó Puskin őrzi (III/31.), máshelyütt viszont arról értesülünk, hogy a levél Anyegin birtokában maradt (VIII/20.). Ez még csak megmagyarázható. Az viszont alig, hogy Tatjána jellemrajzában hangsúlyozza orosz mivoltát, egy helyütt külön ki is emeli: „Tanjánk orosz volt ösztönében" (V/4.); az eredeti még egyértelműbb: „lelkében orosz", ám másutt az elbeszélő azt adja tudtunkra:

S levelét, nincsen benne kétség,
Le is kell majd forditanom.
Oroszul hősnőm nem tudott jól,
Nem olvas hazai lapokból,
Édes anyanyelvén tehát
Küzdve fejezi ki magát,
Franciául tud irni szépen . . . (III/26.)

(Bár ezekben a sorokban bujkál nem kevés öngúny, önleleplezés is, hiszen Tatjána híres levelét – Anyegin levelével együtt – Puskin valóban „fordította": úgy vagdalta össze, vette át Rousseau *Új Heloïse,* valamint Benjamin Constant *Adolphe* című regényeiből.) Vagy vegyük a regény szereplőit. Mindegyik jellemzésében az első helyen szerepel, milyen a viszonyuk az irodalomhoz, mit olvasnak, sőt Puskin hangsúlyozza, hogy ők maguk is irodalmi figurák:

Olga: De ezt a képet, ezt a szint,
Az Olga-arcot rendszerint
Meglelheted minden regényben,
Bájos leány arckép nagyon,
Szerettem is fiatalon,
Aztán meguntam szörnyüképpen. (II/23.)

Lenszkij: Neve: Vlagyimir Lenszkij, lelke
Göttingai szellem neveltje,
Az ifjuság virága volt,
Kant hive, verselt és dalolt.
Ködülte németföldi tájról
Hozott uj eszmét, uj tudást; (II/6.)

Lenszkij, akinek a halál fölötti megrendültségében első dolga, hogy sírverset ír (II/37.), annyira idegen irodalmi mintára készült, hogy Puskin meg is jegyzi róla: *„félorosz"* (II/12.). Puskinnak arra is van gondja, hogy irodalomtörténészi pontossággal elutasítsa a már akkor derűre-borúra használt „romantikus" megjelölést a valójában szentimentális Lenszkijjel kapcsolatban:

„Bágyadt borongós volt szavában
(Romantikus – mondjuk; de hát
Én itt nem látok igazában
Egy szikrányi romantikát.)" (V/23.)

A leginkább az „életből ellesett" szereplő Tatjána, de azért neki is először a nevéről értekezik az elbeszélő (II/24.), akinek mintegy a Múzsája volt a verses regény írása közben (VIII/5.).

S Anyegin? Ő, akár Tatjána szemével látjuk (VII/24.), akár az elbeszélőével (VIII/8.), mindenképpen az irodalom szülötte: a világból kiábrándult byroni hős. Olyannyira, hogy maga is egy *irodalmi* típus megtestesítője lett: a felesleges ember típusáé, akiről Herzen azt írta: „olyan ember, aki henyeségre, haszontalanságra ítéltetett, idegen mind családjában, mind hazájában, aki nem akar rosszat tenni, de képtelen jót tenni, így hát végül is nem csinál semmit, bár mindent megpróbál." E típus aztán számos változatban jelent meg az orosz irodalomban, Lermontov *Korunk hőse* című regényének Pecsorinjától kezdve Goncsarov *Oblomov* című regényének címszereplőjén vagy Turgenyev számos figuráján át egészen Csehov cselekvésre képtelen alakjaiig. A „felesleges ember" – ami, hangsúlyozzuk, Puskin által formába öntött irodalmi hős! – Bérczy Károly 1866-os pompás

fordítása óta a magyar irodalomban is hatott, többek között Vajda Jánosra, Arany Lászlóra.

