

507. 207
12
1966

X

Helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

Irányzatok és csoportok az 1920—1930-as
évek szovjet irodalmában

Tanulmányok

✱

Dokumentumok

✱

Szemle

✱

Könyvek

1966 | 1-2

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság:

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

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11–13.

Tel.: 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10–12 óra
között

Belső munkatársak:

BOJTÁR ENDRE
KOVÁCS JÓZSEF
TÁLASI ISTVÁN
VARGA LÁSZLÓ

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1966/1–2. XII. ÉVFOLYAM

megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető a POSTA KÖZPONTI HIR-
LAPIRODÁNÁL, Budapest V., József nádor tér 1.
és bármely postahivatalban. Csekk számszám egyéni:
61.257, közzéleti: 61.066. MNB egyszámú száma: 8.
Előfizethető és példányonként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkot-
mány u. 21. Telefon: 111-010. Csekkbetételési száma:
05,915,111-46. MNB egyszámú száma: 46.
az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN: Budapest
V., Váci utca 22., Telefon: 185-612.
Előfizetési díj egy évre 32,- Ft.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Merkly László
A kézirat nyomdába érkezett: 1966. III. 16.
Példányszám: 1350
Terjedelem: 19,95 (A/5) fv
66.62132 Akadémiai Nyomda, Budapest
Felelős vezető: Bernát György
Index: 25,380

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

Tartalom

1966. január—december
XII. évfolyam

<i>Darabos Pál</i> : Zen, Salinger, Kerouac	315
<i>Gelfand, N.</i> : A Szerapion-testvérek	30
<i>Halász László</i> : Irodalom és pszichoanalízis	227
<i>Hegedűs András</i> : Az irodalmi és a társadalomtudományi megismerés mint szociológiai probléma	387
<i>Kovalenko, Sz.</i> : A konstruktivisták Irodalmi Központja	39
<i>Köpeczi Béla</i> : Író és irodalom a XX. század társadalmában	396
<i>Köpeczi Béla</i> : J.-P. Sartre esztétikai nézeteiről	276
<i>Krasznoscsova, J.</i> : A Pereval	58
<i>Rónay György</i> : Katolikus irodalom — katolikus filozófiák	295
<i>Sargina, L.</i> : Az imaginizmus	25
<i>Svecova, L.</i> : Proletár írószervezetek, 1920—1930	5
<i>Svecova, L.</i> : A Lef (A Művészetek Baloldali Frontja)	50
<i>Szkevorcova, L.</i> : A Kuznyica	18
<i>Vajda György Mihály</i> : Fenomenológiai szemlélet az irodalomtudományban és az irodalomban	249
<i>Varga László</i> : Az abszurd dráma világképe	338

DOKUMENTUMOK

Adorno Th. W.: Líra és társadalom	496
Benjamin, W.: A műalkotás helyzete technikai reprodukálhatóságának korszakában	471
Boldog Új évet? (1920)	97
Brecht-ről	349
Burke Kenneth: Az irodalomkritika mint az élet segítője	477
A burzsoá irodalomhoz és az átmeneti csoportosuláshoz való viszonyról (1923)	73
Butor, M.: A kutató regény	273
Charles-Baudouin, L.: A kép törvényei és a költői szimbólum	245
Claudiel, P.: Vallás és költészet	311
Croce, B.: Az irodalom mint „a társadalom kifejezése”	445
Duncan, H. D.: A nyelv és az irodalom a társadalomban	478
Escarpit, R.: Az író helyzete	510
A futurizmus perspektívája (1923)	90
Goldmann, L.: Dialektikus materializmus és irodalomtörténet	502
Goldmann, L.: Világképek és társadalmi osztályok	498
Guyau, M. J.: A művészi emóció és társadalmi jellege	440
Hauser, A.: A művészet szociológiai feladatai	489

Imaginizmus. Kiáltvány	78
Ionesco, E.: A kopasz énekesnő	345
Az irodalmi élet krónikája 1917—1934	108
Az irodalmi és művészeti szervezetek átszervezéséről	107
Jefimov, N. J.: Irodalom és szociológia	456
Kassner, R.: Zen, Rilke és én	335
Kibe mar bele a Lef? ..	94
Kit óv a Lef? (1923)	95
Kofler, L.: A munkás, a kispolgár és a polgár mint a realista művészet lehetséges tár- gya	506
A Konstruktivizmus (1926)	88
Konstruktivizmus. A konstruktivisták irodalmi Központjának nyilatkozata (1925) ..	87
Kuznyica. A Kuznyica-csoport moszkvai proletárróinak és költőinek nyilatkozata ..	77
Lalo, Ch.: A művészet és a társadalmi élet	448
Lanson, G.: Az irodalomtörténet és a szociológia	442
Lét és művészet (1921)	80
A Literaturnij Front Írói Szövetségének nyilatkozata (1920)	71
Löwenthal, L.: Irodalom és társadalom	508
Majdnem deklaráció (1923)	83
Mannheim, K.: Kitekintés a művészettörténetre	483
A Mapp és a Lef megállapodása (1923)	74
Memmi, A.: Az irodalom szociológiájának feltételei	493
Miért harcol a Lef?	91
Mounier, E.: Mi a perszonalizmus?	313
Novij Lef (1927)	96
Nyolc pont (1924)	84
Az Oroszországi (Össz-szövetségi) Kommunista (bolsevik) Párt irodalompolitikai hatá- rozatai. A sajtóról, 1924	103
A Parasztírók össz-oroszországi társasága és a parasztírók platformja (1920)	76
A Párt irodalompolitikájáról (1925)	104
Pereval. A pereval kiáltványa (1927)	100
Pereverzev, V. F.: A marxista irodalomtudomány nélkülözhetetlen előfeltételei ...	451
Pofonütjük a közízlést! (1912)	89
Proletár írószervezetek. A proletáriátus és a művészet (1918)	69
A proletárróik oktyabr-csoportjának ideológiai és művészeti platformja (1923)	71
A proletárkultúra körvonalai (1919)	69
Sartre, J. P.: Az író és nyelve	291
Schücking, L. L.: Korízlás és „korszellem”	469
Sorokin, P. A.: A kultúra belső és külső aspektusai és ezek megfejtésének módszerei ..	473
Szakulin, P. N.: Az orosz irodalom története	449
Szerapion-testvérek. Miért vagyunk Szerapion-testvérek? (1922)	87
A szovjet írók Föderációja (1925)	75
Taine, H.: A környezet módszere	438
Teilhard de Chardin: Az emberi észéke	312
Vajda György Mihály: A szociológiai irodalomszemlélet változatai	432
Varga Károly: Az irodalom empirikus szociológiai vizsgálata	407
Vercman, I. J.: A marxi—lenini művészetelmélet és annak szociológiai meghamisítása ..	462
Zen-szövegek	331

SZEMLE

<i>Barnett, J. H.</i> : Áttekintés a modern amerikai kutatásokról	519
<i>Jeune, S.</i> : Az „új kritikák” és a szociológia	523
Lunacsarszkij az 1920-as évek szovjet irodalmi életéről	153
<i>Nagy Miklósné</i> : Lunacsarszkij, 1920—1930	149
<i>Sargina, L.</i> : A. K. Voronszkij, a húszas évek szovjet irodalmának kiemelkedő alakja	162
<i>Sipos István</i> : A szovjet líra két évtizede	168
Történelem és szociológia. (<i>P. N. Fedoszejev, Ju. P. Francev, B. M. Kedrov, A. N. Szokolov, M. Hrapcsenko, Sz. O. Smidt</i> felszólalásai)	513

KÖNYVEK

<i>Albérès, R. M.</i> : Histoire du roman moderne (<i>Benkő Ákos</i>)	542
<i>Allen, W.</i> : The Modern Novel in Britain and the United States (<i>Loránd Imre</i>)	353
Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi (20—27 aprile, 1965) (<i>Bán Imre</i>)	365
<i>Baehr, R.</i> : Spanische Verslehre auf historischer Grundlage (<i>Gáldi László</i>)	200
<i>Baudouin, Ch.</i> : Jean Racine, l'enfant du désert (<i>Szávai János</i>)	551
<i>Bock, C. V.</i> : Wort-Konkordanz zur Dichtung Stefan Georges (<i>Benkő László</i>)	376
<i>Boisdeffre, de P.</i> : Giono (<i>J. J.</i>)	378
<i>Brandbrook, M. C.</i> : English Dramatic Form. A History of its Development (<i>Pálffy István</i>)	539
<i>Brockmeier, P.</i> : Literaturgeschichtsschreibung von Claude Fauchet bis Laharpe (<i>Hopp Lajos</i>)	369
<i>Brongers, H. A.</i> : De literatuur der Babyloniërs en Assyriërs (<i>Komoróczy Géza</i>)	363
<i>Brown, J.</i> : Panorama der modernen Literatur. USA (<i>T. E. I.</i>)	556
La civiltà veneziana nell'età barocca (<i>Hopp Lajos</i>)	369
<i>Cohen, J. M.</i> : The Baroque Lyric (<i>Klaniczay Tibor</i>)	206
Четыреста лет русской печати (<i>J. G. Okszman—Moszkva</i>)	208
<i>Dada</i> . Eine literarische Dokumentation (<i>M. P.</i>)	377
<i>Daniells, R.</i> : Milton, Mannerism and Baroque (<i>Sarbu Aladár</i>)	367
Deutsche Nationalliteratur — sozialistisch gesehen (<i>G. Albrechtová — Pozsony</i>)	217
<i>Девекин, В. Н.</i> : Немецкая антифашистская литература 1933—1945 (<i>Peterdi Emőke</i>)	376
<i>Erlich, V.</i> : Russian Formalism. Russischer Formalismus (<i>R. Grebeničková — Prága</i>)	181
<i>Erlich, V.</i> : The Double Image. Concepts of the poet in Slavic literatures (<i>Szabó Ákos-né</i>)	362
<i>Ермилов, В.</i> : Роман Л. Н. Толстого «А. Каренина» (<i>Kádus Géza</i>)	373
<i>Forti, M.</i> : Le proposte della poesia (<i>Gáldi László</i>)	357
<i>Frenzel, E.</i> : Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (<i>Komoróczy Géza</i>)	204
<i>Frye, N.</i> : Analyse der Literaturkritik (<i>Barlay László</i>)	533
<i>Fügen, H. N.</i> : Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden. Ein Beitrag zur literatursoziologischen Theorie-Abhandlung zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft (<i>Vajda György Mihály</i>)	531
Горький и советские писатели. Неизданная переписка (<i>Kálmán Erzsébet</i>)	184
<i>Heiney, D.</i> : American in Modern Italian Literature (<i>V. A.</i>)	355
<i>Himmel, H.</i> : Geschichte der deutschen Novelle (<i>Szondi Béla</i>)	538
Ho Ch'i-fan: Wen-hsüeh yi-shu te ch'un-tvien (<i>Galla Endre</i>)	360
<i>Hutnikiewicz, A.</i> : Od czystej formy do literatury faktu (<i>Bojtár Endre</i>)	191

История французской литературы (<i>Fodor István</i>).....	196
Ивалин, Ю. А.: Сатира Шевченко (<i>Benkő Ákos</i>)	554
Jügel, K.-H.: Hungarica-Auswahl-Katalog der Universitätsbibliothek Jena (<i>Hopp Lajos</i>)	549
Kaelin, E. F.: An Existentialist Aesthetic (<i>Kenyeres Zoltán</i>)	350
Kloock, L.-K.: Gottfried August Bürger. Zum Problem der Volkstümlichkeit in der Lyrik (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	552
Kääri, K.—Peep, H.: A Glimpse into Soviet Estonian Literature (<i>Voigt Vilmos</i>)	545
Келдыш, В. А.: Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы (<i>Bakcsi Gy.</i>)	174
Kenner, H.: Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians (<i>Varannai Aurél</i>)...	356
Kijowski, A.: Arcydzieła nieznanne (<i>Pályi András</i>)	215
Kozielek, G.: Friedrich Ludwig Zacharias Werner. Sein Weg zur Romantik (<i>Berczik Árpád</i>)	373
Krauss, W.: Die französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts (<i>Hopp Lajos</i>)	371
Кузнецов, М. М.: Соверская проза (<i>Botka Ferenc</i>)	380
Lefebve, M.-J.: L'image fascinante et le surréel (<i>Pór Péter</i>)	556
Literatur im Blickpunkt. Zum Menschenbild in der Literatur der beiden deutschen Staaten (<i>Silfen János</i>)	359
Littérature hongroise — littérature européenne (<i>Hopp Lajos</i>)	202
Лыбарева, Е.: Эдуард Багрицкий. (<i>Urbán Nagy Rozália</i>)	188
Maier, R. N.: Paradies der Weltlosigkeit. Untersuchungen zur abstrakten Dichtung seit 1909 (<i>Szondi Béla</i>)	538
Markiewicz, H.: Głównie problemy wiedzy o literaturze (<i>Bojtár Endre</i>)	194
Машкин, И. Ф.: Ин Фи — певец китайской революции (<i>Galla Endre</i>)	219
Millgate, M.: American Social Fiction (<i>V. A.</i>)	355
Modern French Poets on Poetry (<i>M. P.</i>)	379
Müller—Vollmer, K.: Towards a Phenomenological Theory of Literature (<i>Vajda György Mihály</i>)	220
Nadal, O.: Paul Verlaine (<i>Rába György</i>)	215
Nadeau, M.: Le roman français depuis la guerre (<i>Heszke Béla</i>)	351
Oxford History of English Literature (<i>Varannai Aurél</i>)	361
Перцов, В.: Маяковский в последние годы. Жизнь и творчество 1925—1930 (<i>Botka Ferenc</i>)	187
Переверзев, В. Ф.: У истоков русского реалистического романа (<i>Székely Tiborné</i>)	185
Плоткин, Л. А.: Д. И. Писарев (<i>Benkő Ákos</i>).....	553
Путилов, Б. Н.: Славянская историческая баллада (<i>Voigt Vilmos</i>)	546
Poets in Progress (<i>V. A.</i>)	352
Pucheu, R.: Le journal, les mythes et les hommes (<i>M. P.</i>)	355
Raporty rezydentów francuskich w Gdańsku w 18 wieku (1715—1719) (<i>Hopp Lajos</i>)	212
The Reader's Encyclopedia of American Literature (<i>Katona Anna</i>)	555
Rinaldi, G.: Storia delle letterature dell'antica Mesopotamia (sumerica e assiro-babilonese) (<i>Komoróczy Géza</i>)	363
Рожновский, С. В.: Генрих Бёлль (<i>Peterdi Emőke</i>)	540
Russian Literature and Modern English Fiction (<i>Katona Anna</i>).....	375
Schneider, H.: Kleinere Schriften zur germanischen Heldensage und Literatur des Mittelalters (<i>V. Kovács Sándor</i>)	547
Щербина, В.: Наш современник (<i>Urbán Nagy Rozália</i>)	189
Shakespeare's Tragedies — an Anthology of Modern Criticism (<i>Kenyeres Zoltán</i>)	210

Shackleton, R.: Montesquieu (<i>Szabó Ákosné</i>)	211
Slonim, M.: Russian Literature. Writers and Problems (<i>Ljudmila Sargina</i>)	178
Sparshott, F. E.: The Structure of Aesthetics (<i>Rákos Péter</i>)	192
Spears, M. K.: The Poetry of W. H. Auden (<i>Soós Pál</i>)	220
Studies in Modern Chinese Literature—Studien zur Modernen Chinesischen Literatur (<i>Galla Endre</i>)	218
Symbole und Signale. Frühe Dokumente der literarischen Avantgarde (<i>Szondi Béla</i>)	358
Tanner, T.: The Reign of Wonder. Naivety and Reality in American Literature (<i>Katona Anna</i>)	541
Thalmann, M.: Romantik und Manierismus (<i>Angyal Endre</i>)	207
Труфонова, Т. К.: Русская литература тридцатых годов (<i>Kámán Erzsébet</i>)	190
Trotsky, L.: Littérature et révolution (<i>Köpeczi Béla</i>)	175
Az új amerikai irodalomtörténeti könyvészet (<i>Ország László</i>)	535
Vernière, P.: Montesquieu: Lettres persanes (<i>Hopp Lajos</i>)	212
Vickery, O. W.: The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation (<i>Batári Gyula</i>)	354
Wagner, F.: Literatur auf Kriegskurs (<i>Silfen János</i>)	217
Wain, J.: The Living World of Shakespeare (<i>Katona Éva</i>)	550
Weitz, M.: Philosophy in Literature (<i>Varannai Aurél</i>)	533
Wellwarth, G. E.: The Theater of Protest and Paradox (<i>Varannai Aurél</i>)	353
Wheelock, J. H.: What is Poetry? (<i>Hernádi Miklós</i>)	363
Wicke, G.: Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung (<i>Hopp Lajos</i>)	372
Who's Who in Faulkner . . . (<i>Kenyeres Zoltán</i>)	215
Wörterbuch zu Goethes Werther (<i>Benkő László</i>)	213
A F. I. L. L. M. (Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes) X. Kongresszusa (Strasbourg, 1966. aug. 20—szept. 3.) (<i>Köpeczi Béla—Vajda György Mihály</i>)	561

Előszó

Folyóiratunk szerkesztő bizottsága már régebben kitűzte azt a célt, hogy olvasóit megismertesse a szovjet irodalom talán legtöbbet vitatott, nálunk pedig legfelültebben ismert korszakával, az 1920–1930-as évek sokszínű világával. A szovjet irodalomtudomány csak az utóbbi években foglalkozik tervszerűbben és sokoldalúan ezzel a korszakkal. A magyar irodalmi és tudományos élet pedig csak másodkézből meríthette ismereteit, mert a korabeli művek, vitairatok és folyóiratok nem álltak rendelkezésére. A tervünk megvalósítása elé tornyosult akadályokat most nemzetközi együttműködéssel sikerült elhárítanunk. Moszkvai testvérintézetünk, a Szovjet Tudományos Akadémia M. Gorkij nevét viselő Világirodalmi Intézetének kutatói vállalták, hogy rövid tanulmányokban bemutatják a korszak legfontosabb irodalmi csoportjait és irányzatait. A szovjet szerzők dolgozatait kiegészítő dokumentumokat, amelyek közvetlenül is érzékeltetik ennek a mozgalmas évtizednek feszült irodalmi légkörét, a szerkesztőség válogatta össze. Számunkat a tárgyalt korszak irodalmi életének jobb áttekintése érdekében az egyes eseményeket időrendben közlő krónikával egészítettük ki.

Reméljük, hogy közös erőfeszítéssel létrehozott összevont számunk gazdag anyagával segítséget nyújt olvasóinknak a szovjet irodalom kialakulásának alaposabb megismeréséhez s ezzel együtt a mai vitákban való tájékozódáshoz.

A szerkesztő bizottság

RÉSUMÉ

La rédaction de ce numéro désire faire connaître la vie multicolore des années 1920—30 de la littérature soviétique dont la période est peut-être la plus discutée mais sûrement la moins connue à l'étranger, donc chez nous aussi. Dans le présent numéro les tendances les plus importantes de la dite période (les organisations d'écrivains prolétariens, Kouznitza, l'imaginisme, les frères Serapion, les constructivistes, Lef, Peréal) sont traitées par les études des collaborateurs scientifiques de l'Institut de Littérature Mondiale Gorki de l'Académie des Sciences de l'URSS.

Les études des auteurs soviétiques sont complétées par les documents les plus intéressants des différents mouvements littéraires. Ces documents choisis par la rédaction peuvent faire sentir directement l'ambiance tendue de cette décennie mouvementée. La rédaction a préparé une chronologie des événements les plus décisifs pour que le lecteur puisse mieux s'informer de la vie littéraire de cette époque. Dans la rubrique „Revue” on peut lire des articles sur les deux premières décades de la poésie soviétique ainsi que sur les deux critiques éminents mais oubliés de la période, Voronski et Lou-natcharski.

Ce numéro de *Helicon* aide le lecteur à obtenir une connaissance plus profonde de la formation de la littérature soviétique par conséquent à l'orienter dans les débats actuels de la politique littéraire.

РЕЗЮМЕ

Выпуская этот номер журнала, редколлегия хочет познакомить своих читателей с ярким миром советской литературы 1920—1930 годов, эпохой, вызывающей наибольшее количество споров и весьма поверхностно известной за границей, в том числе и в Венгрии. Наиболее важные литературные группировки этой эпохи (организации пролетарских писателей, Серрапионовы братья, конструктивисты, Леф, Перевал) представлены в нашем журнале статьями сотрудников Института Мировой литературы имени А. М. Горького АН СССР. Как и наши московские коллеги, мы также считаем, что историю литературы этой эпохи тем не менее нельзя сводить только к истории литературных группировок.

Редакционная коллегия «Геликона» пользуется случаем еще раз выразить свою благодарность советским товарищам за дружескую помощь и сотрудничество.

Статьи советских авторов дополняются наиболее интересными документами литературного движения тех лет, подобранными редколлекцией. Эти документы дают нам непосредственно почувствовать напряженную творческую атмосферу этого бурного десятилетия. Для того, чтобы читателю легче было ориентироваться в литературной жизни рассматриваемой эпохи, редколлегия составила хронику наиболее важных событий тех лет, в основе которой лежит материал, помещенный в «Истории русской советской литературы» (издание ИМЛИ имени А. М. Горького).

В разделе «Обзор» помещены статьи-обзоры о двух выдающихся деятелях и критиках той эпохи, деятельность которых одно время была предана забвению, — А. В. Луначарском (вместе с подборкой из статей и выступлений Луначарского по вопросам советской литературы тех лет) и А. К. Воронском (в этой статье рассматриваются также советское и польское исследование о Воронском — А. Деметьева и Г. Порембиной). Здесь же помещена статья-обзор о книге Е. Бузника, посвященной советской литературе двух первых пореволюционных десятилетий.

Мы надеемся, что этот номер «Геликона» окажет помощь всем, кто интересуется развитием советской литературы, а этим самым поможет и ориентации в сегодняшних дискуссиях по вопросам литературной политики.

SZOVJET MUNKATÁRSAINK BEVEZETŐJE

Az 1920-as évek szovjet irodalmának legszembetűnőbb jellegzetessége az irodalmi csoportok és egymással folytatott vitáik.

A konkrét történelmi előfeltételek létrehozták az irodalmi csoportokat, majdnem tíz évre terjedő fennállásuk pedig a szocialista kultúra megszületésének bonyolult folyamatával járt együtt.

„Nem tudjuk felépíteni a kommunizmust másként, mint a kapitalizmus által teremtett anyagból, másként, mint azzal a kulturális apparátussal, amelyet a burzsoá viszonyok termeltek ki, és amely ezért elkerülhetetlenül — ha az emberanyagról, mint a kulturális apparátus egy részéről van szó — burzsoá gondolkodásmóddal van telítve. Ebben rejlik a kommunista társadalom felépítésének nehézsége, de ugyanebben van a biztosítéka is annak, hogy lehet és sikerül azt felépíteni.”¹ Leninnek ez a többször hangsúlyozott gondolata mintegy kulcsul szolgál a szovjet hatalom első évtizedeiben lezajlott irodalmi jelenségek megértéséhez.

A művészeti értelmiség, amely elfogadta a forradalmat, és kész volt szolgálni a forradalom célkitűzéseit, nehéz harcokban, lépésről-lépésre alakította ki új eszmei-esztétikai állásfoglalását, fokozatosan megszabadulva a burzsoá gondolkodásmód csökevényeitől. A legtöbb író, mielőtt eljutott volna a szocialista realizmus bázisán létrejött eszmei-esztétikai konszolidációhoz, az irodalmi csoportokon belül átélte a művészi útkeresés bonyolult folyamatát.

„A legtöbb csoport eszmei-esztétikai álláspontját az ellentmondásosság jellemezte, tagjaik művészi gyakorlata nem fért bele a csoport-programok és elméletek prokrusztész-ágyába” — jegyezte meg joggal L. I. Tyimofejev a húszas évek irodalmáról.² Ezekben a programokban sok szimplifikáló, a művészet specifikumát figyelmen kívül hagyó tétel fordul elő. De a csoportokban kísérletezés folyt a forradalom szolgálatára hivatott művészet feladatainak értelmezésére, az új irodalom alkotói módszerének kidolgozására, s egészében elősegítette a csoportok tagjainak nevelését, a keresett igazság meghatározására irányuló törekvést. A vita, sajnos, néha harcha, elsősorban a csoport-elvált való versengésbe csapott át, s ezzel a harchal együttjárt minden más program elutasítása a saját program nevében. E csoportok küzdelme a távlatok leszűkítésével már akadályozta az „igazság” megállapítását. Gorkij keserű szavakkal írta egy ilyen vita egyik résztvevőjének: „Nagyon gyakran úgy tűnik, hogy valamennyien éppen a nézeteltérést keressitek egymásban, és hogy az egyetértés vágya kevéssé érdekel benneteket.”³

A kommunista párt politikáját a csoportokkal kapcsolatban a szocialista kultúra fejlődésének konkrét körülményei határozták meg, amelyek a szovjet hatalom első évtizedének folyamán többször is megváltoztak.

A párt mindennapi munkájában, speciális határozatokban nemcsak helyreigazította a csoportok irányelveit és taktikáját, hanem időnként meg is védte az igazságtalan, szubjektív támadásoktól azt, ami a fiatal irodalomban erre érdemes volt. Erről tanúskodik többek között különösen a párt Központi Bizottságának 1925. július 18-án kelt határozata a párt irodalom-politikájáról, amely leszögezi, hogy „a pártnak a szóban forgó területen a különböző csoportok és áramlatok szabad versenye mellett kell állást foglalnia.”

¹ LENIN Művei, 28. köt. Szikra, 404.

² История русской советской литературы. Москва 1959. АН СССР. т. I. 43.

³ А. М. Горький: Собрание сочинений в 30 томах. т. 30. 172.

A párt a szocialista kultúra fejlődésének ebben a szakaszában nem flyamodott a csoportok felosztásához, de azt sem engedte meg, hogy valamelyik csoport a párt nevében lépjen fel. A párt állásfoglalása tekintettel volt az alkotói versengésben formálódó irodalom sokféleségének ebben a periódusában a különböző szervezetek által az értelmiségre s a csoportokra gyakorolt befolyására is.

Amikor az alkotó erők felaprózódása a harmincas évek elején jelentős mértékben fékezte a kulturális fejlődést, 1932-ben sor került az irodalmi és művészeti szervezetek átszervezéséről szóló határozatra, amelynek eredményeként 1934-ben létrejött az egységes szovjet írószövetség.

Ha áttekintjük az 1920-as évek író-csoportosulásait, mindig szem előtt kell tartanunk azt a körülményt, hogy e csoportok nem ölelik fel ezeknek az éveknek egész irodalmi folyamatát, ez a folyamat jelentős mértékben szélesebb volt. Nemcsak arról van szó, hogy a csoportok tagságának többségénél a művészi gyakorlat nem fér bele a kiáltványokba. Sok tehetséges író nem tartozott egyetlen csoporthoz sem. (A. Tolsztoj, L. Leonov, L. Szejfullina, B. Lavrenyov, I. Olesa, I. Babel, M. Solohov stb.) Ezért, bár a húszas évek irodalmát nem tanulmányozhatjuk azoknak a csoportoknak a vizsgálata nélkül, amelyek rányomták bélyegüket az egész irodalmi folyamatra, még helytelenebbül járnánk el, ha e korszak irodalmának történetét e csoportok történetére korlátoznánk.

Napjaink szovjet irodalomtudománya a gyakorlatban oldja meg azt a bonyolult módszertani feladatot, hogy történetileg konkrétan közelítse meg e korszak szovjet irodalmának jelenségeit, s egyidejűleg elvi értékelésüket is adja a jelen szemszögéből.

Az alábbiakban a húszas évek irodalmi fejlődésfolyamatára a legerőteljesebb befolyást gyakorló csoportokat kívánjuk bemutatni a magyar olvasóknak.

Proletár írószervezetek, 1920–1930

A húszas évek irodalmi csoportjainak és áramlatainak történelmi szerepét és jelentőségét csak akkor tisztázhatjuk, ha elemezzük az irodalmi folyamatot s azon belül a különböző társadalmi erők harcának és kölcsönhatásának tükröződését. A különféle eszmei és esztétikai platformok tartalmát olykor mind az élet által támasztott követelmények, mind pedig az irodalom és a kritika valóságos helyzete határozta meg.

A Proletárirók Oroszországi Egyesületének (RAPP) szerepe kétségtelen az irodalom kommunista eszmeiségeért vívott harcban, amelynek jegyében haladt a proletáriródművészet erők egybegyűjtése és tömörítése, kedvező befolyás alá került a parasztirodalom és az „utitárs”-irodalom, s folyt a harc az újbúrsoá irodalmi hatások ellen. A VAPP és a RAPP által vezetett proletáriródművészetekben a párt a kulturforradalom egyik fegyverét látta és sokoldalú támogatást nyújtott nekik.

Mindez a legkevésbé sem menti azokat a komoly hibákat, amelyeket mind a RAPP megalakulását megelőző korai „naposztovista” mozgalom, mind pedig maga a RAPP követett el, figyelmeztet azonban arra, hogy az Egyesület tevékenységét történetileg kell megközelíteni, számításba véve az eszmei és irodalmi harc körülményei által meghatározott valamennyi nehézséget és ellentmondást.

*

A proletáriródművészet egyesítésének alapját a Proletárirók I. Országos Kongresszusa vetette meg 1920 októberében. 1921. augusztus 2-án a Pravda hírül adta a Proletárirók Összoroszországi Egyesületének (VAPP) megalakulását. Az Egyesület központi orgánuma a Kuznyica (Kovácsműhely) c. folyóirat lett. A VAPP vezetősége túlnyomórészt e csoport tagjaiból alakult meg. A NEP-korszak elején azonban a Kuznyica eszmei-alkotói válságon ment keresztül. Néhány vezetője nem értette meg az új helyzetet, sőt a pártból is kilépett. A Kuznyica költészetének művészi eszközei — a „kozmozizmus” és „planetarizmus” — túléltek önmagukat és bírálatban részesültek a fiatal proletáriródművészet részéről, akik igyekeztek közelebb kerülni az élethez.

1922. december 7-én alakuló ülést tartottak az Oktyabr nevű új proletáriródművészet-csoport tagjai. A Pravdához intézett levelükben a csoport tagjai éles hangnemben bírálták a Kuznyicát, amely — szavaik szerint — „olyan elvtársak kisszámú zárt körévé vált, akiknek érdekei távolról sem esnek egybe a proletáriródművészet ideológiai harcának feladataival”. A levélben kitértek a csoport fő feladatait: kommunista vonalvezetést az irodalomban és a VAPP megszilárdítását.

Az 1923-as év elején kidolgozták az Oktyabr ideológiai és művészeti platformját (13 pontból állt). A program alaptételeiben szó volt az irodalomban jelentkező burzsoá hatás veszélyéről, és megfogalmazódott az elsőrendű fontosságú feladat: a saját osztálykultúra és — következésképp — a saját szépirodalom megteremtése, „mely a tömegek érzelmeire irányuló mély ráhatás magasrendű eszköze”.

A program a proletárirodalmat — „mint annak ellenlábását” — élesen szembeállítja a burzsoá irodalommal, ugyanakkor azonban szükségesnek tartja az irodalom eddigi története által teremtett művészi formák és ábrázolásmódok felhasználását. A program elítélte az irodalmi csoportok formai jegyek szerinti — az akkori években széles körben elterjedt — megkülönböztetését (a képiség elsőbbsége — imaginisták, ritmikái újítók — futuristák stb.), elutasította az öncélú formai útkereséseket, fő feladatául tűzte ki mai témák feldolgozását, és előtérbe állította az elsősorban a proletariátus életéből merített szerteágazó tematikájú, széles freskójú, monumentális művek alkotását.

A VAPP az Oktyabr-csoport által kidolgozott programot saját ideológiai és művészeti platformjává tette.

A MAPP és a VAPP tevékenysége a korai szakaszban (1923—1924) szoros kapcsolatban állt a Na posztu (Vártán) c. folyóirattal. Innen származik a proletárirodalom ezen áramlatának elnevezése („naposztovizmus”).

A Na posztu első száma 1923 júniusában jelent meg, B. Volin, G. Lelevics és Sz. Rodov szerkesztésében. Az első szám vezércikke és több írása foglalkozott „az irodalomban követett szilárd, következetes proletárvonal” megvalósításának szükségességével, s követelte az irodalomban folytatott pártpolitika s a kispolgári írócsoportosulásokhoz való viszony pontos meghatározását.

A pártvonal értelmezése azonban szűkkeblűnek, szektásnak bizonyult.

A folyóirat fölényesen kezelte a forradalmi költőket, mint pl. V. Majakovszkijt és N. Aszejevet, B. Pilnyakot, I. Ehrenburgot, a többi „útitárs”-író pedig rágalmazónak kiáltotta ki. Az „útitársak” éles bírálatával egyidejűleg tiszteletlenül szólt a klasszikusokról, és következetesen összekapcsolta a két problémát, mivel mind az „útitárs”, mind a klasszikus irodalmat egyaránt osztályidegen, „nem proletár”, eszmei és művészi szempontból értéktelen irodalomnak tekintette.

Ebben a korai időszakban a naposztovisták még nem küzdötték le az első proletár-kulturális szervezetek, az 1918—20 közötti időkből széles körben elterjedt „proletkultok” hibáit, amelyeket a párt Központi Bizottságának *A proletkultokról* című levele 1920-ban elítélt. Igen jellemzőek a Na posztu programcikkének kijelentései: „*Felvesszük a harcot azokkal a Manyilovokkal¹, akik a forradalmunkat eltorzító és rágalmazó útitársak írásművészetének rothadt szálaiból esztétikai hidat próbálnak verni a múlt és a jelen közé.*

Felvesszük a harcot azokkal az ókonzervatívokkal, akik elegendő kritikai értékelés nélkül áhítatos pózba merevedtek a régi burzsoá-nemesi irodalom gránit emlékműve előtt, s akik annak nyomasztó ideológiai terhéért nem akarják levenni a munkásosztály válláról.”²

A Na posztu első számának megjelenése hosszú vita, heves irodalmi harckedvetét jelentette, amelynek első szakasza 1924 májusában zárult le a Köz-

¹ A való helyzettel nem számoló, ábrándozó figurák jelképe Gogolnak a *Holt lelkekben* szereplő Manyilov nevű alakjáról.

² Ha nocry, 1923. № 1. 8.

ponti Bizottság Agitációs és Propagandaosztályán megtartott irodalmi tanácskozással.

A naposztovista álláspontot részletesen bírálta A. K. Voronszkij, a Krasznoj Nov (Vörös Ugar) c. folyóirat szerkesztője, és védelmébe vette az „útitársakat”. (Akkoriban az „útitársak”-hoz soroltak minden jelentős nem proletár író, aki a szovjethatalom oldalán állt.)

A naposztovisták fellépése és Voronszkijjal folytatott éles polémiájuk hozzájárult ahhoz, hogy a vezető pártszervek fokozott figyelemmel forduljanak az irodalom felé. Mind szükségesebbé vált, hogy a párt helyesen tájékozódjék az irodalmi kérdésekben fennálló nézeteltérésekről, és kifejtsé véleményét. 1924. május 9-én az OK(b)P Sajtóosztálya tanácskozást hívott össze a párt irodalompolitikájának ügyében. A tanácskozáson részt vettek a párt és a sajtó tekintélyes tagjai és munkatársai, a legjelentősebb irodalmi szervezetek (MAPP, Kuznyica) képviselői. Felolvasták az „útitárs” írók levelét is. A tanácskozás határozata kimondta, hogy „egyetlen irodalmi irányzat, iskola vagy csoport sem léphet fel a párt nevében”.³ (A tanácskozás főbb tézisei (a munkásparaszt írókról és az útitársakhoz való viszonyról) helyet kaptak az OK(b)P XIII. kongresszusán (1924. május 23–31.) a sajtóról elfogadott határozatban.)

1924 májusától kezdve megjelent a MAPP (később a VAPP) Oktyabr c. folyóirata, amely nagy számban közölt munkás- és paraszti témájú elbeszéléseket, jegyzeteket proletárirók tollából. Ezek az írások túlnyomó többségükben művészileg gyengék, naturalisták, nyelvük pedig rendkívül pongyola. Az „új” VAPP mindazonáltal nagy és szükséges munkát végzett azzal, hogy tömörítette a munkásírókat és megpróbált a tömegek felé orientálódni.

1923-ban jelentős műveket publikáltak proletárirók: A. Szerafimovics *Vasáradat*, D. Furmanov *Csapajev*. A VAPP javára írható Libegyinszkij *A hét* c. műve, A. Bezimenszkij és A. Zsarov versei, továbbá a Kuznyica prózairóinak és költőinek, A. Veszjolijnak és F. Berjovszkijnek az alkotásai.

A proletáriródművelői csoportok vezetői gyakran elvtelen csoporttharccal, csoportokon belüli civakodással voltak elfoglalva. D. Furmanovnak, a MAPP volt titkárnak hátrahagyott feljegyzései arról tanúskodnak, hogy milyen nehezen jött létre az együttműködés a Kuznyicával. Heves támadások érték a Pereval-csoportot, amelyhez akkoriban tehetséges proletárirók tartoztak⁴ (A. Veszjolij, M. Svetlov, M. Golodnij, A. Jasznij és mások).

A MAPP-ban uralkodó állapotok rendezése érdekében igen sokat tett D. Furmanov, aki arra törekedett, hogy érvényt szerezzen a XIII. Kongresszus határozatainak, és az irodalmi körökből aktíván teremtsen tömegjellegűvé tegye a szervezetet. A MAPP III. konferenciáján (1924 októberében) tartott beszámolójában arról beszélt, hogy meg kell valósítani a gyakorlati együttműködést az „útitársakkal”, akiknek ideológiailag elfogadható művei az Oktyabrban jelentek meg. (Például Szergej Jeszenyin *Ének a nagy hadjáratról* c. költeménye.)

1925. január 6–11-e között tartották meg a Proletárirók I. Országos Konferenciáját, amelyen részt vettek a naposztovisták és a Kuznyica képviselői, továbbá a Szovjetunió valamennyi proletáriródművelőének küldöttei. A konferencia munkájában tevékenyen részt vett A. V. Lunacsarsz-

³ К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. Москва 1924. 108–109.

⁴ На посты, 1924. № 5. „Nevezett csoport gyengén fejlett, bizonytalan, fél-anarchista beállítottságú, s nehéz életkörülményei miatt elkeseredett emberekből áll...”

kij; két beszámolót tartott: a jelenkori irodalom útjairól és a Proletáriróladalmi Kapcsolatok Nemzetközi Irodájának munkájáról. Óva intette a konferencia küldötteit a kommunista gógtól és elbizakodottságtól („Én proletáriró vagyok, s ez már maga azt jelenti, hogy tehetséges is”), a dogmatizmustól és a pártosság helytelen értelmezéséből fakadó sémáktól. Zárszavában kifejezte a proletáriró művészet jövendő felvirágzásába vetett hitét.

A konferencia munkájában azonban — a biztató kezdet után — hibás tendenciák is mutatkoztak. Ezek az I. Vargyin által megszövegezett és a konferencián elfogadott „Az ideológiai front és az irodalom” c. határozatban fejeződtek ki. Eszerint „... a proletáriátus uralma összeegyeztethetetlen a nem proletáriró ideológia uralmával — következésképp — a nem proletáriró irodalom uralmával is”. A határozat azt ajánlja a proletáriátusnak, hogy „a művészet terén is ragadja magához a hatalmat” és semmibe véve a párt irányelveit, ellenforradalmároknak minősíti az útitársakat: „Az útitárs jellegzetes típusa az az író, aki az irodalomban eltorzítja és gyakran rágalmazza a forradalmat; aki át van itatva a nacionalizmus, a nagyhatalmi góg és a miszticizmus szellemével... . . . Teljes megalapozottsággal elmondható, hogy az útitárs-szépirodalom alapján véve olyan irodalom, mely a proletáriróforradalom ellen irányul.”⁵

Vargyin téziseit nemcsak a naposztovisták ellenfelei utasították el élesen, hanem olyan jelentős pártmunkások is, akik igyekeztek támogatni a proletáriró irodalmi mozgalmat.

1925 márciusában összeült az OK(b)P Központi Bizottságának Irodalmi Bizottsága, hogy kidolgozza a párt irodalompolitikájáról szóló határozattervezetet. A március 3-i ülésen M. V. Frunze a következőket mondotta:

„... mindeneelőtt le kell vonni a tanulságot a naposztovistáknak az úgynevezett irodalmi útitársakkal szemben elfoglalt helytelen álláspontjából. Az általuk követett tényleges vonal — az adminisztratív nyomásnak és az irodalom rajtaütésszerű birtokbavételének a vonala — hamis; ez az út nem vezethet a proletáriró irodalom megteremtéséhez, hanem csak kárt okoz a proletáriátus politikájának.”⁶

Az OK(b)P Központi Bizottságának 1925. június 18-i „A párt irodalompolitikájáról” c. határozata fordulópontot jelentett a VAPP történetében, és új mederbe terelte a proletáriró irodalmi mozgalmat.

Szemben Trockij állításaival, aki a proletáriró irodalom pusztja létezését is tagadta, a határozat elismerte a proletáriró irodalom fejlesztésének fontosságát, és azt a jogát, hogy fokozatosan megszerezze az „eszmei hegemoniát”. A határozat elítélte a „kapituláns magatartást”, azaz az irodalmi pozíciók átengedését az ingadozó és forradalomellenes elemeknek, de elítélte a „kommunista gógot és felfuvalkodottságot” is, amelyben a naposztovisták voltak vétkesek.

A határozat az ország politikai helyzetéből, a szocializmus felé való előrehaladás perspektíváiból indult ki:

A hatalom birtokbavétele előtt a proletáriátus pártja osztályharcot folytatott és az egész társadalmi rend megváltoztatására törekedett, a proletáriró diktatúra korszakában azonban a proletáriátus pártja számára az volt a kérdés, hogyan haladjon együtt a parasztsággal és hogyan alakítsa azt át fokozatosan;

⁵ Идеологический фронт и литература. Правда, 1 февр. 1925.

⁶ На литературном посту, 1926. № 5—6. 65.

hogyan oldjon meg bizonyos együttműködést a burzsoáziával és hogyan szorítsa ki fokozatosan; hogyan állítsa a forradalom szolgálatába a műszaki és egyéb értelmiséget, és hogyan hódítsa el ideológiailag ezt az értelmiséget a burzsoáziától. A határozat hangsúlyozta, hogy az osztályharc nem szűnik meg, hanem formát változtat, és hogy a proletariátus diktatúrája ideje alatt „a békés szervezőmunkát” helyezi előtérbe. Innen eredtek az útitársakhoz való viszonyról szóló következtetések. A határozat elismerte sokuknak mint az „irodalmi technika” képzett szakembereinek a jelentőségét, ugyanakkor szóvá tette, hogy „az írók e rétege ingadozik”. Legyen itt az általános irányvonal a tapintatos és kíméletes magatartás, ti. olyan magatartás, amely biztosítja a kommunista ideológiához való mielőbbi csatlakozásuk feltételeit.

A határozat állást foglalt a különböző irodalmi csoportosulások és áramlatok „szabad versenye” mellett: „A párt anyagilag és erkölcsileg támogatja a proletár- és proletár-paraszti irodalmat, segítséget nyújt az »útitársaknak« stb., azonban monopóliumot egy csoportnak, még az eszmei tartalmára nézve valóban proletár csoportnak sem adhat: ez elsősorban a proletárirodalom tönkretévesztését jelentené.”

Rodov, Lelevics, Vargyin vezető naposztovista csoportjának magatartása már a KB-határozat megjelenése utáni hónapokban megmutatta, hogy a csoport nem fogta fel e dokumentum jelentőségét, és nem hajlandó felülvizsgálni saját tevékenységét. A Na posztu I/6. (júliusi) száma nem is közölte a Központi Bizottság határozatát.

A naposztovizmuson belül csakhamar szakadás történt: a többség elhatárolta magát a Rodov—Lelevics—Vargyin-vezette „baloldali kisebbség” csoportjától.

L. Averbah, J. Libegvinszkij és a „többség” más képviselői (kritikusok és írók tartoznak ide, olyanok, mint Zsarov, Raszkolnyikov, Volin, Furmanov, Kirson, Zonyin, később csatlakozott hozzájuk A. Fagyjev és mások is) azt a feladatot tűzték a szervezet elé, hogy valósítsa meg a Központi Bizottság határozatát.

1926. február 26—27-re összehívták a VAPP Rendkívüli Országos Konferenciáját. A konferencia határozatot fogadott el a „baloldali” likvidátorság ellen, amelyben elítélte a Radov—Lelevics—Vargyin csoport hibáit.⁷

A konferencia üdvözölte a VAPP vezetőségének határozatát, melyben az „... magára vállalja a kezdeményezést egy, valamennyi szovjet írócsoportot magában foglaló föderáció megteremtésében a proletárirók és a baráti parasztírói szervezetek vezetése alatt”.⁸ Ezen a széles körű demokratikus alapon létre is hozták 1927-ben a Szovjet Íróegyesületek Föderációját (FOSZP), amely pozitív szerepet játszott a szovjet irodalom történetében.

A Rendkívüli Konferencia a VAPP számára a legközelebbi időszak alapvető feladatául a „tanulást, alkotást és önkritikát” tette, hangsúlyozta, hogy csak ezen az úton lehet kivívni a proletárirodalom hegemóniáját.

Erre az időre — mint a VAPP vezető csoportja — gyakorlatilag már meg is alakult a Proletárirók Oroszországi Egyesülete, a RAPP.

1926 márciusban megindult a VAPP és a RAPP új folyóirata, a Na literaturnom posztu (Irodalmi vártán), amely hosszú éveken át a proletár-

⁷ A „baloldali” likvidátorság elleni határozat megjelent: На литературном посту, 1926. № 1.

⁸ Архив ИМЛИ, ф. ВАПП, II—73—174.

író-mozgalom elméleti és szervezeti centrumának szerepét töltötte be. Ebben jelentek meg az alapvető programcikkek, lapjain szakadatlan vita zajlott a proletáriróadalom alkotói jelszavai körül.

A folyóirat tevékenységében és magában a RAPP történetében a Központi Bizottság határozata után két alapvető korszakot lehet megkülönböztetni: 1926-tól 1929-ig és 1930-tól 1932-ig.

Az első időszakban intenzív munka folyik a RAPP alkotói jelszavainak és művészeti platformjának kidolgozásán, meghatározzák a főbb útítárs-csoportokhoz és a nagy írókhoz való viszonyt, polémia folyik a Pereval-csoport kritikusaival, az irodalomtudományban jelentkező formalistákkal, eklektikusokkal és vulgáris szociológusokkal (1929-ben tudományos vita indul a Pereverzev-iskolával). Magától értetődik, hogy eközben nem ment minden simán és sikerrel: sok rappista jelszó nem vált be — ezeket a továbbiakban elvetették —, kiváló írókat a régi napsztovista szellemben lekezelték, a vulgáris szociológia jelentős támogatást kapott magától a rappista kritikától. A RAPP tevékenységének első szakaszát mégis termékenynek tarthatjuk: növekedett és koncentráltódott a proletáriróadalom ereje, azé az irodalomé, amely már egy sor nagy írói nevet tudott felmutatni; fejlődött a fontos nevelő szerepet ellátó kommunista kritika; lelepleződtek az irodalomelméletben jelentkező idealista és más antimarxista koncepciók; harc folyt a dekadens típusú negatív jelenségek ellen stb.

A második periódus -- 1930-tól 1932 áprilisáig — lényegében a RAPP hosszan tartó válságának az időszaka volt, amelynek kezdetét a Litfront (Irodalmi Front) nevű csoporttal folytatott éles polémia jelentette. Ez a csoport bírálta a „művészeti platform” főbb tételeit. Az 1931-es esztendőben a Pravda több ízben bírálta a RAPP-ot. Még ebben az időszakban is voltak a RAPP-nak érdemei: harcolt a Litfronthoz tartozó vulgarizátorokkal, bírálta a Na lityeraturnom posztu által meghirdetett „a plehanovi ortodoxiáért” hibás jelszavát, és a Pereval-csoport téves beállítottságát, leleplezte az irodalomtudományban mutatkozó trockista hatásokat, az idealizmust és az eklekticizmust. A korábbi jelszavak felülvizsgálata után azonban a RAPP képtelennek bizonyult arra, hogy kitűzze az „alkotás új útjait” és leküzdje kommunista gőgjét több nagy íróval szemben. A szovjet irodalom erősödő egységének körülményei között a különálló proletáriróadalmi szervezetek fokozatosan túlélték önmagukat.

*

Az 1926 -- 27-es években a RAPP tevékenysége már meglehetősen széles méreteket öltött. A szervezetek egész sora helyi folyóiratokat adott ki (a Don-medencében -- Zabojs, Leningrádban -- Rezec, Észak-Kaukázusban -- Lava, Odesszában -- Proveszeny címmel stb.). Évkönyvek és antológiák jelentek meg: Leningrádban a Sztrojka, Jaroszlavlban a Litjo, Szamarában a Szariny, Herszonban az Oktyabr stb.

A proletáriróadalom olyan új alkotásokkal gazdagodott, amelyek művészi fejlődésről, s a korábbi sivár naturalizmus és leíró módszer leküzdéséről tanúskodtak: A. Fagyjev *Szemben az árral* és *Tizenkilencen* c. műve, M. Solohov elbeszélései és a *Csendes Don* első kötete. Új írók jelentkeztek: V. Sztavszkij, B. Gorbatov, M. Csumandrin, A. Karavajeva, M. Platoskin, V. Kirson, A. Afinogenov, V. Szajánov, A. Prokofjev, A. Szurkov és sokan mások.

1927 januárjában megtartotta alakuló ülését a Szovjet Íróegyesületek Föderációja (FOSzP), amelyben három átfogó írószervezet egyesült: a VAPP,

az Írók Összoroszországi Szövetsége (VSzP) és a Parasztírók Összoroszországi Társasága (VOKP). Később csatlakozott a FOSzP-hoz a Lef, a Kuznyica, a Pereval, a konstruktivisták és a Forradalmi Drámaírók Szövetsége. Az útitárs írók eszmei fejlődésének előmozdításával a RAPP a FOSzP-ban igen fontos szerepet játszott. A Na lityeraternom posztu c. folyóirat vitát folytatott Voronszkijjal, aki a proletárirókat sematizmussal, a RAPP-ot pedig az irodalom adminisztrálgatásával vádolta. Bár a folyóirat bírálta a Pereval álláspontját, a Lef és a konstruktivisták hibáit, a két utóbbi „baloldali-útitárs” csoportban a RAPP a saját szövetségeseit látta az új-burzoá irodalmi hatások elleni harcban.

Később, 1930-ban a Na lityeraternom posztu számos kritikát közölt a Pereval-csoportról a *Perevalisták* c. és a *Kortársak* c. antológia megjelenésével kapcsolatban (Moszkva 1930).

A rappista kritikusok harcoltak a perevalisták intuitivizmusa és irracionalizmusa ellen, s ugyanakkor hevesen támadták a Lef racionalizmusát, művészettagadó elméleteit. A VSzP tagságához tartozó útitárs-derékhad viszonylatában a RAPP igyekezett érvényt szerezni a Központi Bizottság határozataiban foglalt útmutatásoknak, és célul tűzte maga elé e derékhad eszmei átnevelését.

A rappisták vulgáris szociologizmusa, a régi naposztovista hangulatok utórezgéseivel azonban megnehezítették számukra a tájékozódást az irodalom bonyolult jelenségei között. Ellentmondásos volt Gorkijhoz való viszonyuk is. Az írókat „útitársakra” és „proletárookra” felosztó — a húszas években meghonosodott — gyakorlat következményeként a rappista kritikusok gyakran ingadoztak, hol ide, hol oda sorolták Gorkijt. Csak a harmincas évek elején ismerték el és értékelték Gorkijt a szovjet írók tanítómestereként.

1930-tól kezdve a helyreállítás korszakának témáival foglalkozó „baloldali” útitársakkal kapcsolatban (M. Saginjan, L. Leonov, N. Tyihonov és mások), mind gyakrabban használják a „szövetséges” meghatározást.

De az elismert „útitársak” és „szövetségesek” mellett volt az íróknak egy jelentős csoportja, akiknek a művészete nem kapta meg a jogos elismerést, s akiknek a fejlődését nem vették figyelembe. Közéjük tartozott mindenképp előtt A. Tolsztoj, továbbá M. Prisvin, Sz. Szergejev-Censzkij, I. Ehrenburg és számos kevésbé jelentős író. A róluk szóló kritikákban különösen szembe-tűnően mutatkozott meg a rappisták vulgáris szociologizmusa.

1931 elején a rappisták bedobták a „szövetséges vagy ellenség” durván hamis, vulgarizáló jelszavát.

Az utolsó szakasz idején a RAPP-ban erősödtek a vulgarizáló tendenciák, újjászülettek a naposztovisták fennhéjázó munkamódszerei. Nyilvánvaló lett, hogy a RAPP elszakadt az élettől, attól a valóságtól, amelyben pedig mélyreható társadalmi változások történtek. Köztük a legfontosabb: erősödött a szocializmusért harcoló szovjet értelmiség egysége.

*

A proletáriróadalom hegemoniájának kivívását célzó feladattal, a fejlődésének értelmezésére és a perspektívák felmérésére irányuló törekvéssel együtt járt az „alkotói utakról”, az alkotói módszerről és a RAPP művészeti platformjáról zajló vita, amely intenzíven folyt 1927-től kezdve a szervezet fennállásáig.

A RAPP, elismerve a korai proletárművészet sematizmusa elleni harc szükségességét, felvetette az „eleven ember” jelszavát. „Az eleven ember pszichológiai feltárásának útja: a proletáriradalom útja.”⁹

Ugyanekkor meghirdették az „irány: a realizmus”, a „tanuljunk a klasszikusoktól” jelszavát.¹⁰

Az „eleven ember”¹¹ rappista jelszava azonban csakhamar az öncélú pszichologizmus színezetét öltötte. Elősegítették ezt V. Jermilovnak, a Na lityeraternom posztu egyik vezető kritikusanak a folyóiratban megjelent írásai, amelyek később bekerültek könyvébe is. L. Leonov *Tolvaj* c. művének első fejezeteiről írt terjedelmes cikkében az „eleven ember” kérdését rendkívül elvontan és világos társadalmi és eszmei célatosság nélkül vetette fel.

A pszichologizmus és az „eleven ember” problémája mellett az alkotói utakról folytatott vitákban jelentős helyet foglalt el a proletáriradalom művészi módszerének a kérdése.

A hadikommunizmus idejének romantikája — állították a rappisták — nem képes ábrázolni a bonyolult NEP-korszak ellentmondásait.

Vagyis az „irány: a realizmus”, valamint a „tanuljunk a klasszikusoktól” és az „eleven ember” bemutatása a RAPP fő alkotói jelszava lett.

A pszichologizmus problémájáról és a Tolsztojtól, Dosztojevskijtől való tanulásról szólva így írt L. Averbah, a RAPP főtitkára: „... nekünk Tolsztoj módszere felel meg a legjobban. Lenin azt mondta, hogy Tolsztoj realizmusa nem más, mint »mindenféle és -fajta álarc lerántása«. A tolsztoji realizmus lenini meghatározásának ilyen történelmietlen alkalmazása a jelen korra objektíve elvezette a rappistákat ahhoz az egyoldalú koncepcióhoz, amely a realizmus kritikái, leleplező, „álarcot letépő” szerepét hangsúlyozza, s elhanyagolja a valóság pozitív oldalának feltárását.

A. Fagyejev a Proletárirók I. Országos Kongresszusán *A proletáriradalom országútján* címmel beszámolót tartott (1928), amelyben határozottan elutasította a romantikát. Plehanovra hivatkozott, aki — összehasonlítva a realisták hőseit a francia romantikusok hőseivel — bírálta ez utóbbiak fellegzőségét és „kiagyaltságát”.

Ugyanakkor *Félre Schillerrel!* című beszédében Fagyejev helyesen és konstruktívan veti fel a kérdést a művészi módszerről, amelynek alapja az író világszemlélete, a valósághoz való ilyen vagy olyan viszonya. A proletáriradalom művészi módszerének Fagyejev-adta meghatározása összecseng a szocialista realizmus mai értelmezésével: „... a múlt nagy realistáitól eltérően a proletariátus írója meglátja a társadalom fejlődésének folyamatát, azokat az alapvető erőket, amelyek előrehajtják ezt a folyamatot s amelyek meghatározzák fejlődését, azaz képes ábrázolni és ábrázolja is az új születését a régiben, a holnap születését a mában, az új harcát és győzelmét. Ez viszont azt jelenti, hogy az ilyen művész — inkább, mint bármely művész a múltban — nemcsak magyarázza a világot, hanem tudatosan szolgálja a világ megváltoztatásának ügyét.”

⁹ На литературном посту, 1927. № 9. 2.

¹⁰ А На литературном посту (1927. № 5—6) külön számot szentelt a klasszikus örökség és felhasználása kérdésének. E számban A. Lunacsarszkij, M. Olminszkij, V. Fricse, P. Kogan stb. cikkei szerepeltek.

¹¹ Az „eleven ember” kifejezés első ízben Sz. Ingulovnak a Kuznyica absztrakt romanticizmusa ellen írt cikkében fordult elő. (О живом человеке. На посту, 1923. № 4.)

A konkrét gyakorlatban azonban a dialektikus materialista módszer fogalmát gyakran skolasztikusan értelmezték, s ez nem segítette elő az irodalom fejlődését.

Világosan példázza ezt J. Libegyinszkij *Egy hős születése* c. regénye (1930), amelyben az író igyekezett közvetlenül, élő alakokká formálni a dialektika kategóriáit, bemutatni „az egységesnek a kettéhasadását”, feltárni a bolsevik Sorohov belső világában (és - tükrözni — az őt körülvevő emberekből) az ellentmondásos alapmotívumok harcát: a metafizikai motívum (a reális és „belső”-Eidkunen) és az ösztönös biológiai motívum (Ljuba és Sorohov iránta érzett vonzalma) harcát. A fölöttük aratott győzelem a hős belső egyensúlyához vezet. A spekulatív (bár ugyanakkor „dialektikus”) sémára épített regény távol állt az élettől, és negatív visszhangot váltott ki.

A kritikának nagy kárt okozott az álfilozofikus skolasztika. Így például F. Filin kritikus K. Gorbunov alkotói módszeréről így nyilatkozott: „Gorbunov materialista, de távol áll a dialektikus materialista módszertől... Az író fejlődésével együtt jár ugyan a dialektika elsajátítása, de Gorbunov alkotói módszere alapjában véve, egyelőre mindmáig a mechanikus materializmus módszere maradt.”¹²

1927-től kezdve a VAPP a Proletárirók I. Országos Kongresszusának előkészítésén munkálkodott. A Kongresszust 1928. április 30-tól május 8-ig tartották. Lenin szavaira hivatkozva a vappisták megfogalmazták azt a helyes gondolatot, amely szerint „... a kultúrforradalom kérdése mindenekelőtt a milliós tömegeknek és e tömegek felvilágosításának a kérdése”.

Ezek az eszmék és a párt közvetlen útmutatásai segítették elő a VAPP átalakítását olyan tömegszervezetté, amely ápolja a kapcsolatot a munkásparaszt levelezők mozgalmával. 1926-tól kezdve a VAPP-nak mintegy három-ezer tagja volt, akik között a hivatásos írókon kívül voltak nem hivatásos munkáslevelezők és irodalmi körök tagjai is.

A kongresszus határozatot hozott a VAPP átszervezésére, amelynek alapján átalakult a Proletárirók Egyesületeinek Össz-szövetségi Társaságává (VOAPP). Az új szervezetben az Oroszországi Egyesület, azaz a RAPP játszotta a vezető szerepet. A kongresszus napirendjén bonyolult és időszerű témák szerepeltek: A kultúrforradalom és a mai irodalom (L. Averbah), A RAPP művészeti platformja (J. Libegyinszkij és A. Fagyejev), A proletáriródlom művészi arculata (V. Jermilov), Nemzeti kérdések és a VAPP irodalompolitikája (V. Szutirin), A marxista kritika helyzete és feladatai (A. Lunacsarszkij), Szervezeti kérdések (A. Szelivanovszkij).

A kongresszusi beszédek tisztázták a VAPP-nak a kongresszus előtti vitában kitűzött fő alkotói jelszavait.

Az alkotói utak kérdésével foglalkozott J. Libegyinszkij „A RAPP művészeti platformja” és A. Fagyejev „A proletáriródlom országútján” c. előadása.

J. Libegyinszkij előadása több olyan idealista tételt tartalmazott, amelyet a szerző A. Voronszkijtól kölcsönzött.¹³ Ide tartozik a „közvetlen benyomások” elmélete mint az írói alkotás alapja, amelyet Voronszkij a művészi intuitivitásról szóló tanításának megfelelően dolgozott ki. A rappisták

¹² О творческом методе К. Горбунова. На литературном посту, 1930, № 19.

¹³ А. Воронский: Искусство видеть мир. Москва 1928.

ezt az elméletet kissé módosított formában próbálták felhasználni az irodalmi sablonok és sematizmus elleni harcban. Hibás volt Libegyinszkijnek a hős „hatékony önelemzéséről” szóló elmélete is, amelyet korábban állított fel a pszichologizmus védelmére. A. Fagyjev előadásában felújította a realizmussal, a romantikus módszer elvetésével és az „eleven ember” elméletével kapcsolatos rappista koncepciókat.

1928—29-ben az ország a helyreállítás korszakába lépett, megkezdődött az első ötéves terv, majd pedig a szocializmus előretörése minden fronton. Ilyen körülmények között a RAPP arra törekedett, hogy átszervezze munkáját és leküzdje az irodalom „elmaradását”.

A RAPP I. (kongresszus utáni) plénuma 1928 októberében a következő jelszavakat adta ki: Vonuljon ki a RAPP az üzemekbe!, Töltsük fel a RAPP-ot munkáskáderekkel! (tagrevízióval és a gyárimunkások minél nagyobb tömegeinek a bevonása útján). A II. plénumon (1929 szeptemberében) L. Averbahnak *A proletárirodalom feladatáról a helyreállítás korszakában* c. beszéde nyomán határozat született, amely kitzúzte „a RAPP bolsevizálásának” feladatát, mint egyetlen utat ahhoz, hogy megvalósulhasson „az irodalmi fronton elfoglalt harcok dialektikus materialista pozíciók” hegemoniája és megszilárdítása.

1930-ban azonban az Oktyabr c. rappista folyóirat első számai közölték J. Libegyinszkij *Egy hős születése* c. regényét, amely igen távol állt a helyreállítási korszak valóságától. A regény és a RAPP alkotói jelszavai körül heves vita támadt. A „baloldali többség” képviselői, akik 1930-ban megjelentették a *Csapás, csapás után* c. kötetet, amelyben bírálták a „pszichológiai realizmust” mint a proletárirodalom vezető irányzatát, I. Beszpalov volt pereverzevista csoportjával közösen — a RAPP-on belül — ellenzéki blokkot hoztak létre és Litfront néven csoporttá szerveződtek.

A RAPP néhány alkotói irányelvére és az *Egy hős születése* c. regényre vonatkozó bírálat sok tekintetben helyesnek bizonyult, a „blokk” érdemi programja azonban vulgarizáló jellegű volt, és a művészet likvidálására irányult. Így például A. Bezimenszkij *Alkotói irányelvek* c. cikkében¹⁴ azt állította, hogy „a pszichológiai realizmus módszere a legkevésbé alkalmas arra, hogy a proletariátus osztályharcának mai égető szükségleteit ellássa... Feltétlenül előtérbe kell állítani a politikai műfaj módszereit. A bevált rappista jelszavak: arccal a szocialista gyár felé, az élmunkás-mozgalom felé, az ipar és pénzügyi tervek teljesítéséért folyó harc felé, arccal a falu felé, a falusi osztályharc felé... A munkástémákat a pszichológusok átadták a feledésnek.” A. Bezimenszkij az *Egy hős születésével* egy kalap alá vette a *Csendes Dont* és az *Utolsó udeget*, mint olyan műveket, amelyek — állítólag — messze esnek a mai szükségletektől.

A RAPP vezetősége követelte a Litfronttól, hogy vetkőzze le irodalom-politikai hibáit, szüntesse meg a RAPP-al való szembenállását, továbbá igyekezett olyan feltételeket teremteni, amelyek mellett a Litfront mint alkotói csoport megmaradhat a RAPP kebelében. Megegyezést azonban nem sikerült elérni.

1930. november 1-én a RAPP Titkársága határozatot fogadott el, amely kimondta: A Litfront a RAPP sorain kívül áll! 1930. november 15-én a

¹⁴ A. Безыменский: О творческой установке. Литературная газета, 14 apr. 1930.

Litfront tagjainak többsége kijelentette, hogy nem látja értelmét a csoport további fenntartásának.

A RAPP vezetősége azonban ezt a győzelmet egy, a szervezet egységét aláásó csoport harcban, nem pedig az elmélet frontján aratta. Gyakorlatilag lemondott a korábbi alkotói jelszavak többségéről, mivel bebizonyosodott róluk, hogy hibásak (J. Libezynszkij „hatékony önelemzés”-elmélete) vagy pedig nélkülözik a világos eszmei tendenciát (az „eleven ember”).

A filozófiában 1929–30 között lezajlott viták fényében revízió alá vették „a plehanovi ortodoxia mellett” jelszavát is.

1931-ben megindult a RAPP című marxista–leninista irodalomelméleti és kritikai folyóirat (4. számától kezdve Proletarszkaja Lityeratura címmel a VOAPP elméleti folyóiratává alakult át).

A RAPP vezetői igyekeztek felszámolni a proletáriróadalom „elmaradását” az építőmunka ütemétől, igyekeztek előmozdítani „a helyreállítási korszak tematikájának” mielőbbi birtokbavételét, s ezért kapkodó sietséggel keresték a hatékony alkotói jelszavakat, amelyekről azonban többnyire csak hamar kiderült, hogy tarthatatlanok.

1930-tól kezdve a RAPP meghirdette az élmunkások tömeges bevonását az irodalomba, s közben széles körben hangoztatta: „Az irodalmi mozgalom központi alakja az élmunkás.” Ez a demagóg jelszó a kezdő, gyakran alacsony műveltségű szerzőket szembeállította az elismert, tehetséges írókkal; nem segítette elő az élmunkások tanulását, hanem tömjénezéshez és elbizakodottsághoz vezetett.

Ugyanakkor, amikor a Litfrontot elítélte, az utolsó időszak alkotói irányelveiben gyakran maga a RAPP is a művészet likvidálásának a vonalán haladt. Jellemző e tekintetben a RAPP Titkárságának „A bolsevizmus nagy művészetéért” c. határozata: „1. Feladatuk kell kitűzni valamennyi egyesületnek egészében és minden egyes proletárirónak külön-külön, hogy azonnal lásson hozzá az ötéves terv hőseinek — a Lenin-renddel és a Munka Vörös Zászlórenddel kitüntetett — üzemeknek és élmunkásoknak a művészi ábrázolásához. 2. Ezt a feladatot kötelezőnek kell tekinteni, és két hét múlva ellenőrizni kell a végrehajtás menetét...”¹⁵

A legnagyobb irodalmi egyesületek, a RAPP és a VSZSZP, a lapok és folyóiratok szerkesztőségei az ötéves tervek idején gyakran küldtek ki íróbrigádokat az új építkezésekre, kolhozokba, szovhozokba, a helyreállítási látásban égő, sokszor igen távol eső vidékekre.

A szocialista építőmunkában vállalt részvétel e formái egészséges hatást gyakoroltak az irodalom fejlődésére, közelebb vitték az irodalmat az új valóságához.

Az olyanok, mint M. Saginjan *Vízierőmű*, L. Leonov *Megindul az erdő*, V. Katajev *Hajrá!*, N. Tyihonov *Nomádok* c. műve, Lugovszkoj versei stb. mind azt mutatták, hogy a helyreállítási korszak tematikájának meghódításában az „útitársak” gyakran megelőzték a proletárirókat. A RAPP viszont utolsó szakaszában az útitársakhoz való viszonyában a „szövetséges vagy ellenség” vulgarizáló jelszavából indult ki.

A RAPP tevékenysége ebben az időben még a proletáriróadalmon belül sem mozdította elő a konszolidációt. Klikkszellem ütötte fel a fejét, a Kuz-

¹⁵ За большое искусство большевизма. На литературном посту, 1931. № 2. 3.

nyica néhány proletáriróját (pl. F. Gladkovot) ugyanolyan rendszeres támadások érték, mint a jobboldali „útitársakat”; elharapózott az a gyakorlat, hogy politikai címkét „ragasztottak” az egyes írókra.

A Pravda 1931–32-es évfolyamának számos cikke mélyrehatóan elemezte a rappisták érdemeit és hibáit. A RAPP bírálatát, majd későbbi felszámolását mindenekelőtt az ország életében végbemenő változások határozták meg, de közrejtóztak ebben a helytelen alkotói jelszavak és a káros munkamódszerek is, továbbá a párt szervezeti formáinak mechanikus másolása (lásd „a RAPP fő vonala” meghatározást), az adminisztrálgatás, az önkritika hiánya. A Pravda 1931. április 19-i szerkesztőségi cikke (*A proletárirodalomért*) megjegyezte, hogy „... a RAPP vezetősége alapján helyes vonalat követett, helyes álláspontot foglalt el a legutóbbi évek fontosabb irodalmi vitáiban” (Voronszkijjal, a Leffel, a pereverzevi koncepcióval, a Litfronttal). Ugyanakkor számos hiba is történt: eszmeileg téves cikkek közlése a Na lityeraturnom posztu c. folyóiratban (e cikkek az 1930-ban megjelent *Kivel és miért harcolunk?* c. kötetbe is bekerültek), „a plehanovi orthodoxia mellett” jelszavának propagandája stb. J. Libegyinszkij hibái (*Egy hős születése* c. regénye) nem részesültek alapos bírálatban. A Pravda emlékeztetett arra, hogy a RAPP nem adminisztratív, hanem eszmei nevelő jellegű szervezet, s hogy az alkotói csoportosulások és a pártelhajlások közé nem lehet egyenlőségjelet tenni.¹⁶

A rappista hibák legmélyebb és legrészletesebb bírálatát L. Mehlisz *A RAPP munkájának átszervezéséért* c. cikke adta meg (Pravda, 1931. november 24). Cikkében mintegy összegezte a Pravdában addig megjelent valamennyi ide vonatkozó anyagot. Különösen azt hangsúlyozta, hogy a RAPP irodalmi nevelést ellátó, nem pedig állami adminisztrációs szervezet, továbbá rámutatott arra, hogy a RAPP-ból hiányzik az elvtársi légkör, és nincsenek meg benne az alkotói áramlatok kibontakoztatásához szükséges feltételek.

1932. április 23-án az ÖK(b)P Központi Bizottsága határozatot hozott *Az irodalmi szervezetek átszervezéséről* (a Pravda április 24-i száma tette közzé). A határozat értékelte a külön proletárirodalmi szervezetek történelmi szerepét a NEP-korszakban, amikor „még érezhető volt... az idegen elemek jelentős hatása”, és szólt e szervezetek fenntartásának célszerűtlenségéről a jelen időszakban, amikor az írók és más művészkaderek jelentős mértékben kifejlődtek, „a jelenlegi proletárirodalmi és művészeti szervezetek (VOAPP, RAPP, RAMP stb.) keretei már túlságosan szűkek és akadályozzák a művészi alkotás komoly lendületét.” Mindebből kiindulva az ÖK(b)P Központi Bizottsága határozatban mondja ki:

1. Feloszlátandók a proletárirók egyesületei (VOAPP, RAPP);
2. Egyesíteni kell az összes írókat, akik a szovjet hatalom mellett állnak, és akik a szocialista építésben igyekeznek részt venni, egy kommunista frakcióval bíró egységes Szovjet Írószövetségben...”

Május 9-én a Pravda szerkesztőségi cikket tett közzé *Új feladatok magaslátára!* címmel, amely megmagyarázta a KB-határozat jelentőségét és rámutatott a határozat meghozatalának tényezőire: a szocializmus építésének eredményeire, az értelmiségnek a szovjethatalom oldalára történt átállítására,

¹⁶ A RAPP tevékenységét még több cikk is elemezte. Pl. Г. Васильковский: Созданием произведения, достойные нашей эпохи. Правда, 3 ноября 1931. — М. Митин—Б. Ральцевич—П. Юдин—Тансер: Пролетарскую литературу на высшую ступень! Правда, 19 окт. 1930.

másrészt — a RAPP-ban kialakult csoport-elzárkózásra és az eszmei nevelőmunka adminisztrálgatással való helyettesítésére. A cikk szóvá tette a RAPP hibás jelszavait is, és részletesen bírálta a „szövetséges vagy ellenség” jelszót.

Május 15-én a Pravda nyilvánosságra hozta az OSzSzk irodalmi szervezeteinek levelét, amely mélységes megelégedéssel nyugtázta a KB határozatát. A levél közölte: elhatározták, hogy összehívják a Szovjet Írók Kongresszusát, amely majd megvalósítja valamennyi író egységes szövetségbe tömörítését.

(Fordította: Fülöp Károly)

A Kuznyica

A proletárirók Kuznyica (Kovácsműhely) néven ismert csoportja 1920-ban jött létre. Főképpen az idősebb nemzedék, az úgynevezett „első nemzedék”, a forradalomhoz elsőként csatlakozott írók tömörültek benne: V. Alekszandrovszkij, M. Geraszimov, V. Kirillov, V. Kazin, N. Poletajev (költők), F. Gladkov és N. Ljasko (prózaírók).

A Kuznyica történetének legérdekesebb és legjelentősebb fejezete a csoport fennállásának kezdeti, kb. a húszas évek közepéig tartó időszaka volt. 1920–1922-ben a Kuznyica vezető szerepet játszott a proletáriródlmi mozgalomban: irányította a VAPP-ot. Később, — mivel a vezetésből kiszorították — több éven át a RAPP mellett működött, mint a proletáriródlom sajátos oldalhajtása.

A Kuznyica a Proletkult közvetlen leszármazottja. 1920. február 5-én a Pravda közölte a proletáirköltők egy csoportjának levelét, amely szerint „A Proletkult működése több oknál fogva akadályozza a proletárirók alkotó tevékenységének kibontakozását”. E csoport nyilvánosságra hozta döntését: kilép a moszkvai Proletkultból, és megalakítja a proletárirók önálló szakosztályát a Közoktatásügyi Népbiztosság Irodalmi Osztályának égisze alatt . . .

A szakosztály elnöke M. Geraszimov lett, tagjai pedig a moszkvai Proletkult irodalmi stúdiójának volt hallgatói: V. Alekszandrovszkij, N. Gyehytyarev, V. Kuzin, Sz. Obradovics, Sz. Rodov, G. Szannyikov. A szakosztály rövidesen Kuznyica néven irodalmi folyóiratot indított, s ezzel az elnevezéssel vált később ismertté az új alkotó csoport is.

A Proletkultból való kiválásuk egyik fő oka az volt, hogy a proletáirköltők az írók szakmai szövetségét akarták létrehozni. A Proletkult „vezérei” minden eszközzel igyekeztek megakadályozni ezt, mert attól tartottak, hogy az írók érdekképviselői társulása a munkásosztálytól, a tömegektől való elszakadásához vezet, és „káros” eszmék menedékkévé válik.

A proletárirók már a Proletkultból való kilépésüket és szakosztályuk megalakítását követő napon aktív tevékenységbe kezdtek: elhatározták, hogy összehívják a Proletárirók I. Országos Kongresszusát. A kongresszus előkészítése éles polémia közepette zajlott le, mert a Proletkult igyekezett a kongresszust a maga szószékévé tenni.

A Proletárirók I. Országos Kongresszusa 1920 októberében ült össze, és a Kuznyica teljes győzelmével végződött. A kongresszus „szükségesnek látta a Proletárirók Összoroszági Szövetségének haladéktalan megalakítását”, „halaszthatatlannak tartotta a tehetséges proletárirók mentesítését az irodalmi alkotásokkal közvetlenül össze nem függő munka alól, valamint

számukra a művészi fejlődésükhöz szükséges kedvező feltételek biztosítását”.¹ Az Összoroszországi Szövetség 1921 augusztusában alakult meg véglegesen és hivatalosan, mint a Proletárirók Összoroszországi Egyesülete (VAPP). A Kuznyica alapító tagjai csaknem teljes létszámban bekerültek az egyesület vezetésébe. A Kuznyica nevű folyóirat lett az egyesület központi sajtóorgánuma. A Kuznyica azonban nem mindenki előtt nyitotta meg kapuit. A folyóirat 1920 októberében közölte, hogy 23 költő és író felvételi kérelme közül csupán háromat vagy négyet nem utasítottak el.

A Kuznyicához tartozó moszkvai proletárköltők és írók nyilatkozatban határozták meg az egyesület helyét az akkori irodalmi mozgalomban, viszonyát a futurizmushoz, az imaginizmushoz és más irányzatokhoz. Ugyanakkor bizonyos értelemben lezárták a Proletkult ideológusaival régóta folytatott vitát a művészet elméleti és gyakorlati kérdéseiről.

A csoport esztétikai nézetei a Proletkult „szimplifikáló elméletével” folytatott vitában kristályosodtak ki. A Proletkult szerint „a proletárművész társadalmi természetének csak a legegyszerűbb forma felel meg”, a legfontosabb feladat tehát „a munkásosztály érdekeit szem előtt tartó művészi tudat feltárása és kidolgozása”.

A Kuznyica harcot hirdetett a magas színvonalú művészetért, „a tökéletes művészi formáért”. A csoport tagjai szenvedélyesen sikra szálltak az alapos szakmai képzésért, „a költői alkotás technikájának” elsajátításáért. „A proletárirodalom útja saját alkotói módszereinek és fogásainak irányába halad, miközben elsajátítja a múlt és a jelen művészetének minden technikai eredményét.” Ez a tétel lesz majd a csoport 1921. évi kiáltványának egyik legfontosabb pontja. A deklaráció szerzői, éles ellentétben a proletkultos irányzat szigorú előírásaival, kijelentik: „Költő elvtársainknak teljes szabadságot biztosítunk az alkotó módszerek megválasztásában . . . Jelszavunk: Minden előttünk létezett művészi iskola tanulmányozása és túlszárnyalása az új eredmények eléréséért és egy olyan művészet létrehozásáért, amely megfelel a kommunista társadalom eszményeinek.” Ezzel függ össze sajátos irányelvük is: „a magas művészi követelmény”.

Kifejezetten programjellegűek voltak V. Kirillovnak a proletárköltészet-ről és V. Alekszandrovszkijnek a proletár alkotóművészet útjairól a Kuznyicában megjelent cikkei is.

*

A csoport első alkotói útkeresései a költészet területén nyilvánultak meg a legerőteljesebben. Amikor általánosságban jellemzik a Kuznyica költői természetét, joggal írják számlájára a sematizmust, az elszakadást a konkrét valóságtól, és a „kozmosz” és „planetáris” képalkotást.

„A Kuznyica Manyilovjai tovább szövögetik álmaikat a légvárákról és az elektromos palotákról a »Lira csillagképében«² — gunyolódik az egyik kortárs kritikus. Hasonlóan értékeli a Kuznyica tagjainak költészetét a különböző irodalmi csoportok és irányzatok képviselői, köztük olyan tekintélyes bírálók, mint V. Brjusov³.

A Kuznyica költészeti irányzata azonban nem volt homogén. Hogy a „fellegekben járás” nem volt kizárólagos tendencia, erre elegendő bizonyíték

¹ Кузница, 1921. № 7. 34.

² С. Ингулов: На ущербе. На посту, 1923. № 1.

³ В. Брюсов: Среди стихов. Печать и революция, 1923. № 3.

V. Kazin munkássága. Verseiben, amelyek a Rabocsij maj c. gyűjteményes kötetben 1922-ben jelentek meg, sajátos lírai hangvételű ábrázolását adja a különböző szakmák dolgozóinak. Az ilyen közismert, szöveggyűjteménybe is bekerült versei (*Kőműves, Szelíd hatyú, Élő gyalu, sebesebben járj, A munka stb.*) Kazinnál új értelmezést nyert, megszabadult az absztrakt szónokiasságtól, emberközelségbe került. A költő nem jelképesen ábrázolja a vasból öntött Proletár hiperbolikus alakját, hanem az egyszerű, hivatásukat forrón szerető dolgozók hétköznapi munkáját énekli meg.

Kazin költészete bizonyos fokig a csoport „zászlajává” vált. Ebben a hangnemben írja több versét Sz. Obradovics és G. Szannyikov. Kazin a fiatalabb költőkre is, különösen A. Szokolovra nagy hatással volt. Érdekes, hogy N. Poletajev, aki már 1919-ben rokonszenvezett Kazin verseivel, szintén reá hivatkozik *A munka légköre a költészetben* c. cikkében⁴. Poletajev napirendre tűzte a korábbi költészet tartalmának megújítását, néhány központi téma „áthelyezését”, s ezzel kapcsolatban polemikus hévvel jegyezte meg: „Senki sem vonhatja kétségbe, hogy a munkában, legyen az a leghétköznapibb, akár a járdát eső után lesöpörő házmesteré, kevesebb a költészet, mint a nemek közti kapcsolatokban, s vajon ismerünk-e egyetlen olyan költeményt is, amely az embernek erről a ténykedéséről szólna...” Itt jegyezzük meg, hogy kb. ugyanebben az időben Majakovszkij szenvedélyesen védelmezte a költőnek azt a jogát, hogy olyan „alacsonyrendű” témáról írjon, mint a szemét eltakarítása a moszkvai utcákról.⁵ Általában véve azonban a Kuznyica költőinek körében távolról sem volt meg a teljes összhang. Ez a belső egyenetlenség abban nyilvánult meg különös élességgel, ahogyan a NEP-et fogadták. 1921-ben M. Geraszimov, V. A. Alekszandrovszkij, G. Szannyikov számos komor, pesszimiztikus verset írt.

Abban, hogy az új gazdaságpolitikát nem értették meg, jelentős szerepet játszott a csoport szűk látóköre és világnézeti korlátozottsága. A proletárköltészetet a győztes tömegek forradalmi lelkesedése hívta életre, s ezen a ponton érintkezett először a kor reális tartalmával. Ebben az időszakban nem is annyira a valóságtól való elszakadásról beszélhetünk, mint inkább a valóság érzékelésének sommás általánosításáról. A magas érzelmi hőfokon „izzó” témák és motívumok azonban fokozatosan kezdtek kihűlni, s a sablonok állandó ismétlése következtében „hideg” versek születtek. Az a kísérlet pedig, hogy a romantikus „maximalizmus” követelményeiből kiindulva közelítsék meg a reális élet sokoldalúságát, könnyen vezetett a lelkesedés lelohadásához, s azt eredményezte, hogy minden megszokott, egyszerű, hétköznapi s nem különleges jelenség sekélyesnek és banálisnak tűnt.

Ily módon az új történelmi korszakban, a NEP-re, a polgárháborúról a békés építőmunkára való áttérés idején a Kuznyica nem maradhatott meg a proletáriródalom élvonalában. 1922 végén bekövetkezett a szakadás, megalakult a proletárirók új csoportja: az Oktyabr. A Kuznyicából ide ment át A. Maliskin, A. Dorogojcsenko, Sz. Rodov.

Az Oktyabr-csoport azzal kezdte tevékenységét, hogy élesen bírálta a Kuznyica vezető költőinek elvont pátoszát, „kozmiikus” és „planetáris”

⁴ Н. Поletaев: О трудовой стихии в поэзии. Кузница, 1920. № 1.

⁵ Majakovszkij 1923-ban Lunacsarszkijjal folytatott vitájában azt bizonygatta, hogy a Mjasznicakaja utca tócsáiról írni is a mai költő magasztos hivatása. Ezzel a témával foglalkozik *Vers a Mjasznyickajáról, egy asszonyról és az össz-orosz méretekről* c. verse (1921).

műveit, s azzal a felhívással fordult a költőkhöz, hogy álljanak „a napi politika szolgálatába”. Egyidejűleg vita folyt a Kuznyica és az Oktyabr között a proletárirók egyesülésének elveiről. A Kuznyica a tehetségek szigorú kiválasztásáért szállt síkra, és azt követelte, hogy az írószövetségnek csak hivatásos irodalmárok legyenek a tagjai. A fiatal írók ezért a Kuznyicát „céh-szellemmel” és „kaszt-elkülönüléssel” vádolták. Az Oktyabr-csoport viszont azt az álláspontot képviselte, hogy vonják be a proletáriradalomba a munkástudósítók széles tömegeit.

1923 elején megindult a harc a Kuznyica és az Oktyabr között a proletáriradalom vezetéséért. A Kuznyica tiltakozása ellenére megalakítják a Proletárirók Moszkvai Egyesületét (MAPP), amely az Oktyabr platformját fogadta el. Az Oktyabr csakhamar kiszorítja a Kuznyicát az összoroszországi társaság (VAPP) vezetéséből is. Válaszul a Kuznyica a VAPP-on kívülállónak nyilvánítja magát.

Mivel a Kuznyica a proletáriradalom vezetéséből kiszorult, sértve érzi magát, és igyekszik visszaszerezni pozícióit. Ez a „sértődöttség” nagy szerepet játszott a csoport irodalompolitikájában.

Az Oktyabr platformjának nyilvánosságra hozatala után a Kuznyica terjedelmes nyilatkozatot tesz közzé a Pravdában (1923. 186. szám). Saját platformját „vörös zászlónak” kiáltja ki, támadásba lendül, s „az ideológiai és művészeti front első vonalában harcoló rohamcsapat”-nak nevezi magát.

1923 elején a Kuznyicában az erők bizonyos átcsoportosítása megy végbe, új, aktív csoport alakul Georgij Jakubovszkijjal az élen.

Egy időre Jakubovszkij lesz a csoport vezető teoretikusa. 1924–1925-ben ő irányítja a Kuznyicát, ő szerkeszti a csoport új sajtóorgánumát, a Rabocsij Zsurnalt (Munkás folyóirat), ő vezeti az elméleti szakosztályt. A Kuznyica abbéli igyekezetében, hogy minden áron főszerepet játsszék a proletáriradalom irányításában, nagyon ellentmondásosan viselkedik, egyik végletből a másikba esik. Széles irodalmi front kialakítása céljából a csoport koalícióra lép a Perevallal. 1924 októberében közös konferenciát tartanak, és bejelentik a Munkás és Paraszt Írók Összoroszországi Föderációjának (VFRKP) megalakulását. „A Föderáció befogadja az úgynevezett útítársak közül mindazokat, akik hozzá közel állóknak érzik magukat és érdeklődnek a társadalmi élet iránt” — olvashatjuk a Föderáció egyik programnyilatkozatában.

1924 végén a Kuznyica 180 fokos fordulatot hajt végre: szakít Voronsz-kijjal, sorsára hagyja a Szövetséget, és siet részt venni a VAPP konferenciáján, amelyet 1925 januárjában tartanak.

Ennek a korszaknak program-dokumentuma a „*Kuznyica küldötte számára készült utasítás*”, amely a Rabocsij Zsurnalt 1925 májusi számában jelent meg. A Kuznyica nem áll többé szemben a naposztovistákkal, és egyidejűleg állást foglal az úgynevezett irodalmárok iránt a Voronsz-kij részéről megnyilvánuló ésszerűtlen, semmivel sem indokolható megkülönböztetés ellen. Az útítársakat az irodalom „korcsainak” és „elvetélt magzatainak” nevezi az *Utasítás*.

A Kuznyica alkotó szellemű átszervezése a szocialista építés üteméhez képest nagyon lassan haladt. Az átszervezés során a csoport prózai szárnya került az élre, amelyet a költők a csoport fennállásának első időszakában háttérbe szorítottak. A húszas évek közepétől kezdve a Kuznyica írói termését F. Gladkov, N. Ljasko, V. Bahmetyev művei fémjelzik.

Fjodor Gladkov *Cement* c. alkotása a szovjet irodalom egyik első műve a munkásosztályról, a polgárháborúról a helyreállítás időszakára való át-térésről. Fő hőse a kommunista munkás, Gleb Csumalov, visszatérve a polgárháborúból, bátran és férfiasan kezd hozzá az üzem helyreállításához, az új élet, az új viszonyok kialakításához. Azt a feladatot, amelyet a Kuznyica költői nem tudtak megoldani, becsületesen teljesítették a csoport prózaírói, akik nagy mértékben hozzájárultak a szocialista realizmus irodalmának fejlődéséhez.

Közvetlenül az 1925. évi össz-szövetségi értekezlet után napirendre került a Kuznyica és a Proletárírók Egyesülete közti együttműködés problémája. Sőt, 1925 februárjától áprilisáig a Kuznyica a MAPP-hoz és a VAPP-hoz tartozónak tekintette magát, tagjai az egyesület vezető szerveiben foglaltak helyet. Az egyesületbe való belépés ténye azonban ellentétet váltott ki a csoport tagjai sorában. Nagyobbik része, Bahmetyevvel az élen, csoportsovinizmustól vezéreltetve, 1925 májusában bejelenti a MAPP-ból és a VAPP-ból való kilépését. Ezzel összefüggésben megszűnik G. Jakubovszkij és J. Szannyikov aktív tevékenysége a csoportban, mivel ők a VAPP elnökségének tagjai maradtak; szakít a csoporttal N. Poletajev és I. Filipesenko is.

Az 1926—27-es években tárgyalások folynak a Kuznyica és a RAPP vezetősége között az egyesülésről, illetve az együttműködésről. Ezek azonban eredménytelenek maradtak.

A húszas évek közepén a Kuznyica és a naposztvisták között az ellentét főként két kérdésben éleződött ki: 1. a szervezeti kérdés (egyfelől a „magas művészi követelmények felállítása”, másfelől pedig az irodalmi mozgalom tömegjellegűvé tétele), és 2. az esztétikai program. A hivatásos művészet kultuszát ápoló Kuznyica számára idegen a Na posztu híveinek irodalompolitikai nézete, amely „az ideológia elsőbbségét” propagálta a „művészettel” szemben. A Kuznyica élesen bírálta a Na posztu esztétikai platformját, szembeállalt a kulturális örökség nihilista kezelésével, a művészeti problémák leegyszerűsítésével és vulgarizálásával.

Bizonyos esetekben a Kuznyica rokonszenvesebb álláspontot foglalt el, mint a Na posztu köré tömörült írók. Így például helyesebben értelmezte az irodalmi és az általános kulturális mozgalom kapcsolatát. Ezt a felfogást még a Proletkulttal folytatott harcában alakította ki. S bár jogosan lépett fel a naposztvisták olyan irányú kísérletei ellen, hogy az írókat a munkás-tudósítók tömegével azonos elbírálás alá vegyék, ugyanakkor azonban lebecsülte a fiatal írókkal való foglalkozást, az új írótehetségek felkutatását a munkások körében.

*

A húszas évek végén a Kuznyica már nem játszik jelentős szerepet az irodalmi életben. A csoport fennállásának utolsó évei a RAPP-al folytatott éles harc jegyében zajlanak. Attól kezdve, hogy a Kuznyica visszavonult az irodalmi mozgalom éléről, a csoport vezetői — kiutat keresve e válságból — továbbra is a csoportok közti harcban igyekeztek visszaszerezni pozíciójukat. A húszas évek végén a Kuznyica fő céljának olyan szervezet létrehozását tekinti, amely sikeresen versenyezhet a RAPP-al. 1928 elején a csoport ki akarja terjeszteni moszkvai csoportjának tevékenységét; ezért jelentősen növeli a csoport létszámát, kapcsolatokat létesít a vidéki munkástudósító körökkel, több városban megalakítja a Kuznyica helyi szerveit.

A Kuznyica nem vesz részt a Proletárirók I. Össz-szövetségi Kongresszusán, amelyet a RAPP szervez 1928 áprilisában, és bejelenti, hogy valamennyi működő csoportjából országos szervezetet hoz létre Proletárirók Összoroszsországi „Kuznyica” Társasága névvel (VOPP).

A Kuznyica történetének utolsó időszakát mélyreható belső ellentmondások jellemzik. A csoport 1928 elején elfogadott új irányvonala formális közeledést jelentett a RAPP-nak az irodalmi mozgalom tömegjellegét propagáló irányelveihez. A Kuznyica anélkül, hogy lemondana a csoport programjának fő célkitűzéséről: a „magas művészi követelményekről”, valamiféle kompromisszumos megoldást igyekszik találni: életrehívja „a tagjelöltek és a tagok intézményét” (a kezdő írók és a hivatásos írók számára), és mérsékelni kívánja az irodalom tömegmértévé tételét. (Jelszava: „A munkapad mellől csak indokolt esetben lehet bárkit is kiemelni”).

A szervezeti keretek kibővítése érdekében a Kuznyica megnyitotta kapuit a munkástudósító mozgalomhoz közel álló fiatal írók előtt. Ez a Kuznyicán belül I. Zsiga vezetésével külön irányzatként jött létre, mint a csoport alapító tagjainak ellenzéke. Az újonnan belépők többsége számára teljesen idegenek voltak a régi Kuznyica hagyományai, az újoncok az egész munka gyökeres átszervezésére törekedtek az irodalom tömegjellegének elve alapján. A fiatal írók egy része elégedetlen volt a tagok és tagjelöltek intézményével, amely a csoportot „mesterekre” és „segédekre” osztotta. Ez utóbbiak ugyanis nem dönthettek a csoport politikáját meghatározó kérdésekben.

A Proletárirók Összoroszsországi Egyesületének (VOPP) megalakulása tehát nem a csoport újjászületéséhez vezetett, ellenkezőleg, a megoldatlan belső ellentétek zsákutcájába juttatta.

A szervezeti keretek össz-szövetségi méretű kiterjesztése még jobban előmozdította a különböző csoportosulások keletkezését a Kuznyicában. A RAPP után a Kuznyica is felülvizsgálta művészi platformját, és 1929-ben új kiáltványt tett közzé, amely a Kuznyica megrögzött szektásságáról tanúskodik. Az irodalmi fejlődés távlatait elemezve, a Kuznyica valamennyi nem proletár csoportosulást pusztulásra ítélt. Különösen az útítársakat bírálta élesen. Bár elismerte, hogy az útítársak nem vallanak azonos nézeteket, és hogy egy részük tematika szempontjából „közeledik a proletariátushoz”, mégis úgy vélte, hogy általában az útítársak nem képesek „megérteni és rokonszenvvvel fogadni a helyreállítási és iparosítási korszak lényegét”, amely „tulajdonképpen nélkülük megy végbe”. A nyilatkozat leszögezte, hogy elérkezett „az útítársak alkonya”.

A kiáltvány elsősorban a RAPP művészi platformjának bírálatát tartalmazza. A Kuznyica ellenzi a „húsból és vérből való ember” elméletét, és nem a pszichológiai realizmust tekinti a proletár irodalom fő irányvonalának. Síkra száll „a realizmus és a romantika összeegyeztetéséért” és az erre épülő új stílus: a „proletár romantika” megteremtéséért.

A húszas évek végén, amikor a szovjet irodalomban egyre szükség-szerűbbé vált az alkotó erőik konszolidálása, a Kuznyica szűk látókörű csoport-politikája különösen éles ellentétbe került az irodalom fejlődésének érdekeivel.

1929 végén a Kuznyicában is felmerül a konszolidáció igénye. Ez idő tájt a szovjet sajtóban egyre nyomatékosabban követelik, hogy szüntessék be a csoport-harcot a proletárirodalomban. 1929. december 4-én jelent meg a Pravdában *A kommunista erők konszolidációjáért a proletárirodalomban* c.

szerkesztőségi cikk⁶. Ezt követően a Lityerurnaja Gazeta közölte a Kuznyica Központi Tanácsának *A proletárirodalom egységfrontjáért* c. felhívását⁷, amely a konszolidáció kérdését tárgyalja: „Az erők tömörítése, megszilárdítása nélkül szó sem lehet a proletárirodalom hegemoniájáról, sem az írói tömegek irányításáról”.

1930 elején csaknem egy évig tartó tárgyalások kezdődnek a Kuznyica és a RAPP között a konszolidációról. A Lityerurnaja Gazeta nyilvánosságra hozza mindkét fél vég nélküli felhívásait és nyilatkozatait az egyesülés feltételeivel kapcsolatban.

A RAPP-al való egyesülés vitája annyira kiélezi az ellentéteket a Kuznyicán belül, hogy végül is a csoport „régí” és „új” Kuznyicára szakad (az utóbbit J. Zsiga vezette). A két csoport külön lép be a RAPP-ba. I. Zsiga csoportja 1930 decemberében, Bahmetyev csoportja 1931 májusában, és 1932-ig működik, mint a MAPP egy-egy alkotó-csoportja.

(Fordította: Illés Lajosné)

⁶ За консолидацию коммунистических сил в пролетарской литературе. Правда 1929 4 дек.

⁷ За единый фронт пролетарской литературы. Литературная газета 1929. 9 дек.

Az imaginizmus

„Részletesen jellemezni ezt az iskolát egészében aligha lehetséges — olvassuk a Lityeraturna Enciklopedgyija IV. kötetében —, mind elméleti nézeteik, mind költői gyakorlatuk tekintetében egészen különböző költők tartoznak ide.”

Ez a megjegyzés bármely költői csoportra, bármely irodalmi áramlatra alkalmazható. De talán sehol sem fejez ki olyan mély értelmet, mint az orosz imaginizmus esetében. Ezekben az években talán egyetlen irodalmi csoportosulás sem volt annyira eklektikus, mint az imaginisták, akik a költészet utolsó kinyilatkoztatásának hirdették magukat. Paradox módon az a csoport, amely létezését az „image”-nak, a kép francia elnevezésének köszönheti¹, s amely tagadta az irodalom nemzeti sajátosságát, csak azért maradt fenn, mert tagjai közé tartozott egy olyan mélységesen orosz, nemzeti és népi költő, mint Szergej Jeszenyin.

A forradalom után rendkívül tarka volt az irodalmi élet Moszkvában. Több tucat írói egyesület működött. Irodalmi estéket szerveztek, amelyeken verseket olvastak, s viharos viták folytak a Proletkult központi arénáján, a Sajtó Házában, a Költők Szövetségének klubjában, a Politechnikai Múzeum nagy előadótermében, s a nagyszámú kávéházban (Pittoreszk, Domino, Költők kávéháza, Pegazus Istállója stb.).

A Pegazus Istállója volt az imaginisták gyülekezőhelye. Ez az irodalmi csoport 1918—19-ben jött létre, tagjai voltak: Vagyim Sersenyevics, Anatolij Marienhof, Alekszej Kuzsikov, Rjurik Ivnyev, Szergej Jeszenyin; Georgij Jakulov és Borisz Erdman festők, Nyikolaj Erdman drámaíró.

Már a csoport első deklarációja, amelyet a teoretikus szerepére pályázó Sersenyevics szerkesztett, s melyet Jeszenyin, Ivnyev, Marienhof, B. Erdman és Jakulov írt alá, magára vonja a figyelmet, mert azt bizonyítja, hogy az újdonsült irányzat a futuristák elvi alapján állva lép fel a futuristák ellen. Maga a deklaráció tónusa is az első futuristák mennydörgő nyilatkozataira emlékeztet.

Az imaginisták szenzációnak tartott esztétikai programja nem sokban különbözött a futuristák korábbi jelszavaitól. Ugyanerről tanúskodik „család-

¹ Az egyik vezető imaginistának, A. MARIENHOFNAK 1965-ben az Oktyabr c. folyóiratban (10—11. sz.) publikált visszaemlékezéseiben olvashatjuk: „Beleszerettünk, szó szerint beleszerettünk a metaforába, de image-nak neveztük a francia *image* — kép alapján . . . Szergej Jeszenyint, ezt a számunkra eddig teljesen ismeretlen költőt (1916-ról van szó) szívünkben gondolkodás nélkül a költészet trónusára emeltük. De még mennyire! hiszen a felhők nála »ugattak«, s a liget felett »arany kiskutyákat« kölykedzett a hold.

— Micsoda »image«-ok, oh micsoda »image«-ok!” (10. sz. 98.)

fájuk” is, mert Sersenyevics és Ivnyev annak idején a futurista csoporthoz tartoztak, de nem a fő, a kubofuturista szárnyhoz, amelynek Majakovszkij volt a vezetője, hanem a futurizmus másik ágához, a „Költészet mezzaninjá”-hoz. Az új körülmények között magukra vállalták az Október előtti futurizmus funkcióját, hirdették, hogy „. . . a művészet az élettől független, a kép győz az értelem felett, s a szó megszabadul a tartalomtól”.² A futurizmustól átvették az anarchoista-individualista vonásokat, viszont felléptek a Majakovszkij vezette „balszárnny” ellen.

Ezt mindenki észrevette, elsőnek a futuristák. Nem véletlen, hogy amikor 1925-ben a költészetéről folytatott egyik vitán Majakovszkijtól megkérdezte valaki a teremből, hogy hol van a sárga blúza és a cilindere — azt válaszolta, hogy tíz évvel ezelőtt eladta Marienhofnak.³

Ez a tréfás replika elég pontosan tükrözi az imaginisták helyét és szerepét az irodalmi fejlődésben. Miközben Majakovszkijjal, Október költőjével hadakoztak, szíves örömet átvették korai költészetének stílus-sajátosságait, képeit és intonációját.

Egyedül megyek. Vállamon nagy eszmék koldustarisznyija

Найналпир а hasamban

Homlokom hataraszos

*Borzalmasan szomorú az utolsó Felséges Úr élete
e kerek világon!*⁴

Eladó egy szív, kényelmetlen, felesleges!

*Eh! Ki akar pudsámra bánatot vásárolni?!*⁵

De ez a hasonlóság tisztán külsődleges, felületi, minthogy az imaginisták fő feladatuknak csak azt tartották, „. . . hogy a lehető legmélyebben beszúrájk az emberi érzékelés tenyerébe a kép szálkáját”.⁶

„A művészet egyedüli törvénye, egyedüli és semmihez sem hasonlítható módszere az életnek a képen és a képek ritmusán át való kinyilvánítása.” — írták az imaginisták kiáltványukban.

A művészet, az imaginisták véleménye szerint, nem az életből származik, nem vesz részt benne, öntörvényű, s főként a tartalomnak nincs alárendelve. „A költészetben — írta Sersenyevics — a tartalom csak annyira jelentős, amennyiben formát kapott.”⁷ Úgy véli, hogy a művészet célja „. . . a képnek a tartalom feletti győzelme, s a szónak a tartalomtól való megszabadulása”.⁸ Ha megszabadul a tartalmi kapcsolatoktól, a belső szükségszerűségtől, a művészet egészében és minden egyes műalkotás is kezd szétesni. Ez a művészet széthullására vezet átvitt és egyenes értelemben is.

Figyelembe kell vennünk, hogy minden deklarációban, nyilatkozatban, sőt még a verskötetek címeiben is⁹ az imaginistáknál tetten érhetők a meg-

² В. Шершеневич: 2×2 = 5. Листы имажиниста. Москва 1920. 45.

³ В. Маяковский: Полное собр. соч. Москва 1960. т. 12. 286.

⁴ А. Мариенгоф: Развратничаю с вдохновением. Поэма. Москва 1921.

⁵ В. Шершеневич: Лошадь как лошадь. Третья книга лирики. Москва 1920.

⁶ А. Мариенгоф: Буян-остров. Имажинизм. Москва 1920. 12.

⁷ В. Шершеневич: 2×2 = 5. Листы имажиниста. Москва 1920. 11.

⁸ Уо. 45.

⁹ В. Шершеневич: Лошадь как лошадь, Кооперативы веселья; Р. Ивнев: Солнце во гробе; А. Мариенгоф: Стихами чванствую, Развратничаю с вдохновением; közös kötetek: Коробейники счастья, Конница бурь, Харчевня зорь. Folyóiratuk: Гостиница для путешествующих в прекрасном.

hökkentés, az egocentrizmus, a szándékos durvaság elemei. Ha mindez a futuristáknál a maguk idejében történetileg jogos volt, az imaginistáknál mindez öncélú lázadás, anarchista önfejlés.

A dekadencia utolsó „házalóinak”, a formalizmus utolsó „kontárjainak” csoportjában talált ideiglenes otthonra Szergej Jeszenyin. „A legkevésbé meggyőző az imaginistákkal való rokonsága” — jegyezte meg J. Tinyanov.¹⁰

Valóban nehéz megérteni, hogy mi vonzotta hozzájuk Jeszenyint, akinek költészete tartalmi költészet volt. Emellett még akkor is kitartott, amikor imaginistának vallotta magát. A népi, nemzeti talajban mélyen gyökerező költészetre törekedett, pedig az imaginisták kereken tagadták a művészet nemzeti és társadalmi vonatkozásait.

„A nemzeti költészet abszurdum, ostobaság — írta V. Sersenyevics —, elismerni a nemzeti költészetet ugyanannyi, mint elismerni a paraszt-, a polgári, a munkásköltészetet. Nincs osztály- és nincs nemzeti művészet.”¹¹

Ugyanakkor Szergej Jeszenyin a *Lét és művészet* c. cikkében¹² (1921) polémiába kezdett imaginista társaival, és világosan megfogalmazta azt, ami őt elválasztotta tőlük.

Szemrehányásai sokban a művészet és a valóság viszonylatának kérdésére vezethetők vissza, azaz a mindenkori vízváltatóhoz, amely megkülönbözteti a „tisztá művészet” híveit azoktól, akik számára a művészet az életet szolgálja, s az életet tükrözi. Jellemző, hogy Jeszenyin e probléma tárgyalásakor gyakran használja a „lét” terminust, amely nála az „élet”, a „valóság” szinonimája. A „lét” használatában hangsúlyozza a költő és a föld, a környező világ, a népi talaj, és a költői nyelv tartalmának vérségi összetartozóságát.

Ennek megfelelően Jeszenyin állandó képalkotása sokban a költészet „tárgyasításának”, „léttel” való megtöltésének eszköze volt, ennek következtében Jeszenyin metaforái, még a legbonyolultabbak is tárgyasak, testiek, érzékelhetők.

*Kunyhó-anyóka csend-kenyeret morzsol
tűnődve rágja ajka, a küszöb*

(Ford. Rab Zsuzsa)

Az ősz, a pejkanca, fésüli sörényét

(Ford. Weöres Sándor)

Az ábrázoló szerep mellett azonban Jeszenyin metaforái rendkívül fontos konstruktív funkciót is betöltenek: összekapcsolják a központi lírai képet a költőt körülvevő valóság jelenségeivel és tárgyaival. Az anyaföld és a természet jeszenyini költészete nagy hatását és szenvedélyességét jelentős mértékben annak köszönheti, hogy a költő a külső világ jelenségeit metaforáiban átviszi intim élményei síkjára.

*Mintha temető fojtogatna
Kereszt-karjaival*

.....
*Forgatom a versek malomkövét
Az érzelmek igájában*

(*A huligán, 1919*)

¹⁰ Ю. Тынянов: Архаисты и новаторы. Ленинград, 1929. 544—545.

¹¹ В. Шершеневич: Кому я жму руку. Москва 1924. 23.

¹² Быт и искусство. Звезда, 1921. № 9 (11). — Собр. соч. Москва 1962. т. 5. 55—61.

Ezek a ragyogó metaforák arról tanúskodnak, hogy a képszerűség dominált Jeszenyin költészetében pályája kezdetétől fogva. Nem az imaginizmus tette költővé, hanem jelenlétével ő tette az imaginizmust költői irányzattá.

A költői kép Jeszenyinnél a kifejezés eszköze, az imaginistáknál pedig öncél volt. Sersenyevics *Krematórium* című poémájában, amelyet demonstratíven „imaginista poémá”-nak neveztek, kaotikusan nyomulnak egymás mellé a művészi képek, s végül valamiféle költői szemétdomb keletkezik. A költő gondolata és képzelete jobbra-balra csapong, s így ha időnként valami éles és friss kép fel is csillan, gyorsan el is halványodik. A metaforák, hasonlatok a legelképzelhetlenebb kapcsolatokra épülnek.

Mégis „a falu utolsó költője”, ahogy Jeszenyin nevezte magát, néhány éven keresztül eléggé szoros kapcsolatban állt az imaginistákkal, ami természetesen nem volt véletlen. Ismeretes, hogy Jeszenyin ekkor a szenvedélyes keresés korszakát élte, s eltávolodott a szimbolizmus költői archaizmusától, a vallásos-patriarchális régi világtól.

Az eddig a szimbolizmus hatása alatt fejlődő Jeszenyin az imaginisták körében ismerkedik meg az új irodalmi irányzatokkal. Az új környezettel való kapcsolat, bár bizonyos nyomokat hagyott ekkori stílusán, nem változtatta meg sajátos költői természetét. Tehetségében ebben a korszakban viharos heves-séggel fejlődött, és rövid idő alatt a modern költészet mestereinek első sorába emelkedett.

Az imaginisták bohém társaságában tartózkodás ugyan károsan hatott Jeszenyinre, mégis egyfajta ragyogást és mázt kölcsönzött neki. Az oroszországi dicsőségtől már szédült, s a divat követése azzal a belső követelménnyel fűződött össze, hogy semmiben sem maradjon el attól a magas városi kultúrától, amely egyszerre vonzotta és taszította, bosszantotta és elbűvölte. Ebben az értelemben Jeszenyin „imaginizmusa” önkifejezése eszközül szolgált, és gazdagította költészetét.

Bár az imaginistákkal nem állott mély szellemi rokonságban, egyben-másban mégis osztotta a művészetéről vallott nézeteiket. Például a *Mária kulcsaiban*, amely az imaginizmushoz való tartozásának elméleti megalapozása volt, fellépett a „marxista” gyámkodás ellen az esztétikában, s azt állította, hogy az orosz költészet jövője „... nem az osztálytudatból, hanem az embert körülölelő örökkévalóság felismeréséből fakadó hittől függ”.¹³

Világos a jeszenyini „kocsmaköltészet” és a spontaneitást istenítő imaginisták alkotásaiban felhangzó jegyek néhány emocionális egybeesése is, amely az anarchikus önfejűség, önhatalmú „lelki végtelenség” stb. formájában jutott kifejezésre.

Azok a motívumok, amelyek Jeszenyint az imaginistákhoz közelítették, saját alkotó művészetében találtak döntő ellenhatást. Az imaginizmus máza korabeli művein, ízlésén és nézetein, nem akadályozta meg Jeszenyint abban, hogy éles ellentétbe ne kerüljön ideiglenes útítársaival, a művészet és az élet legalapvetőbb kérdéseiben. Maguk az imaginisták is, akik energikusan próbálták bevonni tevékenységükbe, kénytelenek voltak elismerni, hogy Jeszenyin távolról sem felel meg szervezetük minden követelményének. Mindig a „legkevésbé megbízható”-ként tartották számon, mert a képrendszer belső harmóniáját, a költői mű organikusságát és élettelségét, s az igazi költészet sok más ismérvét védelmezte, amelyek az imaginizmus alapjainak mondtak ellent.

¹³ Ключи Марин. Москва 1920. 42.

Amikor pedig a már említett *Lét és művészet* c. cikkében nyíltan kijelentette, hogy az imaginisták versei „... csak üres akrobatizmus, amelyben szemfényvesztő módon ugrálnak, de ezek az ugrások sem többek, sem kevesebbek, mint semmire sem irányuló meglepő mozdulatok” — e platformmal való összeférhetlensége szemmel láthatóvá válik. Kigyógyulva az imaginizmusból, Jeszenyin az orosz klasszikus költészet megújított hagyományainak az útjára lépett, míg a csoport többi tagja olyan irányban indult el, amely valóban dekadenciának bizonyult.

Majakovszkij 1922 őszén, amikor Rigában interjút adott egy külföldi lap tudósítónak, így nyilatkozott az imaginistákról: „Az imaginisták egészen kicsiny csoport, amelynek csak akkor volt sikere, amikor a többi haladó csoport építéssel és politikai munkával foglalkozott. Most már kiírták magukat. Közülük egyedül Jeszenyin maradt meg...”¹⁴

Ha nem lett volna Jeszenyin, nem beszélhetnénk az imaginizmus irodalmi jelentőségéről. Jeszenyin, amikor odaadta nevét az imaginizmusnak, ráirányította a figyelmet erre a zajos és hangoskodó csoportra. Az imaginisták büszkélkedtek Jeszenyinnel, hivatkoztak rá, nevét ütőkártyának használták.

Szergej Jeszenyin emlékére c. cikkében (1926) Sersenyevics így írt: „Szerjozsa az imaginizmus irányítása alatt írta legnagyobb és legismertebb dalait.” Jeszenyin viszont 1925-ös életrajzában így nyilatkozott: „Az imaginizmus formai iskola volt, amelyet szerettünk volna megerősíteni. De ennek az iskolának nem volt talaja, önmagától meghalt s így nyilvánvalóvá vált az organikus kép igazsága.”

Mihelyt Jeszenyin bejelentette, hogy „útjai elválnak az imaginizmustól”, széthullott az imaginizmus is. Az imaginizmusnak — mint irodalmi csoportosulásnak — jelentőséget egyedül Jeszenyin költészete adott.

¹⁴ Idézi K. ZELINSZKIJ: На рубеже двух эпох. Москва, 1959. 227.

A Szerapion-testvérek

A Szerapion-testvérek csoportja 1921 fagyos, éhínséges telén alakult meg a petrográdi Művészetek Házában.

Ott, a próza-stúdióban gyülekeztek kezdő írók, hogy előadásokat hallgassanak az írástechnikáról. Az előadók: J. Zamjatyin, V. Sklovszkij és K. Csukovszkij. A hallgatóság és az előadók között a lehető legbarátibb viszony alakult ki. Ez a közvetlenség általában jellemző azoknak az éveknél művészeti-stúdióira. Mind a tanítványokat, mind az oktatókat egyetlen közös törekvés hatotta át és kapcsolta össze: a győzelmes forradalom új kultúrájának fejlesztése. És ha nem is valamennyien értették meg és tudatosították teljes mértékben a történetek társadalmi jelentőségét és nagyságát, a forradalmat mindannyian olyan viharként tartották számon, amely elsősorban új kultúrát éleszt Oroszországban. Minden erejükkel arra törekedtek, hogy kivegyék részüket Oroszország szellemi és kulturális újjászületésében.

A. Belij mondta a moszkvai Művészetek Házában tartott előadásokról: „... élelmiszergyegyet még nem volt. Az én mindennapi betévé falatomat az a szellemi öröm szolgáltatta, amelyet a hallgatóság szolidaritása jelentett számomra, ez volt, ami fenntartott engem... Találkozásunk nem a véletlen műve volt. Érződött, hogy körünkben valami hatalmas — a kultúra született meg. Először kezdték el önálló létüket a kultúra nagy gondolatai, Iván és Péter eszméi. Minden egyes hallgatómmal kontaktusom van; az előadó és a hallgatóság testvérekké váltak”.¹

Elnevezésük E. T. A. Hoffmann *Die Serapionsbrüder* c. regénye nyomán született. A „Testvériség” születésnapja 1921. február 1., ekkor tartották meg első felolvasó estjüket M. Szlonyimskij lakásán, aki ott élt a Művészetek Házában. Ettől a naptól kezdve váltak hagyományossá ezek a szombat esték. Így jött létre a fiatal szovjet irodalom egyik első sejtje.

A megalakulás pillanatától kezdve a csoporthoz tartozott M. Szlonyimskij, M. Zoscsenko, L. Lunc, N. Nyikityin, V. Kaverin, I. Gruzgyev (prózaírók) és a költők — V. Pozner² és J. Polonszkaja.

Nem sokkal később, egy hónap múlva csatlakozott a csoporthoz Vsz. Ivanov, K. Fegyvin, majd N. Tyihonov. A Szerapionok estéinek állandó látogatói, vitáik rendszeres résztvevői az idősebb nemzedék képviselői és az oktatógárda tagjai pl. Olga Fors, Marietta Seginjan, K. Csukovszkij és V.

¹ A. Белый: О «России» в России по «России» в Берлине. Беседа, кн. I. Берлин, 1923.

² V. Pozner 16 éves korában Franciaországba került. Jelenleg ismert francia prózaíró, a Francia Kommunista Párt tagja.

Sklovszkij. Az ő jelenlétük nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy ezek a szombat esték jóval magasabb szellemi és szakmai színvonalon álltak, mint a húszas évek többi hasonló csoportosulásának találkozói. A szombat esti felolvasások mintegy gyakorlati szemináriumok voltak azokhoz az előadásokhoz, melyeket a prózáírói stúdióban hallgathattak meg a résztvevők.

Az összes irodalmi csoportosulások közül a húszas években a Szerapion-testvérek álltak legközelebb Gorkijhoz, aki szemmel tartotta fejlődésüket, szerette őket. Ő hozta el közejük K. Fegyint és Vs. Ivanovot. A társaságot meghívta a lakására, hosszasan elbeszélgetett velük első almanachjuk kiadásának terveiről. Bármily utópisztikusnak is tűnt ez a terv azokban az években — hiszen még az újságok számára sem volt elegendő papír — Gorkij segítségével rövidesen napvilágot látott az első kötet.³

Gorkij anyagi segítséget is nyújtott számukra — ezekben az időkben a mindennapok gondja elválaszthatatlanul összefonódott a művészetrel, — ruhaneműt, lábbelit szerzett nekik, Fegyinnék a kórházba pénzt juttatott, „akadémiai, kiemelt élelmiszerjegyet” szerzett Vs. Ivanovnak, és mindent megtett, hogy könnyítsen az anyagi javakkal nem rendelkező fiatal írók sorsán. A legfontosabb segítség mégis a tehetségük iránt tanúsított állandó figyelem, a fiataltság tehetségébe vetett hit volt; bennük látta az orosz irodalom jövőjét.

Gorkij külföldre utazása után is figyelemmel kísérte a Szerapionok sorsát. Fegyin, Lunc, Sklovszkij, Zoscenko, Kaverin leveleikben részletesen beszámoltak sikereikről, nehézségeikről, műveik kritikai visszhangjáról, a Szerapionok üléseiről. Írnak az éles hangú vitákról, összejöveteleik állandó kísérőiről, ugyanakkor arról az igaz barátságról, nyíltságról és igényességről, mely erejüket táplálta. Gorkij támogatta ezt a barátságot: „... Az Önök barátsága valóban egyedülálló és értékes, az irodalomban eddig nem tapasztalt jelenség... Tehetségük olyannyira különböző, sokféle... ami Önöket összekapcsolja, az a barátság mindenre képes érzelme és a művészet szentsége iránti nagy szeretet. Ne engedjék meg, hogy ezek az erős szálak elszakadjanak — ez a legjobb tanács, amit csak adhatok.”⁴ Gorkij külföldről küldött leveleit gyengédség hatja át, minden sora tele van a fiatal irodalom erejébe és viharosan gyors fejlődésébe vetett hittel.

„... Önök új fejezetet nyitottak az orosz irodalomban”⁵ — hangoztatja Gorkij. Leveleiben részletesen elemzi a Testvériség tagjainak műveit, tanácsokat ad, átnézi a hozzáküldött kéziratokat. Külföldön ő a csoport „teljes joggal felruházott” képviselője. Neki köszönhető, hogy a Szerapionok néhány művét már a húszas években több európai nyelvre lefordították, hogy L. Lunc *Törvényen kívül* c. darabját az európai színházak már akkor játszották. A belga *Disque vert* c. folyóiratba (1923. 4–6. sz.) maga Gorkij írt a Szerapion-testvérekről.

Ezekben a cikkekben a fiatalok tehetségét értékeli, a komoly írói hivatás-tudatot, és kiemeli, hogy figyelmüket az ember harcos, aktív énjére fordítják.

A Szerapion-testvérek elnevezés — M. Szlonyimskij tanúsága szerint — véletlenül „ragadt rájuk”. Igaz, hogy ez a név semmiképpen nem tükrözte alkotói szenvedélyességüket, ízlésüket, útkereséseiket. Miben rejlett romantikus

³ Альманах «Серапионовы братья». кн. I. Петроград, 1922.

⁴ Levele Fegyinhez. К. Федин: Горький среди нас, ч. 2. ГИХЛ 1944. 94.

⁵ Levele Szlonyimskijhoz. Литературный современник, 1941. № 6. 112.

barátságuk, mondhatnánk vérszerinti rokonságuk lényege? A „testvérek” mind alkotói, mind egyéni, emberi tulajdonságaikat, származásukat és élet-tapasztalataikat tekintve nagyon különböztek egymástól. Egyesítette őket a kor, amelyben születtek, a mindegyiküknél más formában megnyilvánuló irodalomszeretet és az irodalmi munkásság vágya.

A szovjet irodalom a forradalom és a polgárháború alighogy elcsendesült viharainak kibontakozó világában született. Az országot előntötte a forradalmi versek áradata, erősödött az új költők hangja, legkiválóbb képviselőjük Majakovszkij volt, de az új szovjet próza még váratott magára. A csoport fiatal tagjainak leghőbb vágya volt az előttük feltáruló valóság bemutatása. Megértették, hogy ennek érdekében fel kell számolni a forradalom előtti próza tehetetlenségét, új utakat, új formát, sőt új szavakat kell találni a háború és forradalom élményeinek kifejezésére. Az első években ezért vitáikban a fő helyet nem a „mit”, hanem a „h o g y a n”, a „h o g y a n í r j u n k” foglalta el.

A csoport munkásságának első kritikusi tévesen értékelték alkotói útkeresésüket, amikor azt állították róluk, hogy csupán üres, stiláris trükkökre törekednek. Törekvéseik nem irányultak öncélúan a szóra, a stílusra vagy a szüzsére. Mindegyikük tiszteletre méltó erőfeszítéssel igyekezett megbirkózni a hatalmas tömegű és zsarnoki élményanyaggal, az új tartalmat új kifejező eszközökkel akarták „meghódítani”. Tény az, hogy a Szerapionok a minőséget tágan értelmezték; a művek értékelésében semmilyen kánont, hagyományt vagy szabályzatot sem erőszakoltak egymásra. A szovjet irodalom új jelenségeiről nem csupán csoportjukon belül mondták el véleményüket, hanem recenziókban, és a Kortárs Irodalom Tanulmányozására Létrehozott Bizottság ülésein is. (A Bizottság az Orosz Művészettörténeti Intézet Irodalomtudományi szekciójának keretében működött.) Ez a bizottság gyakorlatilag a formalisták „szószéke” volt, s az ülésein felszólaló Szerapionok (Kaverin, Gruzgyev és Fegyin) nézetei jórészt ennek az iskolának a módszerét tükrözték. De a formalista módszer minden hibája ellenére érdekes megfigyeléseket és helyes következtetéseket tett lehetővé az irodalom fejlődéséről.

A húszas években a formalisták azt hangoztatták, hogy az orosz próza „műfaji válságban” van, mert a korábbi formák túlélték önmagukat, a további utak pedig még nem világosak. Elavultnak tartották a próza fő műfaját, a regényt, minden hagyományos válfajában. A bizottság ülésein a Szerapionok is magukénak vallották ezt a véleményt.

I. Gruzgyev pl. kijelentette, hogy „az úgynevezett nagy epikus vásznak minduntalan szakadoznak”.⁶ A „típus” ábrázolásán alapuló „hétköznapi regénye” — véleménye szerint — szintén tarthatatlan. Az alakok tipizálása annyira mechanikussá vált, hogy „kortársaink műveiben minden nehézség nélkül felismerjük a forradalmat üdvözlő Marfnykát, a bolsevikok ellen acsarkodó Rugyint és a német fronton harcoló Nyikolaj Rosztovot.” „Önmagát túlélt” nagy epikának tekinti Gruzgyev az úgynevezett „ornamentális prózát” is, amely a stilisztikát mint a mű struktúrájának alapját kultiválja. Úgy véli, hogy az ornamentális próza nem nyújt lehetőséget monumentális pannók létrehozására, mert „szétszabdal” és „mechanizál”, és ennek következtében az olyan írásmű mint pl. Vsz. Ivanov *Kék homok* c. regénye, egyszerűen olvashatatlan. Az ornamentikának csupán egyetlen, az intonációval és

⁶ Русский современник, 1924. № 2. 273.

szóanyaggal dolgozó ágát tartja termékenynek, pl. a rosszul, fonetikusán írt szavakat (a külföldiek beszéde Vs. Ivanov elbeszéléseiben), a hibás mondatant (M. Zosczenko elbeszéléseiben). De ez az irányzat a „kis formák” (a novella, elbeszélés) fejlődésével kapcsolatos, ez a fogás nem nyit távlatot a regény kompozíciójának felépítéséhez. Kaverin véleménye szerint, aki a Bizottság üléseinek szintén aktív résztvevője volt, a legnagyobb reményekre a kalandregények jogosítanak fel. A megszokott regényformák elavulásának oka, szerinte, elsősorban statikusságukban rejlik. A cselekményes próza mindnekelőtt a dinamizmust tételezi fel az epizódok összefüggésében, a jellemek fejlődésében, a cselekmény motiválásában.

A kalandregények egyik legaktívabb védelmezője, L. Lunc azt hirdette, hogy a rendkívül dinamikus és hősiés korszak ugyanolyan dinamikus, szenvedélyes és romantikus művészi kifejező eszközöket követel. „Lunc a statikus próza ellen harcolt kitartóan, a bulvár- és kalandregények vidám srapneljával lött rá, Dumas banditáit és Stevenson kalózeit küldte harcba ellene.”⁷ *Nyugatra* c. cikkében⁸ azt hangoztatja, hogy Nyugat művészetének az új orosz valóságanyaggal egyesülve kell létrehoznia az új prózát.

Tény, hogy a művek dinamizmusára és tartalmára vonatkozó új irányzat az egész csoportot lelkesítette. K. Fegyin, aki a Szerapionok összejövételén élesen vitázott Lunc említett cikkével, a bizottság ülésein azt bizonygatta, hogy nem szabad a témát „erőszakosan gyúrni”, nem szabad „siettetni a cselekményt”. Szerinte a legfontosabb megtalálni az íróhoz közelálló témát, az majd „sugalmazza” a szükséges formát. Ugyanez a Fegyin *Városok és évek* c. regényében szokatlan kompozícióval kísérletezett.

A Szerapionok kritikai cikkeiben is nagy figyelmet szenteltek a „hogyan készül a mű” kérdésének.⁹

Így az elméleti, de főleg a gyakorlati útkeresés közben bontakozott ki tulajdonképpen a fiatal csoport írói tevékenysége.

Egyetlen cikkben jellemezní a Szerapionok munkásságát és egységes csoportként írni róluk nehéz, majdnem lehetetlen. Ók maguk is hangsúlyozták, hogy nincsenek egységes hagyományaik, és nem alkotnak egységes iskolát, és ez így is volt a valóságban. Egyéniségük igen gyorsan megmutatkozott, mindegyikük a maga útját járta, kereste a maga témáját és művészi kifejező eszközét. Úgy tűnik, hogy semmilyen közös vonást sem fedezhető fel L. Lunc romantikus tragédiája és M. Zosczenko szatirikus elbeszélései, V. Kaverin rafinált, fantasztikus művei, Vs. Ivanov „elemi erejű” kisregényei és N. Nyikityin elbeszélései között, melyek a kavargó hétköznapi életből merített élményekből jöttek létre és kompozíciójukban, s nyelvükben is ezt a valóságot tükrözik. N. Tyihonov férfias ereje és verseinek egyszerűsége egyáltalán nem hasonlít V. Pozner ironikus balladáihoz. De minden művük magán viseli a szovjet irodalom kialakulása időszakának jellemző vonásait, így válnak a forradalom vihara által megbolygatott, kiforgatott sorsok enciklopédiájává. Az élményanyag ilyen széles körének és tarkaságának megfeleltek a Szerapionok irodalmi módszerei, új műfajok, a cselekményrögzítés új elvei, az új nyelvzet

⁷ К. Федин: Л. Луиц. (Некролог.) Жизнь искусства, 1924. № 22. 2—3.

⁸ Беседа, 1923. № 3.

⁹ И. Груздев: Русская поэзия в 1918—1923 гг. Книга и революция, 1923. № 3. — Л. Луиц: Вс. Иванов «Седьмой берег». Книга и революция, 1923. № 1. — И. Груздев: Вечера «Серапионовых братьев». Книга и революция, 1922. № 3. — Л. Луиц: И. Эренбург «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников». Сб. Город, 1. 1923. 101—102.

kialakítása és az új irodalmi alakok megformálásának keresése. Röviddel „testvériségbe” való tömörülésük után, a fiatal írók e csoportjáról úgy beszéltek mint kiemelkedő irodalmi jelenségről. Éppen ezért nagyfokú érdeklődést váltott ki a Lityeraturnije zapiszki c. folyóirat 1922. évi 3. számában közzétett kiáltványuk, a csoport tagjainak életrajza és L. Lunc cikke: *Miért vagyunk mi Szerapion-testvérek?*

Ezekben a vakmerő és bizonyos fokig kihívó hangú „önvallomásokban” a Szerapionok nyomtatásban fektették le mindazt, amit immár több mint másfél éve a gyakorlatban megvalósítottak: az írói egyéniség teljes szabadságát és elsősorban a mű kompozíciójára vonatkozó önálló elképzeléseiket.

„Mi nem lépünk fel új jelszavakkal, nem publikálunk kiáltványokat és programokat . . . Közülünk mindenkinek megvan a maga sajátos arculata, a maga irodalmi ízlése. Mindegyikünknel a legkülönbözőbb irodalmi hatások nyomai lehettek fel . . . hiszen minden körülhatárolt helyzet kényszerít és unalmat von maga után.” A „testvérek” csoportja ezzel a fellépéssel tehát még egyszer hangsúlyozza, hogy elleneznek mindenfajta szabályzatot és korlátozást, hogy ők nem iskola és nem irányzat; a Szerapionok szervezeti szabályzata elismeri, hogy „a műalkotás tükrözheti a kort, de az sem kizárt dolog, hogy nem tükrözi”. A Szerapionok csak egy dolgot követelnek meg: „a mű legyen organikus, reális, a mű élje a maga saját külön életét . . . A művészet reális, mint maga az élet. És ugyanúgy céltalan és értelmetlen, mint maga az élet: létezik, mert nem lehet nem léteznie.”

A Szerapionok kibővítették az irodalom szabadságának, a kötelező hagyományoktól és szabályzatoktól független irodalomnak a fogalmát. Számukra a műalkotás értéke független a szerző ideológiájától és világnézetétől. „Közülünk mindenkinek megvan a maga ideológiája, a maga politikai meggyőződése, és kunyhóját olyan színűre festi, amilyenre akarja. Így van ez az életben. És így van ez az elbeszélésekben, a kisregényekben és a drámákban is. Viszont mi együttesen — a testvériség — egyet követelünk: hogy a hang ne legyen hamis . . . És nekünk teljesen mindegy, kivel tartott Blok, a költő, a *Tizenketten* szerzője, vagy Bunyin, az író, az *Egy úr San Franciscóból* szerzője.”

L. Lunc gondolataira emlékeztetnek Fegyin szavai, amikor azt írja: „ . . . Az én forradalmam, úgy tűnik, véget ért. Kiléptem a pártból, van egy súlyos könyvekkel megrakott könyvespolcom. Írok . . .”¹⁰ és M. Zoscsenko kissé naivnak ható vallomása: „ . . . Írónak lenni nagyon nehéz. Vegyük például az ideológiát. Napjainkban az írótól számon kérik az ideológiát . . . Mondják meg, milyen határozott ideológiám van nekem, mikor engem egyetlen párt sem vonz. Magam mondom el magamról, hogy nem vagyok kommunista, sem esszer, sem monarchista, — egyszerűen orosz vagyok.”¹¹

A Szerapionok esztétikai programjában, mely szerint az irodalom nem a valóság tükrözése, hanem az élettől függetlenül létező, az élettel párhuzamosan haladó, külön belső törvényszerűségekkel rendelkező jelenség, éretlen és korlátozott politikai-társadalmi nézeteik jutottak kifejezésre. Annak ellenére, hogy a forradalom célkitűzéseit magukévá tették, még messze voltak attól, hogy megértsék az események konkrét történelmi jelentőségét, az értelmiség szerepét, a művészet céljait és jelentőségét az új élet megteremtésének időszakában.