De nyomozzuk tovább az irodalmiságot az *Anyegin*ben. Puskin a regény vége felé maga összegezi, hogy az olvasó mire „használhatja föl" művét. Figyeljük meg, mennyire túltengenek a tisztán irodalmi felhasználási módozatok:

„Bármit kerestél verssoromban:
Felfrissülést a munkagondban,
Viharos, szép emlékeket,
Elmés szót, élő képeket,
Hibát stilusban és szavakban,
Kívánom, lelj bár cseppnyi részt,
Mely álmodni s mulatni készt,
Vagy arra, hogy folyóiratban
Vitázzék harcos ingered." (VIII/49.)

A legkülönösebb azonban a mű kezdése és befejezése. Az *Anyegin* kétszer kezdődik (másodszor: I/52.), s akkor még nem számítottuk a II. és VII.(!) fejezet végén levő gúnyos eposzi invokációt. Befejezve viszont nincs. Puskin a két főszereplő, Tatjána és Anyegin sorsát elvarratlanul hagyja. A mesét egyszerűen megszakítva a *Jevgenyij Anyegin* című verses regénynek vet véget, nem pedig annak a történetnek, amiről a könyv szól:

„S a kellemetlen perc előtt
Itt, olvasóm, elhagyjuk őt,
Bucsuzunk hősünktől sok évre,
Örökre tán." (VIII/48.)

Ha ennyi az irodalom az *Anyegin*ben, hol marad a valóság? Akkor miért igaz a nagy kritikus, Belinszkij jellemzése a műről: „az orosz élet enciklopédiája"?

Azért, mert van az *Anyegin*nek egy olyan szereplője, akiről eddig nem beszéltünk: maga Puskin, az elbeszélő. Fura figura. Anyegin hasonmása, olyannyira, hogy inkább ő nevezhető főhősnek (a végén Anyegint valóban „különc *kísérő*"-vé fokozza le – VIII/50.). Igaz, nem vallja be, sőt egy helyütt kifejezetten tiltakozik azonosításuk ellen (I/56.), de ezt is gúnyos kétértelműséggel teszi, s rá egy-két versszakkal ír művének ellentmondásos jellegéről; úgyhogy a tiltakozást nem szabad komolyan vennünk. Mint ahogy az egész műben jóformán semmit: mindent az irónia leng be, a dolgok visszájára fordítása. Puskin mindenkit kigúnyol: önmagát (például IV/35.), szereplőit, nem kíméli az olvasót sem (például IV/22.). Oroszország ázsiai viszonyait (VII/33.). Nincs előtte semmi szent: mikor elragadná a hév, például ezt írván: *Várlak, szabadság drága napja! / Jössz-e? Mikor jössz? – kérdezem. / A parton kószálok kutatva,* egy lábjegyzet odabiggyesztésével rögtön visszarángcigálja magát a földre: *Ezt Odesszában írtam.* (I/50.) Mikor már-már meghatódnánk a csak a versében továbbélő poéta sorsán, Puskin egyetlen szó beszúrásával lerombolja illúziónkat a jövendő olvasót illetően: *A jövendő tudatlan* (II/40.).

Egy valami azonban valóságos, cáfolhatatlanul bizonyos az *Anyegin*ben: magának a verses regénynek az írása. A sok trükk, irodalmi műfogás, a közbeszólások, kommen-

tárok, lábjegyzetek, a szöveg egész töredezettsége, folytatásos megszakítottsága nem is szolgálnak más célt, mint hogy rádöbbentsék az olvasót: Anyegin történetén kívül még egy másik történetet olvas: az *Anyeginét*, és az utóbbiban van benne többek között a megírás hét évének minden valósága, enciklopédikus teljessége. Hogy milyen módon, arra csak egy példa. Az I. fejezet 1829-es második kiadásához Puskin lábjegyzetet fűz: *Az összes, ponttal jelzett kihagyás a szerző műve.* A megjegyzésre azért volt szükség, mivel szokás volt azokat a részeket is ponttal pótolni, melyeket a cenzúra hagyatott ki. Puskin e megjegyzéssel kétértelműséget csempészett a szövegbe. Ráadásul a cenzúra később egy időre megtiltotta mindenfajta kihagyás jelzését, ami azt eredményezte, hogy a tilalom idején született IV–VII. fejezetekben nincs is ilyesmi, a VIII. fejezetben viszont újra van. A IV–VII. fejezetek ezért nem annyira töredékes jellegűek, mint a többiek. Az élettény irodalmi ténnyé alakult.