¹⁰ Литературные записки, 1922. № 3. 28.

¹¹ I. h.

Ugyanakkor mindannyian forrón szerették Oroszországot és — ezt hangsúlyoznunk kell — a forradalmi Oroszországot. Forradalom és Oroszország számukra már ezekben az években elválaszthatatlan fogalmak. „... A legerősebb érzés — írta Fegyin —, amely hadifogságom után élvezetett a forradalomhoz — Oroszország, a hazám iránti érzés volt. Ezt az érzést a forradalom nemcsak nem szüntette meg, ellenkezőleg, a forradalom és a hazám egyetlen nagy érzéssé olvadtak össze bennem.”¹²

„Az az Oroszország, az egyetlen, amely létezik, az itt van. Más Oroszországot, könyvekben megénekeltek, külföldit, zseb-Oroszországot nem ismerek és nem akarok ismerni. Ezt itt mélységesen szeretem és kész vagyok kiállni érte.” (Tyihonov.)¹³

„Forradalmi lendületüket tekintve, a bolsevikok állnak hozzám a legközelebb és én hajlandó vagyok velük »bolsevikoskodni«. Én a muzsik Oroszországot szeretem és ebben egy az utam a bolsevikokkal.” (Zoscsenko.)¹⁴

Az ifjú Lunc, akinek szülei emigráltak, ott maradt a forradalmi Oroszországban, és amikor súlyos betegsége miatt gyógykezelésre Németországba kellett utaznia, nehezen viselte el a kényszerű elválást hazájától.

A legifjabb Szerapion, V. Kaverin *Schwarz mérnök* c. elbeszélésében így ír: „Ülök és Schwarz mérnökről írok. Nem tudom, ki az a Schwarz mérnök és létezett-e egyáltalán valaha mérnök, akit Schwarznak hívtak. Mégis írok róla, mert írnom kell a forradalomról. Mi is az, hogy Schwarz mérnök, báb-színház, Korcsuga egyetemista és az orosz forradalom? Az elsőt kitaláltam, a harmadik magam vagyok, a másodikat és a negyediket nagyon szeretem.”¹⁵

Nemcsak ezek a vallomások, de a Szerapionok irodalmi tevékenysége is jórészt megcáfolta apolitikus nyilatkozataik kategorikus jellegét. Mindezt a marxista kritikusok már akkor világosan látták. „Miért kellett a Szerapion-testvéreknek magukról beszélniük? — teszi fel a kérdést P. Lebegyev-Poljanszkij. — Elbeszéléseik, regényeik, novelláik alapján összehasonlíthatatlanul jobbak ők, közelebb állnak hozzánk, erőteljesebbek és szebbek. Írásaik, néha tartalmilag is, technikailag is nagyszerűek.”¹⁶

Nem véletlen, hogy az OK(b)P KB Szervezeti Irodája 1922-ben, amikor határozatot hozott a kispolgári ideológia ellen folyó harcról az irodalom és a könyvkiadás területén, elrendelte, hogy az Állami Kiadó támogassa: *a*) a proletár írók csoportját; *b*) a Szerapion-testvérek kiadóját (azzal a kikötéssel, hogy nem vesznek részt olyan reakciós kiadványokban mint a *Peterburgszkij Szbornyik* és a *Zsurnal*).¹⁷ A határozat ezzel, tulajdonképpen kiemelte a Szerapionokat a húszas évek többi irodalmi csoportja közül.

Mit is jelentett a Szerapionok „lehető legjobban megírni a művet” jelszava? A jól megírt mű ugyanis nem lehet semleges. Nyilatkozataikban hirdethették, hogy „a tendenciózus irodalom — rossz irodalom”, a valóságban kiderült, hogy a „jó irodalom” csak tendenciózus lehet. És bár a Szerapionok közül a húszas évek elején még senki nem jutott el a korszak jelentős és mélyreható ábrázolásáig, olyan műveikben mint Vsz. Ivanov *14–69-es páncélvonal*, *Kék homok*, *Színes szellők*, M. Szlonyimszkij *Hatodik lövészred*, N. Nyikityin

¹² К. Федин: Горький среди нас. ч. I. 1943. 20.

¹³ Н. Тихонов: Литературные записки, 1922. № 3. 29.

¹⁴ М. Зощенко: Литературные записки, 1922. № 3. 28.

¹⁵ В. Каверин: Мастера и подмастерья. Ленинград, 1923. 135.

¹⁶ Московский понедельник, 1922. 28. авг.

¹⁷ Коммунист, 1956. № 12.

Cölöp, Öklendező erőd, M. Zoscsenko *Nazar Iljics, a Szinyebrjuhov úr elbeszélései*, K. Fegyvin *Városok és évek*, N. Tyihonov *A két boríték balladája* és sok más művükben is kirajzolódik az őket létrehozó események „tendenciája”.

Még L. Lunc tragédiáiban is, melyek témája időben oly távol van kora valóságától, „igaz, hősi szenvedélyek lobognak, a forradalom pátosza sokkal inkább áthatja őket, mint a kortársak drámáit”¹⁸ Erről maga Lunc is ír a *Bertrand de Borne* c. drámájának utószavában: „Drámámat a nagy forradalom időszakában írtam, és csak azért tudtam megírni, mert a forradalom alatt éltem. De nem abban a durva értelemben, ahogyan manapság értelmezik a »kor tükörképét«. Ezt a drámát nem tudtam megírni a forradalom előtt. De nem félek attól, hogy kinevetnek, ha azt mondom — azok az emberek, akik véghezvitték ezt a materialista forradalmat, *nem emberek, hanem hősök*. Igen, hősök, akik tagadják a hősöket, realizmust követelnek, didaktikus és egyszerű realizmust. De . . . elszállnak az évek, és az, ami ma mindennapi, egyszerre csodálatosnak és nagyszerűnek fog tűnni. Tudom, hogy a ma emberei, akik ma tagadják a hősöket, egy napon maguk is hősökké válnak. Tudom, hogy Kronstadt megrohamozásáról, Perekop bevételéről, a szibériai partizánharcokról egyszer majd úgy fognak írni, mint az emberfeletti hősiesség bátor tetteiről.”¹⁹

Ezek a szinte prófétikus szavak igen jól megmagyarázzák L. Lunc és az egész csoport társadalmi és esztétikai álláspontját.

A Szerapionok rettegtek a didaktikus realizmustól, amely a műalkotást a politikai jelszavak illusztrációjává változtatja. Élesen polemizáltak azokkal a kritikusokkal, akik vulgár-szociológiai követelményeket állítottak a művészet és irodalom elé. Gruzgyev *Két narancs* c. cikkében²⁰ az ilyen jellegű kritikai módszereket szellemesen gúnyolja ki néhány irodalmi áramlat elemzésének példáján:

„A szimbolizmus = radikalizmust játszó arisztokrácia és az ipari burzsoázia.

A dekadencia = a politikai reakció.

Az imaginizmus = a parasztgazdaságok ideológiája. (!)

A mű ideológiai mondanivalójának kihámozása után a kritikusra új feladat vár — harc a *hazug* ideológia ellen.”

Gruzgyev ugyanebben a cikkében hangsúlyozza, hogy ha választania kell a „művészet a művészetért” és a „művészet az emberért” jelszavak között, ő föltétlenül az utóbbi híve. De „a jelszó utilitarizált formája még nem jogosít fel arra, hogy minden cél érdekében egyformán fel lehessen használni.”

A Szerapionok hamarosan saját bőrükön tapasztalhatták a hasonló kritikai módszerek csapásait. Míg az igazi marxista kritika nagyon kiméletesen kezelte műveiket, kiemelve értékeiket, amelyekkel segítették a fejlődő szovjet irodalmat, addig a rappista irányzat kritikusai szándékos elfogultsággal viselkedtek irántuk, nyilatkozataikat azonosították alkotásaikkal, műveikben politikai hibáik bizonyítékait kutatták, gyakran azokkal a fegyverekkel harcoltak ellenük, melyeket Gruzgyev cikkében kigúnyolt.

Amikor a Szerapion-testvérekről beszélünk, nem szabad megfeledkeznünk a húszas évek egyik irodalmi jelenségéről: az „útítárs”-irodalomról.

¹⁸ К. Федин: Л. Лунц. (Некролог.) Жизнь и искусство, 1924. № 22.

¹⁹ Сб. Город, кн. I. 1923. 48.

²⁰ Литературный еженедельник, 1923. № 3. 4—5.

Éles viták folytak ebben az időben az „útitárs írók” szerepéről, útjaikról és feladatairól. Így nevezték a nem kommunista, kispolgári vagy értelmiségi származású írókat, akik a forradalom alatt elismerték Október vívmányait, figyelemmel kísérték a forradalmat és nemegyszer cselekvő részesei is voltak. A Szerapion-csoport megalakulása egyben az „útitársak” megjelenésének is dátuma, hiszen ez volt az első, nem proletár írókból álló csoportosulás.

Szövetséges vagy ellenség — így merült fel annak idején a kérdés az útitársak körül folyó vitákban. A. Voronszkij, P. Kogan és P. Lebegyev-Poljanszkij védelmezték az útitársak sajátos művészi elképzelését, sajátos valóság szemléletét. Jogosnak tartották, hogy gyakran mellékes eseményeket választottak témául, de olyanokat, amelyek alkalmasak voltak annak a végtelenül színes valóságnak a tükrözésére, amelynek tanúi voltak.

A Na posztu c. folyóirat köré felsorakozott kritikus-gárda általában nem így ítélte meg az útitársak, különösen pedig a Szerapionok jelentőségét és szerepét. Az ő gyakorlatukban az irodalmi kritikát a „politikai nyomozás” váltotta fel, amelynek végső célja az volt, hogy az egész nem proletár irodalmat, mint a szovjet hatalommal ellenségesen szemben állót, megrágalmazzák. Az útitársírók — köztük majdnem minden Szerapion is —, kénytelenek voltak 1924-ben az OK(b)P KB-hoz fordulni. Levelükben, amelyet felolvastak az OK(b)P Sajtóosztályának irodalmi ülésén, többek között ez állt: „Az új irodalom útjai nehezen járhatók, rajtuk haladva elkerülhetetlenek a hibák. A mi hibáink számunkra a legelviselhetlenebbek. De tiltakozunk az ellenünk indított rágalomhadjárat ellen . . . Fontosnak tartjuk kijelenteni, hogy az irodalomhoz való ilyen viszony méltatlan az irodalomhoz és a forradalomhoz, demoralizálja az írókat és az olvasókat. Szovjetoroszország írói meg vannak arról győződve, hogy írói munkájuk fontos és hasznos az ország számára.”

A Sajtóosztály határozatban ítélte el a Na posztu c. folyóiratban az útitársakkal szemben alkalmazott harci módszereket, amelyek a tehetséges írókat elriasztották a párttól és a szovjet hatalomtól, hátráltatták a proletár írók fejlődését azzal, hogy a komoly önképzésről az „útitársak” maró kritikájára irányították figyelmüket.

A Szerapion-testvérek igaz barátságának évei — 1921 - - 1924. Ez volt a tanulás időszaka, amikor elevenen élt a testvérekben az igény a gyakori baráti találkozókra, a művek közös és nyílt megvitatására és szigorú megbírálására. Mindnyájan büszkéek voltak egymás sikereire, örültek annak, hogy róluk, akik annyira különböztek egymástól, mint egységes szervezetről beszéltek.

A húszas évek közepe táján azonban már mindegyik író önállóbbnak érezte magát saját alkotóútján, zavaróvá váltak az állandó találkozások is. „Eljött az idő, amikor sokat kell írni, ki kell adni műveinket, meg kell nősulni, családot kell alapítani, könyvtárat, sőt archívumot kell berendezni.”²¹ A szervezett, rendszeres találkozások száma egyre csökkent, de a Szerapion-testvérek barátsága még hosszú évekig fennmaradt.

A Szerapionok igazi írói tehetsége, komoly irodalmi munkájuk, átfogó élet- és művészetszemléletük segítségükre volt abban, hogy megszabaduljanak a művészi és politikai éretlenség hibáitól. A húszas évek közepe táján hosszas és forró hangú viták után a csoport arra az egységes véleményre jutott, hogy az „Opojaz”-iskola károsan hatott rájuk. A formalizmus szabályai ekkor már nemcsak egyes irodalmi termékek értékelésében mutatkoztak meg, hanem

²¹ Вc. Иванов: История моих книг. Наш современник, 1957. № 3. 145.

akadályozták az új irodalmat fő célja, a forradalmi tematika feldolgozásában. A formalizmus hatása alól felszabadulva — Fegyvin tanúsága szerint — 1926-ban ismét közelebb kerültek egymáshoz a Szerapionok.²² Ez a közeledés, főleg pedig a közeledés oka, hatalmas lépést jelentett az írók társadalmi és alkotói fejlődésének és önállóságának útján.

A harmincas évek táján a szovjet irodalom alkotói módszerét a Szerapionok úgy értelmezték, hogy az alig emlékeztet bennünket az 1922-es „nyilatkozatukra”. Ekkori értelmezésük azt mutatja, hogy megfontoltan, éretten fogták fel a művész és a körülötte zajló élet viszonyát s a művész helyét az életben.

1931-ben M. Szlonyimcskij ezt írta: „Az új formákat csak a valósághoz való új viszony hozhatja létre, az irodalom minőségének kérdését nem szabad elválasztani a mű lényegének a kérdésétől.”²³ Ezt az álláspontot támogatta N. Tyihonov is: „. . . Manapság nem létezhet műalkotás politikai mondanivaló nélkül. A műalkotást a mának kell áthatnia, hogy a téma semmilyen eleme, semmilyen mellékfigura ne zavarja meg ezt a célkitűzést.”²⁴ De erről beszél N. Nyikityin is: „Az irodalomnak célratorónek és szociális tartalmúnak kell lennie.”²⁵

Azt jelenti-e ez, hogy a Szerapionok megtagadták múltjukat?

Nem. Csupán érettebbek lettek, akárcsak az ország, amellyel együtt növekedtek; a szocialista építés tapasztalata világos célokat tűzött ki eléjük. Irányt szabott írói tevékenységüknek. De mindnyájan épp oly elkeseredetten ellenezték a szürke, földhözragadt, illusztratív művészetet, mint azelőtt.

„Egy korszak emlékeként csak olyan műalkotások maradnak fenn, melyeket a művész spontán alkotó vágya szült. A műalkotások megjelenését nem gyorsíthatja, de nem is akadályozhatja meg sem a művészet feladatainak taglalása, sem a folytonosság fenntartása, sem az elavultak klinikája.”²⁶ Fegyvin e szavaiban az írói munkának, az író szent küldetésének ugyanazt az értelmezését ismerhetjük fel, amelyet a fiatal írók magukra vállaltak a szovjet irodalom születésének korszakában, amelyet a „testvériség” hagyományai tartottak fenn.

A pátosz, a költészet és a barátság légköre minden egyes Szerapiontestvér irodalmi sorsára termékenyítő hatással volt; ma is, hosszú évek múltán, mindannyian hálával emlékeznek vissza pályájuknak erre a szakaszára.

²² Горький и советские писатели. Незданная переписка. Литературное наследство, т. 70. Москва 1963. 561.

²³ Звезда, 1931. № 8. 141.

²⁴ Уо. 143.

²⁵ Уо. 144.

²⁶ К. Федин: Об искусстве и критике. Новый мир, 1927. № 3.

A Konstruktivisták Irodalmi Központja

A konstruktivisták csoportja, amely később Konstruktivisták Irodalmi Központjává (LCK) alakult, 1922 tavaszán keletkezett Moszkvában, és 1930-ig állott fenn. Mielőtt áttérnénk jellemzésére, el kell választanunk magát az „irodalmi konstruktivizmus” fogalmát egyrészt a nyugati konstruktivizmustól, amely ott a burzsoá műszaki értelmiség ideológiáját fejezte ki, másrészt pedig a tágabb értelemben vett konstruktivizmustól mint építészeti és általában művészeti irányzattól.

Az irodalmi konstruktivizmus előfutárai az orosz szellemi életben a művészet — főként a képzőművészet — úgynevezett baloldali irányzatának a képviselői voltak, akik harsány jelszavakkal jelentkeztek 1920-ban, és hamarosan széleskörű népszerűsége tettek szert. A konstruktivisták új irányzat alapítóinak kiáltották ki magukat, s polemikus hevüket teljesen a régi művészetnek, mint az ideológiai kizsákmányolás és rothadás eszközének a tagadására koncentrálták. „Könyörtelen háborút üzenünk a művészetnek . . . A művészi munka szakembereinek az a feladatuk, hogy szakítsanak a spekulatív művészi tevékenységgel, és találják meg a reális tényekhez vezető utat, igazi, eleven és célszerű munkára használva tettejüket és képességeiket . . . Munka, technika, szervezet”¹ — hirdette a konstruktivizmus teoretikusa, Alekszej Gan. Ugyanekkor kezdte hirdetni külföldön a konstruktivizmust Ilja Ehrenburg, aki 1922 tavaszán a *Vesec* (Dolog) című, hangsúlyozottan konstruktivista folyóirat kiadásához fogott. „A *Vesec* a konstruktív művészetért harcol, amely az életet nem szépítgeti, hanem megszervezi. Azért adtuk szemlénknek a *Vesec* nevet, mert a művészet a mi számunkra új dolgok teremtése” — írta a *Julio Jurenito* szerzője.² A konstruktivisták aktív alkotó tevékenységre törekednek, a forradalmi jelen általános feladatai alá akarják rendelni a kulturális építőmunka feladatait, viszont nem értik a múlt művészetének ideológiai és esztétikai funkcióját, s ezért végső soron mereven tagadják ezt a művészetet.

Felfogásuk az utilitárius, a pusztá technikát imádó orosz futurizmus kiáltványaira vezethető vissza. Nem véletlen, hogy ennek a korai konstruktivizmusnak a legtöbb képviselője szűkebb csoportjával együtt belépett a *Lefbe*, így a konstruktivista képzőművészek, Rodcsenko és Lavinszkij, a „termelési” konstruktivisták, Gan és Csicsagova, valamint a konstruktivista filmművészek, mint például Dziga Vertov stb.

A konstruktivizmust mint irodalmi áramlatot Ilja Szelvinszkij, Kornyelij Zelinszkij és Alekszej Csicserin indította el. Az új iskola szervezői

¹ A. Gan: Конструктивизм. Тверь, 1922. 21, 49—50.

² Вещь, 1922, № 1—2. 2.

— elődeiktől, az első konstruktivistáktól eltérően — nem a rombolásra és tagadásra összpontosították igyekezetüket, hanem olyan tevékenységre, amely első pillantásra pozitívnak mutatkozott: a műalkotás konstruktív felépítésének elméletét és gyakorlatát akarták kidolgozni. A forma technológiájának kimunkálása — a szó ereje, fonetikai és ritmikai esengése iránti érzék — nagy lehetőségeket adott az irodalmi konstruktivistáknak az útkeresésre, a kísérletezésre; Szelvinszkij korai műveiben sok példát találhatunk erre.

Már a csoport keletkezésekor, 1922-ben jelentős eltérések mutatkoztak Csicserinnek és a csoport másik két alapítójának a felfogása között; az előbbi szigorúan formális irányzatnak tekintette a konstruktivizmust és pusztá konstrukciónak az irodalmi művet.

Csicserin írta meg (1922. november — 1923. március között) a konstruktivisták első kiáltványát, amely a *Tudjuk (a konstruktivista költők eskükonstrukciója)* címet viselte. A kiáltványt 1923. április 1-én ünnepélyesen kihirdették az Első Irodalmi Olimpiáson, amely Moszkvában, a Politechnikai Múzeum nagy előadótermében zajlott le. Szelvinszkij itteni szerepléséről ezt olvashatjuk: „... Ellij Karl Szelvinszkij, a költészet ifjú bajnoka, 1923-ban lépett fel; versei nem jelentek még meg nyomtatásban, szóbeli előadásukkal vált ismertté. s elsőprő győzelmet aratott a költőolimpiáson, a Politechnikai Múzeumban. 1923 tavaszán, mesterien olvasva fel *A tolvaj* c. költeményét; Moszkva egyetemista fiatalsága mindjárt pajzsra is emelte. Verseinek súlypontja a formán volt.”³

Csakhamar Csicserin és Szelvinszkij aláírásával jelent meg a *Tudjuk* c. kiáltvány, 1924 elején pedig — a megfogalmazások némi enyhítése és csiszolása után — Zelinszkij is csatlakozott hozzá. Ez a kiáltvány nyitotta meg a konstruktivista csoport első antológiáját, amely *Mena vszeh* (Mindent kicserélni!) címmel 1924 februárjában jelent meg Moszkvában. Az antológia szerzői (Zelinszkij, Csicserin és Szelvinszkij) az előszóban kénytelenek voltak megemlíteni, hogy komoly nézeteltérések vannak Csicserin és két társa között.

Már 1924-ben, a csoport első ülésén ki is zárták Csicserint mint „ideológiaiul idegen” elmet, a *Mena vszeh*-et pedig „érvénytelennek” nyilvánították. Az a misztikus szimbolika, élettelen algebrizmus, a hang geometrizálása, amely annyira érvényesült ebben az antológiában, még szélsőségesebb formát öltött Csicserin további munkásságában. Csicserin később (1926) *Kan-fun* címmel kiadta a konstruktív funkcionalizmus kiáltványát⁴, amelyben újabb, még inkább formalista és elvont elméletét valamennyi irodalmi iskola és irányzat „összegezése” gyanánt magasztalta és védelmezte.

Csicserin konstruktivista tevékenysége hamarosan be is fejeződött. nyilvánvaló kudarcai miatt. „... Hókuszpókuszait tovább folytatva most a Költők Országos Szövetségében ténykedik, s a költői olimpiászokon ripacsokodik szürke darócban, hatalmas káró ásszal a hátán” — olvassuk a *Kan-fun* szerzőjének további sorsáról.⁵

Csicserin kezdeményezése mégis eléggé maradandónak bizonyult, s formalista hókuszpókusza a „dúsítás”, „az értelem tömörítése” és „a beszéd dematerializálása” konstruktivista jelszavainak örve alatt tovább élt az irodalmi konstruktivizmus elméletében és gyakorlatában. Zelinszkij például Szelvinszkij „szemantikus konstruktivizmusát” állította szembe Csicserin

³ В. Никонов: Статьи о конструктивизме. Ульяновск 1928. 15.

⁴ А. Н. Чичерин: Кан-фун. Москва 1926.

⁵ I. m. 229.

„formális konstruktivizmusával”, és elhatárolta magát ez utóbbitól, egyszerűs mind azonban azt állította, hogy Csicserin formai eredményei analóg jellegűek „a dúsitódó kultúra formai eredményeivel; a költészet fejlődése nem kerülheti meg ezeket az elveket”.⁶

A konstruktivisták „a konstruktivizmus még soha meg nem fogalmazott fogalmait” igyekezvén meghatározni, kidolgozták alapelveiket. Ezek a következők:

1. Az értelmi domináns — a konstruktivizmus mint motivált művészet.

2. A dúsitás elve, vagyis „az értelem tömörítése”, az egységnyi irodalmi anyagra jutó értelmi terhelés fokozása, a művészi fogalmazás kapacitásának növelésére való törekvés.

3. A „lokális módszer”, amelynek értelmében a vers valamennyi ábrázoló és kifejező eszközét a témával kapcsolatos képzetek és asszociációk köréből kell választani.

4. „A próza inflációja” elve, ami a költészetbe a cselekmény beiktatását (tehát a líra elleni támadást) jelentette, valamint néprajzi, statisztikai és egyéb dokumentumanyag beillesztését.

„A téma maximális kiaknázásának” ezeket az elveit később önálló könyvben fejtette ki Zelinszkij.⁷

1924 tavaszán csatlakozott az irodalmi konstruktivizmushoz Vera Inber. Ugyanebben az évben lépett be a csoportba B. Agapov, I. Akszjonov, J. Gabrilovics és Gyir Tumannij (N. N. Panov); ekkor kapta a csoport a Konstruktivisták Irodalmi Központja (LCK) nevet. Elnökké Ilja Szelvinszkijt választották.⁸

1924 augusztusában megszületett az új kiáltvány, az LCK kiáltványa, amely a csoport programadó dokumentuma lett egész további fennállása alatt. Ugyanez a LCK hivatalosan, külön egyezményben leszögezte a Lef fel való kapcsolatát, s egyezményt írt alá a MAPP-al, egységes irodalmi front kialakítására. A Zelinszkij és Szelvinszkij aláírásával a Lefhez intézett nyílt levélben többek között ez állott: „A konstruktivista költők csoportja, ideológiai és politikai vonatkozásban teljesen elfogadta a Lef-MAPP egyezmény platformját, és ezennel kijelenti, hogy szervezetileg belép a Lefbe, az új kultúra munkásai egységfrontjának gyakorlati kialakítása érdekében.” A Lef c. folyóirat ugyanebben a számában (1925. 7. sz.) jelent meg az LCK kiáltványa. „A konstruktivisták szükségesnek tartják, hogy irodalmi munkásságukban aktívan kifejezésre juttassák a forradalmi jelent mind tematikailag, mind pedig technikai követelményeiben” — hirdette ez az új kiáltvány a jelen felé való fordulás szükséges voltát. Az akkori éles irodalmi harcban a Lefhez való csatlakozás lehetővé tette, hogy a kis létszámú LCK szervezetileg fennmaradjon, ne jusson a többi, rövid életű irodalmi csoportosulás — az imaginisták, a „nicsevósok”, a „fuisták” stb. — sorsára.

⁶ Мена всех (Сборник). Москва 1924. 28.

⁷ К. Зелинский: Поэзия как смысл. Москва 1929. — (A LCK feloszlása után Zelinszkij revidálta ideológiai és esztétikai állásfoglalását) (Vö. Литературная газета, 1930. 10 февр.)

⁸ 1925 elején lépett be a LCK-ba Alekszandr Kvjatkovszkij, a híres „taktovik” vagy „taktométer” teoretikusa. (Ez a versemérték, amelyet Szelvinszkij gyakran alkalmazott, a sorokban szereplő hangsúlyok számának meghatározására épül.) Ugyanebben az évben csatlakozott a Központhoz V. Lugovszkoj, N. Adujev és G. Hausner, majd 1927-ben E. Bagrickij, aki a Perevalból jött át, 1928-ban pedig V. F. Aszmuusz, N. N. Ogyov, N. N. Usakov. Külön csoportot alkottak a központon belül a fiatal költők (az úgynevezett „konsztromol”-tagok): N. Aszonov, K. Mitrejkin, J. Polovcev, A. Kudrejko, N. Uralszkij.

Az a körülmény, hogy a konstruktivisták részt vettek a Lef munkájában és kapcsolatba kerültek vezetőjével, Majakovszkijjal — aki a szocialista művészet igazi iskolájává akarta tenni a Lefet —, a szigorúan formai feladatokról a jelen problémáira irányította figyelmüket. Fokról fokra csökkent Ilja Szelvinszkij érdeklődése a fonetikai kísérletezések iránt. A cigányos rögtönzések egzotikumára iránti vonzalomtól (amire a híres *Cigány rapszódia*kban mutatott példát), a deklasszált elemek poétizálásától és a tolvajnyelv mesteri reprodukálásától eljutott most a nagy epikai témához, megírja *Uljalajevcsina* c. elbeszélő költeményét, amelynek középpontjában a kor központi témája áll: a forradalom és a nép. Majakovszkij a Lef munkásainak első moszkvai értekezletén, 1925 januárjában mint a konstruktivista irodalmi csoport értékes győzelméről beszélt erről a költeményről, rámutatva, hogy az LCK fejlődésében közeledés tapasztalható a konkrét történelmi valósághoz.

A húszas évek második felében heves vita tört ki Majakovszkij és a konstruktivisták — között.

Az LCK 1925 februárjában *Goszplan litteraturi* (Irodalmi Tervbizottság) címmel megjelent antológiája átfogó programot tartalmazott, határozottan kifejezésre juttatta a csoport igényét az egész irodalmi folyamat „megszervezésére”. K. Zelinszkij, a kötet programadó tanulmányának szerzője, elismerte, hogy közel áll a Lefhez, de ócsárolta, s ideológiailag elhatárolta magát tőle. „A konstruktivizmus hivatott az új művészet megszervezésére” — jelentette ki, elvileg új irodalmi és társadalmi csoportnak nyilvánította az LCK-t, amely csak a művészet „technológiájában” rokon a Leffel.

A csoport egyik ülésén elnöke, Ilja Szelvinszkij nemsokára azt javasolta, hogy alakítsanak blokkot a MAPP-al a Lef elleni harcra. Rámutatott, hogy az LCK az irodalmi csoportok váltakozásának törvényei szerint szükségszerűen fel fogja váltani a Lefet, s így foglalta össze mondanivalóját: „A Lef nem rendelkezik olyan teoretikusokkal, akik ki tudnák védeni az LCK támadásait. Karthágót tehát el kell pusztítani.”⁹

A Lef és az LCK közötti nézeteltérések önmagukban véve talán nem is érdemlenének ilyen részletes tárgyalást, ha tetőpontjukon nem lépték volna túl a csoportharc kereteit, és nem nőttek volna a szovjet költészet fejlődésének elveitől folyó harcáé.

Meg kell vallanunk, hogy a Lef elmélete nem hatott lényegesen Majakovszkij munkásságának fejlődésére a húszas évek második felében, amikor ő már kiforrott szocialista realista költő volt. Tehetségének viharos erejű fejlődése felborította az általa vezetett Lef elméleti irányelveit.

Az LCK elnöke, Szelvinszkij ebből a szempontból sebezhetőbb helyzetben volt. Ő minden áron igazolni akarta műveiben az LCK halva született irányelveit; ő volt a csoportban az egyetlen, aki komolyan megpróbálta gyakorlatban megvalósítani az irodalmi konstruktivizmus elméletét, s akinek ez — saját tehetsége fejlődésének a rovására — bizonyos mértékben sikerült is. Az alkotás az ő számára nemcsak „kísérleti parcella” volt, ahol csoportjának nézeteit gyakorlatilag érvényesítette, hanem harcmező is, ahol villogó dogmáinak teljes fegyverzetében jelent meg.

A polémiát saját költői műveibe is átvitte. A konstruktivizmus története, ideológiai és társadalmi alapjai is kifejezésre jutnak a húszas években írt

⁹ CGAI (Központi Állami Irodalmi Levéltár) „Konstruktivisták”, 1095. fond 1. fasc. 1. darab.

műveiben. Eposzában az elbeszélés objektivizmusát — amelyet a konstruktivizmus elmélete megkívánt volna — állandóan megsértik a konstruktivizmus sorsára vonatkozó lírai kitérések és elmélkedések. Műveinek problematikáját leszűkítette az, hogy a konstruktivizmust a kor egyetlen művészi „módszerévé” akarta nyilvánítani, igyekezett szembeállítani minden más irodalmi iskolával, főként a Leffel. Az *Egy költő naplója*, a *Szőrmért* és részben *A 2. sz. hadseregparancsnok* csupán az irodalmi harc érdekes dokumentumaiként maradtak fenn a szovjet irodalom történetében. A konstruktivista elméletek követése bilincsbe verte a költő munkásságát, elvonta erejét annak a nagyszabású témának a konkrét történelmi értelmezésétől, amelyet az *Uljalajevcsinában* megragadott.

Le kell szögeznünk: eleinte pozitív jelentősége volt annak, hogy megalakult az LCK mint olyan írók egyesülete, akik szubjektíve elfogadták a forradalmat, és igyekeztek megtalálni helyüket a szovjetország életében. A központ munkájában való részvétel a csoport különböző tagjainak művészi pályafutásában különböző és korántsem azonos értékű szerepet játszott. Aligha volt például lényeges Vlagyimir Lugovszkoj és Eduard Bagrickij számára. Bagrickij 1927-ben lépett be az LCK-ba, már mint kész, nagy művész, a híres *Legenda Opanásról* szerzője. Inkább a csoport tagjaival való személyes kapcsolata, barátsága és Szelvinszkij költészete iránti lelkesedése hozta közéjük, mint a konstruktivista elméletekhez való ragaszkodása. Bagrickij nem vett részt a központ elméleti munkájában.

Vera Inber számára mást jelentett itteni munkája. Lássuk, hogyan jellemezte az irodalmi konstruktivizmusnak saját művészi fejlődésében játszott szerepét ő maga, már 1932-ben, az LCK felbomlása, a RAPP megszüntetése és az egységes írószövetség megalakítása után.

„Konstruktivisták! . . . Konstruktivisták! . . . Mindez olyan messze tűnt a múltba, hogy már nyugodtan lehet róla beszélni. Ami engem illet, számomra a konstruktivisták jelentették az első irodalmi csoportot és általában az első irodalmi közeget.

1922 áprilisában költöztem újra Moszkvába. Milyen keserves volt számomra ez a tavasz. Már nagyon régen nem írtam. Elvesztettem mindent: témáimat, képességeimet, munkakedvemet. Szinte fizikailag éreztem, milyen kegyetlenek, makacsok, ellenségesek a szavak, amelyekből verset kellene írnom . . . Elvesztettem nyelvérzékemet — s ami még nagyobb baj, korérékemet is . . .

Nehogy azt higye valaki, hogy jó messzire visszamenőleg le akarom itt törölni a fekete tábláról a konstruktivisták minden bűnét és hibáját, köztük a magamét is. De hát olyan gyakori a hibátlan élet?

Annyi bizonyos, hogy a konstruktivisták között tanultam meg dolgozni. Nagyon fontos tulajdonság ez, amely nélkül a legmeggyőzőbb tehetség is csupán hatalmas szárny, törzs nélkül.”¹⁰

Az LCK megalakulásának tényében volt valami pozitívum. Az évek múltával azonban, miután a központ már végrehajtotta szervezeti feladatait, segítséget nyújtott számos írónak ahhoz, hogy megtalálja a helyét az ország irodalmi életében, ez a szervezeti forma elavult, gátja lett az irodalmi fejlődésnek.

¹⁰ В. Инбер: Избранные произведения, т. 3. Москва 1958. 478—481.

Zelinszkij elméleti „útkeresései”, „irányadó” tanulmányai megzavarták a „konsztromolistáknak”, a csoport fiatal költőtagjainak a tájékozódását, akiknek a művészi egyénisége még csak kialakulóban volt.

Majakovszkij az elsők között vette észre, hogy az irodalmi csoportosulások és az írók szakmai egyesületei ellentmondásba kerültek az irodalmi folyamat fejlődésével. Ennek az ellentmondásnak a tudatosulásából következett az, hogy otthagya a Lefet, és hogy az általa 1929 júniusában szervezett Ref sem volt hosszú életű.

„Ha az író leköti magát valamilyen irodalmi csoportosuláshoz, akkor többé már nem a Szovjetunió és a szocialista építőmunka dolgozója, hanem saját csoportja érdekeinek a védelmezője” — mondta Majakovszkij a Szovjet Íróegyesületek Föderációjának 1928. december 22-i gyűlésén.¹¹ Követelte, hogy „vessük el az irodalmi csoportosulások avitt rongyait, vessük el olyan határozottan, amilyen határozottságra csak képesek vagyunk”.¹²

Szilárd ideológiai és esztétikai elvei kényszerítették Majakovszkijt, hogy elsősorban az általa irányított Lefnek s a Lef egyik részlegének, az LCK-nak művészi platformját bírálja. Miután otthagya a Lefet, még jobban kiéleződtek ellentétei a konstruktivistákkal. Az LCK tagjai klikkes merevségük miatt nem tudták idejében felfogni költészetének haladó voltát. „Majakovszkijjal tartunk-e?” — tette fel a kérdést a csoport teoretikusa, K. Zelinszkij, és „nem”-mel felelt a kérdésre, elvileg más fejlődés útját mutatva csoportjának. A következő programadó antológia, a *Business* lapjain az irodalmi konstruktivizmus saját csoportplatformjáról üzent hadat Majakovszkijnak.

Majakovszkij és a konstruktivisták polémiája, amely a költő életének utolsó szakaszában olyan elkeseredetté vált, nem csupán a konstruktivizmus esztétikai elveinek a futurista esztétika ellen vívott harca volt, aminek maguk a konstruktivisták próbálták feltüntetni. Sokkal nagyobb dologról volt itt szó: a költő típusának kérdéséről, a művészetnek a valósághoz való viszonyáról.

Az 1929-ben megjelent *Business* különösen magán viselte a klikkszerű merevség és az elbizakodottság bélyegét, az irodalmi erők konszolidációjának korában, amely országunk társadalmi előrehaladását tükrözte. „Nálunk, a Szovjetunióban, a konstruktivizmus mintegy a szocializmus egyik technikai kifejeződése” — jelentette ki a kiadvány bevezető tanulmányának szerzője. s nemcsak irodalmi, hanem társadalmi áramlatokkal is szembeállította a konstruktivizmust.

Abban az időben, amikor egyre erősebb ütemben haladt a szocializmus építése, s ennek következtében erősödött a szovjet hazafiság és a nemzeti öntudat, nem találhatott visszhangra a *Business* hajbókolása a burzsoá kultúra és technika előtt. A sajtóban élesen bírálták az LCK elméleti platformját, s megállapították róla, hogy „iskolapéldája annak, hogyan lehet eltorzítani a szocialista építés társadalmi irányzatosságát”.¹³

A RAPP második kibővített plenumán, amely Moszkvában, 1929. szeptember 23 — 26-án ülésezett, éles és jogos bírálatot kapott az LCK ideológiája.

A konstruktivista Borisz Agapov hiába próbálta megmagyarázni és megvédeni csoportjának az álláspontját. Majakovszkij így vágott vissza neki: „Egészen véletlenül keveredtem itt polémiába a konstruktivistákkal, hiszen

¹¹ В. Маяковский: Полное собрание сочинений, т. 12. Москва 1959. 370.

¹² Уо, 367.

¹³ А. Горелов: Философия конструктивизма. Звезда, 1929. № 8. 199.

amikor idejöttem, igazán nem gondoltam, hogy ilyen leplezetlenül felléphet a Szovjetunió irodalmi életében az üres esztetizálás.”¹⁴

Az LCK elleni polémijában világosan kimutatta Majakovszkij, hogy a konstruktivisták ideológiai hibái művészi gyakorlatukban az üres esztetizálással fonódnak össze. Irodalmi produkciójuk értékéről mondott elmarasztaló ítéletét közvetlenül összekapcsolta téves ideológiai állásfoglalásukkal. „... megfeledkeztek arról, hogy a forradalmon kívül létezik egy osztály is, amely ezt a forradalmat vezeti. Ezek már korábban felhasznált képek szférájában élnek, megismétlik a futuristák hibáját: a technika előtti üres hajlongást megismétlik a költészet területén is. A proletárköltészetben ez elfogadhatatlan, mert nem más, mint az öreg költészet öreg és megkopaszodott fején található hajszálaecskák bodorítgatása... Ez azt jelenti, hogy hiányzik az irodalom irányzatossága, az osztály-célzatosság, hiányzik a költészetnek harci eszközként való felfogása, — ami jellemzi a konstruktivizmust, mely lényegénél fogva nem is lehet más, minthogy ez a csoport nemcsak az irodalomban viselkedik ellenségesen, hanem megvannak benne az osztályellenesség elemei is.”¹⁵

Majakovszkij az irodalom pártosságának és eszmeiségének védelmében kérlelhetetlen volt az esztetizálás mindenféle megnyilvánulásával szemben. Ezért illette olyan rendkívül éles bírálattal az irodalmi konstruktivizmust. Amikor úgy beszél erről a csoportról, mint „politikailag káros szervezetről”, elsősorban azokra az ideológiai hibákra gondolt, amelyek szembeötlően megmutatkoztak Szelvinszkijnek a *Businessben* közölt *Szörmért* c. regényében.

Ebben a regényben Szelvinszkij a kor egyik alapkérdését igyekezett bemutatni, azt, hogy mi az értelmiség helye a forradalomban. Ezt általában központi problémának tekintették a konstruktivisták, megoldásával összekapcsolták saját csoportjuk forradalombeli helyzetének, vagyis saját „szociális rétegződésüknek” a meghatározását, annak a bizonyítását, hogy „joguk van a maguk módján szeretni köztársaságukat”.

A konstruktivisták az értelmiségre építettek, a technika kultuszát hirdették, s ezért azt állították, hogy a Szovjetunióban a szocializmus sorsa az átmeneti időszakban az értelmiségtől, főleg a műszaki értelmiségtől függ. „Perehodnyikok”-nak nevezték azokat, akik az értelmiség közül a forradalom mellé állottak. Magát a konstruktivizmust is — amely szerintük arra volt hivatva, hogy a kor uralkodó stílusa legyen — a perehodnyik értelmiség által létrehozott iskolának tekintették.

A „perehodnyikság” idealista elmélete valójában tagadta a tömegek forradalmi szerepét. Az osztályharc helyébe a műszaki haladást állította, s így a pusztá technicizmus apológiájára lyukadt ki.

A konstruktivizmus gátolta Szelvinszkij művészi fejlődését, eltakarta előle Szovjet-Oroszország munkás hétköznapijainak gazdag világát, akadályozta a valóság átfogó, realista ábrázolását. A *Szörmért* szerzője képtelennek bizonyult a NEP megértésére, nem tudta az egész állam szempontjából nézni az eseményeket — bármilyen őszintén óhajtotta, hogy *Szörmértje* „beússzon a szocializmusba”.

A *Szörmért* a konstruktivisták által annyira kedvelt epikus formában íródott: verses regény, benne lírai kitérések, rengeteg szereplő, részletes jellem-

¹⁴ I. m. 385—387.

¹⁵ Felszólalás a MAPP Konferenciáján 1930. febr. 8-án. Válogatott művei, IV. k. Bp., 1957. Európa, 400, 401. Ford. Radó György.

rajzok, a szőrme kikészítésének technológiai leírása, végül az elbeszélésbe ékelve bőséges statisztikai anyag — számok, táblázatok, sémák, diagrammok. Szelvinszkij mint a valóságos Szörmért vállalat exportügynöke, behatóan tanulmányozta a szőrme kikészítésének technológiáját és eladásának módját, a termelés közvetlen megismerésének azonban mint író nem sok hasznát vette, csoporthelyzetéből következő egyoldalúsága miatt pedig nem tudta objektíven nézni az eseményeket és a tényeket, nem tudott eligazodni a NEP-korszak bonyolult társadalmi életében.

A regény központi alakja, a self-made-man Onyiszim Polujarov, csodálatos pályát futott be: jakut vadászból lett világhírű tudós, akinek a nevével bármelyik európai egyetem szívesen büszkélkedne. A „lokálitás”-nak vagyis minden poétikai elem értelmi megfeleltetésének konstruktivista elvéhez híven Onyiszim Polujarov, a nagy szőrmeszakértő, némileg maga is nemes vadra emlékeztet (Szelvinszkij hol meghajszolt tigrishez, hol önfeledten gondtalan, gyönyörű hódhoz hasonlítja). Őt, aki nemes prémes állatfajok kitenyésztésének szentelte életét, ugyanazok pusztítják el, akik barbár módon írtják milliószámra az értékes vadakat, mit sem törődve az oroszországi szőrmeipar jövőjével.

Polujarov, akit nem ért meg a kora, hangsúlyozottan apolitikus ember, de lelkes hazafi, aki nemcsak tehetségét, tapasztalatait, hatalmas műveltségét, hanem életét is gondolkodás nélkül kész feláldozni a szocializmusért; az ő alakjában a műszaki értelmiség jellegzetes konstruktivista értékelése, apológiája fejeződik ki. Tragédiáját a mű úgy mutatja be, mint az egész „perehodnyik nemzedék” tragédiáját, amely igényt tartott a parancsnoki posztok elfoglalására az ország gazdasági és kulturális életében. Mivel Szelvinszkij azt akarta bebizonyítani, hogy egyedül az értelmiség koncentrálja magában a kor értelmét, becsületét és lelkiismeretét, nem ábrázolhatta objektíven a többi társadalmi réteg képviselőit. Polujarovval a Szörmért hivatalos vezetőit állítja szembe, a műveletlen kispolgár, pártkarrierista Krollt és a párthoz őszintén hű, de szüklátókorúen okosdi, politikai feddhetetlenségébe belemerevedett Meket; ténylegesen ők az okai Polujarov öngyilkosságának.

A *Szörmért*-ben az fejeződik ki, hogy Szelvinszkij kiábrándult a NEP-ből; görbe tükörben mutatja be a valóságot. Nem látott olyan reális erőt, amely szembeszállhatna a Szörmért hivatalos vezetőivel, Krollal és Mekkel. Kizárólag negatív szatíra ez, pozitív eszmény nélkül; ezért nem tudta elfogadni Majakovszkij, ezért tiltakozott élesen ellene. „Arányba kell tudnunk állítani a bírálathoz való jogunkat azzal a lelkesedéssel, amelyet a szocializmus építésébe fektetünk. Akiben ez nincs meg, annak nincs joga bírálni. Ezt nem szabad elfelejteni” — fordult Majakovszkij a RAPP plénumán a konstruktivistákhoz.¹⁶

Azért hivatkozunk olyan gyakran Majakovszkijra, mivel az irodalmi csoportosulások történetében igen érdekes szerepet játszik a konstruktivisták elleni polémiája, amely a *Teli torokból* c. híres elbeszélő költeményében érte el tetőpontját. A pártos művészetnek ebben a lírai manifesztumában, amelyben a költő izzó szenvedéllyel és végtelenül őszintén fordul az „utód-elvtársakhoz”, néhány sor közvetlenül a konstruktivistákra vonatkozik. Amikor Majakovszkij szigorúan elítél mindenkit, aki a költészetet „tisztá művészetté”, „úri dáma kertjévé” akarja tenni, közvetlenül a konstruktivistákra utal:

× ¹⁶ В. Маяковский: Полн. собр. соч. т. 12. 336.

*Dől a dal, mintha malac rína,
lágyan peng a mandolin:
„Tara-tína, tara-tína,
tín-n . . .”*

(Képes G. fordítása)

Ezek a sorok Ilja Szelvinszkijhez, a *Cigányrománc gitáron szerzőjéhez*, meg a „konstromol” vagyis a konstruktivista fiatalság képviselőihez szólnak; annak a kicsinyes esztétizáló költészetnek az elvei ellen irányulnak, amelyet különösen az irodalmi konstruktivizmus laboratóriumaiban műveltek.

Az LCK költői, akiknek a munkásságát a *Teli torokból* az esztétizáló költészet példaként szerepeltette, természetesen nem hagyhatták szó nélkül a dolgot. 1932 őszén, az Októberi Forradalom évfordulójára, Vera Inber *Félhangon* címmel írt verset, illetve rövidebb elbeszélő költeményt. A műnek már a címe is jelzi, hogy Majakovszkijjal vitázik.

Vera Inber azonban nem Majakovszkij ideológiai és esztétikai állásfoglalását vitatja, hanem csak a saját modorára, saját hangnemére való jogát védelmezi, azt követeli, hogy legyen joga saját hangján beszélni. Elmondja, hogyan jutott el az igazán társadalmi jelentőségű művészethez; olyan költő sorsát mutatja itt be, aki nem azonnal értette meg és fogadta el Októbert, sokáig csak „magázódott a forradalommal”. Büszkén közli, hogy épp a forradalom évfordulójának küszöbén ünnepli végleges „győzelmét régi lelke fölött”. A néppel való egység egyre erősödő érzésének köszönhette azt a hangerőt, gesztusainak azt a határozottságát és lendületét, amelynek hiányára egykor panaszkodott. A költő hangja idővel elmélyült, új színekkel gazdagodott, teljes erejét *A pulkovói délkörben* mutatta meg, majd teli torokból hangzott fel a Nagy Honvédő Háború idején a fasiszta blokádnak gyűrűjébe szorított, de magát meg nem adó Leningrádból.

Egy másik volt konstruktivista, Vlagyimir Lugovszkoj, sok évvel ezután fordult Majakovszkijhoz, elbeszélő költeményeinek *Évszázadunk közepén* c. kötetében. Ebben az értékes könyvben, amely a világ sorsára, az emberi boldogságra, a művészet rendeltetésére vonatkozó gondolatait tükrözi, Lugovszkoj visszatér Majakovszkij *Teli torokból* c. költeményére, azt a kérdést vizsgálva, hogyan viszonyul a művészet a valósághoz a nagy társadalmi megrázkódtatások idején. A *Teli torokból* híres sorait elemezve:

*de én
megfékezem magam,
nem fuvolázok,
megállok,
dalomnak
torkára hágva.*

(Képes G. fordítása)

— Majakovszkijnek ezt a dalát „az önmagáról való lemondás valóban szabad, boldog dalának” nevezi.

Szelvinszkijnek Majakovszkijjal folytatott polémiája is jóval az utóbbi halála után fejeződött be. Majakovszkijnek mint költőnek és embernek az alakját Szelvinszkij ismételtelen felidézte verseiben, elbeszélő költeményeiben, tanulmányaiban. Idővel felülvizsgálta korábbi állásfoglalását, sok olyan elemet

elfogadott Majakovszkij életművéből, amely valaha erős ellenállást váltott ki belőle.

*Elfogadom örökségedet,
Mint elfogadná Franciaországot egy német király*

-- mondja *Majakovszkij halálára* c. költeményében. Ebben a versben nemcsak egocentrikus kérdés nyilvánult meg, hanem Majakovszkij örökségének naiv felfogása is. Nem csoda, hogy Szelvinszkij állásfoglalása élénk tiltakozást váltott ki az irodalmi közvéleményből, s a szerzőnek magyarázkodnia kellett.

„Egyes kritikusok — írta — hevesen tiltakoznak az »Elfogadom örökségedet« sor ellen, azt hangoztatva, hogy Majakovszkij örököse nem személyesen ez vagy amaz a költő, hanem a fiatal költészet a maga egészében... Majakovszkij örökségének »elfogadása« részemről annak az elismerését jelenti, hogy hibáztam, amikor lebecsültem az agitkának mint főként eszmék megformulásására hivatott műfajnak a jelentőségét. Majakovszkij az ellenkező hibába esett: lebecsülte az eposzt és a drámai költészetet, vagyis azokat a műfajokat, amelyek főként az emberek és egymáshoz való viszonyuk ábrázolására hivatottak. Amikor most költői lehetőségeim felvonulási területét az agitációs műfajjal is kibővítem, ezzel kijavítom hibámat; továbbra is védelmezem azonban az eposz és a költői dráma óriási, mindent felülmúló, páratlan jelentőségét, mert ezek emelik a költészetet a próza tekintélyének színvonalára.”¹⁷

Az „örökség” elfogadására vonatkozó kijelentés azonban Szelvinszkij részéről inkább csak formális volt. Nyomban a *Majakovszkij halálára* után *A költői jogok deklarációja* c. költemény következett, amely megint csak a *Téli torokból* gondolataival vitakozott. Szelvinszkij itt a művészetnek a valósághoz való viszonyát fejtegette, amelyet ebben a művében Majakovszkij vetett fel, s vele egyetértésben a költészet eszmei és művészi értékének egységét hangoztatta; „a pusztá mesterségbeli tudás túl szegényes ahhoz, hogy a kor vihara zúgjon belőle” — ismerte el. Nyomban kijelentette azonban, hogy az író művészi szabadságának értelmezésében nem ért egyet Majakovszkijjal, mert szerinte ő „erőszakot tett” magán a költészet agitációs vonala kedvéért.

A Majakovszkij költészetét fűtő indulat tehát sok tekintetben idegen maradt Szelvinszkij számára. Majakovszkij álláspontjában ő csak „szerzetesi fogadalmat” látott, a kötelesség maradéktalan teljesítését, az igazi költészet lefokozását mindennapi agitációs munkává.

A harmincas évek eleje válságot jelentett Szelvinszkij munkásságában. Költészetében lírai hőségnek belső zavarát tükrözve, pesszimista hangok tűntek fel. Feloszlott az LCK;¹⁸ a költő érezte, hogy eddigi esztétikai elvei nem állják meg helyüket, új ideológiai és esztétikai programot viszont nem tudott belsőleg elfogadni; ennek következtében eluralkodtak műveiben az individualista tendenciák, pesszimista hangulatok fogták el, rendkívüli, a mindennapival ellentétes jelenségekben próbálta keresni a pozitívumot.

¹⁷ И. Сельвинский: Декларация прав. Москва 1933. 7.

¹⁸ 1930 februárjában a MAPP I. területi konferenciáján Zelinszkij az LCK nevében bejelentette, hogy a konstruktivisták elismerik több irodalompolitikai hibájukat, és kérik, használják fel erőiket és tudásukat a MAPP munkájában. A konferencia elfogadta javaslatát, február 8-án nagy szótöbbséggel felvette a RAPP tagjai közé V. Lugovszkojt és E. Bagrickijt. 1930 áprilisában újjászerveződött a konstruktivista csoport, megalakult a M(oszkvai) I.(sz.) brigád elnevezésű irodalmi és társadalmi munkaközösség. Tagjai között ott volt I. Szelvinszkij, B. Agapov, K. Zelinszkij, V. Inber és V. Polonszkij.

A pozitív eszménynek, a valóság vizsgálatára alkalmas új szempontnak a keresése az élet sűrűjébe vezeti Szelvinszkijt, a szocializmusért folyó harc első vonalába, olyan területekre, ahol legfeltűnőbben mutatkoznak az új, szovjet élet vonásai. A költő hegesztőként dolgozik egy villamosági üzemben, az ország egyik élenjáró üzemében, amellyel annak idején már Majakovszkij kapcsolatba került. Az Országos Szőrmeipari Vállalat megbízottjaként megismerkedik a Távolszak népeinek életével, mint a Pravda tudósítója részt vesz a „Cseljuszkin” jégtörő sarkvidéki útján, csukosokkal utazik kutya-szánon az óceán jegén és a sarkvidéki tundrán.

Szelvinszkij munkássága az epikában fejlődött a legerősebben és leginkább életképesen, ezen a vonalon talált utat először a szocialista realista művészet gazdag világába. Több mint harminc éven keresztül dolgozott a költő a verses tragédia, verses dráma, a verses regény nehéz műfajában. Ezen a területen egész teljességében kibontakozott eredeti, sajátos tehetsége. Az *Ivan lovag* (1937–1938), *Babek, vagy aki sast hord a vállán* (1940), *A livóniai háború* (1944), *Poltavától Gangutig* (1949), *A nagy Kirill* (1954) és *Faustot olvasva* (1947–1952) c. tragédiáiban elmúlt korok életét, szokásait, nyelvét elevenítette fel, s hű maradt az epikus mű felépítésének a húszas években a konstruktivisták által hirdetett elméletéhez. Ezek az elvek azonban, miután már nem öncélúak, nagyon kevésbé hasonlítanak a régi konstruktivista dogmákhoz; egygyé forrtak az érett szocialista realista művész költői gyakorlatával.

A Nagy Honvédő Háború idején került legközelebb a költő az olvasók tömegeihez. A háború elválasztotta a lényeges dolgokat a másodrendűektől, háttérbe szorította mindazt, ami kevésbé jelentős, speciálisan személyes vonatkozás, s ezzel szigorú próbája volt a művészet igazi értékének. A háború idején jutott el Szelvinszkij a néppel való szoros összetartozásnak ahhoz az érzéséhez, amely Majakovszkij egész költészetét fűtötte. A *Költészet* c. versében (1941) kifejeződő új esztétikai programja egy tőről sarjadt azokkal az esztétikai elvekkel, amelyeket a *Teli torokból* költője hirdetett.

(Fordította: Kövendi Dénes)

A Lef

(A Művészetek Baloldali Frontja)

A Lef — a Majakovszkij vezette irodalmi csoport — 1923-tól 1929-ig létezett. Tagjai voltak: Vlagyimir Majakovszkij, Nyikolaj Aszejev, Szergej Tretyakov, Vaszilij Kamenszkij, Borisz Paszternak (1927-ben szakított a Lef-fel), Alekszej Krucsonih, Pjotr Nyeznamov, Oszip Brik, Borisz Arvatov, Nyikolaj Csuzsak, Borisz Kusnyer, Szemjon Kirszanov, Viktor Percov, valamint a filmszakmában működő néhány konstruktivista művész (Alekszandr Rodcsenko, Anton Lavinszkij, Vitalij Zsemcsuzsnij és mások). Átmenetileg a Lef köréhez tartoztak Viktor Sklovszkij, továbbá Szergej Ejzenstejn, Dziga Vertov és Lev Kulesov filmrendezők. — A csoport kötetlen irodalmi társulás volt, melyet nem annyira közös nézetek, mint inkább baráti kapcsolatok fűztek össze.

Keletkezésének gyökerei a forradalom előtti időbe nyúltak vissza. A ún. kubo-futuristák tevékenységében, amely csoporthoz Majakovszkij is tartozott, már akkor két ellentétes irányzat fonódott össze, két szárny alakult ki: a formalista esztétáké, akik az öncélú művészet elvéből indultak ki, és a másik, a forradalmi szárny, amelyre Majakovszkij befolyása hatott. Utóbb a Lef-csoport soraiból került ki a szovjet kultúra számos kiválósága, aki szívvel-lélekkel magáénak vallotta a kor forradalmiságát. E csoport tagjainak (akik kezdetben futuristáknak, majd „balfrontosoknak”, „a művészeti Baloldali Front képviselőinek” nevezték magukat) útkeresései és tévelygései egyaránt éles formában jelentkeztek az általuk kiadott újságok és folyóiratok, az Iszkussztvo Kommuni (A Kommün művészete), a Tvoresesztvo (Alkotás), a Lef (Baloldali Front) és a Novij Lef (Új Baloldali Front) hasábjain.

Majakovszkijt egyfelől az élettől elszakadt, dekadens esztétizmus elutasítása, másfelől a megfeszített formakeresés jellemezte, az a mélységes meggyőződése, hogy új dolgokról csak új szavakkal lehet írni. Ehhez a meggyőződéséhez egész életében hű maradt. A költői eszközök megújítására törekedett s evégből a modernista művészeti irányzatok formai vívmányaihoz folyamodott. A futurizmus lázadó antiesztétizmusában, a polgári közönség elképesztését célzó törekvéseiben, minden tekintély és hagyomány „megdöntésében” látta a „legforradalmibb” művészeti irányzatot. Ézt, a futurizmusról vallott felfogását és azt az elképzelést, hogy az újítás a hagyományokkal való szakítást jelenti, Majakovszkij megőrizte a forradalmat követő első években is. A Gazeta Futurisztov (Futuristák Újságja) című lapban 1918. március 15-én ezt írja: „A tartalom forradalma — a szocializmus-anarchizmus — elképzelhetetlen a formai forradalom, a futurizmus nélkül.”¹

¹ V. Маяковский: Полное собрание сочинений, т. 12. Москва 1959. 9.

A leendő Lef-csoport egyes programszerű megállapításait a „baloldali” művészeti iskolák képviselői az *Iszkussztvo Kommuni* (1918–1919) című petrogradi újság hasábjain közzölték. Az újság munkatársai őszintén szolgálni akarták a forradalmat, együtt akartak működni a szovjet hatalommal, új művészetet akartak teremteni. Ámde a művészet „öncélúságának” régi futurista eszméit keverték össze ultraforradalmi jelszavakkal, ami korábbi modernista elfogultságukkal s az elvégzendő kulturális feladatokról táplált ködös elképzeléseikkel egyetemben hamis és zagyva elméletekre vezette őket. Az említett újságnál dolgozó kritikusok és „baloldali” művészek a futurizmust dicsőítették, és élesen kikeltek a kulturális örökség ellen. Az absztrakt Kazimír Malevics ezt írta: „. . . a mai újítóknak egy új korszakot kell megteremteniük, amelynek egyetlen porcikája se legyen közös a régivel. . . Minden ócskaságyújtás kártékony.”²

Ugyanakkor új, „radikális” eszméket is hangoztattak, ezekben a művészet utilitarista felfogása mellett törtek lándzsát, sőt meg is tagadták a művészetet, mint „haszontalan” tevékenységet.

E téren O. Briknek az *Iszkussztvo Kommuni* első számában (1918 decemberében) megjelent *A művészet lecsapolása* c. cikke volt alapvető jelentőségű. Brik, aki közeli barátja és párthíve volt Majakovszkijnak, azt ajánlotta, hogy mondjanak le a valóság „haszontalan” ábrázolásáról, s a művészek tevékenységét a „művek” termelésére irányítsák. Ellenezte azt is, hogy a művészetben „eszmék” kapjanak helyet: „Minden alkotás célja nem egy eszme, hanem egy reális mű” – mondotta, s ezzel lényegileg már a „termelési” művészet leendő lefista elméleteinek velejére tapintott, amelyek a gyakorlatban a művészet tagadására, felszámolására irányultak. Egy szerkesztői megjegyzésükben ezt olvassuk: „A művészet a tudatos, a termelés a gépies alkotásra törekszik. Amilyen mértékben tudatossá válik egy öntudatlan termelési folyamat, úgy szűnik meg a sajátosan tudatos alkotás, a művészet iránti igény. Termelés és művészet egységes egészzé olvad össze. Az alkotás és a fizikai munka pedig tudatos műv.”³

Az *Iszkussztvo Kommuni* megszüntetését 1919 márciusában rendelték el. (Az ok a klasszikus örökség, a realizmus elleni támadás volt.) A benne hangoztatott gondolatok azonban tovább fejlődtek.

1920-ban, az újonnan alakult Távolkeleti Szovjet Köztársaság területén, Vlagyivosztokban indult meg a *Tvoresesztvo* című lap, „a kultúra, a művészet és a szocialista építés” folyóirata. Szerkesztője, Csuzsak (igazi nevén Nyikolaj Fjodorovics Naszimovics), régi illegális pártmunkás, forró rokonszenvvel viseltetett Majakovszkij költészetére iránt, sokat tett annak propagandájáért, de nem húzott választóvonalat Majakovszkij és a futurizmus közé, mert meg volt győződve ez utóbbi haladó jellegéről.

Ebben a folyóiratban Nyikolaj Aszejev, Szergej Tretjakov és Pjotr Nyezmanov költői művei jelentek meg, s az ő alkotói pályájuknak alakulását Majakovszkij befolyásolta. Utóbb valamennyien csatlakoztak a Lef-csoporthoz.

Kritikusok feje fölött című könyvecskéjében Csuzsak, az *Iszkussztvo Kommuni* kijelentéseiből kiindulva, megalapította a művészet = „életépítés” elméletét (melyért utóbb a Lef c. folyóiratban szállt sikra): „A művészetnek

² K. Малевич: О музее. Искусство Коммуны, 1919. № 12.

³ O. Брик: Дренаж искусства. Искусство Коммуны, 1919. № 13.

nincsenek többé sem »szentélyei«, sem templomai, ahol papjaik tömjénfüstjébe burkolva szent abszolutumok lakoznának. Csak műhelyek, gyárak, üzemek, utcák vannak, ahol az általános, ünnepélyes termelési folyamat során . . . áru-kincseket hoznak létre.

A művészet, mint az áruértékek ritmusosan megszervezett termelésének egységes, derűs folyamata a jövő fényében: ez az a programszerű irányzat, amelyet minden kommunistának követnie kell.”⁴

Csuzsak művészet = életépítés-elmélete, amely a művészek tevékenységét „áru-tárgyak” termelésére csökkentette, tulajdonképpen kivetette a művészetből annak osztályjellegű, filozófiai, eszmei magvát.

Így került összhangba a leendő Lef ultrabaloldali, „termelési” szárnya a csoportnak azzal a mérsékelt, formalista szárnyával, amelyet tudós filológusok, az Opojaz (Költői Nyelv Tanulmányozására Alakult Társaság) tagjai képviseltek. A Lefhez legközelebb álló opojazista Viktor Sklovszkij volt, az 1919 és 1923 közt virágzó formalista iskola vezére és vezető teoretikusa. Elméletei nagy hatást gyakoroltak a Lef költőinek esztétikai útkereséseire.

Sklovszkij a *Poétika* című opojazista kötet (Petrograd 1919) cikkeiben azt hirdette, hogy a költői nyelvet szokatlansága, nehezen érthetősége különbözteti meg az „automatizálódott” köznyelvtől. Ezzel kapcsolatban azokra a korszakokra hivatkozott, amikor az irodalom nyelve sok népnél idegen nyelv vagy csak a felsőbb rétegek számára hozzáférhető nyelv volt.

Érdekes megfigyeléseket tett közzé a korabeli irodalom nyelvéről (rámutatott, hogy mialatt az irodalmi nyelv az egész nép kincsévé válik, ugyanakkor elterjednek benne a tájszavak és az idegen szavak), és különösen hangsúlyozta, „egy új, sajátos költői nyelv megalkotásának tendenciáját; ennek az iskolának Velemir Hlebnyikov áll az élén. Így jutunk el — folytatta — ahhoz a meghatározáshoz, hogy a költészet a fékezett és elferdült beszédet jelenti. A költői nyelv: szerkesztett nyelv. A próza viszont a közönséges beszéd: gázdaságos, könnyed, szabatos.”

A „sajátos költői nyelv” a futuristák nyelve, az, amelyik a legnehezebben érthető és a legtávolabb áll a mindennapi beszédétől. A futurizmus, különösen korai szakaszában az opojazisták számára mintegy a laboratóriumot, a segédüzemet jelenti, amelyben elméleteik gyakorlatilag megvalósulnak. Jellemző ebből a szempontból, hogy Sklovszkij a maga elméleteihez sose Majakovszkij-tól vette példáit, hanem megelégedett Alekszej Krucsonih, Jelena Guro és Velemir Hlebnyikov említésével; pedig a formalizmusnak ez a teoretikusa a költő legszűkebb környezetéhez tartozott. Majakovszkij nagyra becsülte az Opojaz tevékenységét, mert a fiatal tudósok munkájában, a költői nyelvre, a hangutánzásra és a ritmusra vonatkozó konkrét megfigyeléseikben valódi tudományos értéket látott. 1919 és 1922 közt, a forradalom hétköznapjainak sűrűjében Majakovszkij sok időt fordított agitációs munkára (vö. a ROSZTA-plakátok, agitációs tömegfüzetek, napi aktualitású versek). Azokban a műveiben azonban, amelyeket ő maga a legfontosabbnak tartott (az *Erről* és *A Negyedik Internacionálé* című elbeszélő költeményeiben) észrevehetően a formális honyolultságra törekszik, arra, amit ő maga később „címkeszerű, öncélú kép”-nek nevez.⁵

⁴ И. Чуужак: Через головы критиков. Чита, 1922. 94—95.

⁵ V. MAJAKOVSKIJ Válogatott Művei. Вр. 1957. Európa. 4. köt. 222.

1922 végén tömörült Majakovszkij köre a hozzá közel álló költők, kritikusok, művészek csoportja: a művészetek Baloldali Frontjának képviselői. Elhatározták, hogy megindítják saját folyóiratukat.

Abban a feljegyzésben, amelyet erre vonatkozóan a bolsevik párt Központi Bizottságához 1923 januárjában benyújtottak, így határozták meg a folyóirat programját.:

„a) A folyóirat célja: minden művészeti műfajban elősegíteni a kommunista út megtalálását;

b) revideálni az ún. baloldali művészet ideológiáját és gyakorlatát, elvetve belőle az individualista torzítást és kifejlesztve értékes kommunista elemeket;

c) a művészet termelői közt kitartó agitációt folytatni a kommunista út és az ideológia elfogadtatásáért;

d) a művészet területén elfogadva a legforradalmibb irányzatokat, az előőrs szerepét betölteni az orosz művészetben és az egész világ művészetében;

e) az orosz munkásközönséget megismertetni a nyugat-európai művészet eredményeivel . . . mégpedig a fiatal írókéval és művészekével . . .

f) minden módon küzdeni a művészetben a megalkuvók ellen, akik a kommunista ideológiát a művészet területén az abszolút értékek és örök szépségek ócska, viharvert frázisaival helyettesítik;

g) irodalmi és művészeti alkotások mintáit adni, nem az esztétikai ízlések gyönyörködtetésére, hanem azért, hogy rámutassunk a hatásos agitációs művek megalkotásának módszereire.”⁶

A csoport első kiáltványában (1923) — *Miért harcol a Lef?* — a Lefnek a forradalom előtti futurizmussal való kapcsolatáról volt szó, és megemlítették az Iszkussztvo Kununi és a Tvorcsesztvo érdemeit is. Hangsúlyozták, hogy „a Lef a kommün eszméivel fogja megagitálni a művészetet, s utat nyit a művészetnek a holnapba.” Eszmei tekintetben a Lef, a korábbi futurista képződményekhez képest, előre tett lépést jelentett.

Második kiáltványuk — *Kibe mar bele a Lef?* — a klasszikusokról vallott korábbi nihilista felfogás revízióját jelentette be, jóllehet harcot hirdetett, . . . „. . . az ellen, hogy a holtak munkamódszereit átvigyük a mai művészetbe”. A lefisták nekigyürköztek, hogy „mindkét oldal felé” üssék azokat, akik a régi művészetre támaszkodva az „eszmei restaurációt”, az osztályonkívüliséget stb. hirdetik. És „egy irányban, az esztétizáló oldal irányában” akarták ütni „. . . azokat, akik tudatlanságból . . . az üknagymamáktól örökölt hagyományokat népakaratként tüntetik fel.”

Harmadik nyilatkozatuk — *Kit óv a Lef?* — a „lefista elvtársak”-hoz (futuristákhoz, konstruktivistákhoz, „termelésiekhez”, opozajistákhoz, tanítványokhoz) szól, és felhívja mindezen csoportok figyelmét az előttük álló veszedelmekre, amelyek egyfelől az esztétizáló elzárkózás, a nem szociológiai módszerek, az élettől elszakadt álújítások („tyúklábon tipegő gőzmozdony”), másfelől pedig (a termelésieknél) a művészetet helyettesítő kézműves kisiparosság. S mint a továbbiak során bebizonyosodott, valóban ezekre a hibákra „fizetett rá” a Lef. Majakovszkij pontosan tudta, milyen bonyolult feladatok állnak a folyóirat előtt: „Ne felejtse el — írta Csuzsaknak a szerkesztőségben felmerült első ellentétek alkalmával — társulásunk célja: a kommunista művészet (amely a kommunista kultúrának és általában a kommunizmusnak része)

⁶ Полн. собр. соч. т. 13. 204. *Монитор* 1929. 9.

még homályos terület, ahol a gyakorlat és az intuíció gyakran a legeszebb teoretikust is megelőzi. Úgy dolgozunk hát ezen, hogy semmit se kényszerítsünk rá egymásra, hanem lehetőleg csiszoljuk egymást: Ön a tudásával, mi az ízlésünkkel.”⁷

Tudjuk, hogy Majakovszkij gyakorlata és intuíciója, alkotásai és kijelentései összehasonlíthatatlanul többlet járultak hozzá az új esztétika kialakulásához, mint a hibás elképzelések és dogmák béklyóiban vergődő lefista teoretikusok irományai.

A művészeti értelmiségnek a Lefhez közel álló részére, amely azelőtt politikamentességével, esztétizáló elzárkózásával tűnt fel, a folyóirat kitűzött célja — a kommunista művészet megteremtése — és a Majakovszkijjal, valamint más forradalmi költőkkel fennálló kapcsolata pozitív hatást gyakorolt.

Sklovszkij utóbb ezt írta: „A Lef ritka heterogén jelenség. Részt vettek benne Ejzenstejn és Aszejev, Majakovszkij és azok az opozisták, akik Lenin nyelvezetéről írtak tanulmányokat. . . A Lef elmélete hibás volt, és konspiratív tolvajnyelven beszélt, úgy szólt a művészetről, mintha bocsánatot kérne, mintha mentegetőznék miatta. S én mégis azt hiszem, hogy Majakovszkij és a Lef nélkül most nem volna Ejzenstejnünk. A Lef költészete művészetet hozott.”⁸

A Lef hasábjain láttak napvilágot a húszas évek szovjet költészetének olyan nagyszerű alkotásai, mint Majakovszkij *Erről* című költői elbeszélése, a Lenin-poéma első része, a *Kurszk munkásainak, amikor az első vasércet bányászták* és *Évfordulóra* című versei, Aszejev *Lírai kitérője*, Borisz Paszternak, Velemir Hlebnyikov, Vaszilij Kamenszkij és Szergej Tretyakov hosszabb-rövidebb költeményei (ez utóbbi a drámáival is sikert aratott). Ebben a folyóiratban megjelentek Babel és Artyom Veszolij művei, továbbá riportok, műfordítások is.

A Lefben azonban, különösen az első számokban, az elmélet mennyiségileg meghaladta a gyakorlatot, sőt néha ellentétben is állt vele.⁹

A csoporton belül a „termelésiek” törekedtek vezető szerepre: Csuzsak, Brik, Arvatov, Tretyakov.

A „termelésiek” legfőbb elveit a folyóirat második számának *Életalakító elvtársak!* című vezércikke határozta meg. Ez a nyilatkozat lelkesen tagadta a művészetet annak „szokványos”, hagyományos formáiban, és azt hirdette, hogy fel kell oldani a művészetet „az életben”, felhívta a rendezőket, hogy hagyják ott a színpadot és legyenek „a forradalom díszmenetének tervezői” — a költőket pedig, hogy vessék el az „emlékkönyv-futamokat” és alkossanak „új Marseillaise-t”, erősítsék fel az *Internacionálét* az immár diadalmas forradalom mennydörgő indulójává. A képzőművészeket pedig felszólította, hogy hagyják abba díszítő foglalatosságukat, s inkább vegyenek részt „a világ építkezésében! . . .”

Ez a nyilatkozat egy „Vörös Művészeti Internacionálé”-nak, a „baloldaliak egységfrontjának” létesítését követelte.¹⁰

A lefisták tehát az öncélú alkotás régi, futurista szólamából, a tiszta forma elsőbbségéből az ellenkező végletbe, az utilitarizmusba csaptak át, amely

⁷ Уо. 61.

⁸ В. Шкловский: О Маяковском. Москва 1940. 187—188.

⁹ A folyóiratban a következő rovatok voltak: 1. Program, 2. Gyakorlat, 3. Elmélet, 4. Könyvek (Bibliográfia), 5. Tények.

¹⁰ Полн. собр. соч. т. 12. 54—56.

ugyancsak a művészet elszegényesedéséhez vezetett és tagadta, hogy a művészet lényege a világról való gondolkodás egy sajátos típusa. Ezenkívül pedig szakadékká támadt az elmélet és a gyakorlat, a legjobb költők alkotásai között.

A Lef folyóirat azoknak a formalista szociológusoknak is szócsove lett, akik a „társadalmi megrendelés” elméletét vetették fel. Ezt az elméletet Oszip Brik alapította meg *Az ún. formális módszer* című cikkével (1923). Ez a cikk arra az egyre erőteljesebb követelésre felelt, amely szerint a formalizmust szociológiával kell „kiigazítani”. A művészi alkotás társadalmi determináltságát (előre meghatározott voltát) hirdette, mellőzve az egyéniség szerepét: „Ha nincs Puskin, az *Anyegin* akkor is létrejött volna . . .” vagy: „Egy nagy költő nem önmagát juttatja kifejezésre, hanem csak teljesíti a társadalmi megrendelést”.¹¹

A „szociál-formalisták” (akikhez Brik, Arvatov és a Lefbe író néhány filológus tartozott) úgy képzelték el, hogy az író nem ideológiai értékek létrehozója, hanem csak „az összes műfogásokhoz” értő „mesterember”, aki ezeknek segítségével eleget tesz a kor által sugallt egyik vagy másik „társadalmi megrendelésnek”. Ebből pedig azt a következtetést vonták le, hogy szükségképpen kétféle kutatási módszernek kell léteznie: egy „marxistának” és egy „formálisnak”. Az előbbi a műalkotás eszméinek, társadalmi tartalmának elemzésével, az utóbbi a formának, a művészi eszköznek a tanulmányozásával foglalkozik.

A „társadalmi megrendelés” fogalmának másfajta értelmezésével találkozunk Majakovszkij *Hogyan készül a vers?* című tanulmányában (nyomtatásban megjelent 1926-ban). Nála a költő aktív személyisége, pártos állásfoglalása kerül előtérbe — az alkotás végzettszerű társadalmi determináltsága helyett: „Hogy a költő a társadalmi megrendelést helyesen foghassa föl, ahhoz az ügyek és az események középpontjában kell állnia . . . osztályra élen járó tagjának kell lennie, osztályával egyetemben kell az összes frontokon folyó harcot megvívnia”¹²

A Lef éles kritikát hívott ki maga ellen, támadta a sajtó, amiért jelentős költői művek mellett a régi futurista szellemben írt „absztrakt” kísérleti verseket és zavaros, helytelen cikkeket (Csuzsaktól és másoktól) is közölt. 1925-ben a folyóirat megszűnt, de a Lef-társaság nem hullott szét. Vidéken is alakultak lefista csoportok (a legnagyobb volt az odesszai Jugo-Lef »Dél-Baloldali Front«). 1925 januárjában tartották a művészeti Baloldali Front munkásainak első moszkvai tanácskozását. Ennek résztvevői támadták Majakovszkijt és a Lef folyóiratot, rámutattak arra, hogy művészeti gyakorlata elmarad „élenjáró” elmélete mögött. Ez a tanácskozás bebizonyította a lefista mozgalom életképtelenségét, azt, hogy klikkekre bomlik szét. Majakovszkij külön, írásban jelentette be, hogy nem vesz részt a tanácskozáson. (*Bejelentés az úgynevezett „balfrontos” művészeti tanácskozás rendezőinek* címmel.)

Majakovszkij sosem győzte hangsúlyozni, hogy a Lef moszkvai csoportja politikailag közel áll a proletárirodalmi szervezetekhez (a MAPP-hoz és a VAPP-hoz), de nem titkolta, hogy esztétikai álláspontjaik eltérők, mert a Lef fokozott figyelmet szentel a formának, a mesterségbeli tudásnak (amely nélkül, így mondta a költő, „nincs igazi irodalom, nincs művészet”). 1923-ban a Lef megegyezésre jutott a MAPP-al. Később (1927—1928-ban) a Lef és a

¹¹ O. Брик: Т. н. формальный метод. Леп, 1923, № I. 214.

¹² Válogatott Művei, 3. köt. 140.

RAPP között — alkotói kérdésekben folytatott polémiájuk miatt — megromlott a viszony.

Majakovszkij jogot formált arra, hogy saját esztétikai nézeteit kövesse, és igyekezett újra megindítani a Lef folyóiratot. 1926 végén ezt a bejelentést nyújtotta be a bolsevik párt Központi Bizottságának Sajtóosztályához: „A művészeti Baloldali Front munkásainak nevében azzal a kéréssel fordulunk Önökhöz, hogy segítsék elő a Novij Lef című havi folyóirat kiadását a Goszlitizdatnál.”

A folyóirat feladata: az Iszkussztvo Kommuni c. újság által 1918—1919-ben és a Lef c. folyóirat által 1923—1924-ben megkezdett munka folytatása.

Ez a feladat: a művészetet felhasználni a szocialista építés érdekében, s egyúttal a lehető legmagasabbra emelni a minőségét — a művészetet összeforrasztani a termeléssel, ami az ország iparosításának nélkülözhetetlen tényezője —, harcolni a kontár művészet, a misztikus esztétizmus irányába való elhajlás, a művészeti restauráció és más kispolgári eltévelyedések ellen.

1927 januárjától 1928 decemberéig jelent meg a „művészeti Baloldali Front” új lapja, a Novij Lef. Három-három nyomtatott ív terjedelmű vékony füzetait művészileg Rodcsenko rendezte sajtó alá, a címlapokon ipari fényképekkel. Felelős szerkesztőnek Majakovszkij számított, de ő gyakran lévén úton, másokra bízta a folyóirat ügyeit.

A Novij Lef munkatársai már nem dicsekedtek futurista „családfajukkal”, és nem hirdettek értelmelen túli verseket. Igyekeztek lépést tartani a forradalmi valósággal, ilyen jelszavakat hangoztattak: *A politikáért!* (Oszip Brik cikke az 1. számban). Némelyikük jelentős mértékben megváltoztatta nézeteit (pl. Sklovskij). A folyóirat azonban mégsem jelentett előrehaladást a Lefhez képest, és csakhamar ki is derült életképtelensége.

Programcikkeinek alapjául a művészet tagadásának azok a vulgarizáló gondolatai szolgáltak, amelyek Arvatovnak 1926-ban megjelent, *Művészet és termelés* című könyvében olvashatóak. Arvatov koncepciója szerint a művészet nem tükrözi, hanem „helyettesíti” az életet, mint valamilyen „társadalmi narkotikum”, amely elvonja az embereket az élet megváltoztatásáért vívott küzdelemtől. Arvatov, és az ő nyomán a Novij Lef szerzői (kiváltképp fanatikusán és céltudatosan Tretyakov) elvetették a művészi képzeletet, szembeszegették a ténnyel, a fényképezés nevében tagadták a festészetet, az újságírás (riport stb.) nevében a szépirodalmat, a dokumentumfilmek nevében a művészi filmalkotást.¹³

A Novij Lef elvi programja meg is határozta a hasábjain megjelenő irodalmi művek jellegét. Ezek túlnyomórészt riportok, útirajzok („naplók”), napi aktualitású versek voltak.

Szergej Tretyakov *Mi újság?* c. cikkében megemlítette a balfrontosoknak azt a tendenciáját, hogy a versről a prózára, a lírától a dokumentált, hírlapi publicisztikára térnek át. „A művészeti Baloldali Front költészeti szakaszán észlelhető feszültségesökkenés a Lef-csoporton belül is észlelhető. Aszejev már a *Proszkakovj*-ban szokatlan erejű prózai dokumentumok kommentárjává teszi a verset. . . Ugyanez az Aszejev írja *Szépasszony festék nélkül* c. első nagyobb lélegzetű prózai kísérletét. . . Az a körülmény pedig, hogy Majakovszkij teljes egészükben hírlapi tárcákká teszi verseit, mintegy szembeállítva

¹³ A Novij Lefben közzétett cikkek kötetben is megjelentek: Литература факта. Москва 1929.

őket az ódákkal és románcokkal, olyan lépés, amely viszont Majakovszkijt, az újságírókat állítja szembe az irodalmi rovatok költőivel.”¹⁴

A Lef annak idején a művészeti arcvonal minden „baloldali” törekvésének széles körű egyesítését tűzte ki céljául, a Novij Lef viszont egy szűk csoport kiadványa volt. Kortársi tanúságtétel szerint nem adtak helyet benne a konstruktivista íróknak, közölték velük, hogy „helyezkedjenek el úgy, ahogy akarnak”.¹⁵ Ez vezetett aztán oda, hogy a konstruktivisták és a lefisták 1927–1928-ban vetélytársakká lettek, és haragos vitákat folytattak egymással.

A folyóirat első száma óta alakult ki polemizáló állásfoglalása is a RAPP Na litveraturnom posztu (Irodalmi vártán) c. folyóiratával szemben: azt bizonygatták, hogy a Lef „elvhűbb” és baloldalibb. A Novij Lef kritikussai támadták Gorkijt is (s ő élesen válaszolt nekik *Az írástudás hasznáról* c. cikkében).

A Novij Lefet a sajtó kemény bírálatban részesítette. Majakovszkij belátta a lefista jelszavak hibáit (az 1928. évi 8. számtól kezdve Tretyakov lett a lap szerkesztője.)

Balrább a Baloldali Fronttól című előadásában Majakovszkij 1928. szeptember 29-én ezeket mondta: „... a munkásolvastól kulturálisan felnőtt... A konkrét hírlapi tevékenységet nem szabad fetisizálni. A Lef mostantól kezdve célatosságát (az agitálást, az anyagszerű dokumentációt, az életforma megszervezését) belekapcsolja a nagy irodalmi műfajokba is...” Majd a továbbiakban: „A Lef legközelebbi feladata az, hogy teljes egészében eljusson az olvasótömegekhez, miután betette maga mögött az önkielégítő szolaboratórium ajtaját.”¹⁶

Majakovszkijnek a lefista jelszavak fölött gyakorolt bírálatja és a Novij Lef megszűnése (1929-ben) szakadást idézett elő a Lef soraiban: a „tényközlő-publicisták” Szergej Tretyakov vezetése alatt elkülönültek Majakovszkijtól. Ez utóbbi most egy új csoportot szervezett, Ref (Forradalmi Front) néven, ennek Nyikolaj Aszejev, Oszip Brik, Pjotr Nyezmanov, Szemjon Kirszanov, Lev Kasszil, Vitalij Zsemcsuzsnij, Vaszilij Katanyan és Alekszandr Rodcsenko voltak a tagjai. Majakovszkij elvetette a művészet felszámolásának lefista elméletét, és ezt a jelszót adta ki: *Művészet a szocialista építésért*. Majakovszkijnek 1930 februárjában a RAPP-ban elmondott beszédével megszűnt a Lef működése.

¹⁴ С. Третьяков: Что нового. Новый Лэф, 1927. № 9.

¹⁵ Т. м.

¹⁶ Полн. собр. соч. т. 12. 505—506.

A Pereval

A Pereval (Hágó) nevű irodalmi csoport 1924-ben keletkezett, tagjai „forradalmi írók baráti közössége”-nek tekintették. 1932-ben oszlott fel, már az ÖK(b)P KB-ának a szépirodalmi szervezetek átszervezéséről hozott határozata után.

A Pereval keletkezéséről részletesen beszámol egyik költő tagja, V. Naszedkin, a baráti közösség fennállásának második évfordulójára írt cikkében.¹ „1923 őszén az Oktyabr-csoport² és az általa patronált Molodaja Gvargyija (Ifjú Gárda) komszomolcsoport között nézeteltérések jelentkeztek, amelyek főleg két tényezőre vezethetők vissza.” Az egyik tényező — magyarázza Naszedkin — csak a felszín alatt érvényesült: a fiatalok nem akartak „a mentoraik által számukra kidolgozott merev sablonokban dolgozni”. A másik, jobban szembeötlő ellentét az „útitársak”-kal való együttműködés kérdéséből fakadt. Az Oktyabr tagjainak szigorúan tilos volt olyan kiadványok számára dolgozniuk, amelyekben „útitársak” művei is megjelentek. A komszomolista költők ennek ellenére egy idő óta több versüket tették közzé a Krasz-naja Nov hasábjain. Miért is ne -- folytatja Naszedkin —, hiszen „... az útitársak nem bántották őket, Voronszkij³ elvtársnak pedig sikerült meg-agitálnia őket. Ennek következtében a Molodaja Gvargyija szállásán tartott egyik gyűlésen, az Oktyabr atyáinak erőfeszítése ellenére, a komszomolista költők többsége elfogadta a Voronszkij elvtárs által javasolt határozatot. A Molodaja Gvargyija kettészakadt, a legtehetségesebbek otthagyták az Oktyabrt, és csatlakoztak Voronszkij elvtárshoz.”

Ugyanebben az időben egymás után tűntek fel a Krasz-naja Nov munkatársai között a forradalmi parasztfjúság és a kommunista fiatalok soraiból olyanok, akiknek első művei itt jelentek meg. A fiatalok összeismerkedtek egymással, szorosabb kapcsolatot alakítottak ki, s 1924 elején elhatározták, hogy megszervezik a munkás- és parasztköltők és írók Pereval nevű csoportját. A csoport magvát a Molodaja Gvargyijából odakerült fiatal költők (Mihail Golodnij, Mihail Szvetlov, Jack Althausen, Alekszandr Jasznyj és mások) alkották, csatlakozott még hozzájuk vagy 15 költő és prózaíró. Megkezdődtek a gyűlések a Krug kiadvállalat irodájában, megszületett az a gondolat, hogy adjanak ki antológiákat. Mit akartak mondani ezek a fiatalok baráti közösségüknek a nevével? „Azért adták egyesülésüknek a Pereval (Hágó) nevet,

¹ К двухлетию «Перевала». Перевал, 1926. № 6.

² A МАРП-hoz tartozó írócsoport.

³ A. K. Voronszkij, a Krasz-naja Nov c., az első „vastag” szovjet folyóiratnak (megindult 1921-ben) a szerkesztője. Arra törekedett, hogy az „útitársakat” bevonja a szovjet irodalmi életbe.

mert tudták, milyen nehéz az az út, amelyet koruk az ágyúdörgés közepette született művészet számára kijelölt; tudták, hogy talán csak előfutárai, úttörői lehetnek az új korszaknak” — olvassuk a *Perevalisták* (Perevalci, 1920) c. antológia előszavában.

1924-ben került az olvasók elé az első antológiájuk Artyom Veszjolij, Alekszandr Voronszkij, Mihail Golodnij és Vaszilij Kazin szerkesztésében; még ugyanabban az évben követte ezt a második. A harmadik antológiában nyilatkozat jelent meg, mintegy a csoport kiáltványa: „A Pereval-csoport olyan munkás- és parasztírók egyesülése, akik a valóság művészi megformálását tekintik céljuknak, s akik sorsukat és feladataikat teljesen összekapcsolták a forradalom sorsával és feladataival.” Az útitársakkal kapcsolatos taktikai állásfoglalásukat így fogalmazták meg: „Csoportunk elismeri, hogy ezek a középutas írók állhatatlanok és igen gyakran politikailag teljesen analfabéták, mégis szükségesnek tartja, hogy gondosan és óvatosan bánjanak velük, főleges hajsza és vádaskodások nélkül.” Különös figyelmet érdemel a nyilatkozatnak az a kitétele, miszerint minden proletár származású író sikerének első feltétele, hogy „fokozott és elmélyült munkával sajátítsa el a múlt kultúrájának elemeit, a mai és hajdani mesterek formai eredményeit”.⁴ A perevalistáknak ez a tétele kétségtelenül az ellen a kommunista gőg, illetve nihilizmus ellen irányult, amelyet a Na posztu-csoport, illetve a Lef tanúsított a klasszikus örökség iránt. Lényeges körülmény, hogy ezt a tételt olyan csoport fogalmazta meg, amely 70%-ban párttagokból és komszomolistákból állott.

„Legfőbb teendőjének a Pereval a termelőmunkát tekinti; ebből a szempontból a csoport a tagjait nem köti semmiféle formális keret, deklaráció” — a nyilatkozat e kitételének jegyében telt el a baráti közösség fennállásának első két éve. A Pereval ekkoriban nem fordított különösebb gondot esztétikai, irodalmi platformjának kidolgozására, olyan írók alkotói közösségeként működött, akiknek többek között a perevalista antológiákban is jelentek meg műveik. A csoport tagjainak írásai egyébként rendszeresen láttak napvilágot a Krasz-naja Nov, a Prozsektor c. folyóiratokban és más akkori kiadványokban. A Pereval első három antológiájában nehezen fedezhetnénk fel valamilyen ideológiai vagy témabeli egységet, tehetségük foka szerint is nagyon különböznek egymástól a szerzők. A Veszjolijnak, a forradalom híres énekesének a tollából az első antológiában a *Tűzfolyamok* c. elbeszélést, a harmadikban a *Véráztatta Oroszország* c. epikus művének egyik részletét olvashatjuk. M. Szvetrov, M. Golodnij, A. Jasznij tehetséges verseit a kor forradalmi felfogása hatja át. V. Vetrov, I. Zarugyin, M. Barszukov és mások művei viszont már ekkor azokat a sajátságokat mutatják, amelyek később meghatározzák a legtöbb perevalista antológia művészi arculatát.

A Pereval-antológia 4. számától (1926-tól) kezdve Veszjolij neve eltűnik a kiadványokból, maga a csoport viszont 1926-ban kibővül, számos prózaíró és költő csatlakozik hozzá, s megjelennek a kritikusok, akik a munkaközösség teoretikusai lettek. A Pereval esztétikai, irodalmi programjának kialakulása polemikus cikkekben kezd megmutatkozni (ilyen A. Voronszkij, illetve B. Guber tanulmánya a 4. számban). Mindeddig a MAPP támadásai ellenére, a perevalisták — Naszedkin szavaival élve — „egyelőre nem voltak hajlandók verekedni”. A csoport kibővülésének, álláspontja tisztázásának eredménye

⁴ Перевал, 1925. № 251—252.

lett azután „A munkás-paraszt írók Pereval országos egyesülésének kiáltványa” (1926).

A terjedelmes kiáltvány legfontosabb pontjai a művész személyiségének sajátos természetét védelmezik, az ember művészi ábrázolásának jellegére vonatkoznak. „A perevalisták mint testestől-lelkestől koruk írói, úgy vélik, hogy a forradalom valamennyi vívmányából kiindulva kell kibontakoztatni az emberi személyiséget a maga kimeríthetetlen változatosságában. Elleneznek minden, az ember sematizálására irányuló kísérletet, mindenféle vulgarizálást, lélekölő uniformizálást s minden olyan törekvést, amely az író személyiségét a mindennapi események jelentéktelen krónikásává akarja lefokozni.” Ez a felfogás sok tekintetben ösztönzést adott a Lef elleni túlságosan éles fellépésre. A Lefet a kiáltvány szerint jellemzi, „a szintézisre irányuló törekvés hiánya, a forradalomtól való elidegenedés leplezése hangzatos agitációs frázisokkal.” Meghatározta a kiáltvány a Perevalnak a VAPP-hoz való viszonyát is, szintén hangsúlyozottan negatívan: „... a VAPP kritikusaiknak ideológiai konstrukciói sémákba szorítják az írókat, megbénítják művészi önállóságát...” „sematizmusa a hétköznapi tényeknek fantáziátlan lajstromozása”, „a kor nagy eszméitől átfűtött belső tartalom hiánya”, „a nyelv, a forma és a stílus hanyatlása, — ez jellemzi irodalmunk vappista hajtását”.⁵ Mint első nyilatkozatukban, most is hitet tettek a perevalisták a realista életábrázolás hagyományai mellett, s hangsúlyozták a klasszikus orosz és világirodalmi örökség tanulmányozásának fontosságát.

A Pereval moszkvai tagozata tagjainak sorát, akik a kiáltványt aláírták, M. Prisvin neve nyitotta meg; utána következett A. Maliskin, Ivan Katajev, A. Platonov, A. Karavajeva, N. Ognjov, I. Kaszatkín, P. Pavlenko és a többiek. A Pereval költői csoportja szintén igen erős volt ekkoriban: E. Bagrickij, N. Gyementyev, M. Szvjetlov, M. Golodnij, A. Jasznij, J. Althausen, D. Kedrin tartozott ide többek között. Összesen 56 író és kritikus írta alá a kiáltványt. Mindezek az aláírók azonban korántsem állottak egyformán közel a Perevalhoz, s nem vettek részt egyformán a csoport kiadványainak munkájában. Egészen különböző indokok vezették a csoporthoz például M. Prisvint, a komszomolista költőket, meg az olyan prózáírókat, mint B. Guber, P. Szletov, B. Barszukov.

Prisvin nagyon laza szervezeti kapcsolatot tartott a csoporttal, mégis aláírta a kiáltványt, épp azért, mert annak minden pontja összhangban állott régi meggyőződésével, a művészi munka feladataira és sajátosságaira vonatkozó nézeteivel. Éppolyan törvényszerű volt nála ez a lépés, mint a RAPP teoretikusainak legtöbb művészi irányelve iránt érzett, nyíltan kifejezett ellenszenvé is.⁶ I. Kaszatkín, N. Ognjov és más kiforrott írók művészi egyéniségének is sok tekintetben megfeleltek a perevalista kritika jelszavai. A RAPP nagyhangú, de sokszor alacsony színvonalú kritikájától sok komoly író visszariadt, egy időre viszont vonzotta őket az a hangnem, amelyben a Pereval teoretikusai tárgyalták az alkotás filozófiájának, a művészi munka szakmai vonatkozásainak a problémáit. Valószínűleg ezért szerepelt a kiáltványon Bagrickij, Kedrin és számos más olyan író aláírása, akinek sohasem jelent meg semmilyen műve a Pereval kiadványaiban. Hogy a komszomolista költőket mi hozta ide, arról tanulmányunk elején már volt szó. Ami pedig az olyan írókat illeti, mint B. Guber, I. Zarugyin, L. Zavadovszkij vagy M. Barszukov — számukra a Pere-

⁵ Красная новь, 1927. № 2. 234—235.

⁶ Vö. И. Мотяшов: Михаил Пришвин. Москва 1965. 120.

valhoz való hűség lehetőségét jelentett arra, hogy műveik rendszeresen megjelenjenek, ők maguk pedig tanuljanak a csoport tehetségesebb tagjaitól, magukon érezzék a komoly, szakszerű perevalista kritika szemét.

Az 1926. évi kiáltvány megjelenése új szakasz kezdetét jelentette a Pereval történetében. A csoport még aktívabban kapcsolódott bele az akkori irodalmi harcba; tagjai hamarosan túlságosan bele is melegekedtek ebbe, s a harc hevében komoly hibákra ragadtatták magukat. E hibák csíráit könnyen felismerhetjük már az 1926. évi kiáltványban is, amely ugyan csak a legáltalánosabb tételeit fogalmazta meg a Pereval esztétikájának, mégis kiütközött már benne egyes véleményeknek, megállapításoknak az a szélsőséges jellege, amelyre utalva nem alaptalanul jelentette ki az egyik akkori kritikus: „Az új kiáltvány csak úgy árasztja magából a csoportrendszerért folytatott kérelhetetlen szektás harc szellemét.”⁷

1927—1930 között volt legaktívabb a csoport tevékenysége. Új antológiák jelentek meg, napvilágot látott a *Perevalisták* c. antológia (1930). Rendkívül intenzíven dolgozott a kritikusok csoportja is: egyetlen év alatt, 1930-ban négyen adtak ki tanulmánykötetet⁸ saját felfogásukat védelmezve a csoportok között folyó éles harcban. Ezekben az években végleg megfogalmazódott és széles körű vita tárgya lett a Pereval esztétikai, irodalmi programja.

A perevalisták A. K. Voronszkijt ismerték el tanítómesterüknek.⁹ Az ő esztétikai nézeteiből születtek meg a csoport jelszavai. „Irodalmi kérdésekben a Pereval teljes mértékben csatlakozik Voronszkij elvtárs álláspontjához” — írta a csoport valamennyi tagja nevében V. Naszedkin.¹⁰ Voronszkij esztétikai nézeteinek rendszere az 1923—1927 közötti időszakban alakult ki abban a formájában, amilyennek *A művészi látásmód* (Iszkussztvo v igyety mir) c. könyve (1928) bemutatta. A húszas évek legelején (amikor a leggyümölcsözőbb munkát végezte mint kritikus és mint a fiatal szovjet irodalom szervezője), más álláspontot képviselt, de mindig materialista módon fogta fel az esztétika központi problémáját, a művészet és a valóság viszonyát.¹¹ Említett könyvében jogosan ítélte el a hétköznapi tények pusztá reprodukálását és a hősök sematikus jellemzését — amely eléggé elterjedt az akkori irodalomban —, s harcolt az új „realizmusért”, amely ki tudja küszöbölni ezeket a hibákat. A realizmus megújulásának, Voronszkij szerint, az „elemi és közvetlen érzetek és benyomások” elméletén kell alapulnia, valamint az ezzel kapcsolatos jelzón: teremtsük meg az „eleven embert” az irodalomban. „Le kell hatolnunk a társadalom életének mélyéig, forrásáig, saját közvetlen benyomásainkig, a legelemibb, legromlatlanabb benyomásokig... Lássuk az embert viselkedésének minden tudatos és tudattalan gesztusával... A világ nekünk »szőröstől-bőröstül« minden színével együtt kell, alvadt fekete vértől ragadósan, csillagón és elevenen, ijesztőn és örvendetesen.”¹²

П. Петровский: По поводу новой декларации «Перевала», а также о рабоче-крестьянских писателях и литературной политике. Звезда, 1927. № 4. 155.

⁸ А. Лезнев: Разговор о сердцах, Д. Горбов: В поисках Галатеи, С. Пукентрейгер: Заказ на вдохновение, П. Замошкин: Литературные межи.

⁹ Voronszkij, mint a baráti közösség tagja, sokat szerepelt a perevalista kiadványokban: tanulmányai jelentek meg bennük, valamint szemelvények emlékirataiból (За живой и мертвой водой).

¹⁰ Перевал, 1926. № 4. 170.

¹¹ Вö. А. Г. Деминьев: А. Воронский — критик. — Предисловие к книге А. Воронский: Литературно-критические статьи. Москва 1963. 14—18.

¹² А. К. Воронский: Искусство видеть мир. Москва 1928. 110.

λ Voronszkij sok helyes tétele — például az a követelése, hogy elmélyülten mutassák be a szereplők lelkialkatát — vitás, sőt egyszerűen hibás tételek szomszédságában jelenik meg könyvében. Polemikusan kiélezett megállapítások és filozófiai eltévelyedések következtében (Voronszkij ebben az időben Bergsonért és Freudért lelkesedett) könyvével az intuitivizmust hirdette, tudatosan szembeállította az érzelmet az értelemmel.

A Pereval teoretikusai, amint látni fogjuk, nem tudták felismerni mesterük hibáit, sőt olykor éppen a leginkább vitatható tételeire építették következtetéseiket.

A Pereval esztétikai, irodalmi platformjának tartalmát részletesen kifejti a *Perevalisták* (Perevalci, 1930) c. antológia előszava, valamint A. Lezsnjev *Előszó helyett* c. cikke a *Kortársak* (Rovesznyiki, 1930) c. kiadványában (a 7. sz. Pereval-antológiában).

A *Perevalisták* előszavában ezt olvashatjuk: „A perevalisták a szerves igazságnak, az esztétikai ábrázolásmód őszinteségének jegyében fogtak össze.” A csoport kritikusai ismételten kifejtették, mit is jelent közösségüknek ez az alapvető jelszava. A szerves igazság akkor születik meg, amikor „a kor leghaladóbb eszméi az író lelkivilágának részeivé válnak, áthatják leghomályosabb érzéseit is, amikor az író ösztönének és képességeinek teljes latbavetésével alkot”.¹³ A csoport „művészetfilozófiája” számos speciálisabb jelszóban fogalmazódott meg, ezek: az esztétikai kultúra, az „életlátás művészete”, a mozartizmus mint művészi módszer, a tragikus jelleg mint a nagy, az igazi művészet sajátossága, az „új humanizmus”.

A művészi látásmód (az „életlátás művészete”) elméletének megalkotásával, amely mindenekelőtt „a benyomások eredeti tisztaságát” követte meg az írótól, a perevalisták valójában Voronszkij nézeteit ismételtették, az ő gondolatait a „közvetlen benyomásokról”, amelyeket még nem torzítottak el az értelem korrektívumai. A mozartizmus és salierizmus problémáját P. Sletov vetette fel *A mesterség* c. elbeszélésében,¹⁴ ebben a Lezsnjev szavai szerint „mélyen perevalista írásban”. Luigit, a tehetséges muzsikust, a hegedűjáték ragyogó mesterét szembeállította tanítványával, Martinóval, aki nem tud mesteremberből alkotóművésszé emelkedni; ezzel Lezsnjevnek azt a gondolatát propagálta, hogy a művészet mindenekelőtt az ihlet terméke, a művész vele született tehetségének tanúsága, nem pedig olyan munka eredménye, amelyet pusztán értelemmel is elsajátítható receptek szerint lehet végezni. A művészet tragikus jellegének értelmét így fejtették ki a perevalisták: „Az a művészet tragikus, amely a kor alapvető konfliktusait ragadja meg, teljes mélységükben és jelentőségükben mutatja be őket, minden nyesegetés és enyhítés nélkül, nem félve élességüktől, és igyekszik valahogyan megoldani őket . . . ha örvendetes a megoldás, akkor is drágán kellett megvásárolnia a művésznek az örömhöz való jogot . . .”¹⁵ Az egész perevalista „művészetfilozófia” lelke — Lezsnjev megállapítása szerint — az „új humanizmus”, ez határozza meg a csoporthoz tartozó írók alkotásainak szociális mondanivalóját; ez azt jelenti, hogy ők a dolgok fetiszizálásával szemben igyekeznek mélyrehatóan és sokoldalúan, másokhoz való viszonyában bemutatni az embert.

Első pillantásra azt hihetnék, hogy a Pereval jelszavai többnyire egyszerűen az igazi művészet örök törvényeit konstatálták. Mégis éles bírálatot

¹³ Литературная газета, 1930. № 15.

¹⁴ Ровесники (Перевал, № 7.) 1930. П. Слетов: Мастерство.

¹⁵ Уо. 9.

váltottak ki, aminek meg is volt az oka: még a helyes tételek is olyan szélsőséges megfogalmazást öltöttek itt, hogy az végeredményben helyességüket is kétségessé tette. Ennek a jelenségnek a magyarázatát részben a húszas éveket jellemző csoportharcok légkörében találhatjuk meg. A Pereval esztétikai, irodalmi platformja jelentős részben úgy jött létre, mint polemikus válasz a Lef jelszavaira. A Pereval kritikusi nem bocsátkoztak komoly vitába a VAPP kritikus-csoportjával, amely nem dicsekedhetett önálló esztétikai nézetekkel, maga is átvett jelszavakat a Perevaltól (V. Jermilovtól az „eleven ember” gondolatát, J. Libegyinszkijtől a „közvetlen benyomások” elméletét), viszont bátran léptek a küzdőterre ezzel a csatakiáltással: „vagy a Pereval, vagy a Lef”.

Az a jelszavuk, hogy harcolni kell a szerves igazságért, az esztétikai ábrázolásmód őszinteségéért, a „társadalmi megrendelés” lefista elmélete ellen irányult; a „közvetlen benyomások” elméletét és az ember „ösztönös természetét” iránti érdeklődést a Lef racionalizmusával szegezték szembe. A Lef kritikusi (N. Csuzsak, B. Arvatov, O. Brik, Sz. Tretyjakov) és a hozzájuk közel álló szociológus kritika (V. Fricse) az abszurdumig vitték a „fotografizmus”, az utilitarizmus hirdetését, a pszichológia és a biológia fontosságának tagadását. „Megkockáztatva, hogy kihívom magam ellen a pszichológizálók haragját, azt mondom, hogy minél jobban állnak a dolgok e téren, annál rosszabb. Minél erősebb pszichologizálásban a proletáriró, annál ártalmasabb, vagyis annál misztikusabb, és megfordítva: minél »riportszerűbben« dolgozik a montázskészítő író, aki dialektikusan összekapcsolja a tényeket, annál szabadabb az olvasó agya mindenféle ködösítés bódulatától, s annál könnyebb ellenőrizni az író” — írta N. Csuzsak.¹⁶ Ha „tősgyökeres proletárt” vagy éppen öntudatos pártembert ábrázol az író, pszichikumát csak „racionalista” módon mutathatja be — hangoztatta V. Fricse.¹⁷

A perevalisták joggal szálltak síkra a valóság művészi tükrözésének sajátos jellegéért, de polemikus hevükben az ellenkező végletbe estek, abszolutizálták ezt a sajátos jelleget. D. Gorbov állítása szerint például „a művésznem az a feladata, hogy megmutassa a valóságot, hanem az, hogy a reális valóság anyagára, belőle kiindulva, új világot építsen, az esztétikai, az ideális valóság világát”.¹⁸ Nyilvánvalóan idealista nézet ez. Amikor a perevalisták a „mozartizmus” jelszavát szögezték szembe ellenfeikkel, akik mesterember módjára fogták fel az alkotási folyamatot, ezzel az alkotóművész különös pszichológiai kiválasztottságát hangsúlyozták, akinek művészi világa ízlésében és rokonszenvében immanens. A művésszel vele született, társadalmilag szinte izolált, ösztönös tehetség kultusza, amely már Szletov *A mesterség* c. elbeszélésében is felütötte fejét, leplezetlenül jelentkezett és teljesen helytelennek bizonyult ugyanennek a szerzőnek egyik újabb írásában, a *Merész argonauta* c. regényéből közölt szemelvényben.¹⁹ A Pereval teoretikusai joggal vetették a Lef szemére az ember sematizálását, joggal harcoltak lelkivilágának mélyreható és sokoldalú feltárásáért, viszont Voronszkijt követve sokszor túlságosan hangsúlyozottan ajánlották az íróknak az ember „tudatalatti ösztönvilágának” bemutatását. Végül, amikor annak a szükségességét hirdették, hogy a

¹⁶ Idézi A. ФАДУЛЕВ: A proletár irodalom országútján. Вр. 1962. 40—41.

¹⁷ В. Фриче: В защиту рационалистического изображения человека. Красная новь, 1929. № I. 242—244.

¹⁸ Д. Горбов: Понски Галатеи. Москва 1939. 25—26.

¹⁹ П. Слетов: Смелый Аргонавт. Перевальцы, 1930.

művész „őszinte” legyen, hogy gondolatai és érzelmei összhangban legyenek egymással, s amikor elítélték az irodalomban a felületes agitációt, végeredményben nemegyszer az eszmeiség fogalmát helyettesítették be az „őszinteség” követelményével. Márpedig a húszas évek végének ideológiai harcában, amely az országban folyó osztályharc tükröződése volt, a követelmények ilyen felcserélésében mások nem indokolatlanul láthattak a jobboldali irodalmi erőknél tett engedményt.

Mi volt a Pereval tevékenységének művészi eredménye, hogyan mutatkozott meg benne a csoport esztétikai felfogása?

X. A csoport jó néhány tagja (M. Prisvin, N. Zarugyin, L. Zavadovszkij, V. Vetrov, I. Kaszatkín és mások) között az jelentett közelebbi kapcsolatot, hogy különösen érdeklődtek a természet életének s a természetihez hasonló emberi életmódnak az ábrázolása iránt. Oroszország távoli, a civilizációtól érintetlenül maradt zugai, az erdők és a vadak világa elevenedett meg könyveik lapjain. Jellemző már a perevalista almanachokban megjelent műveiknek a címe is: *Cédrusillat* (Vetrov), *Ősvilág* (Zarugyin), *Jávorszarusok* (Kaszatkín), *Medvék* (Prisvin). A természet világának, az állat- és növényvilágnak a megjelenítése közben az ehhez közel álló emberben is az „őseredeti biológiai, pszichofiziológiai” vonásokat hangsúlyozták. Az egykorú kritika joggal mutatott rá, hogy sok perevalista író művészi egyéniségére rányomja bélyegét „a leküzdöttnek még korántsem tekinthető biologizmus”.²⁰ Az „ősvilágnak” témaválasztásukra gyakorolt vonzerejét a húszas évek kritikája azzal magyarázta, hogy ezek a szerzők az alkotó munka „őszinteségére” és „szerves voltára” vonatkozó követelményeik miatt bizalmatlanok voltak a jelen iránt, a mindennapi kérdések iránt. Az ilyen megállapításokat ma túlságosan sommásnak érezzük, kivált amikor jóval a Pereval jelszavainak megjelenése előtt kialakult művészi egyéniségekről van szó, amilyen Prisvin vagy Kaszatkín. Ha fel is fedezhetjük az erdők ősvilágának és a vadak életének leírásába merült perevalista prózaíróknál és költőknél a „művészi életírás” elméletének hatását, ez inkább abban nyilvánul meg, hogy különös figyelmet szentelnek az emberek legegyszerűbb, spontán érzelmeinek, s ezen az alapon szándékosan közelítik egymáshoz az embert és az állatot.

Külön helyet foglalnak el a Pereval-antológiákban a falusi tárgyú novellákkal, kareolatokkal jelentkező írók: R. Akulsin, V. Kudasov, A. Hovanszkaja stb. Kegyetlen, sötét, „fiziológiai” falut ábrázolnak, amely teljesen elmerül a mindennapi gondokban, s amelyet szinte egyáltalán nem csapott meg az új élet szele. Ezeknek az íróknak a művei lényegében szigorúan empirikusak; a perevalista kritika jelszavai ellenére nem világítja át őket sem valami különös művészi ihlet, sem pedig a nagy események átélésének megtisztító tragikuma. E szerzők művészi gondolkozását a hagyományos faluról szerzett benyomások korlátozzák.

A perevalista A. Maliskin, I. Katajev és B. Guber viszont bátran fordult az időszerű témák felé. A *Perevalisták* c. antológiában jelent meg például Maliskin egyik legjobb novellája, a *Krimi vonat*. Külön lapot tölt be a Pereval történetében a tehetséges, fiatal I. Katajev munkássága.

Ivan Katajev *A szív* c. ízig-vérig időszerű elbeszélésével mutatkozott be a 6. sz. Pereval-antológiában (1928). Könnyen észrevehető, hogy a szerző a maga módján újszerűen jellemzi hősét, a tevékeny vezető embert. Ez a hős,

²⁰ A. Глаголев: О художественном лице «Перевала». Новый мир, 1930. № 5. 159.

Zsuravljov, dolgos ember, ügyes szervező, de *mindenekelőtt* kommunista; igazán átéli azoknak a sorsát, akikkel összehozza a munka, az élet. Nem az az ember, aki mindent megbocsát: kegyetlen is tud lenni. De, amint A. Lezsnyev írta, „Zsuravljov jellemének alapja nem a kegyetlenség. Arra csak rákényszerül. Jellemének alapja inkább a cselekvő jószág, a bajtársi érzés, az emberekkel bánni tudás, a lelkes munka. . . Megvan benne az a humanizmus, amely nem a meghatározatlan emberszeretet és széplelkűség idealista előfeltevéseiből indul ki, hanem az ember társadalmi determináltságának tudatából; a körülmények termékének tekinti az embert, s igyekszik megváltoztatni a körülményeket. A harcos ember energikus és aktív humanizmusa ez. . .”²¹ Meggyőzően hangzanak a kritikus érvei, amikor szembeállítja a humanista Zsuravljovot az üzletember Babicsevvvel, aki fetiszizálja az anyagi dolgokat (J. Olesa: *Irigység*). Ivan Katajev művészi gyakorlatára, Zsuravljov alakjára támaszkodva lépett fel Lezsnyev az „új humanizmus” jelszavával.

E jelszó körül akkor tört ki azután rendkívül heves vita, amikor megjelent a *Kortársakban* (Pereval, 7. sz.) I. Katajev *A tej* c. novellája és B. Guber *Fiaim* c. regényrészlete. Azért is éleződtek ki annyira a nézeteltérések, mert 1930 elején egész sajtókampány indult meg a perevalista kiadványokkal és a csoport egész platformjával kapcsolatban, s a Sajtó Házában és a Kommunista Akadémián nyilvános vitákat is rendeztek róla.

Mielőtt ennek a polémiának a jellegével és eredményeivel foglalkoznánk, ki kell térnünk arra, kik alkották a csoportot a két vitás kiadvány megjelenésekor. Ekkorra (1930 elejére) lényeges változások történtek a csoport összetételében; a *Perevalisták* c. kötetben a csoport tagjairól közölt jegyzékben nem szerepelt már E. Bagrickij, J. Althausen, M. Golodnij, M. Szetlov, A. Karavajeva és több más író neve. Miért fordultak el a Perevaltól? Elsősorban a csoporttharc szelleme bántotta őket, a türelmetlenség más csoportokhoz tartozó írók iránt, továbbá a perevalista kritika téves elméleti tételei, amelyekhez csökönyösen ragaszkodtak ezek a kritikusok; végül arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a húszas évek második felében intenzíven növekszik az írók körében a művészi erők konszolidációjára való törekvés. Ez nyilvánult meg abban, hogy a húszas évek végére több kis csoport felbomlott, és hogy már 1925-ben megalakult a Szovjet Írók Föderációja (FSZP).

A sajtóvitát M. Gelfand indította el *Az édes hangú papocskák és a közös tejecske* c. cikkével. Ledorongolta a Pereval kiadványait mint „. . . kollektív demonstrációt humánus frázisoknak és a forradalom »meghajszolt« ellensége iránti szánalomnak a jelszava alatt”. A *Kortársak* „. . . reakciós kispolgári áramlatoknak és hangulatoknak ad ideológiai formát.”²² — vonta le a végső tanulságot a kritikus. Cikkét számos hasonló jellegű, de még élesebb hangú megnyilatkozás követte a Lityeraternaja Gazeta és a Komszomolszkaja Pravda hasábjain.

Miért vonta magára I. Katajev novellája a kritika ilyen pergőtüzét? Az akkori falut, amely a többi perevalisták műveiben mintegy évszázados „idiotizmusba” merevedve jelenik meg, *A tej* az osztályharcotól, a növekedés ellentmondásaitól marcangoltan mutatja be; valóban a szövetkezesítés, a kol-

²¹ А. Лежнев: Разговор в сердцах, Москва 1930. 225—226.

²² М. Гельфанд: О «сладеньких попиках» и о «всеобщем молочке». Правда, 1930. № 77.

lektívizálás időszakának faluja ez. A novella két fő alakja a Tyolocska (Boci) csúfnevéű tejszövetkezeti instruktor (az ő nevében meséli el az író az eseményeket) és az öreg Nyilov, a kulák jellegű mintagazdaság ura, nagy család feje. Bizonyos mértékben feltétlenül a Pereval esztétikájának a hatásáról tanúskodik az, hogy az író sokoldalúan jellemzi Nyilovot: gondos gazda, a maga módján filozófus, szereti apját, a szegényparasztságnak viszont nemcsak ravasz, hanem egyenesen ádáz ellensége. Tyolocska pedig bizonyos fokig I. Katajev azon kísérletének a terméke, hogy a perevalista receptek szerint megalkossa az „egész embert”, akinek a gondolatait és cselekedeteit egyebek között a „tudatalan ösztönök” is mozgatják. Kissé naív ember ő, nem tudja megérteni saját érzelmeit, nem tud úrrá lenni fölöttük. Első találkozásuk alkalmával mérték-telenül lelkesedik Nyilovért; Tyolocskának ezt a magatartását a kritika egyhangúlag kipellengérezte mint a perevalista „új humanizmust”, amelynek értelmében „mindenkiben az embert” kell látni, teljesen függetlenül az osztályszempontoktól. Ezért vádolták azután a szerzőt a kulákság védelmezésével, az osztálybéke hirdetésével.

Katajev novellájának „többszólamú” jellege, polemikusan antisematikus jellembrázolása sok tekintetben megmagyarázza, miért folynak viták mindmáig *A tej körül*.²³

Véleményünk szerint bárki, aki figyelmesen elolvassa a novellát, világosan látja, hogy nem állják meg a helyüket azok a politikai vádak, amelyeket Ivan Katajev ellen az akkori kritika emelt. Ettől függetlenül azonban tény, hogy a szerző ebben a novellában a humanizmusnak nagyon sebezhető fel-fogását képviselte, s ugyanilyen sebezhető volt ennél fogva az az értelmezés is, amelyet az „igazi humanizmus” fogalmának a csoport teoretikusai adtak.

A húszas években is, napjainkban is joggal kifogásolja a kritika a cselekmény megoldásának a motiválását. A parasztok gyűlése, amely az imént még támogatta Nyilovot, bármilyen nyomós érvek hangzottak el az egész szövetkezeti vezetőséggel szemben (amelybe beletartozott) és személyesen övele szemben — egy szempillantás alatt átáll Budrinnak, Nyilov ellenfelének a pártjára, amikor kiderül, hogy Nyilovot nagy szerencsétlenség érte, legkedvesebb fia nyomorékká vált. „A mi parasztjaink nem tisztelik a szerencsétlenséget, egy cepp bizalmuk sincs a szerencsétlen emberhez. Amíg erős, egészséges és elégedett valaki, addig tisztelik, hisznek neki. De mihelyt megrendült az egészsége, szinte megundorodnak tőle. És mindezt teljesen őszintén, sőt ösztönösen teszik”.²⁴ Ez a motiváció az emberi cselekedetek „biológiai” magyarázatát juttatja eszünkbe, amelyet a Pereval több írója előszeretettel alkalmazott. A novella parasztjait (nagy mértékben) és Tyolocskát (jóval kisebb mértékben) Katajev szerint a tudatalatti, ösztönös émociók irányítják. A humánus érzés is ezeknek az ösztönöknek a rabja: a lélek egyéb spontán hullámlázaival együtt ez is ellenőrizhetetlenül szegeződik szembe a tudatos émociókkal, a szociális természetűekkel. Elmosódott és meddő ez a humánus érzés, amelyet nem termékenyít meg az értelem, nem irányít magasabb erő. *A szívhez képest határozottan visszafejlődött itt Katajev humanizmusfelfogása.* (Zsuravljovnál az emberek iránti érdeklődés társadalmi motívumokból eredt, épp ezért volt hatékony.)

²³ В. Голфеншпер: Сердце писателя. (И. Катаев: Избранное. Москва 1957.)
А. Макаров: Разговор по поводу. (Сб. Разговор по поводу. Москва 1959.)

²⁴ И. Катаев: Молоко. — Ровесники (Перевал, № 7) Москва 1930. 57.

Minden valószínűség szerint azzal az esettel van itt dolgunk, amikor egy bizonyos csoport teoretikusainak a nézetei közvetlenül befolyásolják a csoport íróinak művészi tevékenységét. A Pereval kritikussai, akik a modern ember „belsejének” a bemutatásáért lelkesedtek, *A szív* gyakorlati valósága alapján fogalmazták meg ugyan az „új humanizmus” jelszavát, de ezt a jelszót saját elgondolásaik szerint értelmezték, és magukkal ragadták magát Katajevét is. „A humanizmus jelszava (perevalista értelmezésben — J. K.) . . . végeredményben a biológiai ember képzetében gyökeredzik, a biológiai embernek a társadalmi ember helyére való állításában” — jelentette ki a Kommunista Akadémián lefolyt vita egyik résztvevője, talán túl kategorikusan, de nem alaptalanul.²⁵

A Pereval a támadások tüzeiben új kiáltvánnyal lépett a nyilvánosság elé, amelyet a csoport 1930. április 10. gyűlésén fogadták el. Címe: *A Pereval és napjaink művészete*.²⁶ A kiáltványra, természetesen, rányomta bélyegét a heves polémia. Némelyik pontja magyarázkodó, öngigazoló jellegű. A csoport pontosabban meghatározza, jobban megvilágítja eddigi jelszavait, de lényeges álláspontjait általában nem adja fel. Egy pontban mégis erősen különbözik ez a kiáltvány a két előzötől: nem szídja a VAPP-ot, sőt elismeri a proletáriródalom bizonyos eredményeit. Továbbra is nyomatékosan hangsúlyozza, hogy az *esztétikai* eszmékből kiindulva kell vizsgálni az irodalmi műveket: „. . . a szépre vonatkozó valamilyen felfogás nélkül nincs művészet, és nem is értelmezhető helyesen.” Elítéli „a művészi erényekkel és hibákkal nem törődő, üres publicisztikai okoskodásokat”, valamint azt a tételt, amely szerint a művészet közvetlenül függ a termeléstől. Az „új humanizmus” jelszavával kapcsolatban ezt mondja a kiáltvány: „. . . a művészet sajátos területét elsősorban az emberek közötti viszonyok jelentik. A forradalom művészete köteles az új, társadalmi emberre (kiemelés tőlem — J. K.), az emberek közötti új kapcsolatok csiráira, a kibontakozásukat gátló akadályokra, az emberen belüli ellentmondásokra összpontosítani figyelmét.”

A *Lityeraturna*ja Gazeta ugyanazon számában, amely a kiáltvány második részét közölte, szerkesztőségi cikk jelent meg *A Pereval vége* címmel.²⁷ Szerzői rámutattak, hogy a Pereval továbbra is szembeállítja az időszerű, mindennapi kérdésekkel a hirhedt „művészi életlátást”, az osztályharc konkrét kérdéseit pedig az emberi kapcsolatokra vonatkozó elvont elmélkedésekkel cseréli fel, s végül ebben foglalják össze mondanivalójukat: „A Pereval mint forradalmi írók baráti közössége nincs többé, a Pereval meghalt.” Ezzel a „halotti beszéddel” egyidejűleg több hasonló tartalmú cikk jelent meg egyéb folyóiratokban is,²⁸ s ezután nem is esett több szó a Perevalról. A csoport azonban még fennállott. 1932-ben B. Guber, I. Katajev és A. Lezsnyev szerkesztésében megjelent, szintén *Kortársak* címmel az utolsó (8. számú) Pereval-almanach; ez azonban meglehetősen érdektelen kiadvány volt, a kritika szinte észre sem vette.

²⁵ Против буржуазного либерализма в художественной литературе (Дискуссия «Перевале»). Москва 1931. 65.

²⁶ Литературная газета, № 15 и 16. 14 и 21 апр. 1930.

²⁷ Конец Перевала. Литературная газета № 16. 21 апр. 1930.

²⁸ М. Бочечер: Гальванизированная воронщина. Печать и революция, 1930, № 3; П. Запорожский: Реставрация воронщины, или теория «всеобщего молока». Сибирские огни, 1930. № 5; И. Гроссман—Роцин: Черное дерево. На литературном посту, 1930. № 10.

Ma már, a szovjet irodalom fejlődésének csaknem ötvenéves tapasztalatai birtokában, különösen jól láthatjuk a perevalisták sok eltévelyedését és hibáját. Feltétlenül látnunk kell azonban azt is, hogy munkájuk nem múlt el nyomtalanul. Elvégre a húszas években épp a Pereval „vetette fel elsőnek a művészi alkotás filozófiájának, az irodalom művészi jellegének, a forma és tartalom viszonyának a problémáját és számos más olyan problémát, amely az alkotás folyamatával összefügg” — mutat rá helyesen a húszas évek irodalmának egyik mai neves kutatója.²⁹

(Ford. Kövendi Dénes)

²⁹ А. В. Артюхин: Литературно-эстетическая платформа группы «Перевал». Вопросы эстетики, Саратов, 1963. 27.

I.

Proletár írószervezetek

A PROLETARIÁTUS ÉS A MŰVÉSZET

A. Bogdanov határozati javaslata a Proletár Kulturális és Népművelési Szervezetek I. összoroszországi konferenciáján.

1. A művészet eleven képek segítségével szervezi meg a társadalmi tapasztalatot, nemcsak a megismerés, hanem az érzelem és az akarat síkján is. Ennek következtében a művészet a kollektív erők, az osztálytársadalomban az osztályerők megszervezésének leghatalmasabb eszköze.

2. A proletariátusnak erői megszervezésére a társadalmi tevékenységben, a harcban és az építésben feltétlenül szüksége van saját osztályművészetére. E művészet szelleme a munkakollektívizmus: a művészet a munkakollektíva szemszögéből érzékeli és tükrözi a világot, a munkakollektíva érzelmeinek, harcos alkotó akaratának kapcsolatát fejezi ki.

3. A régi művészet kincseit nem passzívan kell átvenni: hiszen azok a munkásosztályt az uralkodóosztályok kultúrájának szellemében s egyúttal az uralkodó osztályok életmódjának való behódolás szellemében nevelnék. A régi művészet kincseit a proletariátusnak kritikával, saját értelmezésében kell átvennie, mely feltárja rejtett kollektív alapjaikat és szervező értelmüket. Ilyen módon értékes hagyománnyá válnak a proletariátus számára, fegyverré lesznek harcában az őket hajdan létrehozó régi világ ellen, s az új világ megteremtésének eszközévé válnak. A művészi hagyomány közvetítését a proletárkritikának kell véghezvinnie.

4. Minden szervezet, minden intézmény, melynek feladata az új művészet és az új kritika ügyének fejlesztése, az elvtársi együttműködésen alapuljon, amely közvetlenül neveli munkatársait a szocialista ideál irányában.

Egyhangúan elfogadták, egy tartózkodással.

1918. szept. 20.

(Пролетарская культура, 1918. № 5.)

A PROLETÁRKULTÚRA KÖRVONALAI

(Részlet)

Az ideológusok általában, ha a proletárművészetről beszélnek, nemcsak egyszerűen megállapítják a proletárművészet mibenlétét, hanem kijelentik, hogy a proletárművészet fő jellemzője szándékolt egyszerűsége. Korunk leghatalmasabb problémájának ilyen felfogása számunkra nagyfokú félreértésnek tűnik. Ha még csak nem is a proletariátusról beszélünk, hanem a mai, a technika, a háború és a forradalom kohójában átformalódott népről általában, még a népről sem lehet azzal az érintetlen egyszerűséggel írni, amely a mi klasszikus népi művészeinkre jellemző. Ami viszont a proletariátust illeti, egyszerű-

séggel írni róla (és neki) véleményünk szerint annyit jelent, mint álszentséget prédikálni.

Természetesen nem kell szándékosan kényeskedni és stilizálni, de nem kell a ponyvairadalomtól sem megrészegeдни.

Az új proletárművészet belső tartalma felől kell nekifogni a bonyolult, növekvő pszichológiai élmények feltárásának, amennyire erőnkből telik. Ha mi jámbor ponyvaírók lennénk csak, természetesen kizárólag arra törekednénk, hogy „új bort” öntsünk a „régie tömlőkbe”. De az ilyen vállalkozás kudarcra van ítélve. Annak az osztálynak, amely bámulatos pszichológiát tár fel, előbb vagy utóbb új feltárási módszerekre van szüksége, új művészi stílusra tart igényt.

Nem akarunk próféták lenni, de minden esetre, *a proletárművészzel össze kell kötnünk a művészi eszközök minden képzeletet felülmúló forradalmát.* Többek között a szó művészeinek már nem olyan feladatot kell megoldaniuk, mint amilyenekre a futuristák vállalkoztak, hanem sokkal magasabb rendűeket. A futurizmus felvetette a „szóalkotás” problémáját, a proletariátus is kikerülhetetlenül szembetalálja magát vele, de magát a szót nem nyelvtanilag fogja reformálni, hanem megpróbálkozik, hogy úgy mondjuk, a szó technizálásával. A szó mindennapi használatában már nyilvánvalóan nem elegendő a proletariátus munka- és termelési céljaira. Elegendő lesz-e olyan finom és olyan új alkotáshoz, mint a proletárművészet? Nem határozzuk meg előre a szó technizálásának formáit, de világos, hogy ez nemcsak hangerősítés lesz; a szó fokozatosan el fog válni eleven hordozójától, az embertől. Itt most valamiféle egészen új kombinált művészethez jutunk el, ahol háttérbe szorulnak a tisztán emberi megnyilvánulások, a színelmre méltó mai színészkedés és a kamarazene. A dolgok, a mechanizált tömegek, a megdöbbenő, semmi intimet nem tartalmazó, a lírait nem ismerő, nyílt grandiózusság soha nem látott objektív ábrázolása felé haladunk.

A. Gasztyev

(*Пролетарская культура, 1919. № 9—10.*)

A LITYERATURNIJ FRONT ÍRÓI SZÖVETSÉGÉNEK NYILATKOZATA

A proletariátus vitathatatlan győzelmei láttán az orosz értelmiség széles rétegeiben, amelyek eddig tömegükben a proletárforradalom ellenségei voltak, hangulati, sőt néha világnézeti változás megy végbe.

Jellemző a proletárforradalomra, hogy az értelmiség vezetői, többek között a szó művészei, akik az értelmiség haladó erőinek tartották magukat, a kispolgári tömegek mögött kullognak. Amennyire üdvözljük az értelmiség szellemi átalakulását általában, olyannyira szükséges óvatosan és szigorú kritikával figyelni volt vezetőinek tevékenységét.

Ezek az emberek, akik a legjobb esetben is félreálltak Szovjet-Oroszország sötét napjaiban, most gyorsan váltják színüket és álarcukat, s nehogy veszítsenek a későbbiek folyamán, igyekeznek a számukra idegen kommunista nyelven megszólalni.