A megírás idejének valósága olyan erős, hogy kisugároz mindenre, s a klasszicista, szentimentális, romantikus stb. idézetekből, utalásokból összeszedett művet végeredményben realisztikussá teszi. Az irodalom – az irónia energiájának segítségével – minduntalan életbe csap át, olyannyira, hogy a végén a kettő – élet és irodalom – kimondottan is azonosul. Idézzük a mű utolsó mondatait, kivételesen szó szerinti fordításban:

„Boldog, ki az Élet ünnepét korán
Otthagyta, nem itta fenékig
Borral teli serlegét,
Ki nem olvasta végig (az Élet) regényét
És el tudott tőle (ti. a regénytől) válni hirtelen,
Mint én Anyegintől."

Az utolsó sor Anyegin-je itt persze a verses regényt jelenti, mely azonos az Élettel.

Más értelmet kap így a mű „befejezetlensége", kurta-furcsa abbahagyása is. Kár találgatni, hősének milyen sorsot szánt Puskin. Azonosságukból az következik, hogy sok mindent csinálhatott, egy valamit azonban biztosan csinált: hasonmása, Puskin kezével megírta a *Jevgenyij Anyegint*. (Puskin ravaszul utal magában a szövegben is erre a lehetőségre: VIII/38., sőt el is árulja, hogy egy csalódással végződött nagy szerelem után kezd az *Anyegin* megírásához. Igaz, hogy ezt az I. fejezet végén (58–59.), tehát akkor teszi, amikor az olvasó még nem tudja, milyen szerelmi történetről van szó. A rejtélyes utolsó sorok ily módon körülbelül azt jelentik: boldog, aki korán itthagyja ezt az árnyékvilágot, Puskin fáradt, világfájdalmas gesztussal legyint: a felesleges ember irodalmi típusa visszavezettetett az életbe, a Mű látszólag romantikus töredezettsége az Élet reális töredezettségévé változott.

Irodalom és élet ilyen egymásbafolyása persze nem korlátozódik pusztán Anyegin és az elbeszélő kapcsolatára, hanem mindent elborít. Így a többi szereplőt is. Ha ilyen szempontból újra végignézzük őket, különös eredményre jutunk. A „legirodalmibb", a leginkább parodisztikus figura Lenszkij sorsa lesz, a leginkább életszagú, a lehető legkomolyabb: a halál. A szentimentális, „holdvilágképű" (III/5.) Olga férjhez megy egy ulánushoz, s boldogan éli világát (VII/8., 9., 10.). Hát Tatjána? Puskin az ő esetében sem állja meg a gonoszkodó sugalmazást. Sejteti, hogy Tatjána, az életbeli Tatjána meghalt (VIII/51.), de ha életben marad? Nem ugyanaz lett volna-e a sorsa, mint anyjának, aki

fiatalkorában ugyancsak Richardsonért hevült, ugyancsak szerelmes volt egy regényhősnek is beillő gárdistába, ugyancsak férjhez kényszerítették, s házassága után ugyanúgy szenvedett, könnyeket ontott (II/29–32.), mint Tatjána később Anyegin egykori levele fölött (VIII/40.)? Nem lett volna-e Tatjánából is férjét papucs alatt tartó, a cselédséget irányító vidéki nagyasszony, mint anyjából? Hisz végül is miért nem követte szíve parancsát? A felelet eléggé semmitmondó: *közbeszólt / A sorsom.* (VIII/47.)

Mi az értelme mindennek? Az, mint minden remekműnek. Ráébreszteni az olvasót, hány arca is lehet az embernek, s ezáltal saját életének új lehetőségeire nyitni a szemét.