Így születik meg szemünk láttára az új veszély, a szellemi nyárspolgárság káros befolyásának veszélye a szépirodalom terén. Annak idején a művészetben a nyárspolgárság ellen folytatott harcban ott volt az értelmiségi csoportok sok képviselője, a rájuk jellemző ultra-individualista céltalan forradalmi tendenciák követői. A burzsoá ideológiával folytatott harc szervezésének minden tere át kell mennie azok kezébe, akik szilárdan állnak a forradalmi marxizmus talaján. A forradalmi marxizmus hatásának elmélyítése és kiszélesítése a művészet területén — ez a Lityeraturnij Front egész munkájának alapja.

A Lityeraturnij Front nem túzi zászlajára az egész forradalom előtti művészet teljes tagadását, hanem igyekszik megszabadítani a művészetet azoktól a módszerektől, formáktól és hangulatoktól, amelyek nem felelnek meg az élet új felfogásának, támogatja a művészi tevékenység minden olyan fajtáját, amely tartalmában és formájában megfelel az új kommunista építésnek.

Ezért a Lityeraturnij Front tanulmányoz minden már létrejött és még csak éppen feltűnő művészeti irányzatot, s felhasználja az általuk létrehozott életrevaló, egészséges alkotások elemeit. Ebből a szempontból a Lityeraturnij Front felhasználja mind a klaszszikus irodalom évszázados tapasztalatát, mind pedig minden későbbi művészeti irányzat eredményeit.

Mi csak a szóművészek leendő szövetségének elindítói, kezdeményező csoportja vagyunk.

A formák kiválasztásában semmiféle korlátot nem állítunk, meghatározott célunk van: nem partizánkodás, hanem egységes, szervezett harc a kommunizmusért.

Minden szövetségünkbe belépőt a közös cél kemény fegyelme tart össze.

Sorainkba hívunk minden kommunista író és rokonszenvezőt, különösen számíttunk a munkások és a parasztok még csak most ébredező hatalmas erőire, a művészi szó leendő alkotóira.

V. Fricse, N. Mescserjakov, A. Lunacsarszkij, M. Pokrovskij, Angarszkij, V. Polonszkij, V. Popov (Dubovszkoj), V. Mordvinkin, K. Novickij, I. Filipcsenko, V. Vesnyov, J. Herszonszkaja, M. Simkevics, K. Lavrova, V. Kirillov, M. Morozov, Rosszinszkij, N. Kuzko-Muzin, O. Lítovszkij, Sz. Baszov-Verhojancev, A. Szerasimovics, P. Kogan, M. Geraszimov, V. Meyerhold, Sz. Lopasev, I. Kanatkin, G. Usztyinov, Csizsevszkij, N. Povurov

(Горн, кн. 5. 1920. 94.)

A PROLETÁRÍRÓK OKTYABR—CSOPORTJÁNAK IDEOLÓGIAI ÉS MŰVÉSZETI PLATFORMJA

Elfogadták Szemjon Rodov elvtárs „A jelen pillanat és a proletárirodalom feladatai” c. beszámolója alapján, mint a MAPP platformját.

1. A szocialista forradalmak korszaka, amely átmenet az osztálytársadalomból az osztály nélküli, a kommunista társadalomba, az Októberi Forradalommal kezdődött, amely létrehozta Oroszországban a tanácsrendszerrel működő proletárdiktatúrát, ami egyedül teszi lehetővé, hogy a proletariátus minden vonatkozásban a társadalom szervezője és átépítője legyen.

2. Bár az osztályharc folyamán a proletariátus kialakította a forradalmi-marxista felfogást a közgazdaság és a politika terén, de a többi területen még nem teljesen szabaddult meg az uralkodó osztályok évszázados eszmei befolyása alól. Most, a polgárháború befejezése után, miközben a gazdasági fronton a harc tovább mélyül, a kulturális front került előtérbe és fontosnak bizonyult a NEP körülményei közt, amikor a burzsoázia ideológiai támadásra készül. A proletariátus most érkezett el ahhoz az elsődendő feladathoz, hogy létrehozza saját osztálykulturáját, következképpen saját szépirodalmát is, mint a tömegek érzelmeire irányuló mély ráhatás magas rendű eszközét.

3. A proletárirodalom, mint mozgalom, csak az Októberi Forradalom eredményeként jöhetett létre és fejlődhetett szükségszerűen. Bár az orosz proletariátus kulturális elmaradottsága, a burzsoá ideológiai évszázados elnyomása, a forradalom előtti utolsó évek és évtizedek orosz irodalmának dekadens periódusa hatott, s a burzsoá irodalom továbbra is befolyásolja a proletár alkotóművészetet. Ezenkívül tetten érhető az

idealista kispolgári forradalmiság hatása is. Ez utóbbi létalapja az, hogy az orosz proletáriátus előtt állt a polgári demokratikus forradalom véghezvitelének párhuzamos feladata is. E körülmények következtében a proletáriródalom eddig szükségszerűen eklektikus jellegű volt, és gyakran még ma is az, mind az ideológia, mind, következésképpen, a forma területén.

4. A NEP módszereivel meginduló tervszerű szocialista építés kezdetével, s azzal, hogy az OK/b/P áttért az agitációról a széles proletártömegek közötti rendszeres és mélyreható propagandára, szükségszerűvé vált bizonyos rendszert bevezetni a proletáriródalomba.

5. A fentiekből kiindulva a proletárirók Oktyabr-csoportja, mint a dialektikus materializmus világnézetétől áthatott proletár-avantgarde része arra törekszik, hogy ilyen rendszert létrehozzon. Ezt csak olyan egységes művészi-ideológiai és formai-program megalkotásával tartja lehetségesnek, amely a proletáriródalom további fejlődésének alapjául szolgálja.

Feltételezve, hogy ilyen program végérvényesen a gyakorlati alkotó munka és az ideológiai fronton vívott harc folyamán alakul ki, az Oktyabr-csoport megalakulásakor leendő tevékenységét az alábbi elvekre alapozza:

6. Az osztálytársadalomban az irodalom ugyanúgy mint minden más, egy meghatározott osztály feladatait szolgálja s csak az osztályon keresztül az egész emberiséget. Ebből következik, hogy csak az az irodalom proletáriródalom, amely a munkáscsapat és a széles dolgozó tömegek lelkületét és tudatát a proletáriátusnak, a világ átalakítójának és a kommunista társadalom megalkotójának végső feladatai érdekében formálja.

7. Ahogyan terjed és erősödik a proletárdiktatura, ahogy közeledünk a kommunista társadalomhoz, a proletáriródalom osztályjellegét változatlanul megőrizve nemcsak a munkáscsapat lelkületét és tudatát formálja, hanem egyre inkább hat a társadalom többi rétegére, s ezzel teljesen kihúzza a talajt a burzsoá irodalom alól.

8. A proletáriródalom ellenpólusa a burzsoá irodalom. A burzsoá irodalom, amely az őt létrehozó osztállyal együtt halálra van ítélve, igyekszik eltakarni lényegét az élettől való elszakadással, misztikába fordulással a „tisza művészet”, az öncélú forma stb. jelzővel. A proletáriródalom viszont fordítva, a forradalmi marxista világfelfogást teszi az alkotás alapjává, anyagául pedig a proletáriátus létrehozta mai valóságot választja, valamint a proletáriátus harcos múltjának forradalmi romantikáját s vívmányainak jövőbeni perspektíváját.

9. A proletáriródalom — társadalmi jelentőségének növekedése következtében — az elé az alapvető feladat elé kerül, hogy elsősorban a proletáriátus életéből vett grandiózus témájú széles vázlatokat, monumentális műveket hozzon létre. A proletárirók Oktyabr-csoportja e követelmények teljesítését csak akkor tartja lehetségesnek, ha a líra mellett, amely az utóbbi öt évben uralkodott a proletáriródalomban, a nyersanyag épikai és drámai megmunkálása is megindul. Ennek megfelelően a művek formája a művészi eszközökben a legnagyobb szélességre, egyszerűségre és ökonómiaira fog törekedni.

10. Az Oktyabr-csoport a tartalom elsőbbsége mellett foglal állást. A proletár irodalmi műnek a tartalom adja meg a nyelvi-művészi anyagot, és sugalmazza a művészi formát. A tartalom és a forma dialektikus antitézise: a tartalom meghatározza a formát s művésziileg benne formálódik meg.

11. Az osztályharc sokféle formája az átmeneti korban a proletárirótól a legkülönbözőbb témák feldolgozását kívánja meg, ami szükségessé teszi, hogy a proletáriródalom sokoldalúan használja fel az irodalom történetileg kialakult műformáit, valamint a próza és a költészet fogásait.

Ezért a csoport nem részesíti előnyben egyik műformát sem, és nem híve a formai ismérvek szerinti megkülönböztetésnek, amely alapján a polgári irodalmi iskolák eddig

elhatárolták magukat egymástól, ami lényegében az idealizmus és a metafizika átvitele az irodalmi alkotás folyamatára.

12. Figyelembe véve azt, hogy a dekadens irodalmi iskolák összetevőire bontották a lényegükben egységes műformákat, amelyek az uralkodó osztály történelmi felemelkedésének korában jöttek létre, s ezt a felaprózást a legapróbb részekig folytatják, s valamelyik elemet önmagában elegendő elvnek nevezik ki, s figyelembe véve azt is, hogy ezek az iskolák hatnak a proletárművészetre, s ezáltal további hatásuk veszélyes, az Oktyabrcsoport kijelenti:

a) ellenzi, hogy a művészi képet önmagában elegendő, darabokra szedett festői ornamentalsé csökevényesítsék (imaginizmus),

s az egyetlen egész dinamikus kép mellett van, amely az egész műben végigfejlődik, társadalmilag szükséges tartalmától függően,

b) ellenzi, hogy a szóritmust mint olyat öncéllá emeljék, aminek következtében a művész gyakran a társadalmi jelentőséggel nem rendelkező tisztán formai gyakorlat területére jut és igazi műalkotásnak tartja azt (futurizmus),

s az egész ritmus mellett foglal állást, amely organikusan fejlődik a műalkotás tartalmától függően az egységes művészi képben,

c) ugyanígy elveti a hang fetiszizálását, amely a burzsoázia hanyatlásának korában jött létre, s az egészségtelen misztika talaján nőtt fel (szimbolizmus),

s a műalkotás hangalakjának, valamint a művészi képnek és a ritmusnak organikus egysége mellett áll ki.

Csak akkor érhetjük el a történelmileg legmagasabb művészi szintézist, ha a műalkotás tárgyát egészében, konkrét jelentőségében, a törvényszerű fejlődésben vesszük.

Ily módon a csoport feladata nem a burzsoá irodalomban létező, vagy onnan a proletárirodalomba eklektikusan átvitt formák művelése, hanem a forma új elveinek és típusainak kidolgozása és felfedezése, a régi irodalmi formák gyakorlati elsajátítása, új proletár osztálytartalom segítségével való átalakításuk útján, valamint a múlt gazdag tapasztalatának és a proletárirodalom műveinek kritikai átértelmezése révén, melynek eredményeként létre kell jönnie a proletárirodalom új, szintetikus formájának.

(Ha nocmy, № 1. июнь 1923.)

A BURZSOÁ IRODALOMHOZ ÉS AZ ÁTMENETI CSOPORTOSULÁSOKHOZ VALÓ VISZONYRÓL

Lelevics elvtárs nézetei, amelyeket a Proletárirók I. moszkvai konferenciáján fogadtak el 1923. márc. 16-án.

1. Minthogy feltétlenül szükséges maximálisan megerősíteni a proletariátus parancsnoki hadállásait a burzsoázia ideológiai támadása közepette, teljesen világosan kell megfogalmaznunk egyrészt a proletárpárt és a proletárállam, másrészt a proletárirodalmi szervezetek művészetpolitikáját.

2. Az irodalmi irányzat vagy irodalmi jelenség megítélésének alapvető kritériuma csak társadalmi jelentősége lehet. Korunkban társadalmilag csak az az irodalom hasznos, amely az olvasók és elsősorban a proletár olvasók lelkületét és tudatát a proletariátusnak, mint a kommunista társadalom alkotójának végső feladatai felé irányítja — azaz a proletárirodalom. Minden más irodalom, amely másként hat az olvasókra, ilyen vagy olyan mértékben a polgári és kispolgári ideológia újjászületését segíti elő.

3. A kifejezetten burzsoá irodalom, kezdve a Gippiusz- és a Bunyin-féle emigráns pogrom-íróktól az Ahmatova- és Hodoszevics-típusú hazai orosz misztikusokig és individualistákig, az olvasó lelkületét a papi-feudális-burzsoá restauráció felé irányítják. Ez az

irodalom a proletariátus osztályellenségének csapata, tevékenysége Szovjet-Oroszországban a proletárforradalom szempontjából semmivel sem indokolható.

4. Az írók kispolgári csoportjai, akik „elfogadják” a forradalmat, de nem ismerték fel proletár jellegét, s csak a legelvakultabb anarchikus parasztlázadásnak értelmezték (Szerapion-testvérek és mások), a forradalmat görbetükröben mutatják, és képtelenek arra, hogy az olvasó pszichikumát és tudatát a proletariátus végső célja felé irányítsák. Ezért nem lehet pozitív nevelő szerepük a munkásosztály számára. Ugyanakkor bizonyos szerepet játszhatnak abban, hogy az ingadozó kispolgári köröknek a forradalom iránt táplált ellenséges érzületét tompítsák, s beleplántálhatják e körök tudatába azt a gondolatot, hogy feltétlenül szükséges aktívan együttműködniök az uralkodó proletariátussal.

5. Az irodalmi csoportulások e jellegzetes vonzásai alapján kijelölhetjük a velük szemben követendő helyes taktikát. A burzsoá csoportosulásokkal semmiféle együttműködésről sem lehet szó, itt nyílt osztályharc folyik. Ami a kispolgári „útitársakat” illeti, velük lehetséges bizonyos együttműködés.

6. De ez az együttműködés csak akkor vezethet a munkásosztály számára kedvező eredményre, ha tudomásul vesszük, hogy az útitársak nem a nekünk szükséges irányban nevelik a proletártömegeket, hanem, legjobb esetben, csak ideológiailag lefegyverzik ellenségeinket. Ráadásul, az útitársak kispolgári természetük miatt még ezen a téren sem mindig biztos szövetségesek. Következésképpen a velük való együttműködés csak akkor ésszerű, ha segédesapátként használjuk fel őket az ellenség dezorganizálására, s ugyanakkor állandóan leleplezzük zűrzavaros kispolgári vonásaikat.

7. Ezért, minthogy úgy véljük, hogy idővel a proletáriradalom lesz az egyetlen komoly erő a művészi szó területén, tudomásul kell vennünk, hogy az ideológiai front érdekei már most megkívánják, hogy a proletáriradalomnak vezető szerepe legyen a sajtó alapvető pártirodalmi orgánumaiban. Csak ilyen körülmények között lehetséges eredményesen felhasználni az útitársak segédesapatát, ugyanúgy, mint ahogy a politikában is csak a proletár élcsapat, az OK/b/P vezető helyzete tette lehetővé, hogy a proletárdiktatúra érdekében felhasználjuk a színenovehizmust.

8. Ily módon egyedül a következő taktikai jelszavak célszerűek: a proletár élcsapat fő támasza az irodalom terén a proletáriradalom; az ellenfél tudatának dezorganizálására segédesapátként felhasználható az „útitárs”-irodalom, de állandóan fel kell tárnai kispolgári vonásait; s állandó harc a burzsoá irodalom minden fajtájával.

9. A proletárirók közreműködését olyan sajtóorgánumokban, amelyekben a burzsoá és a kispolgári csoportok képviselői hallatják szavukat, a jelen tézisek alapján értékelni a Szövetség vezetősége, minden orgánum esetében külön megvizsgálja a kérdést.

(Ila nocny, № 1. июнь, 1923.)

A MAPP ÉS A LEF MEGÁLLAPODÁSA

(Részlet)

A megállapodást kötő felek:

1. Tovább folytatva a laboratóriumi munkát, *egész* alkotói tevékenységüket arra fordítják, hogy az olvasók pszichikumát és tudatát a proletariátus kommunista feladatai érdekében szervezzék.

2. Élőszóban és sajtóban *tántoríthatatlanul leleplezik a burzsoá-nemesi és ál-útitársi irodalmi csoportulásokat* és nyilvánítják művészetpolitikájuk osztályelveit.

3. Szervezetten lépnek kapcsolatba a kiadóvállalatokkal és a sajtószervekkel, s harcolnak a reakciós és ál-útítársi csoportok ott tapasztalható túlsúlya ellen, sajtó részvételüket azzal biztosítják, hogy e csoportokat megfosztják döntő befolyásuktól.

4. Kerülnek a kölesönös polémiát, de ugyanakkor nem mondanak le a vitáról és a praktikus baráti bírálatról.

5. Olyan intézkedéseket dolgoznak ki, amelyek a proletár- és forradalmi írók anyagi szükségleteinek és szakmai érdekeinek kielégítését szolgálják.

A fenti feladatok gyakorlati megvalósítására irodát hoznak létre, amely az egyesítésre lépő szervezetek 3–3 képviselőjéből áll, amelyre többek között, a következőket bízzák:

1. az irodalompolitikai és irodalmi kampányok tervének kidolgozását és gyakorlati keresztülvitelét, s az egyesítésre lépő szervezetek fellépéseinek (szóban és sajtóban) koordinálását.

2. a kiadók, sajtószervek és irodalmi csoportulások társadalmi-irodalmi profiljának tisztázását, s ettől függően az említett szervezetekre és szervekre vonatkozóan határozott irányvonal kitűzését és gyakorlati intézkedések megvalósítását,

3. új irodalmi csoportosulások és írók bevonását ezen egyezménybe.

A MAPP részéről: J. Libegyinszkij, Sz. Rodov, A LEF részéről: V. Majakovszkij, O. Brik.

1923.

Leopold Averbah

(C. PodoB: В литературных боях. 1923. ноябрь. 318—319. Лef, 1924. № 4. август-декабрь.)

A SZOVJET ÍRÓK FÖDERÁCIÓJA

... Alulírottak megalapítottuk a Szovjet Írók Föderációját, amely az OKP KB határozata alapján működik, s melynek célja:

1. Együttes részvétel az osztályharcban az irodalom frontján.

2. A kapituláns hangulatok és a kommunista felfuvalkodottság kiküszöbölése.

3. Elméleti és alkotói tapasztalatesere (írásban és szóban folytatott munkaviták, közös irodalmi estek, speciális intézetben folytatott kutatómunka stb. révén).

4. Közös kiadói vállalkozások.

5. Szervezett együttműködés az ifjú írók művésziszínvonalának emelése érdekében.

A föderációban lévő minden irodalmi szervezet és minden író, természetesen, megőrzi az alkotói útkeresés teljes szabadságát.

A munka kezdetén sorainkba hívunk minden irodalmi csoportot és egyes írókat, akik osztják az OKP KB határozatainak megállapításait, s akik részt kívánnak venni a szervezett harcban a proletár, a paraszti stb. igazán forradalmi irodalom megteremtéséért.

Moszkva, 1925. július 14.

A Proletárírók Összorosországi Egyesülete (VAPP) nevében: J. Libegyinszkij, F. Raszkolnyikov, Gyemjan Bednij, G. Lelevics, A. Bezimenszkij, Sz. Valajgyisz.

A Parasztiírók Összorosországi Társasága megbízásából: G. Gyejev-Homjakovszkij, P. Zamojszkij, K. Filimonov.

A Konstruktivisták Irodalmi Központja megbízásából: B. Agapov, Kornyelij Zelinszkij, Vera Inber, Ilja Szelvinszkij.

Csoporton kívül: B. Lavrenyov, V. Csetverinov, I. Jevdokimov, Vl. Vaszilenko.

Kritikusok, irodalom- és művészettörténészek: A.V. Lunacsarszkij, M. Olminszkij, L. Averbah, O. Brik, A. Zonyin, M. Groszman-Roscsin, B. Volin, B. Arvatov.

(Октябрь, 1925. № 8. август)

A PARASZTÍRÓK ÖSSZOROSZORSZÁGI TÁRSASÁGA A PARASZTÍRÓK PLATFORMJA

Elfogadta a VOKP KB 1928. máj. 15 és 17. között megtartott kibővített plénuma.

1. A Szovjetunió íróinak nagy része művei anyagát a falusi életből meríti. Ezek az írók ideológiai és alkotói beállítottságuk szerint nem egységesek, mint ahogy maga a parasztság sem egységes társadalmi összetételére nézve. A falusi szegénységnek, az agrár-proletariátusnak is megvannak a maga szépirodalmi ábrázolói.

Ugyanakkor a marxista irodalmi módszertől távol álló kritikusok és irodalomtörténészek — a hagyományokhoz híven — továbbra is „népből jött” írókról beszélnek általában, egyaránt parasztíróknak nevezik a kulákság cégéres énekesét s a falu proletár íróját, ami nyilvánvalóan helytelen. Éppen ebben az alapvető kérdésben szükséges az elhatárolás és a tökéletes világosság, mert ettől függ a paraszti szépirodalomnak, mint tömeges irodalmi mozgalomnak a sorsa. Nem minden író, aki a parasztságról ír, *igazán parasztíró*.

2. Parasztíróknak azokat az írókat tartjuk, akik a proletárideológia alapján, de a rájuk jellemző paraszti képek segítségével szervezik meg műveikben a parasztság dolgozó rétegeinek és minden dolgozónak érzéseit és tudatát a kispolgári korlátoltság elleni harc érdekében — a gazdaság, az életforma és a pszichikum kollektivizálásáért, a szocializmus építése és végeredményben az osztály nélküli kommunista társadalom érdekében.

3. A parasztíróknak tehát semmi közük sincs azokhoz az írókhoz, akik műveikben a mai falu kizsákmányoló részének — a kulákságnak az ideológiáját és vágyait fejezik ki. Ugyanígy a parasztírók a múlt esőkevényének tartják azon írók alkotásait, akik a proletárdiktatúra korában, a szocializmus építése közben, a falusi osztályharc egyre bonyolultabbá váló viszonyai között a hagyományok szerint folytatni kívánják a forradalom előtti narodnyik motívumokat, passzívan érzékelik és ábrázolják a természetet, idealizálják a patriarchális életet, a régi falusi szokásokat: a vallást, a tulajdont, a nacionalizmust. A parasztírók megkülönböztető vonása az alkotás terén a természet és az élet aktív-munkás érzékelése és ábrázolása egész bonyolultságában és sokoldalúságában.

4. A parasztírók ideológiailag elkülönítik magukat az úgynevezett útítársaktól is.

Ami az útítársakat illeti, feltétlenül figyelembe kell venni sokféleségüket s eszmei bizonytalanságukat. A szmenovehista jobboldali útítársak igyekeznek a szépirodalomban az új burzsoázia ideológusai lenni. Az útítársak ingadozó átmeneti rétegei, annak ellenére, hogy nem egységesek, lényegében „parasztkodó” értelmiségiek, s műveikben igyekeznek megtestesíteni különböző eszmei színezetben egy sajátos szovjet narodnyikizmust, amely a régebbi különféle narodnyik irányzatok utóregzése.

5. A paraszti és proletár szépirodalom különbsége egyáltalán nem ideológiai természetű. A parasztíróknak nincs szükségük saját, a marxista-leninista ideológiától eltérő világnézetre. Az a parasztíró, aki teljes egészében tudatos lett ideológiai téren, feltétlenül a falu proletárírójává válik, azzá kell válnia. A szovjet szépirodalomban már van egy sereg ilyen író.

6. De tömegükben a parasztírók — köztük a fiatal nemzedék is, amely szakadatlanul növekszik a falusi tudóstírók, a komszomol, a munkásegyetemek és főiskolák fiataljai köréből — kulturális téren még kevésbé fejlettek, kialakult világnézetük még nincsen. Náluk még sokkal inkább, mint a proletáríróknál, kimutathatók a kispolgári forradalmiság, az anarchizmus és a narodnyikizmus különböző formáinak és ágazatainak a esőkevényei. A parasztíró pszichikumában még mélyen bennfészkelnek az individualizmus és a magántulajdonosi tudat maradványai. Ezért a parasztírók vezető szervezeteinek alapvető és állandó feladata, hogy a most feltörő kádereket a proletárideológia vágányára állítsák

át, de semmiképpen sem úgy, hogy alkotásaiból kiszoruljanak a paraszti irodalmi és művészi alakok, mert ezek elengedhetetlen feltételei a parasztságra gyakorolt befolyásnak (Lásd az OK/b/P határozatát a párt irodalompolitikájáról).

(Читатель и писатель, № 27. 1928.)

II.

Kuznyica

A KUZNYICA-CSOPORT MOSZKVAI PROLETÁRÍRÓINAK ÉS KÖLTŐINEK NYILATKOZATA

A proletárirodalom ideológiai és osztályjelenség.

A munkásosztály harcának folyamán keletkezett. Létezését és további fejlődését meghatározza a történelmi fejlődés egész menete, amely feltartóztathatatlanul vezet az emberiséget a legmagasabb társadalmi forma — a kommunizmus felé.

A legújabb orosz irodalmat dekadenciájával és az abból logikusan következő irányzatokkal: a szimbolizmussal, a futurizmussal stb. együtt úgy tekintjük, mint a burzsoá társadalom bomlásának jelét. Ezeknek az irányzatoknak az ideológiája a szélsőséges individualizmuson és a társadalmi ideálok semmibebevésén alapszik, így ellentétes a proletariátus kollektivistá tudatával, amely tele van hatalmas cselekvő dinamikával és forradalmi romantikával.

Úgy véljük, hogy a megjelölt ismérvek alapján egyetlen mai művészi irányzat sem lehet a proletár művészi alkotás alapja.

Azonkívül, a proletárirodalom mint ideológiai és osztályképződmény, kizárja azt a lehetőséget, hogy a jelen pillanatban egészében bekapcsolódhassék valamiféle művészeti irányzatba. A proletárirodalom útja saját alkotói módszereinek és fogásainak irányába halad, miközben elsajátítja a múlt és a jelen művészetének minden technikai eredményét.

Az új élet elemeinek összesége által meghatározott művészi alkotás folyamatában alakítják ki a proletárköltők saját eredeti módszereiket és műfogásaikat.

„A lét meghatározza a tudatot”, az élet új formái új formákat hívnak életre a művészetben. A művész anyaga: a szó, a hangok, a színek stb. számunkra az eszme vagy a művészi gondolat megtestesítésének eszköze; határozottan állást foglalunk azok ellen az irányzatok ellen, amelyek az alkotást formai szabályokhoz kötik, s ily módon visszacsempészik a l'art pour l'art régi reakciós jelszavát.

Költő elvtársainknak teljes szabadságot biztosítunk az alkotói módszerek megválasztásában. Ezt az álláspontot szívvel-lélekkel magáévá tette a Proletárirók I. Összoroszországi Kongresszusa.

Nem ismerjük el azokat a cégéreket, amelyek azt hirdetik, hogy a legjobb, a legújabb a futurizmus, az imaginizmus stb., mert tudjuk, hogy a legtökéletesebb iskola sem igazolja a tehetségtelenséget.

Jelszavunk: minden előttünk létezett művészeti iskola tanulmányozása és túlszárnyalása új eredmények eléréseért, s egy olyan művészet létrehozásáért, amely megfelel a kommunista társadalom eszményeinek.

Bár elismerjük, hogy a proletárirodalom, mint a legfiatalabb irodalom, távolról sem hibátlan a forma tökéletessége terén, mégis azt állítjuk, hogy ez a kezdődő kommunista

korszak egyetlen és igazi irodalma, amely képes arra, hogy hatalmas általános emberi művészetté nőjön át, az élet művészetévé, az élet és a harmonikus, szép ember létrehozása nevében alkotó művészetté váljék.

Moszkvai proletárköltők és írók:

V. Alekszandrovskij, M. Geraszimov, V. Kazin, V. Kírillov, Sz. Obradovics, N. Poletajev, Sz. Rodov, Gr. Szannjikov, N. Ljasko, Je. Nyecsajev, I. Filipczenko, P. Nyizovoj, A. Novikov-Priboj, A. Dorogojcsenko, M. Szivacson, M. Volkov, A. Pomorszki, F. Smulerv.

(Кущица, № 7. 1921.)

III.

Imaginizmus

KIÁLTVÁNY

Ti költők, festők, rendezők, zenészek, prózaírók.

Ti mozdulat-ötvsők, színek és vonalak házalói, szó-köszörűsök.

Ti szépség zsoldosai, valódi stórfák, aktok, festmények kofái.

Szegyenkezünk, szegyenkezünk és örülünk, mert tudjuk, hogy ma egy ősi igazságot kell a fületekbe kiáltanunk. Dehát mit tegyünk, ha ti magatok nem kiáltottátok szét? Ez az igazság oly rövid mint a nők szerelme, pontos mint a patikaméreg, és fényes mint egy százfényerős villanylámpa.

Meghalt a gyermek, a harsány legényke, tíz évvel születése után (1909-ben született – 1919-ben halt meg). A futurizmus megdöglött. Harsogjuk hát kórusban: a futurizmusnak, a futurumnak vége. A futurista dogmák akadémiai jellege vattaként torlaszol el minden fiatal fület. A futurizmustól elborul az élet.

Ó, ne örvendeztetek, kopasz szimbolisták, sem ti, megindítóan naiv passzéisták. Nem hátrafelé indulunk a futurizmustól, hanem hulláján át előre, és egyre inkább balra, ezt kiáltjuk mi.

Undorodunk és émelygünk attól, hogy az egész ifjúság, amelynek pedig utakat kellene keresnie, fiatalságával a futurizmus hűsös és súlyos emlőjére tapadt, s ez a városi némbor, elfelejtve viharos éveit, „bon ton”-ná, dilettánsok privilégiumává lett. Hej, ti, akik utánunk fogtok a művészet töretlen útjain és útvesztőiben, a szavak, mozdulatok, színek aszfaltozott sugárútjain járni. Tudjátok-e, mi az a futurizmus? Ez a művészet meztlábasa, a forma Nietzscheje, az aktualitással álcázott Nadszon-stílus¹.

Nevetnünk kell, ha a művészet tartalmáról beszélnek. Sokáig kell valakinek tanulnia a tudatlanságot, hogy ezt kívánhassa: „Írj a városról”.

A téma, a tartalom – a művészetnek ez a vakbele – nem szabad, hogy sérvként kidudorodjék a művekből. A futurizmus azonban csak színlelte, mintha a formára volna gondja, mert nem akart elmaradni a parnasszustól és a szimbolistáktól: a formáról beszélt, de csak a tartalomra gondolt. Minden figyelmét arra irányította, hogy „minél városibb” legyen. S most eljött a megtorlás órája. A tartalomra épült művészet, az ihletre támaszkodó művészet (már el kellene törülni az ostobáknakezt az életjáradékát), a megszokás keretébe szorított művészet el kell hogy pusztuljon a hisztériától. Ó, ez a hisztéria már régóta rohasztja a futurizmust. Ti, vakok és utánczók, plagizátorok és döngölözők, nem vettétek észre ezt a folyamatot. Nem láttátok meg az elkeseredés gennjét, és csak

¹ Utalás Sz. Ja. Nadszon (1862–1887), a századvég divatos költőjének pesszimesta, szentimentális lírájára.

most, hogy a futurizmus újdonság-orra betört, kegyeskedtek felismerni ti is ezt, hogy men-
nétek a fenébe.

A futurizmus a napfényről és derűről kiabált, de zord és komor volt.

A tragikum és a fájdalom nagyban raktára. Szeme megduzzadt a könnyektől.

A futurizmus, amely pojácáskodásra szólított fel, hideg misztikumba, a város misz-
tériumába tévedt. Igazán mondjuk nektek: még soha a művészet nem állt oly közel a na-
turalizmushoz és oly távol a realizmustól, mint most, a harmadlagos futurizmus idő-
szakában.

A költészet: Majakovszkij hisztérikus jajveszékélése, Krucsonih és Burljuk költé-
szeti trágársága; a festészetben kockák és a hazai nyárfák nyelvére lefordított Picasso;
a színházban csipisz; a prózában nulla; a zenében dupla nulla (00: szabad).

Ti, akik még mertek figyelni, akiket az „érzés” megszokása nem szoktatott le a gon-
dolkodásról! Felejtjük el, hogy volt futurizmus, amint elfelejtettük, hogy voltak natura-
listák, dekadensek, romantikusok, klasszikusok, impresszionisták és egyéb zöldségek.
Pokolba ezzel az egész halandzsával!

Az izomlogika kemény ágyutalpáról mi, imaginisták, 42 centiméter kaliberű
torkunk szakadtából kiáltjuk nektek parancsainkat.

Mi, a művészet igazi mesteremberei, mi, akik a képről lecsiszoljuk, a formáról le-
söpörjük a tartalom porát, különbül, mint az utcai cipőtisztító a csizmánkat, mi azt állít-
juk, hogy a művészet egyedüli törvénye, egyedüli és semmihez sem hasonlítható módszere
az életnek a képen és a képek ritmusát át való kinyilvánítása. Ó, a képek szabadversét
halljátok műveinkben!

A kép, és csakis a kép. A kép — fokozatosan haladva az analógiáktól, a párhuzam-
októl — a hasonlatok, az ellentétek, a tömör és világos díszítő jelzők, a térnagazdag,
többemeletes építmény mellékletei: ime a művészet mestereinek termelőeszközei. Minden
egyéb művészet: a Nyiva mellékletei. Csakis a kép, mint a műre szórt naftalin, mentheti
meg azt az idő molylepkéjétől. A kép a sorok vértje. A festmény páncélzata. A színpadi
felvonás vártűzérése.

A művészi alkotásban minden tartalom ugyanolyan ostoba és értelmetlen, mint a
címke a festményen. Mi azt hirdetjük, hogy a művészeteket pontosan és szabatosan el
kell határolni egymástól, mi a művészetek differenciálódását hirdetjük.

Állítjuk, hogy várost, falut, mai kort, múlt időket ábrázolni mindig csak tartalmat
jelent, ez nem miránk tartozik, ezzel foglalkozzanak a kritikusok. Szólhat az ember arról,
amiről épp akar, csak egy a fontos: a képek mai ritmusa. Azt mondjuk: mai — mert nem
ismerjük a régít, ebben mi tudatlanok vagyunk, csaknem annyira, mint az ősz passzéisták.

Eltökélt örömmel vállaljuk előre mindazt a szemrehányást, hogy művészetünket
kiagyaltuk, kitaláltuk, verejtékes munkával. Ó, ennél nagyobb bókot nem is mondhattok
nekünk, fafejúk. Úgy van. Büszkéek vagyunk rá, hogy a mi fejünk nincs alávetve annak
a szeszélyes kölyöknek, amelynek neve: szív. És úgy gondoljuk: ha van agyvelő a koba-
kunkban, akkor nincs rá különösebb okunk, hogy tagadjuk létét. Szívünket és érzelmeinket
rábízzuk az életre, és nem mint naivul sejtők, hanem mint bölesen tudók lépünk be a
szabad, kötetlen művészi alkotásba. A tágranyílt szemű Kolumbuszok, a botesinálta
Kolumbuszok, a térképek hiánya miatti Kolumbuszok szerepe nekünk nincs ínyünkre.

Osztatlanul és parancsolóan követeljük az alkotók részére a következő anyagokat.

A költő a kizárólag képi értelemben vett szóval dolgozzék. Mi nem akarjuk a futu-
risták példája szerint a közönséget lóvá tenni és szabadalmat bejelenteni a szóalko-
tásra, az újításra stb., stb., mert ez minden költőnek kötelessége, bármely iskolához tartoz-
zék is.

A prózaíró csak munkájának ritmusában különbözik a költőtől.

A festő eszköze a szín és a tükör fénytörése (kirakat vagy tó).

A kívülálló tárgyak mindennemű címkéje, amely a festményt zagyvasággá teszi, esztelenség, olcsó sikerhajhászás.

Színész, jusson eszedbe, hogy a színház nem az irodalom inszenálásának helye. A színház joga a mozgás képe. A színház joga, hogy megszabaduljon a zenétől, az irodalomtól és a festészettől. A szobrász joga a dombormű, a zenésze . . . nos, a zenésze semmi, mert a zenészek még a futurizmusig sem jutottak el. Igazság szerint: hivatásos passzéisták.

Nézzétek, milyen boldogok vagyunk mi. Nincs filozófiánk. Nem fitogtatjuk a gondolatok logikáját. A biztonság logikája mindennél erősebb.

Nemcsak hisszük azt, hogy a jó úton járunk, de tudjuk is. Ha mi nem hirdetjük a régiek lerombolását, ez csak azért van, mert nincs időnk személtakarítással foglalkozni. Erre jók a sírásók, a futurizmus sakáljai.

Napjainkban, mikor a lakások hidegek, csak a mi műveink heve tudja átmelegíteni olvasóinkat, nézőinket. Nekik, a művészet érzékelőinek, örömmel ajándékozuk az érzékelés egész illetét. Sőt annyira kegyesek is lehetünk, hogy később, amikor te, megháborodott s egyelőre tehetségtelen olvasó, felnősz és megokosodol, még vitatkozni is hajlandók leszünk veled.

Lelkünkéről, mint a művészet élelmiszerjegyeről, levágjuk a májusi, a tavaszi szelvényt. S azok, akik lüktetőbben élnek, akik az első két kategória szerint élnek, azok sok árut kapnak majd a mi kiáltványunkra.

Aki nem rest, állítsa össze az imaginizmus filozófiáját, magyarázza meg, tetszés szerinti mélységben, a mi megjelenésünk tényét. Nem tudjuk, tán attól, hogy tegnap Mexikóban esett az eső, tán attól, hogy tavaly megfiadzott a lelkünk, vagy tán még valami mástól — az imaginizmusnak meg kellett jelennie, s mi büszkén valljuk magunkat fegyverhordozóinak, hogy általunk, mint plakátjai által, beszél veletek.

Az imaginisták élesapata:

a költők: Szergej Jeszenyin, Rjurik Ivnyev, Anatolij Marienhof, Vagyim Serse-nyevics.

a festők: Borisz Erdman, Georgij Jakulov.

Zenészek, szobrászok és egyebek — hol vagytok?

(Сирена (Воронеж), 30 января 1919.)

LÉT ÉS MŰVÉSZET

E soraimat azoknak a társaimnak ajánlom, akik velem együtt a képkalkotás nagy szerűségét vallják.

Társaimnak úgy tűnik, hogy a művészet csak önmagáért létezik. Az életnek és formáinak nincs rá befolyásuk. Nekem azt róják fel bűnömül, hogy még nem szellőzött ki belőlem annak az okcskodó iskolának a szelleme, amely a művészetet valamilyen esz-
nék szolgálatának tekinti.

Társaimat a szavak formájának figuratív szemléletessége vonzza, s úgy vélik, hogy szó és kép egymagában minden.

Node bocsássák meg nekem társaim, ha tudatom velük, hogy a művészetnek ilyen-
tén felfogása nagyon is komolytalan, így legfeljebb a felszínes benyomások művészetéről,
a dekoratív művészetéről lehet beszélni, de semmiképpen sem arról a szigorú értelemben
vett, valódi művészetéről, amely a belső ész-szükségleteknek jelekkel való kinyilvánítását
szolgálja.

A művészet minden mesterségbeli formája, akár az irodalomról, akár a festészetéről,
a zenéről vagy a szobrászatról van szó, csupán egyéni része annak a hatalmas, szerves

emberi gondolkodásnak, amely művészetnek mindezeket a fajtáit csak éppen annyira hordozza magában, mint nélkülözhetetlen fegyverét.

A művészetek az emberi elrendezés fajtáit jelentik. Az egyik ember szóval, hangulatokkal és mozdulatokkal adja másiknak tudatára, mi az, ami őt egy belső jelenségben vagy egy külsőben megragadta. Mindaz, ami az emberből ered, létrehozza igényeit, az igényekből támad az életmód, az életmódból pedig megszületik az a művészet, amely el-képzelésünkben él.

A művészetet teljes lendületében felfogva akarom bebizonyítani társaimnak, mennyire elválaszthatatlan a művészet az életmódtól s milyen tévelygésbe esnek, ha erőnek erejével öncélúságához ragaszkodnak.

A művészet fajtái, amint mondtam, nagyon sokfélék. Mielőtt a szó művészetével foglalkoznánk, lássuk a legegyszerűbb és legfelszínesebb művészetet, az emberi öltözködés művészetét, s gondolatainkban szálljunk vissza legalább szkítha-korunkba. Gondoljunk csak a márokra, a budinusokra és a szarmatákra.

Hérodotosz, amikor a szkíthákat leírja, szokásaikkal és ruházatukkal kezdi. A szkíthák nyakéket és karkötőt viselnek, fejükre sisakot húznak és lópatákból összevarrt köpenyt viselnek, mely páncéljukul szogál. Alsó ruházatuk bugyogóból és kurta kabátkából áll. E rövid kis leírást átfutva, nyomban el tudjuk képzelni öltözködésük egész logikáját, s egyszeriben itt áll előttünk ez a féktelen, daliás, harcias néptörzs. Mindjárt érezzük, hogy a nyakékre az ellenség kardjától való védekezésül van szükségük, a sisakkal a koponyájukat, a karkötővel csuklójukat óvják, köpenyük pedig csípőjüket és hátukat védi.

S akárcsak ruházódásában, ugyanúgy mutatkozott meg az ember igényeivel a zenében is. Tudjuk, hogy a dallamok ugyanúgy születtek meg, mint a pajzs meg a fegyver.

A zene főként a vérre hat. A hangok valahogy felizgathatják és lecsillapíthatják. Amint a régi kígyóbűvölők ismerték, úgy tudat alatt mind a mai napig pásztoraink is sejtik ezt a titkot, ezért túlkölnék a teheneknek. Nem ok nélkül mondják a mongolok, hogy hegedűjátékkal sírva fakasztható a teve. A hangok megkőthetik és szabadjára engedhetik, megállíthatják és elűzhetik a viharokat. Mindez régóta ismeretes, már régóta erre épülnek fel a hősi, az epikus, a sirató és a lakodalmas énekek.

A szavakat vizsgálva, azt is látjuk, hogy jelentőségük megegyezik az emberi igények korábbi fajtáival.

A szavak: az embert körülvevő tárgyak és jelenségek képei; velük védekezik és velük támad. Tárgy nélkül, test nélkül nem létezik szó, az életmódtól ugyanúgy elválaszthatatlan, mint a művészet egész sokkarú és sokszemű fegyvertára. Még a ruházatnak, a zenének és a szónak az a művészete is, amely teljesen haszontalan, a köznapi mozdulatok egyenes származéka. Az életmóddal együtt jár.

Hát mi más a mai nyaklánc, gyűrű és karkötő, mint hajdani őseink harci vértetének csökevénye? S a lányokat, ifjakat nemi gerjedelembe vagy bánatba kergető érzelmes románc mi egyéb, mint a kígyóra és a tehenre gyakorolt hatás? És mi más a szó, mint a primitív ember környezeti tárgyainak megkékvült kis hullája? Igen, az életmód és a művészet elválaszthatatlan egymástól. A figura már maga az életmód, a művészet pedig a legnagyobb mértékben figurális ábrázolás.

Társaim nem ismerik el a szavak és képek összekapcsolásának rendjét és harmóniáját. Szeretném megmondani társaimnak, hogy ebben nincs igazuk.

A kép élete hatalmas és gazdagon árnyalt. Mindig megvan az életkora, ezt a korok jelzik. Kezdetben szóbeli kép volt, nevet adott a tárgyaknak, azután következik a *fejléc-jellegű*, a *mítikus* kép, a mítikus után jön a *tipikus* vagy *összefoglaló*, a tipikus után pedig a *hajó-jellegű* illetve a *kettős látás képe*, és utolsónak az *angyal-szerű* vagy *ábrázoló*, amelyekről részben már alkalmunk volt szólni *Mária kulcsai* című könyvünkben.

A szóbeli kép példája a következő. Először vegyük a szó nélküli képet. Íme a méhek hangjának esiszólatlan tömege:

u-u-u-u,
bu-bu-bu.

Az ember öntudatában felmerül a „bu” hang által meghatározott hatás; a tárgyat megragadtuk a definícióval, s immár mozdulatlaná lett: meghatározása már maga a szó képe.

A fejléc-jellegű vagy mitikus kép az egyik tárgynak vagy jelenségnek a másikkal való összehasonlítása:

*Ágak-karok,
szív-egér,
nap-tócsa*

A mítikus kép még abban is megnyilvánul, hogy az elemi jelenségeket emberi fényfoltokhoz hasonlítjuk.

Ebből ered a szláv Dazs-gy-bog, aki esőt (dozsgy) ad, és a szeles Hébé, aki

*nevetve földre zúdtotta
viharral-habzó serlegét,*

[Szabó Lőrinc fordítása]

Erre épülnek fel a vademberek összes isten-figurái, valamint hőseik elnevezései: „Foltos szarvas”, „Piros szél”, „Kuvik”, „Lerágott nap” stb.

A tipikus, illetve összefoglaló kép az emberben meglévő külső vagy belső képek összessége. Egy külső kép: „orr, akár a bocskor”. Belső kép:

*Kemény, mint a kő,
Kősa, mint a szél,*

A hajó-jellegű kép, a kettős helyzet képe:

*Hold kancsóját villantsd, éjjel,
Nyírjuk tejet megegteni.*

Közeli rokona ez a fejléc-jellegűnek, csak azzal a különbséggel, hogy a fejléc-jellegű mozdulatlan. Ennek a képnek viszont keringése van.

Az angyal-szerű vagy ábrázoló kép egy mozgás vagy jelenség megtestesülése úgy, ahogyan ölti a szó testét. E kép megérzésére épül fel az egész technikai tárgyábrázolás valamint az érzelmi is. A tárgyi angyal-szerűség képe: a repülő szőnyeg és a repülőgép, a tűzmadár tolla és a villamosság, a könnyen sikló szánkó és az automobil. Az érzelmi angyal-szerűség képén nyugszanak a láthatatlan és az anyagtalán dolgok nevei, midőn ezek, még csak előérzetként, már a név ruháját öltik magukra, például a láthatatlan Inonia-ország érzése, egy láthatatlan és ismeretlen megérkezés érzése, mint ez: „Csodálatos vendég”.

Amikor tehát a képek hullámlásának meghatározásait keressük, amikor a lényegüknek megfelelő formát adjuk nekik, akkor azt tapasztaljuk, hogy hullámlásuk és keringésük összhangban van azokkal a törvényekkel, amelyeknek megszegése nagyon is észrevehető.

Egész életünk nem egyéb, mint egy nagy és tiszta vászon telerajzolása.

A paraszt például, amikor ablaka elé fehér fűzet vagy berkenyét ültet, pontosan, szabatosan rajzolja ki saját életmódját annak minden, éghajlat-szabta stílus-részletével. Minden lépésünk, minden meghúzott barázdánk életünk festményének egy szükséges vonása.

Bátorkodom felhívni társaim figyelmét, hogy ennek a rajznak minden egyes vonása szigorú összhangban áll az egésznek a törvényeivel. Országunk éghajlat-szabta stílusa kötelez rá, hogy megmutassam társaimnak, mennyire szükségesek és vitathatalanok ezek a törvények. Társaim sajátmaguk is ennek a törvénynek egy-egy elemét jelentik és úgy keringenek, ahogyan nekik rendeltetett. S bármit mondanának is ellevetésül, attól még ez az erő ugyanúgy megmarad, mint annak a kalendáriumi szakasznak az igazságától, amely a mi orosz parasztembereink gazdálkodását irányítja.

Az északi parasztember nem ültet ciprust az ablaka elé, mert ismeri a törvényt-megtanította rá a dolgok és a jelenségek logikája. Csak azt a fát ülteti el, amely bírja a havat és a szelet.

Nézzék csak meg a Nagyrosz Kalendárium tanácsait, az mindent szoros összhangba hoz a dolgokkal és a hellyel, az idővel és a természeti erők hatásával. Az ilyenek, mint „Gyújts havat, Mária”, „Csald ki az ürgét”, „Moss küszöböt, Avdotya” és „Fedula hucgocskák” hazánk megérzésének legjobb gyakorlatán épültek fel.

Társaim nem érzik a hazájukat, e szó teljes, széles értelmében, ezért hiányzik náluk annyira az összhang. Ezért is szeretik ők annyira a diszsonanciát, amelyet a bohócoknak való öncélú elferdítések fojtogató gőzével szívtak be magukba.

Anatole France-nak van egy különös elbeszélése egy akrobatáról, aki a szokásos imádságok helyett mindenféle trapézmutatványokkal hódolt Szűz Máriának. Ez az érzés hiányzik az én társaimból. Ők semmihez sem imádkoznak, és csak az üres akrobatáskodás tetszik nekik, melynek során igen sok szédítő ugrást tesznek, ezek azonban nem érnek sem többet, sem kevesebbet, mint a teljesen céltalan különkedések.

Az élet csak azt igényli, amire szüksége van, s minthogy a művészet csupán fegyvere az életnek, ezért mindennemű haszontalanság ugyanolyan káros, mint a diszharmonia.

Szergej Jeszenyin

(Знамя, 1921. № 9. (11).)

MAJDNEM DEKLARÁCIÓ

Felvetődik a kérdés: hogyan értelmezik az imaginisták feladataikat 1923-ban?

Költészetünkről fogunk szólni. A költői kép fejlődésének és kultúrájának rövid programja a következő:

a) Szó. Magja a kép. Embrionális állapotban.

b) Hasonlat.

c) Metafora.

d) Metaforikus lánc. A lírai érzés a képszerű szintaktikai metafora-egységekben. Önmegnyilvánulása a környező dologi világban történő kettétörése révén: költemény (harmadik nagyságrendű kép).

e) A lírai élmények summája, azaz a jellem — az ember képe. A helyét változtató „én” — a valódi és a képzelt, második nagyságrendű kép.

f) S végül a jellemek kompozíciója — a kor képe (tragédia, elbeszélő költemény stb.).

1923-ig az imaginizmus éppúgy, mint az egész Puskin utáni költészet nem jutott túl a d) ponton. Be kell vallanunk, hogy a nagyobb terjedelmű imaginista művek, mint Marienhof *Bolondok összeesküvése* és Jeszenyin *Pugacsovja* sem többek, mint jó lírai költemények.

Eljött az idő, amikor választani kell: vagy eltűnni és nem lopni többé a napot, vagy pedig megalkotni az embert és a kort.

A nagy munka közepette régebben elsajátított módszerünk számunkra új formai megállapításokkal bővül. Az imaginizmusba kánonként bevezetjük a *lélektani ábrázolási* és a szigorú *logikus* gondolkodást. A futurista tépett tudat a „kedves” kuriózumok világába távozik. A kis költői kép elveszti föderatív szabadságát, minthogy az egész képének szervesen alárendeli magát.

S még valami, mint forma, mint törvény: a mai kor romantikus tudatosítása, s a mai forradalmi tudat átvitele az elmúlt korokra, ha nyersanyagként dolgozik is velük az ember.

Az, hogy cikkünkben néhányszor megemlítettük a XIX. század nagy költőjének nevét, egyáltalán nem azt jelenti, hogy az imaginista mozgalom hátrafelé tekint. Nem vissza Puskinhoz, hanem előre Puskintól. Kiindulási pontul szándékosan az orosz költői kultúra virágzásának csúcsát választjuk, s nem a dekadencia mélypontját (Nyckraszov) (itt van egy szerencsétlen alfejezet: a dekadensek, az akmeisták és a Lef — ez a szép civilizációja).

Moszkva, 1923. jún. 1.

(*Гостиница для путешественников в прекрасном № 2, М, 1923.*)

NYOLC PONT

(*Részlet*)

4. Azok a szemrehányások, hogy a mi művészetünk nem kell a proletariátusnak, marxista szempontból tévedésen alapulnak: összekeverik a proletariátust az egyes munkásokkal. *Az, ami nem kell Ivanovnak vagy Szidorovnak, talán éppen az kell a proletariátusnak.* Ha arra az álláspontra helyezkedünk: ez nem kell a proletariátusnak azért, mert száz Ivanov azt mondta, arra a következtetésre jutunk, hogy a proletariátusnak semmiféle művészet nem szükséges: a munkások és a parasztok egy része széttépte a Téli Palota gobelinjeit kapcának — tehát a régi művészet nem szükséges. A munkások egy része negatív véleményt hallatott az új művészetéről, következésképpen az sem szükséges. Az, hogy mi kell a proletariátusnak 1924-ben, csak 2124-ben lesz világos a proletariátus számára. A történelem türelemre tanít bennünket. *A vilák e téren a jósno jövendölésével egyenértékűek.*

5. Tiltakoztok az életábrázolás ellen? Igen? Mi mellett vagytok? A mindennapi élet mellett? — Magyarázzuk meg:

A mindennapi életet le lehet fényképezni — ez a naturalista és a proletárkodó költők álláspontja. A mindennapi életet lehet rendszerezni — ez a futuristák álláspontja. *A mindennapi életet idealizálni és romantizálni kell — ez a mi álláspontunk.* Romantikusok vagyunk, mert nem vagyunk protokoll-írók. A „Harc az új életért” jelszó mellé meghirdetjük a „Harc az új világszemléletért” jelszót . . .

8. Az Októberi Forradalom felszabadította a munkásokat és a parasztokat. Az alkotó tudat még nem lépte át 61-et.

Az imaginizmus a tudat és az érzélem jobbágy-helyzetének megszüntetéséért harcol.

*Anatolij Marichenhof, Vagyim Sersenyevics,
Nyikolaj Erdman, Rjurik Ivnyev, Szergej Jeszenyin*

Minthogy néhány itt kifejtett nézettel nem értettek egyet, néhány imaginista aláírása hiányzik.

(*Гостиница для путешественников в прекрасном. № 1 (3) 1924.*)

Szerapion-testvérek

MIÉRT VAGYUNK SZERAPION-TESTVÉREK?

1. A *Szerapion-testvérek* — Hoffmann regénye. Tehát mi Hoffmann utánozzuk tehát mi Hoffmann iskolája vagyunk.

Ezt a következtetést vonja le mindenki, aki valamit hallott rólunk. Majd, miután elolvasta antológiánkat vagy a testvérek egyes elbeszéléseit, ámulatba esik: „Mi közülük ezeknek Hoffmannhoz? Hisz általában véve ez nem egységes iskola, nem egységes irányzat. Mindegyikük a maga módján ír.”

Igen, ez így van. Mi nem iskola, nem irányzat, nem Hoffmann utánzásának stúdiója vagyunk.

És ezért választottuk a „Szerapion-testvérek” nevet.

Lothar gúnyolódik Ottmaron: „Ne foglaljuk-e határozatba, hogy miről szabad s miről nem szabad beszélgetnünk? Ne kényszerítsünk-e mindenkit három pikáns vice elmondására, vagy ne határozzuk-e el, hogy mindig szardíniát fogunk vacsorázni? Ezzel a filiszterségnek egy olyan tengerébe süllyednénk, amilyen csak a klubokban lehetséges. Hát nem érted, hogy minden körülhatárolt helyzet kényszert és unalmat von maga után, s ez a jó kedély megfojtója?”

Azért választottuk a „Szerapion-testvérek” nevet, mert a kényszert és unalmat nem akarjuk, hogy mindannyian egyformán írjunk, mégha Hoffmann is utánozva.

Közülünk mindenkinek megvan a maga sajátos arculata, a maga irodalmi ízlése. Mindegyikünkönél a legkülönbözőbb irodalmi hatások nyomai lelhetők fel. „Mindegyikünk a saját hangszerén játszik” — mondotta Nyikityin első összeövetelünkön.

De hiszen a Hoffmann által ábrázolt hat testvér is — nem ikrek, nem nagyságrendbe felsorakoztatott katonák. Szilveszter halkszavú, csöndes, szerény, Vincent vad, zabolátlan, csapongó, hangoskodó, Lothar örökké morog, zsémbeskedik és vitatkozik, Ciprián tündődő, el-elmélázó misztikus, Ottmár szüntelenül csipkelődik és gúnyolódik s végül Theodor, a gazda — gyengéd apja és barátja testvéreinek, e különös társaság észrevétlen vezetője, a viták lángralobbantója és kioltója.

És rengeteg vita van. A hat Szerapion-testvér szintén nem iskola és nem irányzat. Támadják egymást, örökké elégedetlenek egymással, ezért választottuk mi a „Szerapion-testvérek” nevet.

1921 februárjában, a nagy előírások, regisztrálások és a kaszárnyai rend időszakában, amikor mindenkit egy szigorú és unalmas szabályzatnak vetettek alá, mi úgy határoztunk, hogy gyűléseinket szabályzatok és elnökök nélkül, választások és szavazás nélkül fogjuk lebonyolítani. Theodorral, Ottmárral és Cipriánnal együtt hittük, hogy „... a jövődő gyűlések karaktere önmagától fog kirajzolódni, és ígéretet tettünk, hogy Szerapion remete szabályzatához a síríg hűek leszünk”.

2. E szabályzat pedig a következő: P* gróf Szerapion remetének nyilvánította magát, aki Decius imperátor idejében élt. Az erdőbe ment, s a csodálkozó világtól távol egy kalyibát épített magának. De nem volt egyedül. Tegnap Ariosto látogatta meg, ma Dantéval beszélt. Így ért meg tisztes öregkort az *örült* költő, nevetve azokon az *okos* embereken, akik igyekeztek őt meggyőzni arról, hogy ő P* gróf. Hitt látomásaiban . . . Nem, helytelenül mondta: számára ezek nem látomások voltak, hanem maga az igazság.

Mi hiszünk kigondolt alakjaink és kigondolt eseményeink realitásában. Élt Hoffmann, az ember, élt a diótörő is, a bábu, különös, de ugyanolyan valóságos életet élt.

Ez persze nem új. Melyik legágrólszakadtabb, legfantáziátlanabb publicista nem írt az élő irodalomról, a műalkotások realitásáról?

Sebaj! Mi nem lépünk fel új jelszavakkal, nem publikálunk kiáltványokat és programokat. De e régi igazságnak számunkra igen nagy gyakorlati jelentősége, értelme van, amely homályban maradt vagy feledésbe ment, különösen nálunk, Oroszországban.

Véleményünk szerint napjaink orosz irodalma túlságosan illedelmes, kimért, egyhangú. Megengedik nekünk, hogy elbeszéléseket, regényeket és unalmas drámákat írjunk — régi vagy új stílusban —, de feltétlenül hétköznapi és feltétlenül mai témákról. Nálunk a kalandregény káros jelenség; a klasszikus és romantikus tragédia — archaizmus vagy stilizálás; a bulvárirodalom — erkölestelen. Ezért Alexander Dumas (az idősb) — makulatúra, Hoffmann és Stevenson pedig — ifjúsági írók.

Mi pedig azt mondjuk, hogy zseniális patrónusunk, a hihetetlen és valószínűtlen dolgok költője egy sorba állítható Tolsztojjal és Balzac-kal, hogy Stevenson, a rablóregények szerzője — nagy író, s hogy Dumas — klasszikus, akárcsak Dosztojevskij.

Ez nem jelenti azt, hogy mi csak Hoffmann-t és Stevensont ismerjük el. Testvéreink szinte kivétel nélkül éppen a hétköznapiakat ábrázolják. Ám tudják, hogy lehetne másról is írni. A műalkotás tükrözheti a kort, de az sem kizárt dolog, hogy nem tükrözi, s attól még nem lesz rosszabb. És lám, Vszevolod Ivanov, aki eltökélten a hétköznapiak valóságát, a forradalmi, nyomasztó, véres falusi életet ábrázolja, elismeri Kaverint, az értelmetlen romantikus novellák szerzőjét, az én ultraromantikus tragédiám pedig összefér Fegyin nemes, régimódi lírájával.

Mert mi egyetlen egy dolgot követelünk: a mű legyen organikus, reális, a mű élje a maga saját külön életét.

Saját külön életét. Ne kópiája legyen a természetnek, hanem a természettel egyenrangú életet éljen. Mi azt mondjuk: Hoffmann diótörője közelebb áll Gorkij Cselkasához, mint ez az irodalmi csavargó az élő csavargóhoz. Mert mind a diótörőt, mind Cselkast művész gondolta ki és teremtette meg, csupán más-más toll rajzolta őket.

3. Még egy igen fontos praktikus értelme van Szerapion remete szabályzatának.

Forradalmi s hatalmas politikai feszültség idején gyűltünk össze. „Aki nincs velünk, az ellenünk van! — mondogatták nekünk jobbról és balról. — Kivel vagytok hát ti, Szerapion-testvérek? A kommunistákkal vagy a kommunisták ellen? A forradalomért vagy a forradalom ellen?”

Kivel tartunk hát mi, Szerapion-testvérek?

Mi Szerapionnal, a remetével tartunk.

Vagyis senkivel? Vagyis — pocsolya? Vagyis — esztetizáló értelmiség? Ideológia nélkül, meggyőződés nélkül, mondván: „Szélről van a kunyhóm, semmiről sem tudok” . . .

Nem.

Közülünk mindenkinek megvan a maga ideológiája, a maga politikai meggyőződése, és kunyhóját olyan színűre festi, amilyenre akarja. Így van ez az életben. És így az elbeszélésekben, kisregényekben, és a drámákban is. Viszont mi együttesen — testvériség — egyetlen követelünk: hogy a hang ne legyen hamis. Hogy higgyünk a mű realitásában, bármilyen színű is legyen az.

Túlságosan sokáig gyötörte és irányította az orosz irodalmat a közvélemény. Ideje megmondani, hogy a nem kommunista elbeszélés lehet tehetségtelen, de lehet zseniális is. És nekünk teljesen mindegy, kivel volt Blok, a költő, a *Tizenkettőn* szerzője, vagy Bunyin, az író, az *Egy úr San Franciscóból* szerzője.

Elemi igazságok ezek, de mindennap tapasztaljuk, hogy erről újra és újra beszélni kell.

Kivel tartunk hát mi, Szerapion-testvérek?

Szerapionnal, a remetével. Hisszük, hogy a kimérák az irodalomban — sajátos

realitás, és nem akarjuk az utilitarizmust. Nem a propaganda végett írunk. A művészet reális, mint maga az élet. És ugyanúgy céltalan és értelmetlen mint maga az élet: létezik, mert nem lehet nem léteznie.

4. Testvérek! Utolsó szavam hozzátok szól!

Van még valami, ami összeköt minket, noha ez megfoghatatlan és megmagyarázhatatlan — testvéri szeretetünk.

Mi nem klubtársak, nem kollégák, nem elvtársak vagyunk, hanem

T e s t v é r e k !

Mindegyikünk drága a másoknak mint író és mint ember. Nagy idők egy nagy városában úgy találtunk egymásra — kalandvágyók, értelmiségiek és egyszerűen emberek —, mint ahogy édestestvérek szoktak egymásra rátalálni. Az én vérem azt mondá nekem: „Ímé a te testvéred!” És a te véred azt mondá néked: „Ímé a te testvéred!” És nincs olyan erő a világon, amely szétrombolhatná a vérségi köteléket, és megbonthatná az édestestvérek szövetségét.

És most, amikor fanatikus zugpolitikuskok és rövidlátó kritikuskok jobbról és balról széthúzást szítanak közöttünk, ideológiai különbözőségünkbe kapaszkodva, és azt kiabálják: „Oszoljatok szét és tömörüljétek pártok szerint!” — egyszerűen nem válaszolunk nekik. Mert imádja bár az egyik testvér az Istent, a másik a Sátánt, azért testvérek maradnak. És az édestestvérek vérségi kötelékét senki a világon nem tépheti szét.

Mi nem elvtársak vagyunk, hanem

T e s t v é r e k ! !

Lev Lunc

(Литературные записки, 1922. № 3. 30—31.)

V.

Konstruktivizmus

A KONSTRUKTIVISTÁK IRODALMI KÖZPONTJÁNAK NYILATKOZATA

A konstruktivizmus lépcső a szocializmus művészeté felé.

A konstruktivizmus alapvető elvei a következők:

1. A mai, meggyorsult, gazdaságos és nagykapacitású termelési technika hat az ideológiai elképzelések módjaira is azért, hogy minden kulturális folyamatot ezeknek a belső formáló-tervező követelményeknek rendel alá.

A technikai és szervezési kérdések iránt megnyilvánuló fokozott figyelem kifejeződése a konstruktivizmus.

2. Nálunk, a Szovjetunióban széles körű társadalmi és kulturális értelme van a konstruktivizmusnak, minthogy viszonylag rövid idő alatt kell megszüntetni azt a távolságot, amely elválasztja a kulturálisan elmaradott proletariátust a mai magasfokú technikatól s a kulturális felépítmények egész fejlett rendszerétől, amelyeket az egész világon éleződő osztályharc körülményei között a burzsoázia harci eszközként is felhasznál.

3. E feladat szervezeti formája a konstruktivizmus.

4. Ily módon a konstruktivizmus olyan rendszerezett gondolatok és társadalmi elméletek összessége, amelyek hangsúlyozottan tükrözik a munkásosztály szervezeti

előretörését: a munkásosztály a hatalom megragadása után parasztszágban kénytelen megépíteni a gazdaságot, és lerakni az új szocialista kultúra alapjait.

5. Ez az előretörés a kultúra területén főként a kultúra technikájában megy végbe, a tudás és az ismeret minden területen, kezdve az írás-olvasás egyszerű megtanulásától.

6. A konstruktivista (azaz a céltudatos-szervezeti) és a kulturális-mozgalmi hordozójának mindenképp előtérbe kell lépnie, valamint azon átmeneti társadalmi rétegeknek, amelyek a proletariátus eszmei-politikai hatása alatt állnak.

7. A konstruktivizmus a művészet területén formálisan a *téma maximális kiaknázásának rendszerévé* vagy minden művészi alkotó elem kölcsönös funkcionális igazolásának rendszerévé alakul át, azaz egészében véve a *konstruktivizmus motivált művészet*.

8. A forma területén az ilyen követelmény beleütközik az úgynevezett terhelés elvébe, azaz az egységnyi anyagra eső követelmények terhe növekszik.

9. A jobboldali társadalmi erők, az értelmiségi és kispolgári csoportok a konstruktivizmus formális követelményeit esztétikai lövészárkokként használják fel, hogy abban bújjanak el a forradalmi korszerűség előrenyomulása elől, amely igyekszik a művészi témába behatolni. Így a konstruktivizmus egyfajta statikus műfajjává válik, azaz az esz-köz motiválatlan demonstrációjává. Ez egyaránt vonatkozik a festészetre és a költészetre.

A baloldali társadalmi rétegek számára a maximális kiaknázás követelménye természetesen összeolvad a nagy kortéma és a hozzá illő forma keresésével, ami a szűz logikája által a költészet területére bevezeti a próza műfogásait.

10. A terhelés elvének alkalmazása a költészetben: a vers felépítése a lokális szemantika szerint, azaz a téma alapvető értelmi tartalmából kell kifejleszteni a verssor egész szerkezetét.

11. A Konstruktivisták Irodalmi Központja (LCK), amely zászlajára írta a fenti elveket, olyan szervezeti egyesülés, amelynek tagjait a kommunista építés közös célja forrasztja egybe, tagjai feladatukul tűzték ki, hogy a konstruktivizmus formális-technikai és elméleti oldalainak együttes, gyakorlati kidolgozásával az irodalomnak és különösképpen a költészetnek a mai kulturális körülmények között aktív értelmezést adjanak.

A konstruktivisták feltétlenül szükségesnek tartják, hogy irodalmi alkotásaikban aktívan éreztessék a mai forradalmi kort, mind tematikai, *mind technikai követelményeiben*.

Ilja Szelvinszkij, Kornyelij Zelinszkij, Vera Inber, Borisz Agarov, Jevgenyij Gavrilovics, D. Tumannij, I. A. Akszjonov

(Госплан литературы, август 1924, Известия ЛЦК, август 1925.)

A KONSTRUKTIVIZMUS

(Részletek)

A konstruktivizmus költők egyesülése, akiket az kapcsol össze, hogy együtt dolgoznak a korunk lényegéből következő új költészeti stíluson és új irodalmi elveken. Röviden azt mondhatjuk, hogy ezek az elvek korunk jellemző vonásainak sajátos hasonmásai: gazdaságosság az anyag felhasználásában, céltudatosság, dinamizmus, az építkezés racionalizmusa.

Egyetlen irodalmi iskola sem hoz csak formális jelszavakat. Éppen ellenkezőleg: maguk ezek a jelszavak az új társadalmi rétegek alakulásának alapján jönnek létre. A konstruktivizmus az irodalomtól (s mert a konstruktivisták többsége költő, főként a költészettől) ugyanazokat a követelményeket kéri számon, mint a szocialista építés a kul-

túra minden területén, kifejezi az új szovjet értelmiség kultúrmunkási törekvését. Ez az értelmiség azt keresi, milyen (hozzá legközelebb álló) területen vehet részt az általános építésben. . . . A konstruktivisták művészetét jellemezhetjük néhány közös vonással, amit nevezhetünk a konstruktivizmusra támaszkodó stílusnak. Ezek a vonások:

1. A művek merészsége, a szűzsé dominál a művekben;

2. A kifejezőeszközök ökonómiaja;

3. A hősöknek, a tájaknak s általában a leírandónak jellemzése a választott témához találó szavakkal (lokális szemantika elve);

4. A próza műfogásainak bevezetése a költészetbe. E fogások a szervező eszközök szerepét töltik be, amelyek elősegítik az olvasó figyelmének koncentrálását, megszervezését a számára kívánatos irányba.

. . . A konstruktivizmus a futurizmust váltja fel, úgy is mint irodalmi iskolát, s úgy is mint nihilista világszemléletet. A futurizmus megtette a magáét: a burzsoá dekadencia sírásója volt a forradalom előtti években. Új formájában, a Lefben a futurizmus régi dolgát folytatja — harcát a rothadt ellenség maradékával. De az új ügyet, az új irodalmat, az új szocialista kultúrát nem a futurizmus alkotja meg. Ez az új kultúra megalkotja új stílusát, új módszereit, s ezek a konstruktivizmus módszerei.

Kornyelij Zelinszkij

(*Чумачель и нумачель, 1928. № 3.*)

VI.

Lef

POFONÜTJÜK A KÖZÍZLÉST

A mi Új Első Váratlanunk olvasóinak.

Csupán *mi* vagyunk Korunk *arca*. A kor kürtje harsonázik általunk a szó művészetében.

A múlt szűk. Az Akadémia és Puskin érthetetlen hieroglifák.

Puskint, Dosztojevskijt, Tolsztojt ésatöbbit, ésatöbbit ki kell dobni a Jelenkor Gőzhajójából.

Aki nem felejt el *első* szerelmét, az nem ismeri fel az utolsót. És ki az a hiszékeny, akiutolsó Szerelmét átváltoztatná Balmont parfómös szajhájává? Ez tükrözné a mai nap merész lelkét? És ki az a gyáva, aki ne merné lerántani a papírvértet a harcos Brjuszov fekete frakkjáról?

Vagy tán ismeretlen szépségnek hajnalfénye ragyog rajtuk?

Mossák meg kezüket, ha hozzáérnek a töméntelen sok Leonyid Andrejev által összekotyvasztott mocskos könyv-váladékhoz.

Míndezeneknek a M. Gorkijoknak, Kuprinoknak, Blokoknak, Szologuboknak, Remizovoknak, Averscenkóknak, Csornijoknak, Kuzminoknak, Bunyinoknak ésatöbbinek, ésatöbbinek csupán folyóparti nyaraló kell. Ilyen jutalmat szán a sors a mesterembereknek.

Mi a felhőkarcolók magasságából pillantunk le hitványságukra! . . .

Megparancsoljuk, hogy tiszteljék a költők *jogait*:

1. A szótárgyarapítást *egész terjedelmében* — önkényes és képzelt szavakkal (szóújítás),

2. az előttünk létezett nyelv iránti végtelen gyűlöletet,
 3. azt, hogy irtózáttal hárítsuk el büszke homlokunkról a garasos dicsőség Önök által nyírfavesszőkből font Koszorúját,
 4. azt, hogy a *mi* szó szirtfokán álljunk a fütty és harag tengerének közepette.
- És ha *egyelőre* még a mi frásainkban is ottmaradtak az Önök „Józaneseének” és „Jóízlésének” mocskos bélyegei, mégis *elsőként* vibrálnak felettük az Önértékű (Ön-eredetű) Új Szó Eljövendő Szépségének Villámfényei.

1912.

*David Burljuk
Alekszandr Krucsonih
Vlagyimir Majakovszkij
Viktor Hlebnyikov*

(Москва, декабрь 1912.)

A FUTURIZMUS PERSPEKTÍVÁJA

... A két alapvető feladat tehát, amelyet a futurizmusnak teljesítenie kell:

1. A lehető legnagyobb mértékben elsajátítva az esztétikai kifejezés és meggyőzőségi eszközöket, kényszerítenie kell a Pegazusokat, hogy az agitációs és propaganda-munka gyakorlati kötelességeinek nehéz terheit húzzák. A művészetben belül olyan munkát kell végeznie, amelyik felbomlasztja a művészet öncélú felfogását.

2. Elemezve és tudatosítva a művészetnek mint társadalmi erőnek aktivizáló lehetőségeit, a művészetet létrehozó energiát nem a tükrözött élet, hanem a valóság szolgálatába kell állítania, s a művészet varázsával és örömeivel kell bevonna az ember minden termelési mozdulatát.

Mind az első, mind a második feladatban kidomborodik az ember élményei, érzelmei és cselekedetei sajátos rendszeréért, pszichikai alkataért folytatott harc.

... Pontosán tudva ezt és célirányosan a kommunista feladat felé orientálódva a futurizmusnak szét kell választania szimpátiájának és antipátiájának, rábeszélésének és elutasításának tárgyait.

És ha a futuristák maximális programja a művészetnek az életben való feloldása, a nyelv tudatos reorganizálása a lét új formáihoz alkalmazva, s a termelő-fogyasztó pszichikumának érzelmi edzéséért folytatott küzdelem, akkor a szó futurista művészeinek minimális programja nyelvművészetüknek a gyakorlati napi feladatok szolgálatába állítása. Amíg a művészetet nem döntötték le spontán kialakult piedesztáljáról, a futurizmusnak fel kell használnia és szembe kell szegeznie a művészet küzdőterén: a lapos hétköznapi krónikájának — az agitációs ráhatást; a lírának — az energikus szöveg-munkálást; a széppróza pszichologizmusának — az ötletes, kalandos elbeszélést; a tiszta művészetnek — a riportot, az agitkát; a deklamálásnak — a szónoki emelvényt; a nyárspolgári drámának — a tragédiát és bohózatot; az élményeknek — a termelési mozzanatokot.

A régi, akaratgyengítő esztétika elleni agitációs munka ugyanúgy, mint korábban, a futuristák feladata kell, hogy maradjon, mert számukra hatékony művészet nem létezik harcoss irányzatosság nélkül. Hol van e munka támasza? Hol az új fogyasztók közege, azon durva agyagfal helyett, amelyet 1913-ban döngettek a futuristák? Van ilyen: az öntudatában igen gyorsan gyarapodó munkáshallgatóság, de különösen a munkásifjúság, amelytől nagyobb mértékben, mint a munkás középrétegtől, idegen a lusta, óvatos megszokottságnak az a nyárspolgári — hétköznapi genny, ami jellemzi a falu és a városi kézművesség kispolgári hatása alatt levő munkás középréteget. És, természetes, hogy a

futurizmus jelzőlámpái ennek a fiatalságnak és nem az értelmiségi hallgatóságnak nyitnak utat.

Csak a munkástömegekkel és ezzel az ifjúsággal való mindennapi munkában lehetséges a futurizmus előretörése, a futurizmusó, amelynek világfelfogása a lángoló fiatalság, gúnyolódó frissesség és tántoríthatatlanság, amelyennek nyilvánította magát minden egyes körngető sorával, rányomva ezt a bélyegét évtizedek egész — a filantropizmusig még le nem sülyedt — irodalmára.

A futurizmus munkája párhuzamos és azonos a kommunizmus munkájával. A futurizmus a személyiség olyan dinamikus szervezéséért folytat harcot, amely nélkül a kommunához való előrehaladás nem lehetséges.

Sz. Tretyakov

(Лев, 1923 аезым)

MIÉRT HARCOL A LEF?*

1905, utána reakció. A reakció leülededik: önkényuralom és kettőzött elnyomás a kereskedő meg a gyáros részéről.

A reakció művészetet, életformát teremtett a tulajdon képére és ízlésére: a szimbolisták (Belij, Balmont), a misztikusok (Csulkov, Gippiusz) és a szekszuálpatalógusok (Rozanov) művészetét, — a kispolgárok és nyárspolgárok életformáját.

A forradalmi pártok támadták az életformát, a művészet fellázadt, hogy üssön az ízlésen.

Első impresszionista fellángolás: 1909 (a *Birák pocsolyája* című gyűjtemény).

Ezt a fellángolást három évig szították.

Futurizmussá szították.

A futurista társulás első könyve: *Pofonütjük a közízlést.* (1914. David Burljuk, Kamenszkij, Krucsonih, Majakovszkij, Hlebnjikov).

A régi rendszer kellően nem értékelte a holnapi robbantók laboratóriumi munkáját.

A futuristák miskáló ceruzával, az előadások *betiltásával*, sajtószerte *ugatással*, *üvöltéssel* feleltek.

Természetesen a tőkés sosem szubvencionálta a mi otorsorainkat, a mi tüskesetvönásainkat.

A környezet egyházmegyei életformája kényszerítette arra a futuristákat, hogy sárga blúzokban, rikító színekben csúfolódjanak. Ezek a nem egészen „akadémikus” harci módszerek, a későbbi nagy fellendülés előérzetében lehámozták rólunk a hozzánkragadt esztétikát (Kandinszkijt, a káróbubikat stb.).

Viszont azok, akiknek nem volt vesztenivalójuk, csatlakoztak a futurizmushoz, vagy annak nevével álcázták magukat (Sersenyevics, Igor Szeverjanyin, a Szamárfarok¹ stb.) A futurista mozgalom, amelyet politikában kevésbé elmélyült művészberek irányítottak, olykor az anarchia virágaival is ékeskedett. A jövő emberei mellett haladtak a megfiatalodók is, akik baloldali zászlóval takargatták esztétikai rothadásukat.

A társadalom első megpróbáltatása az 1914-es háború volt.

Az orosz futuristák végleg szakítottak Marinetti költői imperializmusával, miután őt magát már moszkvai látogatásakor (1913-ban) kifütyülték.

* A következő három szöveg magyarul már megjelent: MAJAKOVSZKIJ: Válogatott művei II. kötetében, (Bp. Európa, 176—186) Radó György fordításában. Mi is ezt a szöveget közöljük, az egyöntetűség kedvéért azonban a fordító által használt „Balfront” helyett mi a szovjet szakirodalomban elterjedt elnevezést (Lef) használjuk.

A szerk.

¹ Festőcsoport.

A futuristák — az orosz művészetben elsőként és kizárólagosan — túlharsogták a háborús dalnokok (Gorogyeckij, Gumiljov stb.) kardesörtetését, *átkozták a háborút*, a művészet minden fegyverével harcoltak ellene (Majakovszkij *Háború és világ* című költeménye).

A háború megindította a futurista tisztogatást (a „Mezzanin”-ok romba dőltek², Szeverjanyin Berlin ellen indult³)

A háború megláttatta a közeli forradalmat (Nadrágban járó felhő).

A februári forradalom elmélyítette a tisztogatást, a futurizmust „jobboldalra” és „baloldalra” hasította.

A jobboldaliak a demokratikus gyönyörúségek visszhangjává váltak (nevük olvasható a Vszja Moszkvában⁴). Az októbert váró baloldaliakat (Majakovszkij, Kamenszkij, Burljuk, Krucsonih) „a művészet bolsevikjainak” keresztelték el. E futurista csoporthoz csatlakoztak az első termelési-futuristák (Brik, Arvatov) és a konstruktivisták (Rodesenko, Lavinszkij). A futuristák már az első lépésnél, már Keszinszkaja palotájában⁵ megpróbálták *egyezségre jutni a munkásírókkal* (a leendő Proletkulttal), de ez utóbbiak (a jelek szerint) azt gondolták, hogy a pusztá agitációs tartalom kimeríti a forradalmiságot; a külső forma területén egészen reakciósook maradtak, sehogyan sem tudtak összeformni a forradalommal.

Október tisztított, formát adott, újjászervezett.

A futurizmus a művészetek baloldali frontja lett.

A „Mi” lettünk.

Október munkára tanított.

Mi már október 25-én munkába álltunk. Világos: a kereket oldó értelmiség futásának láttán nálunk nemigen érdeklődtek esztétikai hitvallásunk felől. Megalapítottuk az akkor forradalmi Festőosztályt, Színházosztályt, Zeneosztályt, mi vezettük a tanulókat az akadémia ostromára. Szervezési munkánkkal egyidejűleg megalkottuk az *októberi korszak művészetének első műveit*. (Tatlin: a Harmadik Internacionálé emlékműve, a *Büffo-Misztérium* Meyerhold rendezésében, Kamenszkij *Sztyenka Razinja*.)

Mi nem esztétizáltunk, nem öncélú gyönyörködtetésre alkottunk. A beidegzett szokásokat a forradalom által megkövetelt agitációs-művészi munkára alkalmaztuk (ROSZTA-plakátok, tárcacikkek stb.).

Eszméink agitációjára megszerveztük az Iszkussztvo Kommuni újságot, és vitázva, szavalva jártuk be a gyárakat.

Eszméink meghódították a munkáshallgatóságot. A Viborgi városrészben kommunista-futurista szervezet keletkezett.

Művészi mozgalmunk megmutatta, hogy van erőnk megszervezni egész Szovjet-Oroszországban a baloldali front erődtéményeit.

Ezzel párhuzamosan folyt távol-keleti elvtársaink munkája (a Tvoresesztvo folyóiratban), akik elméletileg támasztották alá irányzatunk szociális szükségszerűségét, Októberrel való társadalmi egységforrásunkat (Csuzsak, Aszejev, Palmov, Tretyakov). A Tvoresesztvo, mely mindenfajta üldöztetést szenvedett, a Távol-keleti Köztársaságban és Szibériában egymaga vállalta az új kultúráért folyó harcot. Az akadémikusok, miután fokozatosan kijózanodtak a szovjet rendszer kéthetes fennállásának gondolatából, egyenként és csoportosan kopogtattak a népbiztonságok kapuin. A szovjet rendszer nem koc-

² Költészet Mezzaninja nevű moszkvai futurista csoport, amely mindössze egy évig (1913) működött SZEVERJANYIN irányításával.

³ Utalás SZEVERJANYIN: Monumentális pillanatok c. háborús uszító versciklusára.

⁴ Moszkva Város Tiszti és Címháza

⁵ Keszinszkaja balett-táncosnő egykori palotájában ülésezett az Októberi Forradalmat követő hónapokban a művészek baloldali szervezete.

káztatta meg, hogy felelősségteljes munkát adjon nekik, s ezért a művelődés és népfelvilágosítás hátsó udvarait bízta rájuk — helyesebben Európa-szerte ismert nevükre.

Ezekből a hátsó udvarokból indult ki a baloldali művészet elleni uszítás, amelyre az Iszkussztvo Kommuni betiltása stb. tett fényes koronát.

A frontokon elfoglalt és a gazdasági zűléssel terhelt államvezetés nemigen avatkozott bele az esztétikai viszályokba, csupán arra vigyázott, hogy a hátország ne legyen túl zajos, és „a nagy nevek iránti tiszteletből” mérsékleltre intett.

Ma, a háború és az éhínség után kifújhatjuk magunkat. *A Lef kötelessége, hogy megmutassa Szovjet-Oroszország művészetének látképét, távlatait és elfoglalja a minket megillető helyet.*

Az Orosz Szovjetköztársaság művészete 1923. február 1-én:

I. *A hivatalos írók.* Egy részük hivatalos íróvá fajult, kincstári nyelvezettel és politikai alapfogalmak ismételtetésével gyötri embertársait. A másik rész az akadé-
mizmus befolyása alá került, csak szervezeteinek nevével emlékeztet Októberre. A harmadik, a jobbik rész a rózsaszínű Belijek⁶ után a mi műveink alapján képezi át magát, és hisszük, hogy ezentúl velünk együtt menetel.

II. *A hivatalos írók.* A művészet elméletét illetően mindegyiknek megvan a maga véleménye. Oszinszkij magasztalja Ahmatovát, Buharin pedig Pinkertont. A gyakorlatban az újságok csak úgy csillognak mindenféle, nagy példányszámot biztosító névtől.

III. *A „legújabb” irodalom művelői* (A Szerapionok, Pilnyak stb.), miután elsajátították és felhígították módszereinket, megfűszerezik azokat a szimbolistákkal, s tisztelettel, de nyomtatékkal a könnyű NEP-olvasmány felé nyomulnak.

IV. *A Szmena veh*⁷. Nyugat felől közeledik a megvilágosult nagytekintélyűek inváziója. Alekszej Tolsztoj már csutakolja összes műveinek fehér lovát, hogy diadalmasan vonuljon be Moszkvába⁸.

V. *És végül*, mintegy megtörve a tiszteletre méltó perspektívát: minden szegletben ott vannak *elszórtan a baloldaliak*. Emberek és szervezetek (INHUK, VHUTyEMASz. Meyerhold GITyISZ-e, az Opojaz stb.). Egyesek hősieken igyekeznek egymagukban fel-
törni a rendkívül kemény ugart, mások a sorok fűrészével már az avultság bilincseit vágják.

A Lef kötelessége, hogy egységbe foglalja a baloldali erőket. A Lef kötelessége, hogy felülvizsgálja soraút, lerázva a hozzátapadt múltat. A Lef kötelessége, hogy egységes arcvonalat teremtsen az ódsi épület felrobbantására, az új kultúra birtoklását célzó küzdelemre.

Mi a művészeti kérdéseket nem valami mesebeli, eddig csak elvben létező baloldali front szótöbbségével fogjuk eldönteni, hanem tetteivel és energiájával kezdeményező csoportunknak, amely évről évre vezeti a baloldaliak munkáját, és eszmeileg mindig is vezette őket.

A forradalom sok mindenre megtanított minket.

A Lef tudja ezt.

A Lef ez lesz:

Az októberi forradalom vívmányainak megszilárdításán dolgozva, a baloldali művészetet erősítve, *A Lef a kommün eszméivel fogja megagitálni a művészetet, s utat nyit a művészetnek a holnapba.*

A Lef a mi művészetünkkel fogja megagitálni a tömegeket, s tőlük kap szervezett erőt.

⁶ Szójáték: BELIJ („Fehér”) névével.

⁷ A Szmena veh (Irányváltoztatás) — 1921-ben Prágában megjelent gyűjteményes kötet. — Róla kapta nevét a szmenovehizmus nevű burzsoá, jórészt fehér-emigráns értelmiségiekből álló irányzat amely — a szovjet állam kapitalista irányú „fejlődésére” számítva a NEP-korszakban tapasztalt jelenségek alapján — a szovjethatalommal való együttműködést hirdette.

⁸ A. N. TOLSZTOJ a forradalom utáni első években külföldön élt.

A Lef igazi művészettel fogja igazolni elméleteinket, s felemeli a művészetet a legmagasabb munkaképesítés színvonalára. A Lef építő művészetért fog harcolni.

Nem igényeljük magunknak a művészeti forradalmiság monopóliumát. Versenyt hírdetünk.

Hisszük, hogy agitációnk helyességével, elvégzendő munkánk erejével bebizonyítjuk: *mi biztos úton haladunk a jövő felé.*

— *N. Aszejev, B. Arvator, O. Brik, B. Kusnyer, V. Majakovszkij, Sz. Tretyakov, N. Csuzsak*

KIBE MAR BELE A LEF?

A forradalom áthelyezte kritikai cselekvéseinek színterét.

Taktikánkat revideálnunk kell.

„Puskint, Dosztojevszkijt, Tolsztojt ki kell dobni a Jelenkor Gőzhajójából” — ez volt 1912. évi jelszavunk (a *Pofonütjük a közízlést* előszavában).

A klasszikusokat köztulajdonba vették.

A klasszikusokat egyedüli olvasmányként tisztelték.

A klasszikusokat megrendíthetetlen, abszolút művészetnek tartották.

A klasszikusok bronzszobraikkal, az iskolák hagyományaival elfojtottak minden újat.

Ma 150 000 000 ember számára a klasszikus művészet egyszerű tankönyvet jelent.

Nos, ma már ezeket a könyveket, mint a többinél nem rosszabb és nem jobb könyveket, akár üdvözölhetjük is; segíthetjük a tanulatlanokat, hogy okuljanak belőlük: csak az a kötelességünk, hogy értékelésünkben felállítsuk a helyes történelmi perspektívát. De minden erőnkkel *harcolni fogunk az ellen, hogy a holtak munkamódszereit átvigyük a mai művészetre.* Harcolni fogunk az álrhetetőséggel, a nagy tekintélyűek hozzánk való közelállásával üzőtt spekuláció ellen, az ellen, hogy némely fiataloeska és fiataloskodó írók poros klasszikus igazságokat csempésszenek be könyveikbe.

Azelőtt a magasztalás, a burzsoá esztéták és kritikusok magasztalása ellen harcoltunk. „Irtózáttal hátrítottuk el büszke homlokunkról a garasos dicsőség Önök által nyírfavesszőkből font Koszorúját.”

Most boldogan vállaljuk az Október-adta világnak távolról sem garasos dicsőségét.

De ütni fogunk mindkét oldal felé:

Ütni fogjuk azokat, akik az eszmei restauráció gonosz szándékával aktív mai szerepet vindikálnak az akadémiai ócskaságnak;

azokat, akik osztályfeletti, általános emberi művészetet prédikálnak;

azokat, akik a művészi munka dialektikáját a jövendőlés és a papolás metafizikájával helyettesítik.

Egy irányban, az esztétizáló oldal irányában fogjuk ütni:

azokat, akik tudatlanságból, pusztán a politikára specializálódva, az üknagymáktól örökölt hagyományokat népakaratként tüntetik fel;

azokat, akik a művészet nehéz munkájában csak üdülési, szórakozási lehetőségeket látnak;

azokat, akik az ízlés elkerülhetetlen diktatúráját a közérhetőség alkotmányoskodó jelszavával helyettesítik,

azokat, akik a művészet szatócsjellegét védelmezik, hogy idealista módon az örökévalóságáról és a lélekről ömlenghessenek.

Korábbi jelszavunk: „Álljunk a »mi« szó szirtfokán fütty- és haragtenger közepe-
pette.”

Mi most csak esztétikai munkásságunk helyességének elismerését várjuk, hogy a művészet parányi „mi”-jét a kommunizmus óriási „mi”-jévé oldhassuk fel.

De *mi megtisztítjuk* a mi régi *mínket*: azoktól, akik megpróbálják a *művészet forradalmát* — az egész októberi akarat egy részét — az *öncélú művészetben*, az öncélú lázadásban való Oscar Wilde-i öngyönyörködtetéssé változtatni

azoktól, akik az esztétikai forradalomból csak a pillanatnyi harci fogások külsőségeit veszik át;

azoktól, akik harcuk egyes szakaszait új kánonná és sablonná teszik;

azoktól, akik tegnapi jelszavainkat felhígítva, az elvénhedt újítgatás védőiként akarnak édelegni, kényelmes kávéház-istállókat találván megszelídült pegazusaiknak¹; azoktól, akik hátul kullognak, tartósan öt esztendővel elmaradnak, s az általunk kihajított növényekről gyűjtögetik a megfiatalodó akadémizmus szárított bogvyóit.

A régi életforma ellen harcolunk.

És harcolni fogunk ennek az életformának mai maradványai ellen.

Azok ellen, akik a saját házaeskájuk költészetét saját lakóbizottságuk költészetével cserélték fel.

Azelőtt a burzsoázia bikái ellen harcoltunk. Sárga blúzokkal és tarkára festett arccal rémítettük.

Most e bikák áldozatai ellen harcolunk, a mi szovjet rendszertünkben.

Fegyverünk: a példamutatás, az agitáció, a propaganda.

V. V. MAJAKOVSZKIJ

KIT ÓV A LEF?

Ez minekünk szól.

Lefista elvtársak!

Tudjuk: mi, baloldali mesterek, mi vagyunk a jelenkori művészet legkiválóbb munkásai.

A forradalom előtt a legpontosabb körvonalakat, a legválasztékosabb elméleti tételket, a legkörnyfontabb formulákat halmaztuk fel: az új művészet formáit.

Világos: a burzsoázia síkos, világműri pocakja rossz talaj volt az építkezéshez.

A forradalomban rengeteg sok igazságot gyűjtöttünk, megtanultuk az életet, minden idők legreálisabb építésének feladatát vállaltuk.

A háború és a forradalom viharában megrendült föld nehéz talaj a nagyszabású építkezésekhez.

Mi időlegesen mappákba rejtettük a formulákat, a forradalom napjainak megszilárdítását segítettük elő.

A burzsoá pocak földgömbje nincs többé.

Az ódonságot forradalommal elsöpörve, a művészet építkezései számára is megtisztítottuk a földet.

Földrengés nincs.

Szilárdan áll a vércementtel kötött Szovjetunió.

Eljött az ideje, hogy hozzáfogjunk a *nagyszabású dolgokhoz*.

Munkánk egyetlen szilárd alapja az, ha komolyan mérlegre tesszük önmagunkat.

Futuristák!

Ti nagy szolgálatokat tettetek a művészetnek; de ne higgyétek, hogy tegnapi forradalmiságotok járadékából élhettek tovább. A mában végzett munkátokkal mutassátok

¹ A Pegazus istállója elnevezésű moszkvai kávéház volt 1921—1922-ben az inagnisták találkozóhelye.

meg, hogy a ti kirobbanásotok nem a megsértett értelmiség üvöltése, hanem harc, munka, melyet együtt vívtok meg mindenkivel, aki a kommunizmus győzelmére törekszik.

Konstruktivisták!

Óvakodjatok attól, hogy ti legyetek a soron következő esztétikai iskola. A merőben művészi konstruktivizmus nulla. Magának a művészetnek a létéről van szó. A konstruktivizmusnak az élet legmagasabb fokú formális mérnöki tudományává kell lennie. A pasztorálékkal kacérkodó konstruktivizmus badarság.

A mi eszméinknek mai dolgokon kell fejlődniük.

Termelésiek!

Óvakodjatok attól, hogy kézműves kisiparosokká váljatok.

A munkásokat tanítva, tanuljatok a munkásoktól. Ha szobátokból diktáltok esztétikai parancsokat a gyárnak, akkor közönséges megrendelőkké váltok.

A ti iskolátok: az üzem.

Opojazisták!

A művészet tanulmányozásának kulcsa: a formális módszer. Számon kell tartani minden bolhányi rímet. De rettegjetez attól, hogy légmentes térben akarjatok bolhát fogni. Munkátok eskis a művészet szociológiai tanulmányozásával együtt lesz nemcsak érdekes, hanem hasznos is.

Tanítványok!

Óvakodjatok attól, hogy a bárdolatlanok véletlenül kipattanó szikráit újításnak, a művészet legutolsó divatjának kiáltásatok ki.

Csak a magasfokú művészetnek van joga elvetni a régít.

Ti valamennyien!

Az elméletről áttérve a gyakorlatra, gondoljatok a művészi színvonalra, a minőségre.

A nagy képességű fiatalok kontármunkája a gyenge képességű akadémikusocskák kontármunkájánál is undorítóbb.

Lefista mesterek és tanítványok!

Létünk kérdése forog kockán.

A legnagyobb eszme meghal, ha nem adunk neki esiszolt formát.

A legesiszoltabb formák is sötét éjben kifeszített fekete fonalak, és csak kellemetlenséget, bosszúságot okoznak azoknak, akik beléjük botlanak, — ha nem alkalmazzuk őket a mai nap, a forradalom napjának megformálására.

A Lef őrt áll.

A Lef megvéd mindenkit, aki újat hoz.

A Lef őrt áll.

A Lef elvet minden megcsontosodottat, minden elesztetizálódottat, minden haszonszerzőt.

(*Lef*, № 1. март, 1923.)

NOVIJ LEF

Olvasónk!

Megjelentettük a Novij Lef első számát.

Miért jelentettük meg? Miben új? Miért Baloldali Front?

Azért jelentettük meg, mert a művészet az utóbbi években teljesen elposványosodott.

Sokak szemében a piaci kereslet a kulturális jelenségek értékmérőjévé válik.

Olyan körülmények között, amikor a kultúrcikkek terén a vásárlóerő rendkívül gyenge, a kereslet gyakran arra kényszeríti a művészt, hogy akarva nem akarva egyszerűen alkalmazkodjék a NEP undorító izléséhez.

Ezzel magyarázhatók azok a jelszavak, amelyeket sokszor igen felelős beosztású elvtársak is hangoztatnak: „epikus (elfogulatlan, osztályok fölötti) vásznak”, „nagy stílus” (a „forradalom napjái” helyett — a „nyugalom századá”), „nemcsak politikával él az ember” és így tovább.

A művészet osztályfunkciójának, közvetlen osztályharcos szerepének ezt a lényegében hatályon kívül helyezését természetesen örömmel fogadták a jobboldali útítársak, e jelszavakat élvezettel izlelgeti az ittrekedt belső emigráció.

E rothadt befolyásnak áldozatul estek a „proletár” művészet leginkább ingadozó, villámgyors sikerre szomjazó, kulturálisan legkevésbé felvértezett munkásai is.

A Novij Lef folyóirat-kő, melyet az élet és művészet pocsolyájába dobunk: a pocsolyába, mely azzal fenyeget, hogy eléri háború előtti méreteit.

Miben új a Novij Lef?

A Lef helyzetében új az, hogy bár munkatársai szétszóródtak, s hangjukat nem erősíthette föl folyóirat, a Lef a kultúra frontjának számos szakaszán győzött és győzedelmeskedik.

Sok minden, ami korábban deklaráció volt, ma már tény. Számos területen, ahol a Lef korábban csak ígérgetett, a Lef most adni tudott!

Az elért eredmények nem merevítették akadémikusokká a lefistákat. A Lefnek tovább kell lépnie, az elért eredményeket csak tapasztalatként szabad használnia.

A Lef Lef marad.

Mindig:

A Lef a baloldali forradalmi művészet valamennyi munkásának önkéntes társulása.

A Lef kizárólag a forradalmi művészek soraiban látja szövetségeseit.

A Lef kizárólag szakmai egyesülés.

A Lef sem a fül, sem a szem gyönyörködtetését nem ismeri, és az életábrázolás művészetét az életépítés munkájával helyettesíti.

A Novij Lef — mindenkori harcunk folytatása a kommunista kultúráért.

Harcolni fogunk mind az új kultúra ellenzői, mind a Lef vulgarizálói ellen, a „klaszikus konstruktívizmuskok” kiagyaloí és a termelésiek idealizáló hajlandósága ellen.

Szakadatlan harcunk a minőségért, az indusztrializmusért, a konstruktívizmusért (azaz a célszerűségért és takarékoságért a művészetben) ma összhangban van az ország politikai és gazdasági jelszavaival, és sorainkba kell hogy vezesse az új kultúra minden munkását.

(Новый лев, № 1. январь 1927.)

BOLDOG ÚJ ÉVET!

Túljutottunk a Novij Lef első évén.

Megtartottuk hadállásainkat egy éven át annak ellenére, hogy a harcok passzézizmus¹ frontja felől, mint valami vulkán kráteréből még ma is lávaként ömlik a háború előtti művészet normáinak szirupos, émelyítő váladéka.

Nemcsak hogy megvédtük állásainkat, egy tapodtat sem hátrálva, hanem ki is igazítottuk frontvonalunk bizonyos szakaszait.

Nyerességként könyveljük el, hogy a Lef határozottan, megalkuvás nélkül elfoglalta helyét a tényirodalomban és a fotóművészetben.

A jobboldali front támadása folytatódik és erősödik.

Fölvázoljuk az irányokat, amelyekben összecsapásaink majd végbemennek.

¹ A francia passé 'múlt' szóból: múltimádat.

Első számú ellenségünk a harcos passzézizmus.

Valljuk: nem a művészet által felhasznált anyag hordozza az ideológiát. Az ideológia az anyagfeldolgozás eszközeiben, az ideológia a formában rejlik. Csak a célszerűen megformált anyag válhat közvetlen társadalmi rendeltetésű alkotássá. A téma megváltoztatása — gyerekjáték. Csakhogy a címkétől az Arhipov² parasztmenyecekséi még nem válnak nőszövetségi asszonyokká.

Ám a harcos múltimádó ezzel nem ért egyet. Ő sértetlenül megőrzi a forradalom előtti művész számára a forradalom előtti formát, vagyis a „lelkét”. Kielégítő engedménynek tartja — a témaváltoztatást.

Így jön létre a lehető legformalistább kibúvó a mai feladatok elől. Az ikonfestők Sárkányölő Szent György sisakja alá vöröskatoná-arcot pingálnak, vagy a szarafában feszítő „parasztlányok” alá odabiggyesztik: „Komszomolokák”. A zeneszerzők kabaré dallamokat írnak a kommün jelszavaira; az írók a polgárháborút és a gyárak újjáépítését csehovi halkszavúsággal vagy a dosztojevszkiji hisztérikus bűnügyi regény modorában tálalják; a színházak sablon-konstruktív-dekoratív stílusban még mindig a *Ljubov Jarovaja*³ különböző változatait nyúzzák. A film a munkásélet „pickfordizálásáról”⁴ ábrándozik annak „fordizálása” helyett, s bátor „szovjet fickókat” és gyönyörűséges „szovjet Mary-ket” mutat be.

A harcos múltimádó a tanulás ürügyén a temetőbe, a klasszikusok sírjához rángat minket, megfélemlítve arról, hogy Puskin ma már 129 éves, kiállhatatlanul fogatlan, s szándékosan elhallgatja, hogy a maga korában Puskin a legdühödtőbb futuristák egyike volt, kánonromboló, sírgyalázó goromba fráter. A múltimádónak nem előnyös erről beszélnie. Ehelyett bevette magát az újságok, folyóiratok legkisebb hasadékaiba is, cikkekkel és recenziókkal port hint a tömegek szemébe, igazi forradalomnak tüntetve fel az akisták és ahrristák⁵ opportunistá, rózsaszín kásátját.

Második — ősrégi, általunk mindig ostromolt, de mára a harcos passzézizmus vállain fenyegetően magasra emelt *ellenségünk a művészet mint társadalmi kabútszer*.

Figyelmét és tüzet a Lef oda összpontosítja, ahol növekednek azok a számok, amelyek meghatározzák a művészet helyét a társadalmi költségvetésben. A Lef attól tart, hogy ezek a számok nem a fiziológiai narkotikumok (alkohol, kokain, a szexuális tartalmú fecserlése) rovására, hanem az utóbbiak befolyásával párhuzamosan növekednek.

A Lefnek újra és újra meg kell magyaráznia, hogy a művészet „társadalmi narkotikum”-funkciója a feudális és kapitalista éra jellemzője, és hogy a művészet régi formáinak és használata korábbi feltételeinek átültetése a mi viszonyaink közé reakciós dolog, minthogy ezzel a művészetnek e társadalmilag káros múltbéli funkciója konserválódik.

A múltimádók el akarják hitetni velünk (ráadásul sokan őszintén teszik ezt), hogy az ő művészetük az élet ábrázolója, az öntevékenység ösztönzője. Valójában ez a művészet végzetesen eltompítja az agyat, kioltja az intellektus fényét, az ösztönök világát engedni szabadjára, elvezet az élettől, egzotikumot, vagyis fikciót hoz létre ott, ahol igaz

² A. J. АРХИПОВ (1862—1930) orosz realista festő, a híres vándorkiállítások csoportjának tagja.

³ K. ТРЕНЬОВ drámája, ősbemutatója 1926 decemberében volt a moszkvai Kis Színházban.

⁴ Mary Pickford, amerikai színésznő, a némafilm egyik kiváló művésze több olyan filmben játszott, ahol az erényes munkásleány „elnyeri jutalmát”: főnöke feleségül veszi.

⁵ Művészeti szervezetek: АННН = A Forradalmi Oroszország Képzőművészeinek Társasága (Ассоциация художников революционной России) a „heroikus realizmus” jelszavát írta zászlajára. АКИ = A Kommunista Művészet Társasága (Ассоциация Коммунистического Искусства).

történetre lenne szükség, a valóságot két részre osztja: unalmas-gyakorlati-prózai és vonzó-költött-költői részre.

A Lef az egész művészetet kétségbe vonja, annak esztétikai kábitó jellege miatt.

A Lef a pontos tényrögzítés módszereinek kidolgozását szorgalmazza.

A Lef a valóságot rögzítő tényirodalmat fölébe helyezi a kiagyalt szépprózának, s konstatálja, hogy aktív olvasói körökben megnövekedett az igény az emlékiratok és a riport iránt, és tiltakozik az ellen, hogy a kiadók a fáradságos utazást, anyaggyűjtést és feldolgozást igénylő jó minőségű cikkért mindmáig feleannyit sem fizetnek, mint a legközségesebb novelláért, melynek megírásához a szépírónak nincs szüksége másra, mint az újjára, amelyből kiszophatja.

Harmadik ellenségünk a múltimádók vonzódása az ember „bensejéhez”, emócióihoz, ösztönéletéhez, szemben a ráció, a pontos számítások, a tudományos munkaszervezés és az intellektus emberével.

A „harmonikus ember” kutatása, siránkozás a művészi analfabetizmus miatt és afölött, hogy az aktivista építő ember teljesen érzéketlenné válik, nem érdeklik és nem is kívánja, hogy érdekeljék a zene nüanszai, a versritmusok, a festmények színösszetétele, a munkaszervezők — racionalisták elleni kirohanások — mindez hadjárat a standardizált aktivista típusa ellen, akire pedig a szocialista építésnek valóban szüksége van, s behelyettesítése egy olyan föltöbb gyanús figurával, aki állandóan a bujálkodás, a neuraszténia, a dekadencia és a huliganizmus határán mozog.

Mi kifejezetten Fridman komszomolistával értünk egyet, aki a Komszomolszkaja Pravda 1927. évi december 18-i számában a következőket írta: „Egyetlen technikusra is összehasonlíthatatlanul nagyobb szükségünk van, mint tucatnyi rossz költőre”.

Akár el is hagyhatnánk a „rossz” szót. Undorító és megengedhetetlen dolog, hogy országunk irodalmi szervezeteiben 12 000 (tizenkétezer) költőt és szépíró tartanak nyilván, ugyanakkor alig van művelt karcolatírónk és riporterünk.

A múltimádó, aki valaha adta a sértődöttet a futuristák „túrhetetlen eljárása” miatt, s kifinomult intellektusa tudatában megütközve csapta össze a kezét az olvasmánydöghús elleni merénylet láttán, ma a legváltozatosabb eszközök és fogások egész fegyvertárával rendelkezik, s kapható bármiféle ravaszra.

Mi több, a múltimádó megtanult Marxra és Leninre esküdni.

Vagy talán nem jellemző, hogy Lenint, a fétisrombolók egyik legnagyobbikát, aki az új művészettel kapcsolatos kérdésekre igen óvatos válaszokat adott — „nem vagyok e kérdésnek szakembere”, — a Polonszkijok⁶ (a Krasznaja Gazeta példa erre) valamiféle következetes Lef-üldözőnek próbálják beállítani? Ám legyen! Az emlékiratok műfaja mindent kibír.

A Lefnek azonban van szövetségese. Ez — a kulturális forradalom jelszava. Olyan direktíva ez, melynek hatalmas társadalmi visszhangja van, s elvi megfogalmazása a Lef által öt éven át végzett ideológiai munkával tökéletesen szinkronban van.

Amikor Buharin elvtársat az irodalmi orosz-magasztalók sovíniszta egzotikumától a hányinger környékezi;

amikor Buharin elvtárs a számunkra szükséges tudományos munkaszervező és építő típusával foglalkozik, szembeállítva őt a népköltészet ösztönös „jó vitézével”;

amikor Buharin elvtárs arról beszél, hogy „ha egy szép napon eltűnnének forradalmunk dokumentumai, és kizárólag csak a szépirodalom maradna fenn, akkor ennek alapján helytelen képet kaphatnánk napjainkról” — mindezekben az esetekben szívből üdvözljük a harcok múltimádatra mért szükséges csapást.

⁶ V. POLONSKIJ (1886—1932) a Pecsaty i revolucija és a Novij mir nevű folyóiratok főszerkesztője, a művészeti realizmus szószólója, a Lef következetes ellenfele.

Tudjuk, a harcoss múltimádók fürgé tollai már lázasan serecégnek, hogy hozzáidomítsák a „kulturális forradalom” jelszavát az örökség elfogadásának és a „vissza . . . hoz” jelszavának megmentő eszmécskéjéhez, és a különféle hurrápatrióták már készek esküdni erre az új jelszóra minden balerinai rángás láttán, minden hangszórón sugárzott kamarinszkij⁷ alkalmával. Ez nem zavar minket. A jelszóért harcolni kell, helyes realizálását ki kell vívni. A tevékenység sinjeire lökött helyes gondolat agyon fogja nyomni a kéllábú bogáncsokat, akik számára az eszmék egész rendszere nem más, mint az érintetlen háború előtti kispolgári ízlések hiteles bélyegzővel ellátott menlevele, személyi igazolványa. Indulásunkat mi, lefisták a *Pofonütjük a közízlést* megjelenésére vezetjük vissza.

Pontosan úgy, mint akkor, ma is készek vagyunk pofonütni az esztétikai stabilizációt, de baráti jobbunkat nyújtjuk azoknak, akik örömmel jönnek velünk az osztályszükségletből fakadó művek megteremtésének útján, s hajlandók a művész által kotyvasztott élet helyett reálisan szép életet építeni, a belletrista által kigondolt papirosfigurák helyett igazi, hús-vér embereket alkotni.

(*Новый лев*, 1928. № 1. январь.)

VII.

Pereval

A PEREVAL KIÁLTVÁNYA

Az októberi forradalom a kultúra területén, s többek között, az irodalomban is éles fordulatot idézett elő. Megváltozott az olvasó, más lett érdeklődési köre, mások igényei. Bonyolult igényei s ösztönös vonzódása a művészethez megköveteli az írótól, hogy új módon közeledjen a valósághoz.

A törekvés, hogy irodalom és élet között eleven kontaktust találjanak, mindenekelőtt abban fejeződött ki, hogy számos irodalmi szervezet és csoport jött létre. Mindegyik a kor követelményeihez igazodó irodalmat ígért, ám valamennyire is jelentős műalkotásokat nem tudtak létrehozni.

A Pereval írói, noha tudatcsan vallják, hogy a forradalomból vétettek, s zömükben társadalmi neveltetésüket is a forradalomnak köszönhetik, hegemoniára, kizárólagos vezető szerepre nem formálnak jogot.

Teljes egészében vállalva ama hősi kor forradalmi harcának örökségét, amikor társadalmi nézeteiket és érzelmeiket nyíltan és közvetlenül megvallhatták, a perevalisták a leghatározottabban szállnak síkra azért, hogy alkotói egyéniségükkel a társadalmi megrendelés¹ természetes összhangban legyen.

A perevalisták, mint testestől-lelkestől korunk írói, úgy vélik, hogy a forradalom valamennyi vívmányából kiindulva kell kibontakoztatni az emberi személyiséget a maga kimeríthetetlen változatosságában. Elleneznek minden, az ember sematizálására irányuló kísérletet, mindenféle vulgarizálást, lélekölő uniformizálást s minden olyan törekvést, amely az író személyiségét a mindennapi események jelentéktelen krónikásává akarja lefokozni.

⁷ Orosz népi tánc ill. táncdallam.

¹ A „társadalmi megrendelés” jelszava feltehetően a Lef teoretikusaitól (Brik, Arvátov) ered. Lényege az a mechanisztikus elképzelés, amely szerint az író tulajdonképpen szintén termelő „kísiparos”, akihez a társadalom (a kor, az állam, a társadalmi osztály, a párt, az olvasók) mint megrendelő viszonyul, s az író hivatása lényegében e megrendelések teljesítése. A húszas évek vitáiban e jelszó helyességét többször kétségbe vonták, ennek ellenére tovább élt a kifejezés, bár a különböző csoportok eltérően értelmezték.

A perevalisták úgy vélik, hogy az igazi író leglényegesebb ismertetőjele az élet mind újabb és újabb horizontjainak, a gondolat- és érzélemláték mind újabb és újabb árnyalatainak kutatása és felfedése. Szükségesnek tartják benső világuk feltárását olyan művészi módszerekkel, amelyek bonyolult alkotói folyamatot képeznek. Elvetik az öncélú „tisztá” művészet fogalmát, mindazonáltal irodalmi műnek csak az olyan írásokat ismerik el, amelyekben az érzélem- és gondolatelemlék új esztétikai megformálásban jelentkeznek.

A Pereval egyetlen hagyományának az élet realista ábrázolását tartja. A Pereval a klasszikus orosz és világirodalom nagy örökségéből indul ki, tevékenységében az emberiség művészi gondolkodásának legkiválóbb eredményeihez kapcsolódik. A kulturális örökség, a mesterségbeli tudás elsajátítása, amelyek egy-egy író egyéniségéhez a legközelebb állnak — mindezeknek a kérdéseknek a Pereval számára nagy jelentőségük van.

Szervezőmunkájukban a perevalisták egyik legfontosabb feladatuknak az új tehetségek felkutatását s egy valóban kulturált társadalmi közeg kialakítását tartják. Elhatárolják magukat azoktól az íróktól, akik képtelenek voltak alkotó módon befogadni és átélni az Októberi Forradalmat, akik meghajolnak ugyan a forradalom külső tekintélye előtt, de nincs bátorságuk ahhoz, hogy az új ember kialakításának fontos témáját megragadják; ugyanakkor a perevalisták nem utasítják vissza az érintkezést azokkal az írókkal, akik útjukról még nem döntöttek véglegesen, keresik azt, és a forradalomhoz alkotó módon próbálnak közeledni.

Másfelől a Pereval feltétlenül szükségesnek tartja olyan közvélemény kialakítását, amely nem felemlítene meg az írókat, s nem ösztökélné az események tisztán külsődleges, krónikaszerű tükrözésének irányába.

Az eszmeileg kiforratlan író, akit lépten-nyomon ijesztgetnek a felelőtlen kritikusok, hajlik arra, hogy a legkisebb ellenállás irányát kövesse, hogy széptítse a valóságot, vagy megfordítva, hajlamos ennek ellenkezőjére is, arra, hogy a környező világot merőben vigasztalannak, sötétnek lássa. Innen a „stabilizációs” hangulatok², a dekadencia, a bomlás, a mi szovjet és szocialista építésünkkel szemben tanúsított hitetlenség. E hitetlenség abban nyilvánul meg, hogy a tehetséges írók és költők mindinkább elfordulnak saját legbensőbb témáiktól, és lelki ürességüket frázisokkal vagy formalista kardesörtetéssel palástolják.

A szintézisre irányuló törekvés hiánya, a forradalomtól való elidegenedés leplezése hangzatos agitációs frázisokkal — mindez szemmel látható s vitán felül álló szimptomája az előbb említett jelenségnek. Jellemző ez a Lefre és a hozzá hasonló csoportokra. E csoportok egyetlenegy tartalmilag valamennyire is jelentős prózai művet sem tudtak felmutatni. Tevékenységük tere kizárólag a költészet marad, ami természetesen fölöttébb jellemző, minthogy a külső formai „kánon” a költészetben zavartalanul prosperálhat.

A perevalisták elsősorban valamennyi művész forradalmi lelkiismeretéért szállnak síkra. E lelkiismeret nem engedi, hogy belső világunkat elleplezzük. A művészetben, ahol minden az esztétikai érzés elemeinek van alárendelve, nem lehet szakadék, ellentmondás a társadalmi megrendelés és a szerző egyénisége, érzelmi beállítottsága között.

A Pereval sohasem volt szolidáris a VAPP-al, melynek elméleti konstrukciói a proletkult számos jegyét őrzik, s amely „a proletariátus hegemoniája az irodalomban” fogalma helyébe a „VAPP hegemoniája” fogalmát próbálja becsempészni. A Pereval kezdettől fogva hangoztatta, hogy a VAPP kritikussai ideológiai sémákba szorítják az írókat, megbénítják művészi önállóságát, s elűtik attól a lehetőségtől, hogy esztétikailag a felfogásához és érzelmeihez közel álló alakokat formázzon meg. A VAPP és a Na posztu³ kritikussai az új „proletár” művészet képviselőiként több proletár költőt és írókat indítottak útnak. Ám ezek műveiben nem volt semmiféle új világfelfogás, semmiféle új esztétikai megformálása az emberi fogalmaknak és érzelmeknek.

A VAPP, miközben a legkönyörtelenebb és legkövetkezetlenebb harcot vívta az összes irodalmi szervezetek és csoportok íróinak egyénisége, művészi önállósága ellen, saját vívmányait próbálta szembeállítani velük. A gyenge és primitív művek propagálása ahhoz vezetett, hogy a VAPP csaknem teljességgel lejáratta a „proletárfíró” fogalmát, amely időközben a szárnyaszegett irányzatokodás, az idejüket múlt agítkák² és a művészi gyámoltalanság szinonimája lett. Sematizmus, a hétköznapi tényeknek fantáziátlan lajstromozása, a mesterségbeli tudás elégtelensége, a kor nagy eszméitől átfűtött belső tartalomnak a hiánya, az irodalmi fejlődés szemszögéből nézve pedig a nyelv, a forma és a stílus hanyatlása — ez jellemzi irodalmunk vappista hajítását.

A Pereval nem tart igényt arra, hogy produkciójának minősége alapján valamiféle megkülönböztetett bánásmódban részesítsék, a Pereval a szabad alkotói verseny mellett foglal állást. A harcoló és építő új ember megalkotásában résztvevő, sajátos, eredeti íróként folytatott harcában a Pereval mindig is szemben fog állni a VAPP-al.

Ennek az új embernek a kialakítása érdekében fogják munkára szólítani a perevalisták mindazokat az írókat, akik a forradalmi jelennek készek maradéktalanul átadni szívüket és tehetségüket.

A Munkás-Paraszt Írók „Pereval” Összövetségi Egyesülete jelenleg vidéken fejt ki munkát, hogy művészeti-társadalmi irányzatának zászlaja alatt minden divatos, hatóképes irodalmi erőt egyesítsen.

A soraiban tömörült írókat a Pereval nem ruházta fel semmiféle irodalmi mandátummal. Mindenekelőtt egy valóban forradalmi, valóban kulturált társadalmi közeg kialakítására szólítja fel őket, amelyben könnyebb lesz megérteniük, milyen beláthatatlan perspektívák nyíltak az új olvasó igényei előtt.

A Pereval művészeti nézetei a következők:

1. A Szovjetunióban zajló kulturális forradalom parancsolón sürgeti az új osztály-erők — a munkások és parasztok — művészi megnyilvánulását.

2. A Szovjetunió szépirodalmának fontos hivatása, hogy teljesítse az Októberi Forradalomtól, a munkásosztálytól és a kommunista párttól kapott társadalmi megrendelést. Hatnia kell a világot minden elnyomott osztályára, szerveznie, forradalmasítania kell őket társadalmi felszabadulásuk érdekében.

3. E feladatok csak igen fejlett művészi technika, forma és stílus segítségével oldhatók meg. A magas rendű tartalom és kifejezés legtökéletesebb és legváltozatosabb formáit követeli. Ez teszi szükségessé az állandó kapcsolat fenntartását a klasszikus orosz és világirodalom művészetével.

4. A Pereval elutasít mindenfajta primitív irányzatokodást, amely a művészi alkotómunkát a szárnyaszegett krónikaírás színvonalára szállítja le, s csökkenti a mű alakjainak emocionális hatósugarát.

5. A Pereval elismeri a szabad témaválasztás jogát, feltéve, hogy alkotómunkájában az író a jelenhez és korunk társadalmi megrendeléséhez szerves kapcsolat fűzi.

6. A Pereval gondos, körültekintő, figyelmes magatartást tanusít minden egyéni íróval szemben, igyekszik hatni rájuk, az ingadozóknak támaszt nyújt, irányt mutat.

7. Ugyanakkor a Pereval távol tartja magától mindazokat a csoportokat, amelyek megrekedtek az irodalom forradalom előtti állapotában, művészetük lényege idegen tőlünk, és azokat az új irodalmi képződményeket is, amelyek mozdulatlaná dermedtek a stabilizáció légkörében, mely a szüntelenül fejlődő művészi-forradalmi gondolat kerékkötője.

8. A nyilatkozatba foglalt célok megvalósítása érdekében szükség van egy művészi központ létrehozására, amely köré — az ÖK(b)P Központi Bizottságának a párt

² Rövid, közvetlen agitációs rendeltetésű versek.

irodalom-politikájáról hozott határozata alapján — az alkotói egyénisége bélyegeit megőrizve, tömörülhetne valamennyi ténylegesen alkotó szovjet író.

9. Bízva abban, hogy egy ilyen művészeti központ létrehozása lehetséges³, felszólítjuk mindazokat az írókat, akik nézeteinket osztják, hogy a további alkotómunkában tömörüljenek a Pereval köré.

A Pereval központi moszkvai szekciója

A Pereval moszkvai szekciójának tagjai: M. Prisvin, Sz. Malaskin, B. Guber, N. Zarugyin, I. Jevdokimov, I. Zavadovszkij, M. Barszukov, N. Gyementyev, E. Bagrickij, D. Gorbov, N. Ogynev, P. Sirjajev, A. Lezsnyev, A. Jasznij, M. Szosznovin, P. Druzsinyin, V. Lazarev, M. Ruderman, N. Zamoskin, N. Szmirnov, D. Brodskij, M. Golodnij, M. Jahontova, J. Szergejeva, J. Vihrev, V. Naszedkin, I. Kaszatkín, A. Peregudov, D. Althausen, J. Erkin, V. Vetrov, M. Szkuratov, T. Kornyejcsik, A. Gyakonov, T. Igumnova, R. Akulsin, Szergadzsán, A. Hovanszkaja, V. Kudasov, L. Lavrov, D. Zatoncskij, D. Fibih, A. Platonov, D. Szejmonovszkij, D. Kedrin, Sz. Berkovics, G. Munblit, A. Karavajeva, V. Dinnyik, A. Daliskin, Sz. Pakentrejger, I. Kubikov, A. Priselec, I. Katajev, I. Trisin.

(*Красная новь*, 1927. 2.)

VIII.

Az Oroszországi (Össz-szövetségi) Kommunista (bolsevik) Párt irodalompolitikai határozatai

A SAJTÓRÓL

(1924 május)

19. A szépirodalom terén a pártnak főleg a munkások és parasztok írói tevékenységét kell figyelemmel kísérnie, akik a Szovjetunió nagy néptömegeinek kulturális felemelkedése során munkás- és parasztírókká válnak. A munkás- és parasztlevelezőket olyan tartaléknak kell tekinteni, amelyből új munkás- és parasztírók emelkednek majd ki.

Mindent meg kell tenni azoknak a proletár- és parasztíróknak fokozottabb felkarolása és anyagi támogatása érdekében, akik részint a munkapad és az ekeszarva mellől, részint pedig abból az értelmiségi rétegből kerültek az irodalmunkba, amely az októberi napokban vagy a hadikommunizmus időszakában lépett az OKP, illetve a Komszomol soraiba.

Különösen nagy figyelemben kell részesíteni azokat a komszomolista írókat és költőket, akik tevékenyen dolgoznak a munkásfiatalok körében.

A munkás- és parasztírók fejlődésének fő feltétele, hogy művészeti és politikai téren komolyabban képezzék magukat, s a párt, nevezetesen a pártos irodalomkritika messzemenő támogatásával megszabaduljanak a szűk látókörű körösdi szellemtől.

Ezzel a támogatással egyidejűleg folytatni kell azt a rendszeres támogatást, amelyet már eddig is nyújtottunk az úgynevezett útítársak legtehetségesebbjeinek, azoknak, akik a kommunistákkal együtt nevelkednek az iskolában és az elvtársi munkában. Meg kell szervezni az olyan következetes pártos kritikát, amely a tehetséges szovjet írók kiemelésével és támogatásával párhuzamosan rámutat hibáikra is, amelyek abból ered-

³l. 268. l.

nek, hogy nem értik meg kellőképpen a szovjet rend jellegét, és amely burzsoá előítéleteik leküzdésére serkentené őket.

A kongresszus, annak a megfontolásnak alapján, hogy egyetlen irodalmi irányzat, iskola vagy csoport sem léphet fel és nem is szabad, hogy fellépjen a párt nevében, hangsúlyozza, hogy szükség van egyrészt az irodalomkritika kérdésének rendezésére, másrészt arra, hogy a szovjet- és a pártsajtó minél teljesebben és pártszerűbben világítsa meg a példamutató szépirodalmi alkotásokat.

A kongresszus külön felhívja a figyelmet a munkások, a parasztok és a vöröskatonák tömegeihez szóló szépirodalom megteremtésének szükségességére.

1924. május (*Az SZKP kongresszusainak, konferenciáinak és központi bizottsági plénumának határozatai. II. rész. Bp., 1954. Szikra, 71 – 72.*)

A PÁRT IRODALOMPOLITIKÁJÁRÓL

1. A tömegek anyagi jólétének emelkedése az utóbbi időben, gondolkodásuknak a forradalom okozta megváltozása, aktivitásuk erősödése s látókörük hatalmas kiszélesedése stb. a kulturális igények és közvélemények hatalmas megnövekedését hozta magával. Ilymódon a kulturális forradalom szakaszába léptünk, amely előfeltétele a további haladásnak a kommunista társadalom felé.

2. Ennek a hatalmas arányú kulturális növekedésnek egyik része az új irodalom fejlődése — elsősorban a proletár- és parasztirodalomé, kezdve a csírában meglevő, de mégis rendkívül széles kört felölelő formáitól (munkáslevelezők, falusi levelezők, faliújságok stb.) egészen az ideológiailag tudatos irodalmi termékig.

3. Másrészt a társadalmi élet *irodalmi* felszínén is szükségképpen tükröződnie kell a gazdasági folyamat bonyolultságának és annak, hogy az ellentétes, sőt egymással egyenesen ellenségesen szembenálló gazdasági formák egyidejűen fejlődnek, hogy ezen fejlődés következtében új burzsoázia születik és erősödik meg, s hogy a régi értelmiség és az új értelmiség egy része, bár kezdetben nem mindig tudatosan, de elkerülhetetlenül közeledik ehhez a burzsoáziához; és hogy a társadalom mélyéből állandóan folyamatban van ezen burzsoázia mindig újabb ideológiai ügynökeinek mintegy vegyi kiválasztódása.

4. Tehát, ahogyan nálunk még nem szűnik meg az osztályharc általában, ugyanúgy még nem szűnik meg az irodalom frontján sem. Az osztálytársadalomban nincs és nem is lehet semleges művészet, noha általában a művészet és különösképpen az irodalom osztályjellege hasonlíthatatlanul sokrétűbb formákban fejeződik ki, mint például a politikában.

5. Teljesen helytelen volna azonban szem elől tévesztetni társadalmi életünk alapvető tényét, nevezetesen azt a tényt, hogy a hatalmat a munkásosztály megszerezte, és hogy az országban proletárdiktatúra van.

A hatalom birtokbavétele előtt a proletáriátus pártja osztályharcot folytatott, és az egész társadalmi rend megváltoztatására törekedett, a proletárdiktatúra korszakában azonban a proletáriátus pártja számára az a kérdés, hogyan haladjon együtt a parasztsággal, és hogyan alakítsa azt át fokozatosan; hogyan oldjon meg bizonyos együttműködést a burzsoáziával, és hogyan szorítsa azt ki fokozatosan, hogyan állítsa a forradalom szolgálatába a műszaki és egyéb értelmiséget, és hogyan hódítsa el ideológiailag ezt az értelmiséget a burzsoáziától.

Így az osztályharc nem szűnik ugyan meg, de formát változtat, mivel a proletáriátus a hatalom birtokbavételéig egy adott társadalom megsemmisítésére törekszik, diktatúrája ideje alatt pedig a „békés szervező munkát” helyezi előtérbe.

6. A proletariátusnak, amellett, hogy megőrzi, megszilárdítja és állandóan kiszélesíti a vezetést, el kell foglalnia az ideológiai front új szakaszainak egész során is a megfelelő pozíciót. A dialektikus materializmus behatolása teljesen új területekre (a biológiába, a lélektanba és általában a természettudományokba) már megkezdődött. *Ugyanígy előbb vagy utóbb meg kell történnie a pozíciók elfoglalásának a szépirodalom területén is.*

7. Ne feledkezzünk meg azonban arról, hogy ez a feladat hasonlíthatatlanul bonyolultabb, mint a proletariátus által megoldott más feladatok. A munkásosztály ugyanis már a kapitalista társadalom keretei között is előkészülhetett a győztes forradalomra, kinevelhette a harcosok és vezetők kádereit, és kidolgozhatta a politikai harc nagyszerű ideológiai fegyverét. Nem dolgozhatta ki azonban sem a természettudomány, sem a technika kérdéseit, és mint kulturális téren elnyomott osztály, ugyancsak nem alakíthatta ki saját szépirodalmát, saját művészeti formáját, saját stílusát. A proletariátus már most biztosan meg tudja ugyan ítélni bármely irodalmi alkotás társadalmi, politikai tartalmát, de a művészi formára vonatkozóan még nem tud minden kérdésre ilyen határozott választ adni.

8. Fenti szempontoknak meg kell határozniuk a proletariátus vezető pártjának irodalompolitikáját. Ide a következő kérdések tartoznak elsősorban: a proletárirók, a parasztrók, az ún. „útitársak” és mások kölcsönös viszonya; a párt politikája a proletárirókkal kapcsolatban; a kritika kérdései; a művészi alkotások stílusának és formájának, valamint az új művészi formák kidolgozásának módszerei; végül szervezeti kérdések.

9. A társadalmi osztályok szempontjából, illetve a társadalmi rétegződés szempontjából különböző csoportokhoz tartozó írók egymáshoz való viszonyát általánacs politikai vonalunk határozza meg. Tekintetbe kell itt venni azonban azt, hogy az irodalom területén a vezetés a munkásosztály egészét illeti meg, összes anyagi és ideológiai erőforrásaival. A hegemonia még nincs a proletárirók kezében, és a pártnak segítenie kell ezeket az írókat abban, hogy *megszerezzék* a hegemoniához való történelmi jogot. A parasztrókat baráti támogatásban és feltétlen segítségben kell részesítenünk. Az a feladatunk, hogy az ő növekvő kádereiket a proletár ideológia vágányára állítsuk át, de *semmiképpen sem úgy, hogy alkotásaikból kiszorítsuk a paraszti irodalmi és művészi alakokat, mert ezek elengedhetetlen feltételei a parasztságra gyakorolt befolyásnak.*

10. Az „útitársakkal” kapcsolatban feltétlenül tekintetbe kell venni: 1. differenciáltságukat, 2. hogy közülük sokan igen jó „szakemberek” az irodalmi technika terén, 3. azt a tényt, hogy az írók e rétege ingadozik. Legyen itt az általános irányvonal a tapintatos és kíméletes magatartás, ti. olyan magatartás irányukban, amely biztosítja a kommunista ideológiához való mielőbbi átállásuk feltételeit. A pártnak, miközben kirostálja a proletárellenes és forradalomellenes elemeket (amelyek száma ma teljesen jelentéktelen), miközben küzd a „szmenovchovista”-színezetű „útitársak” egy részében kialakuló új burzsoá ideológia ellen, türelmes magatartást kell tanúsítania az átmeneti ideológiai formákkal szemben, és türelmesen segítenie kell ezeket a szükségszerűen nagyszámú formákat abban, hogy felszívódjanak a kommunizmus kulturális erejével való mind szorosabb bajtársi együttműködés során.