3. Lotman

A tankönyv *Anyegin*-fejezetének elkészülte után került a kezembe Jurij Mihajlovics Lotmannak a tartui egyetem gondozásában megjelent 108 oldalas stencilezett füzete: *Roman v sztyihah Puskina Jevgenyij Anyegin* (Puskin Jevgenyij Anyegin c. verses regénye, Tartu, 1975). A tanulmány, mely a szövegből kiinduló és a szöveghez ragaszkodó (ha úgy tetszik: strukturalista vagy neostrukturalista) irodalommagyarázat fényes diadala, megdöbbentő módon azonos síneken fut a magam gondolatmenetével. (Ezért is loptam el különösebb lelkiismeretfurdalás nélkül Lotman két példáját az *Anyegin* szembetűnő ellentmondásairól, melyek közül az egyiket egyébként ő is másvalakitől idézi.) Az *Anyegin* lényegét Lotman is élet és irodalom újszerű egymásbajátszatásában látja. Ő azonban a végső lépést – az elbeszélő Puskin és Anyegin azonosítását – amit az Esterházy-regény alapján oly könnyű és természetes megtenni – nem teszi meg.

És itt van számunkra a történet legfőbb tanulsága. Lotman a következő szavakkal zárja tanulmányát: *A puskini verses regény belső világának elemzése azt bizonyítja, hogy ez a mű potenciális, kibontatlan állapotban magában rejti az orosz regény egész további történetét. Ezért az orosz irodalom művészi tapasztalatainak terén megtett minden egyes lépés olyan új és új eszmei-művészi aspektusokat tár fel, melyek objektíve bennefoglaltatnak a regényben, de csak a későbbi művészi termés hozza őket napvilágra.* (107.) Az irodalom mozgásának ezzel a felfogásával – nemcsak a korábbi művek hatnak a későbbiekre, hanem a későbbiek is a korábbiakra – teljes mértékig egyetérthetünk. Az új remekművek éltetik a régieket. Ez az irodalom gépezetének természetes működési módja. Ám mi van akkor, ha – nincsenek új remekművek? (Az utolsó orosz mű, amelyet Lotman az *Anyegin* fenti értelmű életbentartójaként említ, Anna Ahmatova *Poéma bez geroja (Hős nélküli ének)* című csodálatos triptichonja 1942-ből származik!) Akkor az irodalmi műalkotást – a mégoly kiemelkedőt is! – csak mesterséges úton, a tudomány, a filológia segítségével lehet életben tartani. Ezért logikus, hogy az egyébként érzékeny, finomtollú Lotman, aki azonban nem olvashatta Esterházy regényét, kénytelen mellbevágóan dogmatikus, olvasó-ellenes kijelentésre ragadtatni magát: *Ezt a füzetet puszta bevezetésnek kell tekinteni a „Jevgenyij Anyegin" című verses regény tanulmányozásához. Puskin regényének elmélyült megértése feltétlenül megkívánja az adott témában folytatott alapvető kutatások ismeretét. Effajta ismeret nélkül a puskini szöveg megértése lehetetlen.* (7.)

Úgy gondolom, hogy olyan kiemelkedő tudósok, mint Lotman, ideig-óráig mesterséges úton is életben tarthatnak műveket. De hosszú távon csak természetes módon működhet az irodalom gépezete.

*

Végezetül álljon itt élet és irodalom csodálatos szimbiózisának csattanója, a bizonyíték arra, hogy a jó művésznek – ahogy a Mester is mondja – *a világ mennyire a kezére játszik* (137.): Budapest belvárosában, a Múzeum-kertet és a Rákóczi utat köti össze a Puskin utca. Hogyan is hívhatták volna másként azelőtt, mint Esterházy utca? Persze, a regényben ez az irodalomtörténeti (vagy élettörténeti?) kapcsolódás is benne van (mi nincs ebben a regényben, „a magyar élet enciklopédiájában"?). Igaz, csak egy felkiáltójel erejéig, ám a felkiáltójel sok mindenre figyelmeztetheti az olvasót: *Az idő mindeközben természetesen nem állt meg, múlt (. . .) „Gyerünk, lovacskám" – súgta a ló fülébe a mester, és a Puskin (!) utcán át a Rákóczi útra kanyarodott.* (222.)

MTA Könyvtára
Periodika 1982/1251 p.
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Printed in Hungary
A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Sándor István
A kézirat nyomdába érkezett: 1981. IX. 6. Terjedelem: 12,25 (A/5) ív
82.10014 Akadémiai Nyomda – Felelős vezető: Bernát György

Ára: 42 Ft
Előfizetés egy évre 84 Ft

Index szám: 26 456
ISSN 0133—2368