11. A proletárirókkal kapcsolatban a párt álláspontja fejlődésükben mindenképpen segíti és mindenképpen támogatja őket és szervezetüket. A pártnak minden eszközzel meg kell akadályoznia, hogy soraikban felüsse fejét a kommunista felfuvalkodottság, amely a legrombolóbb jelenség. A párt bennük látja a szovjet irodalom jövő eszmei vezetőit, éppen azért mindenképpen küzdenie kell olyan beállítottság ellen, mely a régi kulturális örökséget, valamint a művészi stílus mestereit könnyelműen és lenézően kezeli. Ugyanígy el kell ítélni azt az álláspontot, amely nem értékeli eléggé a proletárirók eszmei

hegemoniájáért folytatott harc fontosságát. A behódolás ellen, egyrészt a kommunista felfuvalkodottság ellen másrészt — ez legyen a párt jelszava. A pártnak küzdenie kell a tisztán üvegházi „proletár” irodalom kísérletei ellen is; a jelenségeket egész sokrétű bonyolultságukban kell felölelni: nem szabad bezárkózni egy üzem falai közé; nem céh-irodalmat kell teremteni, hanem egy harcos, nagy osztály irodalmát, amely a parasztok millióit is vezeti — ilyenek legyenek a proletáriradalom tartalmi keretei.

12. Fentiek általában és egészben véve meghatározzák a *kritika* feladatait. Ez a párt egyik legfontosabb nevelőeszköze. A kommunista kritika feladata, hogy pillanatra sem adva fel a kommunizmus álláspontját, tapodtat sem engedve a proletár ideológiából, felfedje a különböző irodalmi alkotások objektív osztályértelmét, kíméletlen harcot folytasson az irodalomban felbukkanó ellenforradalmi megnyilvánulások ellen, leleplezze a szmenovehovista liberalizmust stb. és ugyanakkor a legnagyobb tapintatot, óvatosságot és türelmet tanúsítsa minden olyan irodalmi középírást iránt, amely együtt tud haladni a proletariátussal, és együtt is fog vele haladni. A kommunista kritika szüntesse meg az irodalomban a vezényszó hangját. Ennek a kritikának csak akkor lesz valódi nevelő jelentősége, ha *eszmei* fölényben van. A marxista kritikának a leghatározottabban ki kell küszöbölnie a nagyképű, félművelt és öntelt kommunista felfuvalkodottságot. A marxista kritikának jelszava a tanulás legyen, és saját területén szálljon szembe minden irodalmi selejttel és minden önkényeskedéssel.

13. A párt, helyesen felismerve az irodalmi irányok társadalmi osztálytartalmát, az *irodalmi forma területén* semmiképpen sem kötheti le magát teljesen *egy* irány mellett. A párt az irodalom egészét irányítja, s éppoly kevésbé támogathatja az irodalom *egy* frakcióját (ezeket a frakciókat a forma és a stílus különböző felfogása alapján osztályozza), amint hogy a család formájára vonatkozó kérdéseket sem döntheti el határozatokkal, noha az új életforma kiéptését egészben véve kétségtelenül irányítja és irányítania kell. Minden jel arra mutat, hogy a korszaknak megfelelő stílust megfogják teremteni, de más módszerekkel fogják megteremteni, és a kérdés még nem érett meg az eldöntésre. El kell vetni minden olyan kísérletet, amely arra irányul, hogy az ország kulturális fejlődésének adott szakaszában a pártot ilyen irányban lekösse.

14. Éppen ezért a pártnak a szóban forgó terület különböző csoportjainak és áramlatainak szabad versenye mellett kell állást foglalnia. A kérdés minden más megoldása formális és bürokratikus álmegoldás volna. Ugyanígy megengedhetetlen, hogy egy rendelet vagy párthatározat a könyvkiadás terén *legalizált monopóliumot* adjon bármely csoportnak vagy irodalmi szervezetnek. A párt anyagilag és erkölcsileg támogatja a proletár- és proletár-paraszti irodalmat, segítséget nyújt az „útitársaknak” stb., azonban monopóliumot egy csoportnak, még eszmei tartalmára nézve valóban proletár csoportnak sem adhat: ez elsősorban a proletáriradalom tönkrevetését jelentené.

15. Irodalmi ügyekben a pártnak minden vonalon ki kell irtani az önkényes és illetéktelen adminisztratív beavatkozási kísérleteket, a sajtóügyekkel foglalkozó intézményeknél a pártnak ügyelnie kell a gondos személyi kiválasztásra, hogy biztosítsa irodalmunk valóban helyes, hasznos, tapintatos irányítását.

16. A pártnak a szépirodalom terén működő frók figyelmét fel kell hívnia arra, hogy feltétlenül szükséges a kritikusok és írók funkciójának helyes elhatárolása. Utóbbiak munkájának súlypontja feltétlenül helyeződjék át a szó szoros értelmében vett irodalmi munkára, s használják fel ennél a munkánál a korunk adta óriási anyagot. Feltétlenül szükség van arra, hogy fokozott figyelemmel forduljunk a Szovjetunió számos köztársasága és területi nemzeti irodalmainak fejlődése felé.

A pártnak hangsúlyoznia kell olyan szépirodalom megteremtésének szükségességét, amely valóban a tömegekhez, a munkás és paraszt olvasókhöz szól; bátrabban és határozottabban kell szakítanunk az úri előítéletekkel az irodalomban, és a régi mesterségbeli

tudás minden technikai eredményét felhasználva, a milliók tömegek számára érthető, megfelelő formát kell kidolgozni.

Csak akkor tudja a szovjet irodalom és annak jövő proletár élcsapata elvégezni kulturális-történelmi küldetését, ha ezt a nagy feladatot megoldja.

Az OK/b/P Központi Bizottságának határozata.

(1925. június 18.)

(A Bolsevik Párt útmutatása az irodalom feladatairól, Bp., 1950. Szikra, 14–21. (Marxista ismeretek kiskönyvtára, 124. sz.)

AZ IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI SZERVEZETEK ÁTSZERVEZÉSÉRŐL

A Központi Bizottság megállapítja, hogy az utóbbi évek során a szocialista építés jelentékeny eredményeinek következtében az irodalom és művészet terén nagy mennyiségi, valamint minőségi fejlődés következett be.

Néhány évvel ezelőtt, amikor az irodalomban még érezhető volt a NEP első éveiben különösen megerősödött idegen elemek jelentős hatása, és amikor a proletáriródlom káderei még gyengék voltak — a párt minden eszközzel támogatta az irodalom és művészet terén speciális proletárszervezetek megalakítását és megerősödését, abból a célból, hogy a proletár írók és művészek pozícióját erősítse.

Jelenleg, amikor már a proletáriródlom és művészet káderei kinevelődtek, az üzemekből, gyárakból, kolhozokból új írók és művészek kerültek ki, a jelenlegi proletáriródlmi és művészeti szervezetek (Proletárirók Egyesületeinek Össz-szövetségi Társasága, Proletárirók Oroszországi Egyesülete, Proletárzenészek Oroszországi Egyesülete, stb.) keretei már túlságosan szűkek és akadályozzák a művészi alkotás komoly lendületét. Ez a körülmény azt a veszélyt rejti magában, hogy ezek a szervezetek a szovjet íróknak és művészeknek a szocialista építés feladataira való mozgósításának szerveiből olyan szervekké válnak, melyek az egyesületi elzárkózást kultiválják, és a jelenkor politikai feladataitól és a szocialista építéssel magukat azonosító írók és művészek csoportjaitól elszakadnak.

Ebből következik, hogy szükségszerűen át kell szerveznünk az irodalmi és művészeti szervezeteket, és munkájuk alapjait ki kell szélesítenünk.

Az OK(b)P ennek alapján a következő határozatot hozza:

1. Felosztandók a proletárirók egyesületei (a Proletárirók Egyesületeinek Össz-szövetségi Társasága, a Proletárirók Oroszországi Egyesülete);

2. egyesíteni kell az összes írókat, akik a szovjet hatalom mellett állnak, és akik a szocialista építésben igyekeznek résztvenni, egy kommunista frakcióval bíró egységes Szovjet Írószövetségben;

3. megfelelően át kell szervezni a művészet más területeit is;

4. a szervezési osztályt meg kell bízni, hogy dolgozza ki azokat az intézkedéseket, melyek ezen határozat gyakorlati végrehajtásához szükségesek.

Az OK(b)P Központi Bizottságának határozata. 1932. április 23.

(A Bolsevik Párt útmutatása az irodalom feladatairól. Bp., 1950. Szikra, 22–23. [Marxista ismeretek kiskönyvtára, 124. sz.]

(A dokumentumokat összeállította: Ljudmila Sargina és Bor Kálmán)

Az irodalmi élet krónikája, 1917-1934.

1917

Október 29. (november 11)

A. V. Lunacsarszkij, művelődésügyi népbiztos felhívása Oroszország polgáraihoz: „Mindenütt Oroszországban, különösen a városi munkások között, de a parasztok között is, megindult a kulturális-művelődési mozgalom nagy hulláma, gombamódra szaporodnak az effajta munkás és katonaszervezetek; megértően fogadni, minden eszközzel támogatni őket, tisztogatni előttük az utat — ez az elsődleges feladata a forradalmi-népi kor-mánynak a népművelés területén”.

November 18. (december 1)

A Pravdában megjelent a Művelődésügyi Népbiztosság Képzőművészeti Osztályának nyilatkozata: „Felkérünk minden olyan festőművészt, muzsikust, irodalmárt és színészt, aki munkálkodni kész azért, hogy a néptömegek közelebb kerüljenek a művészet minden megnyilvánulásához, egyúttal felkérjük a proletárművészek és proletárfírók szövetségének tagjait, hogy jelenjenek meg folyó hó 18-án a Téli Palotában. — Művelődésügyi Népbiztosi Kancellária.”

1918

Január

Megjelent a Grjaduscseje (Jövendő) e. irodalmi-művészeti havi folyóirat első száma, (a „Művészet és szocializmus” munkásírószövetség kiadványa, a második számtól a Pétervári Proletkult kiadványa; 1921-ig jelent meg.)

A szerkesztőségi cikkből: „A régi, roskatag Világ — soha nem látott tragédiát él át. A burzsoá kultúra oszlásnak indult, mint egy hulla. Körös körül ünnepélyesen zúgnak a Szocialista Forradalom harangjai. A Világ újjászületik. A Nagy Művész — a Proletáriátus új kultúrát teremt... Mi még szorosabbra és erősebbre forrasztjuk sorainkat, gondosan neveljük és gyűjtjük a proletárművészet minden virágát. Lapunknak ez az elsőrendű feladata.”

Február 23—28.

A proletkult-szervezetek első moszkvai konferenciáján 288-an vettek részt.

A határozatból: „A proletariátusnak, miközben hozzáfog a társadalom szocialista útalakításához, haladéktalanul meg kell vetnie a szocialista kultúra alapjait is.”

Március 15.

Megjelent a Gazeta futurisztov (Futuristák újsága) első és egyetlen száma. Az újság közli „A futuristák szárnyas szövetségének manifesztumát” (D. Burljuk, V. Kamenszkij, V. Majakovszkij), „A művészet demokratizálásának I. számú dekrétumát” („kivinni az irodalmat és a festészetet az utcákra és a terekre !”) (Majakovszkij, Kamenszkij, Burljuk), Majakovszkij verseit (*A mi indulónk, Forradalom*), Kamenszkij verseit (*Sztenyka Razin — népi szív*), Majakovszkij, Kamenszkij, Burljuk és mások cikkeit.

Április 3.

A Moszkvai Proletkult ideiglenes tanácsának ülésén megtárgyalták a proletkult és a többi kulturális-népművelési szervezet viszonyát. Határozatot fogadtak el, amely kimondja: „A proletkult, amelynek feladata nemcsak a népművelési tevékenység, hanem az önálló proletárkultúra kialakítása is (ennek a proletárkultúrának általános emberivé kell válnia), tehát a proletkult legyen önálló osztályszervezet a munkásmozgalom többi politikai és gazdasági formáival azonos szinten.”

Április

Megjelent a *Nas puty* (Útunk) c. irodalmi-politikai folyóirat első száma. (A baloldali eszerpárt KB kiadványa; mindössze két száma jelent meg.) Az első szám tartalma: A. Blok poémái (*Tizenkettő, Szkiták*), *Az értelmiség és a forradalom* c. cikke; Sz. Jeszenyin: *Három poéma* stb.

Május

Az igazság zászlaja alá címmel megjelent a Proletárművészetek Társaságának első almanachja, Gy. Bednij, I. Ionov, V. Kirillov, J. Berdnyikov verseivel.

Június 5–9.

A pétervári kulturális-népművelési proletárszervezetek második városi konferenciája.

A határozatból: „A proletárkultúra, amely az élet új teremtőjének — a proletariátusnak —, valamint a proletariátus végső ideáljának: a szocializmusnak a belső tartalmát fejezi ki, további fejlődésében csak ennek osztályfeladataihoz hű és az életet ezekkel a feladatokkal szigorú összhangban érzékelő proletariátusnak az önálló erőfeszítéseire támaszkodhat.”

A konferencián felmerült a Nemzetközi Proletkult létrehozásának eszméje is.

Július

Megjelent a Proletarszkaja Kultura (Proletárkultúra) első száma, a Proletkult Országos Tanácsa Központi Bizottságának orgánuma. (1920-ig jelent meg, kéthetenként.)

Az első szám cikkei: V. Poljanszkij *A Proletkult zászlaja alá*, V. Kerzsencev *A Proletkult — a proletáröntevékenység szervezete*, F. Kalinyin *A proletariátus és alkotás*, A. Bogdanov *Mi a proletárköltészet?* stb.

Szeptember 1.

Az Izvesztyija hírt ad a Moszkvai Proletkult Irodalmi Stúdiójának a megnyitásáról. *Szeptember 15–20.*

A kulturális és népművelési proletárszervezetek I. országos konferenciája.

Október

Megjelent a *Rzsanoje szlovo* (Rozsszó) c. verseskötet. A futuristák e forradalmi almanachja N. Aszejev, D. Burljuk, V. Kamenszkij, V. Hlebnyikov és V. Majakovszkij verseit közli. A kötethez A. Lunaacsarszkij írt előszót.

November

Megjelent a Gorn (Kürt) c. havi folyóirat, a Moszkvai Proletkult sajtóorgánumának első száma. (1923-ig jelent meg.)

A szerkesztőségtől: „Míg a Proletárkultúra mindenekelőtt arra hivatott, hogy tisztázza és megvilágítsa a proletkult tevékenységi körébe vágó általános elméleti kérdéseket, addig a Kürt az elméletileg kidolgozott feladatok gyakorlati valóraváltására törekszik.”

December 7.

Megjelent az Iszkusstvo kommuni (A Kommün művészete) c. újság első száma. (A Művelődésügyi Népbiztosság Művészeti Osztályának kiadványa, 1919. áprilisáig jelent meg.) Az újság munkájában kezdetben tevékenyen részt vett V. Majakovszkij. Az első számban jelent meg a *Hadparancs a művészetek seregéhez* c. költeménye.

1919

Január 30.

A voronyezsi Sziréna c. lap „Űj a művészetben” c. rovatában megjelent az imagi-
nisták deklarációja.

Február 9.

Az Iszkusstvo Kommuni c. lapban megjelent O. Brik *Támadás a futurizmus ellen* c. cikke, — válaszul P. Besszalko *A futurizmus és a proletárkultúra* c. cikkére (Grjaduscseje, 1918. 10. sz.)

Március 20–25.

A Moszkvai Proletkult konferenciáján 447-en vettek részt. Különösen kiélekedett a vita arról a kérdéstről, hogy a Proletkult önálló szervezetként működjék-e, vagy olvadjon össze a Művelődésügyi Népbiztosság Népművelési Osztályával. Szótöbbséggel határozatot hoztak a Proletkult önállóságáról.

Április 4.

A Tudományos, Művészeti és Irodalmi Dolgozók Szövetségének közgyűlésén határozatot fogadtak el a futurizmusról:

„I. Figyelembe véve, hogy a Művelődésügyi Népbiztosság nemcsak hogy nem támogatja és pártfogolja kellő mértékben a proletárművészetet, de még védelmezi is konokul azokat a művészeti próbálkozásokat, amelyeknek semmi közük sincs a kommunizmushoz, sőt ártanak a kommunizmusnak — ezért a Tudományos, Művészeti és Irodalmi Dolgozók Szövetségének közgyűlése szükségesnek tartja kiállni amellett, hogy Szovjet Szocialista Köztársaságban, a munkásosztály és a dolgozó tömegek tényleges művelődése érdekében a proletárművészet és a kommunista alkotás előtt szélesre tárják a kapukat.

2. Figyelembe véve, hogy a futurizmus és a kubizmus a rothadó burzsoá művészet képviselői, a gyűlés javasolja a Művelődésügyi Népbiztosságnak, hogy fordítsa figyelmét a futurizmus, a kubizmus, az imaginizmus és hasonló irányzatok korlátlan elburjánzására a Szovjetunióban, és minden eszközzel működjék közre az olyan művek terjesztésében és támogatásában, amelyekben a szerzők, a legteljesebb összhangban a kommunizmussal, igazi proletárművészetet próbálnak teremteni.”

Május 13.

Az iskolánkívüli oktatás dolgozóinak I. összoroszországi kongresszusa, amelyen Lenin is fellépett, határozatot fogadott el arról, hogy a proletkultmunka legyen a Művelődésügyi Népbiztosság munkájának része, és szorosan kapcsolódjék az iskolánkívüli osztály munkájához, legyen annak egyik szekciója a fővárosban és vidéken egyaránt.

Augusztus 3.

A Pravdában publikálták az Állami Kiadó kötelező érvényű rendelkezését a nagyfokú papírhány miatt minden folyóirat és újságmelléklet nyomtatásának időleges megszüntetéséről (a néhány legfontosabb lap kivételével). Az irodalmi folyóiratok közül csak a Proletárkultúra maradt meg.

Október

Megjelent Pétervárott az *Álmodozók jegyzetei* (Zapiszki mecstatyelej) c. évkönyv első száma, benne A. Belij, A. Blok, B. Ivanov versei stb.

November eleje

Pétervárott megszervezték a Szabad Filozófiai Társaságot. Alapítótagjai: A. Blok, A. Belij, V. Meyerhold és mások.

November 16-án A. Blok *A humanizmus katasztrófája* c. előadásával megkezdődtek a vasárnapi nyilvános ülések, amelyeknek fő témája a korabeli európai kultúra válsága volt.

December 5–9.

Lezajlott a Szovjetek VII. Országos Kongresszusa. A. V. Lunaacsarszkij, művelődésügyi népbiztos a művelődésügyi szekciójában elmondott beszámolójában foglalkozott „a baloldali művészeti irányzatoknak szemmel látható túlsúlyával, és rámutatott arra, hogy ez az ezeknek az irányzatoknak a szovjet hatalom iránt egyre világosabban kifejezett szimpátiájával magyarázható. Az értelmiség körében támadt megmozdulás most lehetővé tette, hogy a Képzőművészeti Osztály keretében kiegyensúlyozott bizottság jöjjön létre.”

December 13–15.

A proletárirók I. konferenciája Pétervárott. A konferencián megvitatták a Proletárirók Szövetségének (SZPP) szervezeti szabályzatát.

1920

Február 1.

A proletárirók csoportjának kiválása a moszkvai proletkultból.

„Mi, a Moszkvai Proletkult proletáriróinak csoportja február elsejei ülésünkön megvitattuk a Proletkultban fennálló munkafeltételeket, amelyek több oknál fogva fékezik a proletárirók alkotási lehetőségeinek kibontakozását, s leszögeztük: a proletárkultúra álláspontján maradván kiválunk a Moszkvai Proletkultból, és megalakítjuk a proletárirók szekcióját a Művelődésügyi Népbiztosság Irodalmi Osztályának keretében.

M. Geraszimov, G. Szannyikov, Sz. Rodov, Sz. Obradovics, V. Kazin, N. Gyegytyarev, V. Alekszandrovszkij”.

Február 23.

„Vita a proletárköltészetéről”, amelyet nemrég a Zveno (Láncszem) nevű irodalmi csoport rendezett. A vitán P. N. Szakulin elnökölt, V. Lvov-Rogacsevszkij felszólalásában a proletárköltészet két irányzatát különböztette meg; az egyiket V. Kirillov vezeti: ez az irányzat a burzsoá kultúra teljes megszüntetéséért és egy új, proletárkultúra megteremtéséért küzd. A felszólaló a második, M. Geraszimov vezette irányzatot támogatta, amely a proletárkultúrát a múlt kultúrájának alapján akarja megteremteni. A beszámoló után N. Poletajev, V. Kazin, V. Alekszandrovszkij saját verseikből olvasott fel. A. Belij a proletárköltőkkel végzett munkájáról beszélt.

Május 10–14.

Moszkvában a proletárirók I. országos tanácskozásán felszólalt A. Bogdanov (A proletáralkotás formájáról), V. Lebegyev-Poljanskij (A proletáriró helye az életben), P. Kerzsencev (A proletárirók feladatairól).

Május 11.

A Proletárirók Moszkvai Szövetségének megalakulása. Az elnökségbe beválasztották M. Geraszimov, V. Kirillov, Sz. Obradovics, M. Szivacsov, N. Ljasko, V. Alekszandrovskij, M. Volkov elvtársat.

Május

Megjelent a Kuznyica (Kovácsműhely) első száma. Az újságot a Moszkvai Proletkultból kivált proletárirók szerkesztették. (Az utolsó, kilencedik szám 1922-ben jelent meg.)

Május – június

Megjelentek az imaginisták antológiái (*A szavak olvasztója, Hajnalok kijőzdéje*). Szerzőik: Sz. Jeszenyin, A. Marienhof, V. Sersenyevics.

Július

Megjelent a Knyiga i revolucija (Könyv és Forradalom) első száma (havonta megjelenő kritikai-bibliográfiai folyóirat; 1923-ban megszűnik).

A szerkesztőség programcikkéből: „... amikor a folyóiratnak a Könyv és forradalom címet adtuk, ebben a kettős fogalomban tükrözött alap gondolatot akartuk kiemelni. A könyv a tudománynak, az irodalomnak, a művészetnek, a technikának, az 1917–20-as évek új életének, az új, a szabad, a szocialista Oroszország korszakának a szimbóluma. Látókörünk kiterjed minden könyvre, minden kérdést és jelenséget érintő kiadványra, — mindenre, amit a fenti időszakban kinyomtattak.”

Augusztus 12.

Megalakult a Proletkult Nemzetközi Ideiglenes Irodája. A Végrehajtó bizottság elnökévé Lunacsarszkijt, titkárává V. Poljanskijt választották meg.

Az Iroda ülésének határozatából: „Az Iroda fő feladata a proletáriróadalom elveinek terjesztése, a proletkultszervezetek megteremtése minden országban és a Proletkult-Világkongresszus előkészítése.” Az Iroda elfogadta „a világ országainak proletártestvéreikhez” intézett nyilatkozatot.

Október 2.

Lenin beszéde az Oroszországi Kommunista Ifjúsági Szövetség III. kongresszusán.

Lenin beszédéből: „Ha nem értjük meg világosan, hogy proletárkultúrát csak akkor lehet építeni, ha pontosan ismerjük az emberiség egész fejlődése által létrehozott kultúrát, csak úgy, hogy ezt a kultúrát átdolgozzuk — ha ezt nem értjük meg, nem is fogjuk ezt a feladatot megoldani. A proletárkultúra nem pottyán le készen valahonnan, ismeretlen helyről, nem azoknak az embereknek a kitalálása, akik magukat szakembereknek nevezik a proletárkultúra terén. Mindez merő sületlenség. A proletárkultúrának ama felhalmozott tudás törvényszerű továbbfejlődésének kell lennie, amelyet az emberiség a tőkés-földesúri-hivatalnoki társadalom igája alatt szerzett meg.” (Művei 31. köt. Szikra, 289-290.)

Október 5—11.

A Proletkultok I. Országos Kongresszusa, amelyen több mint 400 ember vett részt. Meghallgatták P. Lebegyev-Poljanszkij (Az Országos Proletkult KB tevékenységéről), A. Bogdanov (A proletárművészet útjai), A. Lunacsarszkij (A művészi professzionalizmusról) beszámolóját.

Október 7-én Lunacsarszkij üdvözölte a kongresszust, s beszédében — Lenin utasítása ellenére — támogatta a proletkultok önállóságának követelését.

A Népbiztosság és a Proletkult viszonyát érintve rámutatott arra, hogy a Proletkultnak különleges helyzetet, teljes autonómiát kell biztosítani, mivel a Proletkult főleg a proletárkultúra új formáinak kidolgozására és a proletariátus alkotó tehetségeinek felkutatására törekszik.

Október 8-án Lenin, miután elolvasta Lunacsarszkijnak az Izvesztyijában megjelent beszédét, határozati javaslatot szerkesztett a Proletkult Kongresszus számára, amelyet felülvizsgálatra átadott az OK(b)P KB-nak. Lenin tervezete alapján dolgozták ki azt a határozatot, amelyet a kongresszus bolsevik frakciójának javaslata alapján el is fogadtak.

Lenin határozati javaslatából: „4. A marxizmus mint a proletariátus forradalmi ideológiája azáltal tett szert világtörténelmi jelentőségre, hogy korántsem vetette el a polgári korszak igen becses vívmányait, hanem ellenkezőleg, magáévá tette és feldolgozta mindazt, ami az emberi gondolkodás és kultúra több mint kétezer éves fejlődésében értékes volt. Csakis az ezen az alapon és ebben az irányban továbbfolytatott, a proletárdiktatúra mint a minden kizsákmányolás ellen folyó végső harc gyakorlati tapasztalatai által megihletett munka ismerhető el az igazi proletárkultúra fejlesztésének.

5. A Proletkult Országos Kongresszusa következetesen kitart e mellett az elvi álláspont mellett, és mint elméletileg helytelent és gyakorlatilag károsat a leghatározottabban elutasít minden olyan kísérletet, hogy saját külön kultúrát eszeljünk ki, hogy bezárkózzunk saját külön szervezeteinkbe, hogy különváljunk a Közoktatásügyi Népbiztosság és a Proletkult munkaterületét, vagy autonómiát biztosítsanak a Proletkultnak a Közoktatásügyi Népbiztosság intézményein belül stb. Ellenkezőleg, a kongresszus a Proletkult minden szervezetének feltétlen köteletségévé teszi, hogy teljesen a Közoktatásügyi Népbiztosság intézményeinek hálózatához tartozó egyik kiegészítő szervnek tekintse magát és a Szovjethatalom (különösen a Közoktatásügyi Népbiztosság) és az Oroszországi Kommunista Párt közös vezetése alatt valósítsa meg feladatait mint a proletárdiktatúra feladatainak egyik fészét.”

(Művei, 31. köt. Szikra 322.)

Október 18—21.

Moszkvában lezajlott a Proletárírók I. Országos Kongresszusa, amelyen 142-en vettek részt.

Beszámolót tartott: V. Kirillov (A jelen pillanat és a proletárirodalom feladatai), A. Bogdanov (A proletárművészetéről), P. Lebegyev-Poljanszkij (A proletárkritikáról), M. Olminszkij (A Párttörténeti Intézet feladatairól és munkájáról) stb.

A kongresszus elfogadta a Proletárírók Szövetségének szervezeti szabályzatát, és lefektette a Proletárírók Összoroszországi Egyesületének (VAPP) alapjait.

A Szövetség elnöksége: V. Kirillov, M. Geraszimov, A. Masirov-Szamobitnyik, V. Alekszandrovicskij, I. Szadofjev, A. Pomorszskij, P. Arszkij, Sz. Okov, I. Filipcsenko, Sz. Obradovics, M. Volkov.

November 10.

Az OK(b)P Plénumán értékelték a KB-nak a proletkultokhoz intézett levelét és a politikai-közüztatási főtanács által a Proletkult és a Közöztatási Népbizottság viszonyára vonatkozó utasítást.

December 1.

A Pravdában megjelent az OK(b)P KB levele „A proletkultokról”.

December

A Knyiga i Revoljucija 6. számában tudósít a moszkvai irodalmi körök munkájáról: A népi írók Szurikov-köre, elnök Sz. Gansin költő, a kör a Csernozem (Feketeföld) c. lapot adja ki.

Lityeraturnij oszobnyak (Irodalmi villa), költők és kritikusok köre, elnök Oleg Leonyidov;

Zveno (Láncszem) nevű irodalmi kör; elnök V. Lvov-Rogacsevszkij.
Proletárirók szekciója az Irodalmi Osztályon, elnök M. Geraszimov;
a Moszkvai Proletkult irodalmi stúdiója; elnök V. Kirillov.

December vége

A Lityeraturnij front (Irodalmi Front) megalakulása (A Kommunista Írók Összoroszsországi Szövetsége). A deklarációból (aláírták: V. Fricse, N. Mescserjakov, A. Lunacsarszkij, M. Pokrovszkij, A. Szerafimovics, M. Geraszimov, V. Meyerhold, P. Kogan és mások):

„A burzsoá ideológia elleni mindennemű hare szervezése át kell, hogy menjen azoknak a kezébe, akik szilárdan állnak a forradalmi marxizmus platformján. A forradalmi marxizmus befolyásának elmélyítése és kiterjesztése a művészet területén — ez az Irodalmi Front egész munkájának alapja.”

1921

Január 12.

A Sajtó Házában bevezették minden hét szerdáján az „irodalmi napot”. Az első szerdán a proletárirók csoportja lépett fel: M. Volkov, N. Ljasko, M. Szivacsev, M. Geraszimov, V. Alekszandrovszkij, V. Kirillov, Sz. Obradovics, Sz. Rodov, G. Szannyikov, N. Poletajev. A második irodalmi szerdán (január 19-én) Majakovszkij olvasta fel a *Buffo-Misztérium* új változatát. A harmadik szerdán (január 26.) az imaginisták következtek.

Január

Pétervárott megjelent a Dom iszkussztv (Művészetek Háza) c. új folyóirat első száma, M. Gorkij, M. Dobuzsinszkij, J. Zamjatyin, N. Radlov, K. Csukovszkij szerkesztésében. Két szám jelent meg. Az első számban publikálták A. Ahmatova, N. Gumiljov, O. Mandelstam, V. Hodaszevics, M. Kuzmin verseit, A. Remizov, J. Zamjatyin, M. Kuzmin prózáját, K. Csukovszkij (*Ahmatova és Majakovszkij*), J. Zamjatyin (*Félek . . .*) cikkét, stb.

Lunacsarszkij recenziójában megjegyzi, hogy az új folyóiratban a forradalmi jelenhez „semmi vonzódás sincs, és ezért az abszolút szükségletenség benyomását kelti . . .”. K. Fegyin az 1. számról írt recenziójában (Knyiga i Revoljucija 8—9. szám) élesen fellép J. Zamjatyin *Félek* c. cikke ellen, amelyben a szerző komor prognózist ad az orosz irodalom jövőjéről.

Január – március

Pétervárott megalakult a Szerapion-testvérek irodalmi társasága. A társasághoz tartozott Vs. Ivanov, M. Zoscsenko, M. Szlonyimskij, L. Lune, V. Kaverin, N. Nyikityin, K. Fegyin (prózaírók), N. Ragyiscsev, V. Pozner, J. Polonszkaja (költők), I. Gruzgyev, V. Sklovskij (kritikusok).

Március

Közzétették a moszkvai proletárvölgy és a Kuznyica írócsoport deklarációját, amelyet a következők írtak alá: V. Alekszandrovskij, M. Geraszimov, V. Kazin, V. Kirillov, Sz. Obradovics, N. Poletajev, N. Ljasko, A. Novikov-Priboj, F. Skulev és mások.

Május 6.

Lenin jegyzetei a futurizmusról és Majakovszkij 150 000 000 c. poémájáról.

Az M. Pokrovskijhoz írt feljegyzésből:

„Pokrovskij e. Nagyon de nagyon kérem Önt, hogy segítsen a futurizmus stb. elleni harcban.

1. Lunacsarszkij keresztülvitte a kollégiumban (óh jaj!) Majakovszkij 150 000 000-jának kinyomtatását.

Nem lehet ezt megakadályozni? Ezt meg kell akadályozni! Egyezzünk meg abban, hogy évente legfeljebb kétszer jelenhessenek meg ezek a futuristák és 1500-nál nem nagyobb példányszámban.

2. Lunacsarszkij ismét kitette a szűrét Kiszelisznek, akiről azt beszélnek, hogy „realista” festő. Lunacsarszkij tehát közvetlenül és közvetve is becsempészte a futuristákat.

Nem lehet megbízható anti-futuristákat találni?”

(Kommunyiszt, 1957. 18. sz.)

Május 9.

A parasztírók konferenciáján elfogadták a Parasztirók Összoroszországi Szövetsége (VSzKP) szervezeti szabályzatának alaptételeit. A szövetség alapvető feladatának tartja a parasztság életének sokoldalú bemutatását minden szociális és gazdasági vonatkozásban.

Június

Megjelent a Kraszna Nov (Vörös Ugar) c. irodalmi-művészeti, tudományos-publicisztikai folyóirat első száma. (A folyóirat 1942-ben szűnt meg.)

A szerkesztőség: „A folyóiratot a szovjetországi kommunista eszme legkiválóbb képviselői adják ki. A szépirodalmi rovatot Gorkij szerkeszti.” (Gorkij az első három számot szerkesztette.)

Az első szám cikkei: Lenin *A terményadóról*, Lunacsarszkij *Feladataink a művészeti élet területén*, Tyimirjazev *Az elemek Mengyelejev-féle periódikus rendszere a mai fizikában*, stb., V. Ivanov *Partizánok* c. elbeszélése, Sz. Podjacsev *Éhezők* c. karcolata, M. Pozsarov versei, korabeli esztétuskák, amelyeket D. Szemenovszkij gyűjtött és kommentált.

Június

Pétervárott megjelent a Zapiszki mecstatycej (Álmodozók jegyzetei) c. folyóirat 2. és 3. száma. A folyóirat munkatársai: A. Blok (*Megtorlás* c. poémájának három fejezete), A. Belov, V. Ivanov, A. Remizov, J. Zanjatyin, N. Pavlovics és mások.

Július

Megjelent a Pecsaty i revoljucija (Sajtó és forradalom) c. kritikai és bibliográfiai folyóirat első száma A. Lunacsarszkij, N. Mescserjakov, M. Pokrovszkij, V. Polonszkij, I. Szkvorcov-Sztyepanov szerkesztésében. (A lap 1930-ban szűnt meg). A lapban a következő rovatok vannak: szocializmus és kommunizmus, történelem, jog, szociológia, tudomány és természet, szépirodalom, művészet stb.

Szépiró munkatársai: V. Brjuszov, I. Akszjonov, V. Kirillov, P. Kogan, N. Krupszkaja, V. Fricse és mások.

Augusztus 2.

A Pravdában közlemény jelent meg a Proletárirók Összoroszországi Egyesületének (VAPP) megalakulásáról. Az egyesület központi lapjává a Kuznyica c. folyóiratot nyilvánították. Az elnökség tagjai: V. Kirillov (elnök), Sz. Obradovics, M. Geraszimov, I. Filipcsenko, V. Pletnyev és mások.

Augusztus 7.

Pétervárott elhunyt A. Blok (szül. 1880. november 16.)

Augusztus 11.

Pétervárott a Zsizny iszkussztva (Művészeti élet) c. újság különkiadása (798–803. szám), a következő főcím alatt jelent meg: „Színészek, írók, festők — siessünk az éhező parasztság segítségére! A színpadra színész! Író, ragadj tollat! Festő, fogj ecsetet!” A lap közli M. Kuzmin, N. Jevreinov, N. Petrov, J. Annyenkov, O. Fors, A. Remizov, V. Sklovszkij és mások cikkeit, A. Radlova, V. Rozsgyesztvenszkij, O. Mandelstam, M. Kuzmin és mások verseit.

Augusztus

Megjelent a Krasznojaja nov második száma. A számban megjelentek: V. Ivanov (*Altáji mesék*), O. Fors (*Börönd*) elbeszélése, A. Aroszev (*Aratás idején*) novellája, V. Alekszandrovskij versei, és részletek *Falu* c. poémájából, B. Paszternak versei, R. Luxemburg V. Korolenko c. cikke.

Október 17.

A Politechnikai Múzeumban V. Brjuszov elnökletével rendezett esten bemutakoztak a különböző költő-iskolák és irányzatok képviselői: a neoklasszikusok, a szimbolisták, az imaginisták, a prezentisták, a nihilisták (nyicsevoki) és mások.

Október 19.

Pétervárott a Művészetek Házában megrendezték a Szerapion-testvérek első szerzői estjét. V. Sklovskij mondott bevezetőt, majd műveivel lépett fel K. Fegyin, M. Szlonyimskij, V. Ivanov, V. Kaverin.

Október 26.

Pétervárott a Művészetek Házában a Szerapion-testvérek második szerzői estje, J. Polonszkaja, N. Ragyicsev, M. Zoscsenko, N. Nyikityin, L. Lunc részvételével.

November 2.

A Politechnikai Múzeumban estet rendeztek „A mai művészet” címmel. V. Meyerhold és V. Bebutov mondott beszédet. Meyerhold beszédéből: „A mai színház, a mai művészet reménytelenül elmaradt a jelentől.”

November 14.

A Sajtó Házában vitát rendeztek „Miért hallgatnak az írók?” címmel. Karelin referátumában az irodalom elszegényedésének három okára mutatott rá: a nyomdaipar válsága és a papírhány, sok író nehéz anyagi helyzete, a jelen meg nem értése az idősebb írónemzedék néhány tagja részéről. V. Polonszkij, A. Szobol, V. Majakovszkij és mások is felszóltak.

V. Majakovszkij az előadónak és Andrej Szobolnak is ellent mondott. Kijelentette, hogy szó sincs elszegényedésről, szó sincs az irodalom lealacsonyodásáról. Ellenkezőleg, a jelenben az irodalom egyre erősebb és erősebb lesz. A költészet, amely azelőtt szánalmasan tengődött, most még a háború és forradalom előtti időknél is jobban virágzik. Az új orosz irodalomnak új nyelvre, új nyelv kimunkálására van szüksége, új szóformák kidolgozását pedig legjobban és legkönnyebben csak a költészet hajthat végre. Íme, ezért virágzik most a költészet és nem a próza . . .

November 16.

Megnyílt az Irodalmi-Művészeti Főiskola. Vezetője: V. J. Brjusov.

Lunacsarszkij avatóbeszédéből: „Kétségtelen, hogy az írásművészet tantárgyként is megjelenhet. Ezt a próbálkozást hajtotta végre a Művelődésügyi Népbiztosság, amikor létrehozta ezt a főiskolát. Ez a kísérlet nagyon nehéz, hiszen ez az első az egész világon.”

November 18.

A Művelődésügyi Népbiztosság üléstermében megnyílt a Proletkult II. Országos Kongresszusa.

„A Proletkult ideológiája, politikája és taktikája” c. beszédében a Proletkult KB elnöke, V. Pletnyev a következőket mondotta: „A művészetek minden irányzata, a realitáktól a szélső baloldalgig anyagként felhasználható a Proletkult rendszeres munkájában . . . Mi nem tagadjuk meg a múlt kulturális értékeit . . . de ezen értékek elsajátításának egész folyamatát bele kell ágyazni az alkotó munka kereteibe. A múlt értékeit mi nem úgy fogjuk fel, mint önmagukban jelentős értékeket, hanem mint az alkotó munkánk folyamatában szereplő anyagot.”

November 22.

Az OK(b)P KB Politikai Irodája határozatot hoz a proletkultokról.

November 22.

A Pravda közli Lenin *Egy tehetségre valló könyvecske* c. cikkét A. Averszenko *Tucatnyi kés a forradalom hátában* c. könyvéről.

(Művei, 33. köt. Szikra 112–113.)

November 29.

A pétervári Zsizin iszkussztva (Művészeti Élet) c. lapban megjelent M. Saginjan cikke a Szerapion-testvérekről, akik véleménye szerint „függetlenül attól a formális keresztelomedencétől, amelyben megkeresztelkedtek, megújítják a klasszikus, az igazi orosz elbeszélést” és „a jelenkort” teszik meg „a művészet tartalmává”.

December

Megalakult a biokozmisták (A. Szvjatogor, P. Ivanickij) irodalmi csoportja.

Nyilatkozatukból: „A személyes halhatatlanság realizációjának kérdését teljes mélységében napirendre kell tűzni. . . . Mi új szavakat hordozunk magunkban. . . . Mi

✕

már halljuk a sírból feltámadó ember indulatszavát. Az indulatszók milliói várnak bennünket a Marson és más bolygókon. A biokozmikus indulatszókból meg fog születni a biokozmikus nyelv, az egész föld, az egész kozmosz nyelve.”

1922

Január 19.

A Politechnikai Múzeumban estet rendeztek „A jelenkori költészet tisztogatása” címmel. V. Majakovszkij és más költők olvasták fel verseiket. Majakovszkij azt javasolta, hogy a jelenkori költészetet „tisztítsák meg” azoktól a költőktől, akik verseikben kikerülnek a jelent; a kérdést a jelenlevők szavazással döntötték el.

Március 27. — április 2.

Az OK(b)P XI. kongresszusa.

Lenin felszólalásából: „Visszavonulás idején a legnagyobb veszély a pánik. Mikor egy hadsereg vonul vissza (most átvitt értelemben beszélek), a hangulat nem lehet olyan, mint előnyomulás idején. Ilyenkor már lépten-nyomon találkozunk bizonyos mértékig nyomott hangulattal. Még költők is akadtak nálunk, akik azt írták, hogy „lám Moszkvában éheznek, fáznak», s míg „azelőtt tiszta volt, szép volt a város — most kereskednek, spekulálnak benne». Egész csomó ilyen költői remekmű van forgalomban nálunk.” (A beszédben arról a pesszimizmusról és félelemről van szó, amely a NEP bevezetésékor eluralkodott a szovjet társadalom egyes rétegein.)

(Művei, 33. köt. Szikra 276.)

Április 28.

Az Izvesztyijában felhívást tettek közzé „Az OSzSzsZK minden proletárfírójához”, amelyet V. Kirillov, M. Geraszimov, I. Filipcsenko, Sz. Obradovics, Sz. Rodov, Sz. Maliskin, P. Jarov, G. Szannnyikov, A. Bezimenszkij, P. Nyizov, N. Poletajev és V. Kazin írtak alá. Azzal kapcsolatban, hogy a NEP kezdetén megerősödött a burzsoá ideológia befolyása, a VAPP tagjaitól megkívánja, hogy 1. ne lépjenek be más irodalmi-művészeti szövetségbe; 2. ne vegyenek részt a proletárideológiától idegen sajtóorgánumban; 3. irodalmi estéken más ellenséges csoportokkal együtt csak a velük való hare formájában lépjenek fel.

Május

X Moszkvában több mint 143 magánkiadót jegyeztek be. Megalakították az orosz-német kiadót, amelynek Berlinben, Lipcsében és Moszkvában volt fiókja.

Május

Megjelent a Szerapion testvérek első almanachja.

Augusztus 18.

V. Majakovszkij felszólal a „Mai írók és a forradalmi nép” c. vitán.

Augusztus 30.

A Kuznyica proletárfíróinak kiadójában megalakult a szerkesztőbizottság. Tagjai: V. Kirillov, N. Ljasko, M. Geraszimov, M. Volkov, Sz. Obradovics. Előkészületben az Október a proletárirodalomban és a Cikkek a proletárirodalomról és kritikáról c. kötet.

Augusztus

Az Izvesztyija közli, hogy augusztus végén írók és költők több gyűlést tartottak. Gyűléseket rendeztek az OKP tagok irodalmi iskolái is és a hozzájuk csatlakozók, akik céljuknak tekintik a filiszterség elleni harcot, és ezért a Szó Művészeinek Kommunista Egyesületébe (KOHSZ) tömörülnek. Az elméleti csoport feladata, hogy kidolgozza a dialektikus módszer művészeti alkalmazásának kérdését. A Szervező Iroda tagjai: V. Bahmetyev, Sz. Gorogyeckij, V. Kirillov, O. Litovszkij, N. Ljasko, G. Szannyikov, G. Usztyinov. A KOHSZ egyik előőrse a Kuznyica.

Szeptember 10.

Az Izvesztyija közli, hogy a Szó Művészeinek Kommunista Egyesületének 32 alapító tagja lefektette az alapszabályokat és megválasztotta az állandó irodát (V. Bahmetyev, A. Voronszkij, F. Gladkov, Sz. Gorogyeckij, O. Litovszkij, G. Usztyinov, G. Szannyikov). A KOHSZ legsürgősebb feladatai: 1. kölcsönös segítség a munkák kellő tartalmának és anyagának elsajátításában, a művek megvitatása; 2. kölcsönös segítség az alkotás technikájának elsajátításában, a formai elemek tanulmányozása; 3. a történelmi materializmus elméletére támaszkodó módszerek kutatása; 4. közreműködés a forradalmi marxista kritika megújításában.

Szeptember 27.

Lenin levele Buharinhoz abból az alkalomból, hogy megjelent V. Pletnyevnek, a Proletkult KB elnökének *Az ideológia frontján* c. cikke: „Átküldöm Önnek a mai Pravdat. Minek közölnék olyan butaságokat, mint amilyen Pletnyevnek ez a tudós és divatos kifejezésekkel nagyképűsködő tárcája? Két ostobaságot megjelöltem benne, és több helyen megkérdőjeleztem. A szerzőnek nem a „proletár” tudományt kell tanulnia, hanem egyszerűen tanulnia kell. Hát a Pravda szerkesztősége nem magyarázza meg a szerzőnek a hibáit? Hiszen ez a történelmi materializmus *meghamisítása!* Játék a történelmi materializmussal!”

(Művei, 35. köt. Szikra 540.)

Október 6.

V. Majakovszkij külföldi útja előtt szerzői estet tartott a Sajtó Házában, amelyen fellépett a Futuristák Moszkvai Társaságának minden tagja.

Október 6.

P. Sz. Kogan a *Levelek az irodalomról* c. (az Izvesztyijában megjelent) cikkében bírálja a Szerapion-testvérek (M. Zoscsenko) és B. Pilnyak „politikai elvtelenségét”. Kogan azt írja, hogy a jelenben „... nem elégséges meghajolni egy író előtt egyszerűen csak azért, mert tehetséges, meg kell kívánni tőle a társadalmi határozottságot is.”

Október 8.

A Pravdában N. K. Krupszkaja válaszol *Proletárideológia és Proletkult* c. cikkével V. Pletnyevnek *Az ideológia frontján* c. cikkére.

Október 17.

A Pravdában V. Pletnyev *A Proletkult jobbkeze és balkeze* c. cikke (válaszul N. Krupszkájának).

Október 24–25.

A Pravdában J. Jakovlev *A proletárkultúráról és a Proletkultról* c. cikkével befejeződött a proletkult-vita. (A cikk Leninnek Pletnyev cikkével kapcsolatos kritikai meg-

jegyzései alapján íródott.) „Abban az országban, ahol a lakosság többsége parasztokból áll, magának a Szovjet Hatalom létezésének kérdésévé vált az a probléma, hogy a kapitalista örökségként ránk maradt professzoroktól, mérnököktől, népnevelőktől tanuljunk harcolni a sötétség és tudatlanság ellen, a dolgozó tömegek kulturális színvonalának fel-emeléséért.” Pletnyev ezt a nagyfontosságú és nehéz problémát a „proletariátus saját erejével épülő proletárkultúráról” szóló üres frázisokkal cseréli fel.

A Proletkult, jegyzi meg Jakovlev, a művészet megújításának hol V. Meyerhold, hol más konstruktivisták konkrét újításait tekinti, és ezekre ráragasztja a „proletár” címkét.

Október

Megalakult a Molodaja Gvargyia (Ifjú Gárda) nevű irodalmi csoport, komszomolista költők kezdeményezésére. Tagjai: A. Bezimenszkij, A. Zsarov, A. Veszjolij és mások.

November 24.

V. Brjusov előadást tartott a Sajtó Házában „Az orosz költészet ma, tegnap és holnap: szimbolizmus, futurizmus, proletárköltészet” címmel.

November

Megjelent a Gosztyinyica dlja putyesesztvujusesih v prekrasznom (A Szép hónapban utazgatók fogadója) c. imaginista folyóirat első száma, Sz. Jeszenyin, A. Marienhof, A. Tairov, G. Jakulov és mások közreműködésével. (Összesen négy szám jelent meg 1924-ig.)

December 12.

A Pravda közli azoknak az íróknak a levelét, akik kiváltak a Kuznyicából és megalakították az Oktyabr (Október)-csoportot. A levél aláírói (Sz. Maliskin, Sz. Rodov, A. Dorogojcsenko, G. Korenyev, A. Bezimenszkij, A. Taraszov-Rogyionov, A. Zsarov, J. Libegyinszkij, A. Veszjolij, A. Izbah, G. Lelevics, G. Subin, I. Doronyin) kijelentik: „... az 1920-ban megalakult Kuznyica-csoport, meggyőződésünk szerint az utóbbi időben olyan kis létszámú zárt érdekcsoporttá vált, amely távol áll a proletariátus harci feladataitól az ideológia frontján.”

1923

Január eleje

Az OK(b)P KB Agitációs Osztályától Majakovszkij engedélyt kért Levij Front Iszkussztv (Művészetek Baloldali Frontja) c. folyóirat kiadására (Lef).

Január 4.

A Pravda közli Leninnek *Naplójegyzetek* c. írását: „Míg mi proletár kultúráról és a proletár kultúrának a burzsoá kultúrához való viszonyáról fecsegtünk, a tények olyan számokat tárnak elénk, amelyek azt mutatják, hogy még a burzsoá kultúra tekintetében is nagyon gyengén állunk.”

(Művei 33. k. Szikra 461.)

Január 4.

A Pravda közli J. Jakovlev *Mensevizmus proletárköntösben* c. cikkét A. Bogdanovnak A proletárkultúráról címmel, a Moszkvai Egyetem klubjában elmondott beszédéről.

Február 6.

A Proletkult klubjában vitát rendeztek a „Szerapion-testvérekről és egyáltalán az irodalomról”. P. Sz. Kogan, az előadó megjegyezte, hogy a Szerapion-testvérek munkássága sok olyan vonást tartalmaz, amely jellemző a jelenkori prózára, de e csoport tagjai „nem ismerik korunkat”. Az előadó véleménye szerint a kortárs irodalom legjelentősebb jelensége J. Libegyinszkij *Hétje*, amely először tárja fel a kommunista hős belső világát.

Február 10.

A Pravdában V. Dubovszkij *A proletáriródomról* c. cikkében a dolgozó tömegektől való elszakadással vádolja a Kuznyicát, bírálja a kozmizmust, és a dekadensek utánzását.

Február

A Szverdlov-egyetemen zajlott le a proletárirók és a futuristák nyilvános vitája. Résztvevői: Sz. Tretjakov, O. Brik (futuristák), Sz. Rodov, A. Bezimenszkij, A. Dorogojcsenko, G. Lelevics, A. Zsarov (Oktyabr), I. Filipcsenko, V. Alekszandrovszkij, G. Szannnyikov, M. Geraszimov, V. Kirillov, Sz. Obradovics (Kuznyica). A hat és fél órán át tartó vita nagy érdeklődést keltett.

Március 6.

A VAPP vezetősége az Izvesztijában közölte: nem hívja össze a proletárirók moszkvai konferenciáját, mert a moszkvai proletáriró-csoportok között szakadár tendenciák figyelhetők meg.

Március 15–16.

Azok a moszkvai proletáriró-csoportok, amelyek nem vetették alá magukat ennek a határozatnak, összehívták a Proletárirók I. Moszkvai Konferenciáját, amely megalapították a Proletárirók Moszkvai Egyesületét (MAPP), amely egyesíti magában az Oktyabr, a Molodaja Gvargyija és a Rabocsaja veszna (Munkástavasz) nevű csoportot. A MAPP vezetőségének tagjai: Sz. Rodov, V. Pletnyev, G. Lelevics, A. Dorogojcsenko, A. Szokolov, G. Korenyev, J. Libegyinszkij, A. Bezimenszkij.

Március vége

Majakovszkij szerkesztésében megjelent a Lef első száma. (1925-ben szűnt meg, összesen 7 szám jelent meg.) A lap három programcikkkel kezdődik: *Miért harcol a Lef? Kibe mar bele a Lef? Kút óv a Lef?*

Március vége

Megjelent a konstruktivista költők deklarációja: a *Tudjuk. — a konstruktivista költők eskükonstrukciója*. Az aláírók: A. Csicserin és I. Szelvinszkij.

A deklarációból: „A konstruktivizmus a konstrukció előre megállapított helyére összpontosított (a fókuszra redukált) anyag centrális, hierarchikus elosztása.

A konstruktivizmus mint abszolút alkotó (mesteri) iskola, állítja, hogy a költészeti technika univerzális, ha a jelenkori iskolák külön-külön kiáltják: hang, ritmus, költői kép, abrakadabra stb., mi, hangsúlyozva az ÉS-t azt mondjuk: ÉS hang, ÉS ritmus, ÉS költői kép, ÉS abrakadabra. És minden lehetséges új eljárás, amely a konstrukció felállításánál valóban szükségszerűnek mutatkozik.”

Június 16.

A Proletárirók Pétervári Egyesülete, „... miután megértette, hogy a proletáriró-költészetben a csupasz pátosz és dobszó időszakának lejártával a kozmizmus időszaka is lejárt,” határozatot fogadott el a kozmisták csoportjának és évkönyvének felszámolásáról.

Június 21.

A Pravda közli a Kuznyica proletárfróinak deklarációját.

Június 24.

Megjelent a Na posztu (Vártán) c. irodalmi-kritikai havi folyóirat első száma. A szerkesztőség tagjai: B. Volin, G. Lelevics, Sz. Rodov. (1925-ben megszűnt.)

Az első számban a következő cikkek jelentek meg: B. Volin *Rágalmazók* (I. Ehrenburg, I. Nyikityin, O. Brik könyveiről); Sz. Rodov *Hogyan indult hadba a Lef?*; Sz. Ingulov *Hanyatlás* (a Kuznyica költőinek munkásságáról) stb.

Július 3.

A Konzervatórium Nagytermében Lunacsarszkij elnökletével vitát rendeztek a Lefről.

Július 5.

A Pod znamenjem marksizma (A marxizmus zászlaja alatt) c. folyóirat 2. számában V. Poljanszkij *A művészet balfrontjáról* c. cikkében a Lefet támadja.

Július 5.

Az Izvesztyijában *A marxizmus az álmarxizmusról* c. cikkében B. Himmelfarb a marxista kritikának a Lefet elutasító magatartását taglalja.

Augusztus 1.

A. N. Tolsztoj visszatért az emigrációból, megérkezett Pétervárra.

November 14.

A Kuznyica-csoport vezetőségének legutóbbi ülésén végrehajtották a tagok felülvizsgálatát, amelynek célja: „az ideológiai és művészeti szempontú megválogatás.”

November 22.

A Pravdában közzétett levelükben V. Alekszandrovszkij, V. Kirillov, M. Geraszimov, P. Nyizovoj, A. Nyeverov, N. Sztyepnoj, M. Szivacsov bejelentik a kiválásukat a Kuznyicából.

November vége

X 16.

Megállapodás jött létre a MAPP és a Lef csoport között.

1924

Január

Leningrádban megjelent a Zvezda (Csillag) c. új irodalmi-társadalmi, tudományos ismeretterjesztő folyóirat első száma.

A szerkesztőségtől: „Megújítva a folyóiratok évszázados tradícióját Pétervárott, öt éves szünet után, amelyet a forradalom és a polgárháború időszaka okozott, a Zvezda alapvető feladatának tekinti, hogy az új, a forradalom által létrehívott munkás-paraszt értelmiség marxista nevelésének ügyét szolgálja.”

Február 12.

Megjelent a konstruktivisták *Mena vszeh* (Mindentkieszerélni!) c. kötete. Ebben ismét közlik a *Tudjuk* (a konstruktivista költők eskükonstrukciója) c. cikket, amelyet a kötet három szerzője, A. Csicserin, I. Szelvinszkij és K. Zelinszkij írt alá

Február 19.

A Pravda közli a *Semlegesség vagy irányítás?* (az OK(b)P irodalompolitikájáról folyó vitához) c. cikket; aláírói: L. Averbah, A. Bezimenszkij, I. Vargyin, B. Volin, Sz. Ingulov, G. Lelevics, J. Libegyinszkij, Sz. Rodov.

Február – március

Az imaginisták lapjának (Gosztyinyica putyeesztvuju^urosesih v prekrasznom) 1. számában megjelent a csoport deklarációja, a *Hét pont*; aláírták: A. Marienhof, V. Sersenyeics, N. Erdman, R. Ivnyev, Sz. Jeszenyin.

Március

Megjelent az irodalmi kiáltványok gyűjteménye; összeállította N. L. Brodskij és N. P. Szidorov.

Április 20.

Lezajlott a Moszkvai Proletárirók II. Konferenciája a következő csoportok részvételével: Oktyabr, Molodaja Gvargyija, Rabocsaja veszna, Vagranka, Iszkra, valamint a nemzeti kisebbségi és a kerületi irodalmi körök proletárirói. A konferencia elfogadta a MAPP szervezeti szabályzatát, amely az Oktyabr-csoport irodalmi és művészeti platformján alapul. A konferencia szükségesnek nyilvánította „a Proletárirók Országos Kongresszusának összehívását”, amelynek meg kell teremtenie a proletárirók szilárd, összeforrott, és centralizált országos szervezetét”.

Május 1–4.

A VAPP-vezetőség plénuma megvitatta a következő referátumokat: I. Vargyin: Az irodalom ideológiai frontja és feladatai, G. Lelevics: A proletáriróadalom alkotó útjairól, Sz. Rodov: A proletáriróadalom taktikája, és D. Furmanov: A könyvkiadás kérdései.

A plénium az Oktyabr és a MAPP platformját az egész proletáriróadalom platformjává nyilvánította.

Május 9–10.

Az OK(b)P KB sajtóosztályán tanácskozás folyt a párt irodalompolitikájáról.

Május 23–31.

Az OK(b)P XIII. Kongresszusa határozatot fogadott el a sajtóról.

Május – június

Megjelent az Oktyabr, a MAPP új irodalmi-művészeti, társadalmi-politikai folyóirata. Szerkesztői: L. Averbah, A. Bezimenszkij, G. Lelevics, J. Libegyinszkij, Sz. Rodov, A. Szokolov, A. Taraszov-Rogyinov.

Június eleje

Megjelent a *Pereval* c. almanach. Az első számn szerkesztői: A. Veszjolij, A. Voronszkij, M. Golodnij, V. Kazin.

Július 10.

A Szovjetunió proletáriróinak képviselői tanácskoztak a Komintern V. Kongresszusának küldötteivel. „... a tanácskozás egyhangúlag szükségesnek tartja orszá-

gonként összeforrt egyesületbe tömöríteni a proletárirókat, az egyesületeket pedig a Proletáriróadalom Internacionáléjába egyesíteni.

A tanácskozás irodát hozott létre, amelynek feladata egy ilyenfajta egyesülés előkészítése.”

Augusztus

A Konstruktivisták Irodalmi Központja (LCK) deklarációt adott ki I. Szelvinszkij, K. Zelinszkij, V. Inber, B. Agapov, E. Gabrilovics, D. Tumannij aláírásával.

A deklarációból: „A jelenkori felfokozott, ökonomikus, nagykapacitású termelési technika az ideológiai elképzelések módszereire is hatással van, és minden kulturális folyamatot ennek a belső formai-szervezeti követelménynek rendel alá.

A technikai-szervezési kérdésekre irányuló fokozott figyelemnek a kifejezője a konstruktivizmus.

A konstruktivizmus szükségesnek tartja költői munkásságában mind tematikailag, mind pedig a technikai követelményeknek megfelelően visszatükrözni a jelentést.”

Szeptember – október

A Pecsaty i revolucija 5. számában az irodalomelmélet formális módszeréről folyó vitában a következő cikkek jelennek meg: B. Eichenbaum *A formalisták kérdése körül*, P. Szakulin *Az ősforrásból*, Sz. Bobrov *Módszer és apologetika*, A. Lunacsarszkij *A formalizmus a művészetelméletben*, P. Kogan *A formális módszerről* és B. Poljanszkij *Eichenbaum cikke kapcsán*.

Október

Összeült a Moszkvai Proletárirók III. Konferenciája. A MAPP vezetőségének tevékenységéről D. Furmanov, az irodalom frontján kialakult helyzetről Sz. Rodov tartott beszámolót.

A konferencia határozatából: „. . . A MAPP-vezetőség abban a törekvésben, hogy egyesüljön néhány elhajló proletáriró-csoporttal, túl nagy engedményeket tett a lényegében útitársrá vált Kuznyica és Tvorí! csoportnak, különösen abban a kérdésben, hogy a Pereval-csoport, amelyet Voronszkij éppen a proletáriróadalom elleni harcra hozott létre, résztvegyen-e a javasolt egyesülési konferencián. De tekintettel arra, hogy ezeket az engedményeket a helyzet diktálta, és hogy ezek az engedmények egyúttal segítettek feltárni a Kuznyica és a Tvorí! kispolgári jellegét, a konferencia jóváhagyja a MAPP-vezetőség megadott irányban folytatott tevékenységét.

Október 28.

A Sajtó Házában megtartották a Parasztírók Szövetsége Központi Tanácsának kibővített plénumát. Javasolták, hogy parasztírók dolgozzanak szoros szövetségben a proletárirókkal (VAPP).

December

A MAPP és a Konstruktivisták Irodalmi Központja (LCK) egyezsége kötött, a MAPP és a Lef között korábban (1923 novemberében) létrejött egyezés mintájára. A MAPP és a konstruktivisták kötelezettséget vállaltak, hogy harcolnak minden reakciós és álút itárs-csoport ellen, kerülnek egymással a polémiát, de ugyanakkor nem mondanak le a vélemény-cseréről és a tárgyalagos elvtársi vitáról.

Január 6–11.

A Proletárirók I. Országos Konferenciája.

A konferencia Az ideológiai front és az irodalom c. határozatából: „A proletár-kultúra és a proletáriróadalom iránt tanúsított elutasító magatartás történelmileg és elvileg összefügg azzal a likvidátor-állásfoglalással, amely az 1922–1925-ös években alakult ki a szovjet társadalomban az OKP-n belüli soppozíció» elnevezés alatt és amely a proletárdiktatúrát fokozatosan felszámolni akaró kispolgárság nyomásának a visszatükröződése és megnyilvánulása . . .”

„Az útitárs domináló típusa az az író, aki az irodalomban eltorzítja, gyakran rágalmazza a forradalmat, aki át van itatva nacionalizmussal, nagyhatalmi ábrándokkal és miszticizmussal. . . Teljes megalapozottsággal mondhatjuk, hogy az útitárs—szépirodalom alapján olyan irodalom, amely a proletárforradalom ellen irányul.”

Január

Megjelent a Novij mir (Új világ) c. folyóirat. Szerkesztői: Lunacsarszkij és Sztjyeklov.

Február – március

A Szakszervezetek Házának Oszlopesarnokában vitát rendeztek a művészet formális módszeréről. A vitában részt vettek B. Eichenbaum, V. Sklovszkij, G. Lelevics, V. Polonszkij és mások.

Február – március

A Prozszektor (Fényszóró) 4. száma közli a Pereval-csoport beszámoló jelentését, amelyet az OK(b)P KB Sajtóosztályának adtak át a csoport helyzetéről és feladatairól. A jelentés aláírói: A. Veszjolij, A. Kosztyerin, N. Zarugyin, V. Naszedkin, D. Petrovskij.

Március 3.

Az OK(b)P KB irodalmi bizottságának ülésén, amelyen határozat-tervezetet dolgoztak ki a párt irodalompolitikájáról, felszólalt M. Frunze. Beszédében rámutatott a VAPP helytelen állásfoglalására az útitársak kérdésében.

Március – május

D. Furmanov, a MAPP titkára fellép a VAPP vezetőinek (Sz. Rodov, G. Lelevics, I. Vargyin) diktatorikus módszerei ellen.

Április 6.

Az OK(b)P KB klubjában vitát rendeztek az irodalompolitikai nézeteltérésekről. Felszólalt: I. Vargyin, V. Polonszkij, V. Majakovszkij, L. Averbah, A. Lezsnyev, Sz. Rodov, V. Sklovskij, I. Vargyin a Na posztu-csoport véleményét ismertette.

A vitáról közli az Izvesztija: „V. Majakovszkij tiltakozott az ellen, hogy a Lef-csoportot az útitársak közé sorolják. A Lef a proletárművészet és az irodalompolitika elméleti kérdéseiben harcostársa a Na posztu-csoportnak. Viszonya ugyanilyen az útitársakkal is, de a Lef tiltakozik az ellen, hogy néhány embert eukorszirupba mártsanak, hogy kommunista kérkedéssel átítatott proletármúmiákat gyártsanak. Csak létük átgyúrása folyamatában keletkeznek proletárirók. Nem címke dönti el az író «proletárságát», hanem az irodalmi verseny. El kell vetni a címkéket, felül kell vizsgálni a szabadalmakat, csak így kap értelmet a «proletárköltő» elnevezés. Majakovszkij a *Proletárirók* c. antoló-

giából vett idézetekkel illusztrálja a Na posztu-csoport programnyilatkozatai és költői gyakorlata között fennálló óriási eltérést. Majakovszkij kiadta a jelszót: tanulják meg a proletárköltők a művészi formák használatát.”

Június 18.

Az OK(b)P KB határozatot hozott a párt irodalompolitikájáról. A határozatot a Pravda és az Izvesztyija július 1-i száma közli.

Június 18.

A Pravdában megjelent I. Zsiga *Proletárirók és szervezeteik* c. cikke, amely a VAPP vezetési módszereit bírálja, és új munkaformák bevezetésének szükségességét bizonygatja.

Július 9.

A Pravdában J. Libegyinszkij válaszol I. Zsiga cikkére. Visszautasítja Zsiga vád-jait, és a proletárirók egységes, centralizált, fegyelmezett szervezetének szükségességét bizonyítja.

Július 14.

Megalakult a Szovjet Írók Föderációja (FSzP), amely az OK(b)P KB határozata alapján működik, a következő célkitűzésekkel: „1. Közös részvétel az irodalom frontján az osztályharcban; 2. a kapituláns magatartás és a kommunista gőg kiirtása; 3. elméleti és alkotói tapasztalatok cseréje; 4. kiadványok közös megjelentetése; 5. szervezett részvétel az utánpótlás irodalmi-művészeti továbbképzésében. A föderációba tartozó minden irodalmi szervezet és egyes személy természetesen megőrzi az alkotó kísérletezés szabadságát.” A kiáltványt a VAPP, a VSzKP, az LCK képviselői, valamint sok csoporton kívüli író és kritikus írta alá.

Július 22.

Az Izvesztyija közli az FSzP nyilatkozatát. Az OK(b)P KB határozata „széles bázist teremt a Szovjetunió forradalmi irodalmának akadálytalan fejlődéséhez és egységesüléséhez”. „Most jött el az idő a Szovjet Írók Föderációjának megteremtéséhez.”

Július

Egyéves szünet után újra megjelent a Na posztu c. folyóirat. B. Guszman recenziójában azt írja róla: „... A szám a párt irodalompolitikájáról kiadott KB határozat publikálása után jelent meg. Ezért sok tekintetben időszerűtlen már a Na posztu vitája, amelyre ez a szám jelentékeny mértékben felépült. De a Na posztu-csoport tagjainak az a kísérlete, hogy ezt a határozatot transzkribálják, arról tanúskodik, hogy alapvető tévedéseikhez, amelyek főleg szervezeti jellegűek, továbbra is makacsul ragaszkodnak.”

December 28.

Sz. Jeszeyin, 30 éves korában, önkézeivel véget vetett életének.

1926

Január

A Zsurnaliszt (Az újságíró) első számában V. Narbut *Az 1925. és 1926. év szépirodalma* c. cikkében adatokat közöl a könyvkiadásról és a különböző írószervezetek taglétszámáról. Taglétszám 1925. október 1-én: VAPP — 2898, Parasztírók Országos Szövetsége — 709, Kuznyica (a Tvorí! csoporttal együtt) — 100, Pereval — 28, Írók Összorosz-

országi Szövetsége — 360, Munkás—parasztírók Kollektívája — 20—30, Lef — 15—20, konstruktivisták 15—25, az Írók Összoroszországi Szövetsége Leningrádi (önálló) Osztálya — 250—300, Forradalmi Drámaírók Szövetsége — 20—25, Költők Szövetsége (különböző csoportok) — 100—150. Az OSzSszK-ban összesen 11 írószervezet 4500—4700 taggal. A Szovjetunióban a szervezett írók taglétszáma: kb. 5000 fő.

Február 26—27.

A VAPP Rendkívüli Országos Konferenciája. A konferencia befejezte a néhány hónapja tartó vitát. „... a Konferencia kijelentette, hogy a VAPP nem lesz szektás, céhszerű, zárt szervezet, a VAPP a széleskörű proletárirodalmi mozgalom formája.”

Március 5.

Megindult a kéthetente megjelenő új folyóirat, a Na lityeraturnom posztu (Irodalmi vártán). (1932-ben szűnt meg.)

Március 18—20.

A Proletárirók Nemzetközi Irodájának plenumán a keleti és nyugati proletárirodalom több mint 100 képviselője vett részt. A proletárirók közötti kapcsolat megerősítésének kérdését tárgyalták meg.

Március

Lezajlott az írók I. Szibériai Kongresszusa. Ezen 27 küldött szavazati, 17 pedig tanácskozási joggal vett részt. A Kongresszus elfogadta az Írók Szibériai Szövetségének programját. A programból: „1. Az Írók Szibériai Szövetsége a Szovjetunióban jelenleg létező egyetlen irodalmi szervezethez vagy csoporthoz sem csatlakozik; 2. A Szövetséget munkájában teljes mértékben az ÖK(b)P KB-nek a párt irodalompolitikájáról hozott határozata vezérli; 3. A Szövetség, figyelembe véve, hogy Szibériában még nem ment végbe az írók differenciálódásának folyamata, segítséget fog nyújtani minden munkás, paraszt vagy értelmiségi származású szovjet írónak.”

Augusztus—szeptember

Költők egy csoportja engedélyt kért az ÖK(b)P KB Sajtóosztályától a Novij Lef (Új Lef) c. folyóirat kiadására. „A folyóirat feladata folytatni azt a munkát, amelyet 1918—1919-ben a Kommün Művészete és 1923—1924-ben a Lef kezdett el. A feladat tehát: felhasználni a művészetet a szocialista építésre, egyúttal maximálisan fokozni ennek a művészetnek az értékeit — a művészet egygyéforrasztása a termeléssel, mint az ország iparosításának fontos tényezője, — harcolni a művészet területén jelentkező kontármunka, az esztetizmus felé való elhajlás, a művészeti restauráció és más kispolgári elhajlás ellen. Jelszavaink korábbi működésünk alapján eléggé ismertek, a jelenben különösen aktuálisakká váltak a párt és a szovjethatalom által kítűzött soronkövetkező feladatok kapcsán.

Felelős szerkesztőnek ajánljuk V. Majakovszkijt.”

Október 26—november 30.

A Zsizny iszkussztva c. folyóirat kérdőív formájában felvetette az általános szovjet íróegyesület megalakításának kérdését. A folyóirat 43—48. számában közli K. Fegyin, F. Szologub, M. Kazakov, M. Szlonyimskij, A. Zonyin, I. Szadofjev, I. Okszjonov, V. Rozsgyesztvenszkij, B. Lavrenyov, A. Tolsztoj, L. Grabar, G. Gorbacsov, J. Zamjatyin, G. Lelevics, N. Nyikityin, N. Barsev, V. Kamenszkij, A. Bezimenszkij, P. Medvegyev, J. Libegyinszkij, M. Csumandrin, V. Szajanov válaszát. Mindannyian az általános íróegye-

sület megteremtése mellett foglaltak állást. Különböző vélemények születtek az alábbi kérdésekkel kapcsolatban: „Hogy képzeled el az egyesület szervezeti formáit?” és „Milyen feltételek mellett lépne be egy ilyen egyesületbe?”

November 27—29.

A VAPP plénumán elhatározták, hogy legkésőbb 1927 őszéig összehívják a proletárfrók országos kongresszusát. A jelenlegi irodalomról és a VAPP soronkövetkező feladatairól L. Averbah, a VAPP művészeti programjáról J. Libegyinszkij számolt be.

Megválasztották a VAPP új vezetőségét, melynek tagjai: L. Averbah, B. Gorbátov, F. Gladkov, B. Jermilov, A. Zsarov, A. Zonyin, B. Kirson, J. Libegyinszkij, M. Luzgin, I. Poloszihin, B. Panszkij, A. Szerafimovics, A. Szurkov, A. Fagyjev.

1927

Január 5. előtt

Lezajlott a Szovjet Íróegyesületek Föderációjának (FOSZP) alakuló ülése. Benne három írószervezet egyesült: a VAPP, a VSZP és a VOKP. A föderáció célja: „Az irodalom erősítése és fejlesztése, az író bevonása a szovjet építésbe és egy sor intézkedés bevezetése az író jogi és gazdasági szükségleteinek kielégítésére”.

Február 25—27.

Az Izvesztyijában V. Polonszkij *Az újságíró megjegyzései. Lef vagy blöff?* címmel élesen kritizálja a lefistákat és folyóiratukat, a Novij Lefet.

Március 23-án megvitatták ezt a cikket a Politechnikai Múzeumban. V. Fricse elnökölt, V. Majakovszkij volt az előadó, felszólalt V. Polonszkij, N. Aszejev, V. Sklovskij, M. Levidov és mások.

Február

A Lef-csoport beleolvadt a FOSZP-ba, a Föderáció tanácsába delegálta N. Aszejevet, O. Briket, V. Majakovszkijt és Sz. Tretyakovot.

Július 9. előtt

A FOSZP mellett megszervezték a Szovjetunió Irodalmi Alapját. Az elnökség tagjai: A. Szerafimovics (elnök), V. Lvov-Rogacsevszkij (helyettes), V. Majakovszkij (titkár).

November 15—16.

Lezajlott a Forradalmi és Proletárfrók Nemzetközi Konferenciája. A Szerafimovics megnyitója után beszámolót tartottak: A. Lunacsarszkij a szovjet irodalomról, F. Weisskopf a proletárirodalom helyzetéről a különböző országokban, Illés Béla a proletársajtó helyzetéről Nyugat-Európában. Beszédet mondtak J. Becher, H. Barbusse és mások. Megválasztották a Proletár és Forradalmi Írók Nemzetközi Egyesületének (MOPRP) elnökségét.

1928

Január

Megjelent a Vesztnyik inosztranoj literaturi (Külföldi Irodalmi Híradó) c. havi folyóirat, a Forradalmi Irodalom Nemzetközi Irodájának lapja. Felelős szerkesztője: A.

Lunacsarszkij. A lap feladata: „A Szovjetunió széles olvasótömegeinek megismertetése a Nyugat és Kelet mai legjobb irodalmi termékeivel.” (A lap 1930-ban szűnt meg.)

Április 30. – május 8.

Lezajlott a Proletárirók I. Össz-szövetségi Kongresszusa. Megnyitó beszédet mondott A. Szerafimovics, felszólalt A. Krinyickij, az ŐK(b)P KB Agitációs és Propaganda-osztályának vezetője; előadások: L. Averbah: Kulturális forradalom és mai irodalom, A. Lunacsarszkij: A marxista kritika helyzete és feladatai, J. Libegyinszkij és A. Fagyejev: A VAPP művészi programja, V. Szutyirin: A proletáriróladalom és a nemzetiségi kérdés, A. Szelivanovszkij: Szervezeti kérdések. A Kongresszus elhatározta, hogy a VAPP helyébe megszervezi a Proletárirók Egyesületeinek Össz-szövetségi Társaságát (VOAPP).

Május 28.

M. Gorkij Olaszországból Moszkvába érkezett.

Szeptember 26.

A Politechnikai Múzeumban estet rendeztek „Tovább balra a Leftől!” címmel. Az esten Majakovszkij bejelentí, hogy kilép a Lef-csoportból, elhatározását azzal indokolta, hogy, szerinte, „lejár annak az ideje, hogy az írókat csoportjegyek alapján különböztessek meg.”

Október 12.

Gorkij orvosai tanácsára Sorrentóba utazott.

Október 26.

A Pravdában: Sz. Bugyonnij *Nyílt levél Makszim Gorkijnek* (I. Babel *A lovashadsereg* c. művének éles kritikájával). Gorkij válasza Sz. Bugyonnijnek a Pravdában (nov. 27. sz.).

1929

Február

Megjelent a Lityeraturnaaja enciklopedyija első kötete, a Kommunista Akadémia kiadásában. Felelős szerkesztője V. Fricse.

Március 23.

A Pravdában megjelent A. Szerafimovics, V. Kirson, A. Fagyejev és V. Sztavszkij nyílt levele, amelyben a RAPP titkárság megbízásából tiltakoztak a rosszindulatú rágalom ellen, mely szerint Solohov regénye — a *Csendes Don* — plágium.

Április 22.

Megjelent a Lityeraturnaaja Gazeta, a FOSZP orgánumának első száma.

Április

Megjelent a *Lityeratura fakta* (A tény irodalma) c. programgyűjtemény, a Lef munkatársainak írásai.

Május 21.

A Forradalmi Irodalom és a Szovjetunió Proletáriróinak Nemzetközi Irodája meghívására Moszkvába érkezett Bruno Jasiéński, a neves lengyel forradalmár író, akit elűzött a lengyel és a francia burzsoázia.

Május 31.

M. Gorkij megérkezett Moszkvába.

Június 17.

A Litgazeta hírt adott az Irodalmi Főiskola szervezésének előkészületeiről, amelyekben tevékeny részt vesz M. Gorkij. A tanrend három kart vesz tervbe: politikai gazdaságtani tudományágak, irodalomelmélet és irodalomtörténet, és gyakorlati foglalkozások. A tanulmányi idő 3 év lesz.

Június 17.

„Könyv, amelyről nem beszélnek”-rovatban a Litgazeta közli A. Taraszenkov recenzióját I. If és E. Petrov *Tizenkét szék* c. könyvéről.

Július

Megjelent K. Zelinszkij „programkönyve a konstruktivizmusról”, *A költészet mint gondolat* címmel.

Augusztus 26.

X A Litgazeta közli B. Volin *Megengedhetetlen jelenség* c. vezércikkét, amelyben a lap működésének hiányosságait taglalja. A lap az eszmei harc igen fontos tényeit hallgatással mellőzi, nem törődik az ellenséges ideológiai jelenségekkel, és olyan megengedhetetlen jelenséggel, mint B. Pilnyak és J. Zamjatyin rágalalmazó, szovjetellenes műveinek külföldi kiadása (fehérgárdista kiadóknál).

Szeptember

X A Litgazeta cikkeket közöl B. Pilnyak egy fehérgárdista kiadónál megjelent *Vörös Fa* c. regényéről. B. Pilnyak a szerkesztőségbe küldött terjedelmes levelében különböző érveket próbál felhozni, tettének igazolására. Ugyanebben a számban közlik *A mi viszonyunk* c. kritikai megjegyzést (aláírása: V. Majakovszkij — a Ref-től), amely B. Pilnyak viselkedését kategórikusan elítéli.

Szeptember 9.

A Litgazetában Vsz. Ivanov, N. Ognyov, L. Kopilova, K. Zelinszkij, J. Zozulja, V. Katajev, I. Grosman-Roscsin nyilatkozata, az Írószövetség Elnökségének határozata és a Kuznyica, a Pereval a FOSZP, a VOKP, a Művészeti Dolgozók KB tiltakozólevele stb. egyhangúlag elítélik B. Pilnyak tettét.

Szeptember 14.

Lezajlott a Revoljucionnij Front (Ref—Forradalmi Front) első alakuló gyűlése, Majakovszkij elnökletével. Szeptember 19-én Majakovszkij tájékoztatta a FOSZP titkárságát egy új csoport szervezéséről, és küldötteinek (V. Majakovszkij, N. Aszejev, V. Katanjan, P. Nyeznamov) felvételéről a Föderáció Tanácsába.

Szeptember 15.

Lezajlott az Írók Szövetsége (SZP) rendkívüli közgyűlése, amelyen megtárgyalták B. Pilnyak ügyének kérdését és a szövetség politikai programját. A szövetség nevét Szovjet Írók Szövetségére (SZSZP) változtatták. Az új vezetőség tagjai: L. Leonov, P. Pavlenko, V. Vereszajev és mások.

Október 8.

A Politechnikai Múzeumban megrendezték a Ref első estjét. Felléptek: N. Aszejev V. Inber, Sz. Kirszanov, V. Majakovszkij.

Majakovszkij beszédéből: „Vitánkra, amelyet ellenségeinkkel és barátainkkal folytattunk arról, hogy mi fontosabb: a »Mint tegyünk« vagy a »Mit tegyünk?« minden vitánkra fátylat borítunk most fő irodalmi jelszavunkkal: »Miért tegyük?«, azaz mi a cél primátusát fölébe helyezük mind a tartalomnak, mind a formának. Mivel a művészetet az osztályharc fegyverének tekintjük, ezért mindenekelőtt világosan kell látnunk irodalmi munkánkban a közös célt, és a szocializmus építésének előttünk álló konkrét harci feladatait.”

November 4.

A Litgazeta közli A. Marienhof levelét, amely megmagyarázza *Cinikusok* c. regénye külföldi megjelenésének körülményeit; egyúttal közli az Írószövetség Vezetőségének határozatát, amely elítéli Marienhof eljárását.

November 4.

A Litgazetában vita kezdődött az irodalom stílusáról.

November 18.

A Litgazetában *A proletárirodalom alkotó útjairól* címmel megjelenik a Kuznyica határozat-tervezete.

November 18.

A Litgazetában K. Zelinszkij — az LCK megbízásából — nyílt levelet intéz az ukrán konstruktivista spiralistákhoz. A levélíró élesen tiltakozik a konstruktivista spiralisták által kiadott *Avantgarde* c. kötet ellen, amelyben az alapvető ideológiai kérdések csak a borítólapon szorítottak helyet, míg csaknem az egész könyvet »a nemi problémák« vagy önreklámnak vagy hangzatos polémiának szentelték.

December 2.

Sz. Tretyakov, V. Percov, N. Csuzsak bejelentették kiválásukat a Refből. Levelükben (*Sem a Lef, sem a Ref*) kijelentették, hogy a kiélesedett osztályharc feltételei között az írónak „mobilizálnak kell tekintenie magát”, és elnevezték magukat „rohambrigádnak”, amely egyéves határidőre vállalja: kezdő szerzőkkel együtt megír két termelési témájú könyvet, előkészít két népszerű könyvet az ötéves terv tematikája szerint, mindegyikük foglalkozik egy munkás- vagy egy kolhozista irodalmi csoporttal, az egyikük az iparba megy, ahol az év folyamán ipari szakképzettséget kell szereznie.

December 4.

A Pravda szerkesztőségi cikke — A proletárirodalom kommunista erőinek konszolidációja után — rámutat arra, hogy „meg kell szüntetni az egyesületesdit és a csoportharcot”.

December 23.

A Szovjet Írók Szövetségében (SZSZP) vitát rendeztek a „társadalmi megrendelésről”.

December 23.

A Litgazeta közli a Szovjet Írók Összországi Szövetsége (VSZSZP) nyilatkozatának alaptételeit, L. Leonov és V. Kirillov aláírásával.

1930

Január 8.

Majakovszkij fellépett a Politechnikai Múzeumban (Moszkva) rendezett „Szükségünk van-e a szatírára?” e. vitán.

Január 21.

A Moszkvai Nagyszínházban V. I. Lenin emlékére rendezett gyászünnepeken Majakovszkij felolvasta Lenin-poémájának harmadik részét.

Január

A Na lityeraturnom posztu (Irodalmi vártán) c. lap első száma V. Szajanov *A költők rohambrigádja* c. cikkével vitát indított a proletárköltészet útjairól. A továbbiak során a vitában részt vettek: A. Zsarov (4. sz. A proletárköltészet útjairól. A líra nehézségeiről), A. Szelivanovszkij (5., 6. sz. Proletárköltészet a fordulóponton, a MAPP I. területi konferenciájára készített beszámoló), I. Vinogradov (17. sz. A. Zsarov költészetéről).

A Molodaja Gvargyijában (6. sz.) közölték B. Olhov *A mai költészet vitájához* c. cikkét.

Január

Folytatódik a vita V. Pereverzev irodalmi nézeteiről. (1929 elején az irodalomtörténészek moszkvai konferenciáján Pereverzev ellen fellépett A. Lunacsarszkij és P. Lebegejev-Poljanszkij.) A Komakadémián decemberben kezdődött a vita Sz. Sesukin: Plehanov és Pereverzev c. beszámolójával.

1930 folyamán ezzel kapcsolatban megjelent cikkek: *Az irodalomtörténészek sorainak átrendezéséhez* (a Pecsaty i revoljucija 1. számának vezércikke), V. Ralcevic: *V. F. Pereverzev módszertanáról* (Pecsaty i revoljucija, 1, 3. sz.), A Prozorov: *Pereverzev és tanítványa* (Na lityeraturnom posztu, 4. sz.), Sz. Dinamov: *A Pereverzev-vita és a marxista irodalomelmélet feladatai*, I. Anyiszimov: *Pereverzev problémája* (Kransznaja nov, 2. sz.), A. Mihajlov: *Pereverzev módszertanának kritikájához* (Na lityeraturnom posztu, 5–6, 7. sz.), D. Amurszkij: *Megjegyzések V. F. Pereverzev rendszeréről* (Molodaja Gvargyija, 9. sz.), Sz. Malahov: *A pereverzevi iskoláról szóló vita eredményeihez* (Zvezda, 6. sz.), Sz. Scsukin: *A szétvert sereg vezéreinek manőverei. Megjegyzések a „pereverzevisták evolúciójáról”* (Na lityeraturnom posztu, 18., 19. sz.), Sz. Dinamov: *Az irodalomtörténeti vita összegezése és Pereverzev „párthíve”*. (Na lityeraturnom posztu, 17. sz.) stb.

Január

A VOPP–Kuznyica közgyűlésén határozatot fogadtak el a Kuznyicának a RAPP-ba való beolvasásáról. A Kuznyica fő követelése: a csoport kollektíve lép be eddigi jogainak teljes megőrzése mellett, amelyek: az önálló alkotói platform joga, a RAPP-platform egyes tételeivel való harc joga a RAPP-on belül és a sajtóban stb.

Január

Megjelent a Roszt c. irodalmi-művészeti, kulturális és szociális kérdésekkel foglalkozó lap első száma (a VAPP és a MAPP sajtóorgánuma). A szerkesztőbizottság tagjai: V. Kirson (felelős szerkesztő), L. Ovalov, N. Poletajev, V. Sztavszkij, A. Szurkov, L. Toom, J. Svedov. (A lap 1935-ben beolvadt a Lityeraturnoj ucsoba-ba.)

Február 1.

A FOSZP klubjában megnyitották a „Majakovszkij munkásságának 20 éve” c. kiállítását. A megnyitón a költő felolvasta a *Téli torokból* c. poemáját.

Február 3.

Moszkvában megnyitották a Szovjetunió első íróklubját. Avatóbeszédet mondott V. Szutirin, üdvözlő beszédet mondott a Proletárirók Leningrádi Egyesülete (LAPP) részéről J. Libegyinszkij, a Forradalmi Proletáriróadalom Nemzetközi Irodája (MBPRL) részéről Zalka Máté.

Február 5–9.

Moszkvában a FOSZP-klubjában megrendezték a MAPP első területi konferenciáját. Beszámolót tartott: A. Szurkov: A MAPP szervezeti és nevelési feladatai, A. Fagyjev: A RAPP feladatai az újjáépítés időszakában, A. Szelivanovszkij: A proletárköltészetéről. A. Fagyjev beszámolójából: „Az újjáépítés időszakában az előttünk álló fő feladat: a proletariátus eszmei hegemoniájának megteremtése általában a kultúra és különösen az irodalom területén. Ez mindenfajta burzsoá eszmei-alkotói tendencia megsemmisítését és az útitárs írók alapvető tömegének megnyerését jelenti.”

Az LCK nevében K. Zelinszkij nyilatkozattal fordult a konferenciához, amelyben a konstruktivisták beismernek több általuk elkövetett irodalompolitikai hibát, és azt kéri, hogy erejüket és tudásukat hasznosíthassák a MAPP munkájában. A konferencia elfogadta a javaslatot és a konstruktivisták erejének konkrét felhasználását a MAPP vezetőségére bízta.

A konferencia megválasztotta a MAPP 33 tagból és 7 póttagból álló új vezetőséget: A. Szerafimovics (elnök), A. Szurkov (felelős titkár), Zalka Máté, F. Panfjorov, A. Fagyjev, Bruno Jasieński és mások.

Majakovszkij a MAPP konferenciáján bejelentette a RAPP-ba való belépését. Majakovszkij nyilatkozatából: X

„1. Kezdetől fogva teljesen egyetérték azzal az alapvető irodalompolitikai pártvonallal, amelyet a VOAPP követ.

2. A művészeti-módszerbeli nézeteltérések megoldhatók a társaság keretein belül a proletáriróadalom javára.

Úgy vélem, hogy minden aktív refistának ugyanezt a korábbi munkásságunk által meghatározott következtetést kell levonnia.” A Konferencia határozata Majakovszkijt egyhangúlag felvette a MAPP soraiba.

Február 25.

A Politechnikai Múzeumban (Moszkva) vitát rendeztek, amelynek témája „A szovjet irodalom útjai” volt. A. V. Lunacsarszkij bevezetőjéből: „Minket nem elégíthet ki a csak szórakoztató művészet. Csak olyan irodalmat támogathatunk, amely eszmeileg egybeesik harcunk alapvető céljával.” A vitában felszólt Majakovszkij, Vera Inber és mások. Majakovszkij hozzászólásából: „A Ma egyetlen »stílusa« a toll felhasználása — bármely irodalmi módszer segítségével — a szocialista építés céljaira.”

Április 14. előtt

Újjászervezték a konstruktivisták csoportját és megalakították a Brigada M. I. (I. Moszkvai Brigád) irodalmi-társadalmi egyesületet. Tagjai: B. Agapov, K. Zelinszkij, V. Inber, V. Polonszkij, I. Szelvinszkij és mások.

Április 14.

A Litgazeta A. Bezimenszkij *Az alkotói irányelv* c. cikkével vitát indított a proletárirodalom alkotómódszeréről. A továbbiakban a vitában részt vettek: K. Drjagin (A dialektikáról és Tolsztojról, június 9.), F. Gladkov (A szépirodalom dialektikus módszeréről, június 16.), A. Bek és L. Toom (Hol van a racionalizmus gyökere? július 15.) és mások. A vitába más lapok és folyóiratok is bekapcsolódtak (Na podjome: D. Maznyin, M. Szerbrjanszkij, Pecsaty i revolucija: M. Gelfand és A. Zonyin, M. Grigorjev, A. Afinogenov; Lityeratura i iszkusstvo: J. Mácza; Szovjetszkij Tyeatr: A. Afinogenov.

Április 14.

↷ Meghalt V. V. Majakovszkij.

Április 15.

A Pravda *Meghalt Vlagyimír Majakovszkij* címmel gyászkeretbe foglalva közli szerkesztőségi cikkét, a költő búcsúlevelét, egy részletet a *Teli torokból* c. poémából, és az íróársak megemlékezéseit.

Április 16.

Az Izvesztyija megemlékezik Majakovszkij haláláról; közli a RAPP titkárságnak nyilatkozatát a költő halálával kapcsolatban.

Április 20.

A Komakadémia az irodalmi-művészeti-nyelvi szekciója vitát rendezett a Perevárról. A vita alapján határozatot fogadtak el „Voronszkij reakciós iskolája ellen. A Perevárról íróinak társaságáról.”

E vitát megelőzően április 4-én, a Sajtó Házában megbeszélést tartottak a Perevárról.

Az év folyamán a lapokban és folyóiratokban több vitacikk jelent meg erről az írócsoportról.

Április 21.

A Litgazeta közli a RAPP titkárság válaszát a Kuznyicának az erők konszolidációjáról szóló levelére (Litgazeta, február 3.). A válaszból: „... a RAPP, amely jelenleg soraiban tisztogatást hajt végre anélkül, hogy valamilyen is meg akarná sérteni az Önök alkotói autonómiáját a RAPP szervezeti szabályzatának keretein belül, a Kuznyica tagjait csak egyénekként veheti fel a RAPP-ba.”

Május 12.

A Litgazeta vitarovatában közli A. Bezimenszkij *Akiknek a kudarc fejükbe szállt. Párt-e a RAPP?* c. cikkét.

Július 29.

Moszkvában a Vörös Hadsereg Központi Házában lezajlott az írók, a központi és kerületi katonai sajtó képviselőinek gyűlése. A gyűlésen felszólalt A. Szerafimovics. Megalakították a Vörös Hadsereg és a Flotta Irodalmi Egyesületét (LOKAF), amelynek Központi Tanácsába a következőket választották be: M. Gorkij, D. Bednij, F. Kon, A. Szerafimovics, A. Fagyjev, V. Sztavszkij, F. Gladkov, V. Visnyevszkij, E. Bagrickij, M. Kolcov, V. Lugovszkoj, Zalka Máté, A. Maliskin, I. Szelvinszkij és mások.

Július

Az Oktyabr 7. száma közli Fagyjevnek a Proletárirók Leningrádi Konferenciáján elmondott beszédét (A materialista-dialektikus művészetért).

Gorkij szerkesztésében megjelent a *Za rubezsom* (Külföldön) c. lap első száma.

Szeptember 14. előtt

A RAPP titkársága határozatot hozott a Lityeraternij front csoportról. A határozatból: „... a RAPP titkársága az alkotói vita és az alkotói csoportosulások kibontakoztatására törekszik, ezért megkívánja a Litfrontba tartozó elvtársaktól, hogy szakítsanak irodalompolitikai hibáikkal és a RAPP-al való szembenállásukkal irodalompolitikai vonalon. Csak e feltétel mellett fogadhatjuk el a Litfrontot alkotói csoportnak a RAPP-on belül.”

Szeptember 24–29.

A Litgazeta szovjet írók válaszait közli az újság „Mit várunk az irodalmi proletármozgalomtól” című kérdőívére. Válaszokat adtak: N. Ognyev, N. Tyihonov, M. Szlonyim-szkij, E. Zozulja, Sz. Budancev, V. Katajev, B. Lavrenyov és mások.

Szeptember

A Pecsaty i revolucija helyett megjelent a Lityeratura i iszkussztvo c. marxista kritikai és módszertani folyóirat, a Komakadémia Irodalmi, Művészeti és Nyelvi Intézetének orgánuma. Felelős szerkesztője P. Kerzsencev. (Meggűnt 1931-ben.)

Október 13.

Gorkij levelet írt Leonovnak, melyben értékeli a *Szoty* c. regényét, mint „A valódi művészet sikeres betörését a reális valóságba...”

Október 14.

A Kuznyica írói (Bahmetyev, Berezovszkij, Brazsnyev, Gladkov, Bagyeckij, Zsiga, Lavruhín, Nyikiforov, Szannyikov) levéllel fordultak a Kuznyica minden frójához: „A tömegmunkáról és az erők konszolidálásáról”.

Október 29.

A Litgazeta közli L. Aragon és Georges Sadoul levelét — a francia szürrealisták felhívását —, amelyben kéri a Forradalmi Irodalom Nemzetközi Irodáját, hogy foglalják az Iroda Franciaországban való sürgős megszervezésével.

November 1.

Moszkvába érkezett J. R. Becher, E. E. Kisch, G. Marchwitza, A. Seghers, hogy részt vegyen a Forradalmi Irodalom Nemzetközi Irodájának kibővített plénumán.

November 5. előtt

A RAPP titkársága határozatot hozott a Litfront irodalmi-politikai csoport felosztatásáról.

November 6–14.

Harkovban megtartották a Forradalmi Irodalom Nemzetközi Irodájának kibővített plénumát (a Forradalmi Irodalom Második Világkongresszusa néven). A konferencián 23 országból 100 küldött vett részt. A napirend: Illés Béla beszámolója az iroda munkájáról,

J. R. Becher, A. Halatov, M. Gold hozzászólása. A konferencián felszólalt L. Aragon. Megválasztották az új, huszonöttagú elnökséget, tagjai: Barbusse, Becher, Hidas, Illés, Marchwitza, M. Gold, Szerafimovics, Panfjorov, Jasiński és mások.

November 10.

A VOPP-Kuznyica Központi Tanácsa felhívta a Kuznyica minden tagját, hogy haladéktalanul egyesítsék erőiket a RAPP-al.

November 15.

A Litgazeta közölte a Litfront-írók egy csoportjának levelét, amelyben sürgősen tartják a Litfront fennállását és bejelentik, hogy a csoportból kiválnak, hogy a RAPP-on belül dolgozhassanak.

November 24. előtt

V. Szajanov, A. Prokofjev és A. Gitovics bejelentik a LAPP vezetőségének a Litfront-ból való kilépésüket.

December 9. előtt

P. Pavlenko kivált a Pereval-csoportból.

December 12.

Sztálin levelet írt Bednijnek *Szállj le a kemencepadkáról, Nincs irtalom és Pererva* c. műveivel kapcsolatban, melyeket hazafiatalan műveknek tartott. (Művei, 13. köt. Szikra 24–29.)

December 25.

Moszkvában az írók klubjában megkezdődött a Parasztírók Moszkvai Társaságának második területi konferenciája. A konferenciát P. Zamojszkij nyitotta meg, I. Batrak a parasztirodalomról tartott előadást. A konferencia elhatározta, hogy a Parasztírók Összoroszországi Társaságának nevét a a Proletár- és Kolhozírók Összoroszországi Szervezetére (VOPKP) változtatja.

1931

Január 4.

A Litgazetában cikk jelent meg *A paraszti irodalom-mozgalom a szocialista támadás időszakában* címmel (szerzői: M. Alekszejev, I. Batrak, A. Bogdanov, N. Szimmon) — a VOKP feladatairól a falu szocialista átalakításában.

Január 5.

Leningrádban lezajlott a Szovjet Írók Összoroszországi Szövetsége (VSZSZP) leningrádi osztályának évi közgyűlése. Beszédet mondott M. Kozakov. A vitában felszólalt T. Bogdanovics, B. Lavrenyov, M. Csumandrin, V. Szajanov, I. Szadofjev, J. Libegyinszkij és mások.

A közgyűlés új vezetőséget választott, amelynek tagjai: M. Kozakov, M. Szloonyinszkij, B. Lavrenyov, I. Gruzgyev, O. Fors, E. Danko, N. Tyihonov, N. Braun, J. Libegyinszkij, V. Kaverin és mások.

Január 6.

Moszkvában megnyílt a VOKP Központi Tanácsának második kibővített plénuma. Beszámolók hangzottak el az USZSZK és a BSZSZK proletár-parasztirodalomról. A szépirodalom soronkövetkező feladatairól és a VOKP programjáról beszélt beszámolójában

I. Batrak. A plénum elhatározta, hogy a VOKP nevét VOPKP-re változtatja. A VOPKP főtitkára I. Batrak maradt, a titkárság tagjai: Karpinszkij, Sz. Kanatesikov, I. Batrak, G. Korenyev, M. Alekszejev, N. Alekszejev, I. Zsiga, A. Dorogojcsenko, P. Zamojszkij, M. Karpov, A. Szubbotyin, P. Osztrogorcszkij és mások. A Zemlja Szovjetszkaja (Szovjetföld) lap szerkesztőbizottságának tagjai: M. Karpov, P. Zamojszkij, A. Dorogojcsenko, M. Alekszejev, P. Osztrogorcszkij, A. Revjakin és mások.

Január 9.

A Litgazetában megjelent M. Prisvin *Alacsonyrendűségi érzés* c. cikke, amelyben az író tagadja, hogy a Pereval-hoz tartozik (Válasz M. Grigorjev *Prisvin, az alpatovizmus és a Pereval* c. cikkére. Litgazeta, 1930, december 4.)

Január 17.

Lezajlott a VSZSZP évi közgyűlése. Az új vezetőség tagjai: L. Leonov, N. Ognjev, V. Ligyin, P. Pavlenko, P. Szkoszirev, V. Golcev, V. Inber, A. Fagyejev, Sz. Msztyiszlavszkij, A. Maliskin, V. Kirillov, A. Szelivanovszkij, Sz. Budancev, P. Szetov. A vezetőség elnöke: L. Leonov.

Január 18–21.

A FOSZP klubjában lezajlott a RAPP országos munkaértekezlete a költészet problémáiról. A proletárköltészet alkotó útjairól A. Szelivanovszkij, A tömegdalról L. Libegyinszkij, a VAMP (a Proletárzenészek Összoroszországi Egyesülete) titkára tartott beszámolót.

Január 24. előtt

A Kuznyica moszkvai csoportja, amelyet V. Bahmetyev, F. Gladkov és mások vezetnek, megegyezett a RAPP titkárságával, hogy e csoport belép a RAPP-ba. A csoport új neve: Moszkovszkaja tvorcseszkaja gruppa RAPP „Kuznyica” (A RAPP „Kuznyica” moszkvai alkotó csoportja).

Március

A Na lityeraturnom posztu c. lap 8. számában vezércikk jelent meg *A mozgalom és az önkritika új szakasza* címmel — az önkritika kifejlesztésének szükségességéről a RAPP-on belül (a költészet „gyemjanosításának” a RAPP által kiadott hibás jelszavával kapcsolatban. (Gyemjan Bednij a *Szállj le a kemencepadkáról* c. művének hibáiról és J. Libegyenszkij *A gyemjanosítás jelszaváiról* c. cikkéről van szó, amely ezt a jelszót proklamálta.)

Április 24. előtt

Az Állami Tervbizottság a FOSZP-al karöltve kidolgozta az írók bevonásának tervét a legnagyobb építkezések munkájába. Az írókat az energetika és az öntözés problémájával kapcsolatos nyolc építkezéshez irányítják: Ural—Kuznyeci Kombinat (Kuznyeci medence), Kazmedsztroj (Kazahsztán), Angara—Jenyiszjei energetikai központ, Dnyeperi kombinát, Minuszinski kombinát (Vosztok-ugol), Karagandai kőszénmedence (Kazugol), Közép-Ázsiába és a Bobrikovi kombinátba.

A FOSZP az Állami Tervbizottságon keresztül az építkezésekbe bevonja a következőket: V. Ivanov, V. Ligyin, F. Gladkov, F. Nyizovoj, N. Spanov, V. Inber, Z. Richter, K. Bolsakov, P. Szkoszirev, N. Bogdanov, P. Pavlenko, D. Hait, A. Drozdov, B. Romasov, V. Fink, K. Mitreikin, B. Lavrenyev, M. Kozakov és N. Nyikityin.

Május 1.

Moszkva utcáin és terein felléptek a proletárköltőknek a FOSZP által megszer-
vezett agitációs brigádjai. Május elseji verseiket olvasták fel: Hidas A., A. Bodganov,
I. Molesanov, A. Arhangelszkij, Sz. Bolotyin, A. Szitkovszkij és mások.

Május 5.

A Litgazetában megjelent a MORP titkárság beszámolója a szervezet munkájáról.
A beszámoló címe: Erősödik a forradalmi világirodalom.

Május 14.

X Gorkij külföldről Moszkvába érkezett.

Május 20.

A Litgazetában megjelent a *Nyilatkozatunk* c. deklaráció a Pereval-írók egy
csoportja aláírásával (P. Guber, E. Vihrov, N. Zarugyin, I. Katajev, A. Lezsnyev, Sz.
Markov, N. Tarusszkij és mások). A csoport kinyilvánította azt az elhatározását, hogy
észt vesznek az Angarai építkezésen, „... hogy kijussanak a tematikai útkeresésből”.

Május 29.

A Litgazetában közlik L. Szejfullinának a VSZSZP plénumán elmondott beszédét
(A Szovjet Írók Szövetségének feladatairól) a RAPP hibáiról és a líra védelmében.

Május 25–22.

Lezajlott a VOAPP Tanácsának második plénuma. A plénumot a MORP nevé-
ben B. Jasiński köszöntötte.

Május 30.

A Litgazetában megjelent I. Katajevnek a Pereval iniciátor-csoportjának meg-
bízásából a szerkesztőséghez intézett levele. (A Litgazeta május 20. számában megjelent
nyilatkozatot – a perevalisták véleménye szerint – a szerkesztőség tévesen értelmezte.
Katajev leveléhez fűzött szerkesztőségi megjegyzésben a Pereval hibáiról van szó.)

Június 12.

A Forradalmi Írók Nemzetközi Egyesületének (MORP) delegációja (Illés Béla,
J. R. Becher, G. Germanetto és Hidas Antal) meglátogatta Gorkijt. Illés tájékoztatta Gor-
kijt a MORP munkájáról. Gorkij megígérte, hogy részt vesz a szervezet munkájában.

Június 25.

A Litgazeta hírt közöl a Lityeraturnaja ucsoha c. leningrádi folyóirat átszervezé-
séről.

Az új szerkesztő bizottság tagjai : M. Gorkij (felelős szerkesztő), V. Szajanov, V.
Kirpotyin, M. Csumandrin, J. Libegyinszkij, Sz. Malahov, E. Dobin, V. Lesznyickij-
Sztrojev, A. Kamagulov, B. Lavrenyev, I. Gruzgyev és mások.

Július 21.

Moszkvába érkezett G. B. Shaw.

Július 25.

A Komakadémián megrendezték a következő proletárművészeti szervezetek
közös gyűlését: MAPP, VAMP, ARRK (a Forradalmi Kinematográfia Munkásainak Tár-

sasága), RAPH (Proletárfestők Országos Társasága), a Komakadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Intézete, Vszeroszkomdráma és vállalatok művészi csoportjai. A gyűlés „a művészet proletárosztagainak alkotói tapasztalatcseréjét” szolgálta. A művészet proletárfrontjának feladatairól V. Kirson mondott beszédet.

Július 26.

Moszkvában a Szakszervezetek Házának Oszlopcarnokában ünnepséget tartottak G. B. Shaw hatvanadik születésnapja alkalmából, amelyet az író a Szovjetunió fővárosában kívánt megünnepelni. Az estélyen fellépett A. Lunacsarszkij, N. Ognyev (a szovjet írók üdvözlését tolmácsolták), felolvasták M. Gorkij üdvözlő táviratát. Válaszbeszédében Shaw a Szovjetunióban tett látogatása során szerzett élményeiről beszélt.

Augusztus 20. előtt

A Na lityeraturnom posztu c. lap 23. számában közlik: „A RAPP alkotói csoportosulásainak irányelveit (Az irodalmi csoportosulások elnökeinek beszédei a RAPP-iroda július 5-i plenumán): 1. A Moszkvai RAPP Kuznyica-csoport alkotói javaslatának vázlatos terve — N. Ljasko. 2. A Novaja Kuznyica alkotói deklarációja. — I. Zsiga. 3. A Na posztu új nemzedéke — A. Mitrofanov. 4. A Panfjorov-csoport — V. Iljenkov. 5. Zakal (Leningrád) — Sz. Vlagyimirov. 6. Na posztu felhívása (Leningrád) — F. Jevszejev. 7. Költők brigádja — V. Szajanov.

Szeptember 7.

Az OGIZ meghívására Moszkvába érkezett Martin Andersen Nexö, az ismert dán író.

Szeptember 16.

A RAPP-titkárság frakciójának ülésén Bruno Jasiński mondott beszédet: Az ötéves terv hőseinek ábrázolása a nyugati forradalmi irodalomban címmel.

A titkárság meghallgatta a Krokodil felelős szerkesztőjének, M. Manuilszkijnek beszámolóját a szovjet satíra útjairól. A RAPP-titkárság elhatározta, hogy megszervezi a RAPP-ban a satíra és humor-osztályt és bizottságot választott, melynek tagjai: D. Bednij, M. Kolcov, V. Szutirin, M. Manuilszkij és A. Szitkovszkij.

Szeptember 20-ig

A Na lityeraturnom posztu 26. számában közlik a RAPP vezetősége 4. plenumának határozatát „Az útítársakról és a szövetségekről”.

Október 2. előtt

M. Gorkij részvételével lezajlott Leningrádban az Írók Kiadója elnökségének ülése. Gorkij javaslatára a kiadó hozzákezdett a Bibliotyeka poeta (Költő könyvtára) c. új sorozat kiadásához. A sorozat a XVIII. sz.-tól kezdve magában foglalja az orosz költészet legszebb alkotásait.

Október 12. előtt

Az Akadémia Kiadó újjászervezésével kapcsolatos megbeszélésen részt vett M. Gorkij, N. Tyihonov, I. Ionov és mások.

Október 22. előtt

A RAPP-ot, a Proletárirók Oroszországi Egyesületének lapját átszervezik a marxista—leninista irodalomkritika és irodalomelmélet új lapjává (Proletarszkaja

lityeratura), amely a VOAPP sajtóorgánuma. A folyóirat orosz, ukrán és egy Kaukázuson túli nyelven fog megjelenni.

November 19.

A Pravdában M. Mityin, V. Ralcevic, P. Jugyin és Takszer: *A proletárirodalmat a legmagasabb fokra!* c. közös cikke, a rappista kritikusok hibáiról, a csoportszellemről és a RAPP-on belül az önkritika hiányáról.

November 24.

A Pravda közli L. Mehlisz *A RAPP munkájának átszervezéséért* c. cikkét. A cikkből: „Már több mint egy fél éve rámutattunk a RAPP-on belül az önkritika fejletlenségére, munkájában az adminisztratív elemek túltengésére, annak az alapvető tételnek a gyakori ignorálására gyakorlatban, hogy a RAPP irodalmi-nevelési és nem állami-adminisztratív szervezet.”

November 28.

A Sajtó Házában a Lityeratura mirovoj revoljuci (A világforradalom irodalma) c. folyóirat megrendezte első nemzetközi estjét. A lap felelős szerkesztője, Bruno Jasieński ismertette a MORP központi szervének szerepét és jelentőségét a nemzetközi proletár irodalmi mozgalomban. P. Vaillant-Couturier a MORP nemzetközi íróbrigádjában végzett munkájáról beszélt. Az esten felléptek: E. F. Kisch., Illés, Hidas, Gergely, Emi Sziao, Esz-Habib-Vafa.

November 30.

A Pravdában megjelent a *Világjorradalom irodalma* c. cikk a Forradalmi Írók Második Világkongresszusának (1930. november, Harkov) évfordulójára.

December 8.

A Litgazeta közli A. Fagyjevnek a RAPP-vezetőség plénumán elmondott beszédét a RAPP átszervezésének feladatairól és a proletárirodalom alapvonalairól.

December 18. és 21.

A Pravdában megjelenik V. Kirson *A bolsevik művészetért* c. cikke a RAPP átszervezésének szükségességéről, a nagy művészet megteremtésének útjairól (a lefisták és a litfrontisták irányelveinek ellensúlyozására).

1932

Február 24.

Meghalt Vjacseszlav Pavlovics Polonszkij (valódi nevén: V. P. Guszin, szül.: 1866.)

Március 5. előtt

A MORP estet szervezett a FOSZP-pal karöltve azzal a céllal, hogy erősítse a szovjet írókkal való kapcsolatát. Az esten részt vettek: Illés B., Jasieński, Hidas, Matejka, Zalka, Esz-Habib-Vafa, Hamdi Szeljam, L. Leonov, N. Ognev, L. Szubockij, P. Szelto, A. Szelivanszkij, P. Pavlenko, O. Kolesznyikova, V. Ligyin, A. Maliskin, I. Szelvinszkij, V. Inber és mások.

Március 17.

A Litgazeta a Naposztovszkaja szmena csoport megbízásából nyílt levelet közöl V. Iljenkov, A. Szerafimovics és F. Panfjorov csoportjának címére. (Aláírói: A. Afinogenov,

Hidas A., K. Gorbunov, A. Karavajeva, M. Koloszov, G. Korabelnyikov, A. Mitrofanov, M. Szerebrjanszkij, E. Troszenko, A. Szurkov és mások.) A levél V. Iljenkov: *Főtengely* c. regényének kritikája: a szerzőt elmarasztalják, mert eltért a dialektikus materialista módszertől, F. Panfjorovot és A. Szerafimovicst pedig azért, mert túlértékelte a regényt.

Április 23.

Az ÖK(b)P KB határozatot hozott „Az irodalmi és művészeti szervezetek átszervezéséről”.

Április 23.

A Pravdában megjelent P. Jugyin *A kulturális forradalomról szóló lenini tanítás eltorzítása ellen* c. cikke, amely a proletárdiktatúra idején létrejött proletárkultúra szocialista jellegével foglalkozik.

Április 30. előtt

A Na lityeraturnom posztu c. folyóiratban a Naposztovszkij dnyevnyik c. rovatban bírálják P. Jugyinnak a Pravda április 23. számában megjelent cikkét. A folyóirat felsorolja a RAPP érdemeit és említést sem tesz az ÖK(b)P KB április 23. határozatáról.

Május 5. előtt

A VOAPP-titkárság frakciója és a RAPP-vezetőség irodája határozatot fogadott el az irodalmi és művészeti szervezetek átszervezésére vonatkozó párthatározattal kapcsolatban. A határozat felhívja . . . a VOAPP és a RAPP minden tagját, hogy aktívan működjenek közre a KB határozatainak valórváltásában”.

Május 5. előtt

A VSZSZP leningrádi szervezetének ülésén megtárgyalták az irodalmi és művészeti szervezetek átszervezéséről hozott párthatározatot. Felszólaltak: M. Szlonyimszkij, M. Kozakov, N. Tyihonov, M. Csumandrin, N. Szvirin, J. Libegyinszkij és mások. A gyűlés üdvözölte ebből az alkalomból a párt központi bizottságát.

Május 5. előtt

A Herzen-házban megnyílt a VSZSZP kiállítása, a szervezet tagjainak 1930. és 1931. évi terméséből.

Május 12. előtt

Moszkvába érkezett J. R. Becher és B. Brecht.

Május 14.

A Pravdában cikk jelenik meg *Az elnyomott ártatlanságról* címmel. A cikk bírálja a Litgazeta május 12-i vezércikkét, amely elferdíti az április 23-i párthatározat értelmét és jelentőségét. A cikk foglalkozik továbbá a Na lityeraturnom posztu c. folyóirat magatartásával; anélkül, hogy megemlítené a KB határozatát, vitába száll Jugyinnak a Pravda április 23-i számában megjelent cikkével.

Május 15.

A RAPP-vezetőség elhatározta, hogy kimondja feloszlását, folyóiratait, anyagi eszközeit és ingóságait pedig a Szovjet Írók Szövetsége (SZSZP) Szervezőbizottságának adja át.

Május 15.

A Pravda közli az OSZSZSZK irodalmi szervezeteinek az „Irodalmi és művészeti szervezetek átszervezéséről” szóló levelét, amelyben megelégedésüket fejezik ki a párt április 23-i határozatával. A levélből: „Az OSZSZSZK irodalmi szervezetei elhatározzák, hogy az egységes szovjet írószövetség létrehozásáról szóló KB-döntés megvalósítása érdekében összehívják a szovjet írók rendkívüli kongresszusát. A meglévő irodalmi szervezetek vezetésére, a kongresszus előkészítésére és lefolytatására szervezőbizottságot hoznak létre a következő összetétellel: M. Gorkij — tiszteletbeli elnök, I. Gronszkij — elnök, V. Kirpotyin — titkár, N. Aszejev, A. Afinogenov, V. Bahmetjev, F. Berezovszkij, I. Zsiga, P. Zamojszkij, V. Ivanov, V. Kirson, L. Leonov, A. Maliskin, P. Pavlenko, F. Panfjorov, L. Szejfullina, M. Szlonyimszkij, A. Szerafimovics, V. Sztavszkij, N. Tyihonov, A. Fagyjev, K. Fegyin, M. Csumandrin. — A levelet a VSZSZP megbízásából aláírta L. Leonov, P. Pavlenko, A. Maliskin, N. Ogynev, V. Ivanov, V. Ligyin, V. Inber, L. Szejfullina; a ROPKP megbízásából: Sz. Podjacsev, A. Demidov, P. Zamojszkij, A. Dorogjcsenko, I. Suhov, E. Permityin, I. Makarov, I. Batrak, Sz. Szemenov; a RAPP megbízásából: V. Kirson, A. Fagyjev, A. Bezimenszkij, A. Szerafimovics, F. Panfjorov, V. Sztavszkij, F. Gladkov, Illés B., M. Solohov; a LOKAF megbízásából: L. Degtyarev, A. Novikov-Priboj, I. Szelvinszkij, V. Lugovszkoj, a Pereval megbízásából: I. Katajev, P. Guber, N. Zarugyin.”

Május 19.

Lezajlott az OSZSZSZK irodalmi szervezetei által a Párt KB április 23-i határozatával kapcsolatban létrehozott szervezőbizottság első ülése. Az ülésen több szervezési kérdést tárgyaltak meg. Megválasztották a Szervezőbizottság elnökségét; (tagok: I. Gronszkij, V. Kirpotyin, A. Fagyjev, F. Panfjorov, A. Maliskin, L. Leonov, N. Tyihonov, póttagok: P. Pavlenko, N. Aszejev) V. Kirpotyin arról tájékoztatta a bizottságot, hogy a Litgazeta nem tudta megfelelőképpen mozgósítani az írókadereket a párthatározat végrehajtására, továbbá, hogy a Na lityeraturnom posztu e. folyóiratban még mindig megmutatkoznak olyan tendenciák, „amelyek régi álláspontokon alapulnak”. A Szelivanovszkij helyett a Litgazeta szerkesztőjének tisztére V. Kirpotyint jelölték. A szervezőbizottság megvizsgálta a folyóiratot és az apparátus kérdéseit is. Létrehozták az illetékes bizottságokat. (Folyóiratügyek: I. Gronszkij, A. Fagyjev, N. Aszejev, L. Leonov, F. Panfjorov; az apparátus ügyeinek bizottsága: V. Kirpotyin, F. Panfjorov, I. Zsiga, A. Fagyjev, V. Kirson, A. Bezimenszkij, P. Zamojszkij, V. Sztavszkij, P. Pavlenko; a szakörök vezetésének ügyei: I. Zsiga, V. Sztavszkij, V. Kirson, A. Bezimenszkij, V. Ivanov, F. Berezovszkij.) Elhatározták, hogy a szervezőbizottság üléseit havonta háromszor rendezik meg.

Május 22.

A Litgazeta *Munkára* című vezércikkéből: „A tömegek a művésztől őszinteséget, hűséget, a proletárforradalom ábrázolásában forradalmi szocialista realizmust követelnek.”

Május 26.

A Szovjet Írók Leningrádi Szövetsége szervezőbizottságának első ülésén az irodalmi folyóiratok kérdését tárgyalták meg. A szervezőbizottság szükségesnek ítélte minden leningrádi irodalmi folyóirat fenntartását (Zvezda, Leningrad, Rezec, Zalp) a Perelom kivételével, amelynek a teljes ívszámát szét kell osztani a többi folyóirat között. A Szervezőbizottság szükségesnek tartotta a leningrádi Litgazeta fenntartását. Az irodalmi körök irányítására bizottságot hoztak létre. (V. Szajanov, A. Krajszkij).

Június 28.

Az OSZSZSZK Írószövetsége Szervező Bizottságának elnöksége megtárgyalta a Lityerturnaja gazeta, a Krasznaaja nov, az Oktyabr, a Roszt szerkesztőbizottságának az ügyét. A kritikai munkák megjavítása érdekében elhatározták, hogy a Marxisztszko lenyinszkoje iszkuszsztoznanyije, a Proletarszkaja lityeratura és a Na lityerturnom posztu c. lapokat egyetlen havi folyóiratban egyesítik. Az új lap szerkesztőbizottságának tagjai: I. Gronszkij, Sz. Dinamov, K. Zelinszkij, Illés B., V. Kirpotyin, V. Kirson, V. Szutirin, A. Szerafimovics, P. Jugyin. Elhatározták továbbá, hogy a Proletarszkij avangard c. folyóirat kiadását beszüntetik.

Június 29.

A Litgazeta beszámol a leningrádi irodalmi és művészeti szervezetek átszervezéséről.

A leningrádi irodalmi szervezetek elhatározták, hogy I. közreműködnek a szovjet írókongresszus előkészítésében. 2. A Leningrádban és a leningrádi körzetben működő irodalmi szervezetek, valamint a kongresszust előkészítő munka irányítására szervezőbizottságot hoznak létre, melynek tagjai: R. Bauze (elnök), L. Martinov (titkár), K. Fegyin, N. Tyihonov, M. Szlonyimszkij, M. Kozakov, N. Braun, N. Nyikityin, B. Lavrenyov, N. Marr akadémikus, M. Csumandrin, N. Szvirin, A. Prokofjev, D. Lavruhin, A. Csernyenko, I. Nyikityin és mások. A leningrádi szervezőbizottság plénuma megválasztotta az elnökséget, tagjai: P. Bauze, L. Martinov, N. Tyihonov, M. Szlonyimszkij, M. Kozakov, N. Szvirin, A. Prokofjev, póttagok: N. Nyikityin és D. Lavruhin.

Július 14.

Nemzetközi írócsoport utazott az Uralba: L. Aragon (Franciaország), I. Last (Hollandia), Barta A. (Magyarország), Platner (USA). A csoport a következő útvonalon utazik: Szverdlovszk – Cseljabinszk – Zlatouszt – Perm – Nyizsnij Tagil – Magnytogorszk – Cuszovaja – Mcszkva. Az utazás célja: anyaggyűjtés, hogy a nyugat-európai forradalmi sajtóban megvilágítsák a Szovjetunióban folyó szocialista építés eredményeit, és hogy munkágyűléseken és irodalmi esteken lépjenek fel, részben külföldi munkások előtt.

Augusztus 5.

A Litgazetában megjelent *A nemzetközi forradalmi irodalmi front áthelyezése* c. vezércikk arról ír, hogy a párt április 23-i határozata alapján át kell szervezni a MORP munkáját és lapját (Lityeratura mirovoj revoljucii).

Augusztus 18. előtt

Megválasztották az Írószövetség Össz-szövetségi (50 tagú) Szervezőbizottságát. A szövetségi köztársaságok szervezőbizottságai között létrejött megegyezés alapján ennek tagjai a következők: 1. az OSZSZSZK írók közül: N. Aszejev, A. Afinogenov, V. Bahmetjev, F. Berezovszkij, A. Bezimenszkij, V. Bill-Belocerkovszkij, M. Gorkij, I. Gronszkij, I. Zsiga, P. Zamojszkij, V. Ivanov, V. Kirpotyin, V. Kirson, L. Leonov, A. Maliskin, P. Pavlenko, F. Panfjorov, L. Szejfullina, M. Szlonyimszkij, A. Szerafimovics, V. Sztavszkij, N. Tyihonov, A. Fagyjev, K. Fegyin, M. Csumandrin, 2. az USZSZK írói közül: Kulik, Hvilovij, O. Visnya, Kuzmics, I. Mikityenko, I. Pancs, I. Fefer, Terescsenko, 3. a BSZSZK írói közül: M. Linykov, Harik, Csernűj, Alekszandrovics. 4. A Transkaukázusi SZSZSZK írói közül: Csubar, Szulejman, Euli, Sirvan-Zade, Ahverdov, Micisvili. 5. Közép-Ázsia írók közül: G. Lahuti, Tasnazarov, Bajzov, Alekszejev, Madzsidi, Ismailov, Sz. Ajni.

Az Össz-szövetségi Szervezőbizottság tiszteletbeli elnökévé M. Gorkijt választották meg. Elnök: I. Gronszkij, titkár: V. Kirpotyin.

Augusztus 27.

Amszterdamban megnyílt a Nemzetközi Háborúellenes Kongresszus. A kongresszust M. Gorkij, R. Rolland és H. Barbusse kezdeményezte.

Szeptember 20.

✓ Moszkvába érkezett H. Barbusse.

Szeptember 25.

✓ A Bolsoj teatr-ban (Nagy Színházban) ünnepséget rendeztek Gorkij negyvenéves irodalmi munkássága alkalmából.

Október 23. előtt

A ROPKP-titkárság elhatározta, hogy a ROPKP megszűnik, és a ROPKP-írók vezetését pedig a VSZSZP szervezőbizottsága ill. a helyi szervezőbizottságok veszik át.

Október 26.

✓ J. V. Sztálin és a párt más vezetői írók egy csoportjával folytatott beszélgetést Gorkij lakásán. Ebben a beszélgetésben nevezte Sztálin az írókat „a lélek mérnökeinek”, a szocialista művészetet pedig a szocialista realizmus művészetének.

Október 29. – november 3.

Lezajlott a Szovjet Írószövetség (SZSZP) Szervezőbizottságának első plénuma I. Gronszkij elnökletével. Beszámolót tartottak: V. Kirpotyin (Szovjet irodalom és az Októberi Forradalom tizenötödik évfordulója) és L. Szubockij (Az irodalmi szervezetek átszervezésének menetéről). A vita középpontjában az átszervezés és a szocialista realizmus kérdése állt.

A plénumon vendégként körülbelül ötszázan vettek részt az írók és irodalmi körök tagjai közül.

November 13.

Az SZSZP Szervezőbizottsága megrendezte a kritikusok gyűlését, amelyen részt vett: I. Anyisimov, O. Bojtyinszkaja, A. Jefremin, V. Jermilov, Sz. Dinamov, K. Zelinszkij, G. Korabelnyikov, I. Makarov, M. Szerebrjanszkij, N. Pliszko, E. Uszijejics, I. Nuszinov és mások. Kidolgozandó, legfontosabb problémaként jelölték meg a következőket: a szocialista realizmus, a forradalmi romantika, a marxizmus klasszikusai a művészetéről, az irodalmi örökség.

1933

Január 11. előtt

Az SZSZP Szervezőbizottságának elnöksége elhatározta, hogy a Federacija kiadó nevét Szovjetszkaja Lityeraturára változtatja.

Január 11.

✓ A. N. Tolsztoj irodalmi tevékenységének 25. évfordulója alkalmából nyilatkozott a Lityeraturunaja gazeta tudósítójának. „Ha nem lett volna forradalom, a legjobb esetben

Potapenko sorsa várt volna rám: a forradalom előtti középszerű író szürke, színtelen munkássága. Mint művész MINDENT az Októberi Forradalomnak köszönhetek.”

Január 25.

Az SZSZP Szervezőbizottsága elnökségének ülésén megtárgyalták a szövetség szervezeti szabályzatát.

Február 11.

A Litgazeta közli, hogy ezen a napon a Politechnikai Múzeumban irodalmiest lesz, amelyen A. Belij olvas fel régi és új műveiből.

Február 12–19.

SZSZP Szervezőbizottságának második plénumán a következő beszámolók hangzottak el: 1. A szovjet drámairodalom feladatairól (A. Lunacsarszkij és Sz. Dinamov); 2. A Szovjet Írószövetség Szervezeti Szabályzatáról (L. Szubockij); 4. A Kaukázuson túli szervezőbizottságok beszámolóit (Grúzia, Örményország, Azerbajdzsán).

Március 28. előtt

Moszkvában a Konzervatórium Nagytermében megrendezték az SZSZP Szervezőbizottságának ünnepi ülését, amelyet V. Kamenszkij költői pályafutása 25. évfordulójának szenteltek.

Március 28.

Az SZSZP Szervezőbizottsága elnökségének soronkövetkező ülésén elhatározták a Lityeraturnij krityik c. folyóirat kiadását.

Április 26. előtt

Az SZSZP Szervezőbizottsága meghallgatta V. Kirpotyin beszámolóját a szocialista realizmus problémájától. A vitában (április 28-án folytatódott) felszólaltak: M. Szerbrjanszkij, I. Nuszinov, M. Csarnij, O. Bojtyinszkaja, E. Terescsenko. Az utolsó napon (május 9.) felszólaltak: M. Saginjan, A. Szurkov, S. Szoszlan, valamint V. Jermilov, D. Maznin, I. Szkurihin.

Április 29. előtt

Átszervezték a Lityeraturnaja ucsoba c. folyóiratot. Az új szerkesztőbizottság: A. M. Gorkij (felelős szerkesztő) E. Dobin (felelős titkár), I. Gruzgyev, V. Desznickij, V. Kirpotyin, A. Szelivanovszkij és L. Tulok. A lap számít „azoknak a kezdő íróknak a vezető rétegére”, akik már jelét adták tehetségüknek és rendszeresen dolgoznak.

Május 17. előtt

Az SZSZP Szervezőbizottságában vita folyt le a költészet jelenlegi állapotáról. Előadó: A. Szelivanovszkij. A vitában részt vettek: V. Inber, A. Fagyjev, J. Szmeljakov, P. Vasziljev, Sz. Kirszanov, M. Golodnij, L. Lavrov, G. Sengeli, V. Kirillov, A. Szurkov és mások.

Május 17. előtt

Leningrádban lezajlott a prózaírók munkaértekezlete (vita az új prózáról). Beszédet mondott J. Libegyinszkij.

Június 25.

Lezajlott a kritikusok első széleskörű tanácskozása, amelyet a Lityeraturnij krityka szerkesztősége és az SZSZP Szervezőbizottságának elnöksége hívott össze. A kritika helyzetéről és feladatairól P. Jugyin számolt be. A vitában felszólaltak: V. Jermilov, A. Fagyejev, V. Kirpotyin, I. Nuszinov, V. Hoffenschefer, I. Szergijevszkij és mások. A gyűlés megtárgyalta a lap tematikai tervét.

Megjelent az új irodalomelméleti, kritikai és történelmi havi folyóirat, a Lityeraturnij krityka első száma (1940. decemberében szűnt meg). Tartalmából: P. Jugyin *Lenin és az irodalomkritika néhány kérdése*, V. Kirpotyin *A szocialista realizmusról*, A. Lunacsarszkij *Zárszó helyett*, P. Lebegyev *Az indiviudális és a típus* (Solohov: *Új barázdát szánt az eke*), D. Zaszlavszkij: *Korabeli történelem* (Novikov-Príboj: *Csuzsima*), J. Juzovszkij *Színházi jegyzetek*, G. Korabelnyikov *A csehovi téma vége* stb.

Július 16.

Megkezdődött az SZSZP Szervezőbizottságok elnökeinek összszövetségi tanácskozása. Az Országos Írókongresszus megszervezéséről és feladatairól mondott beszédet A. Fagyejev. A vitákban részt vettek a köztársasági és területi szervezőbizottságok tagjai, valamint a MORP, az Isztorija grazsdanszkoy vojni (A polgárháború története) szerkesztőségének képviselői és mások.

Szeptember 7.

Gorkij elnökletével lezajlott a Szervezőbizottság elnökségének kibővített ülése. A napirenden a kongresszus előkészítése szerepelt. A Szervezőbizottság elhatározta, hogy létrehoz néhány speciális író- és kritikus-csoportot a szovjet népek irodalmának tanulmányozására. Ezen az ülésen a titkárság néhány brigádot alakított, amelyek a kongresszus számára beszámolókat készítenek erről a témáról.

December 26.

Mentonban (Franciaország) meghalt A. V. Lunacsarszkij (szül. 1875. november 24.).

1934

Január 1.

A Sajtó Házában gyászünnepély A. V. Lunacsarszkij emlékezetére.

Január 7.

Meghalt Andrej Belij író (szül. 1880. október 14.).

Február 16.

Meghalt E. Bagrickij költő (szül. 1897.).

Május 5.

Öt éve jelent meg a Lityeraturnaja gazeta első száma Moszkvában. Az újság példányszáma elérte az 50 ezret.

Május 6. előtt

Leningrádban a Tudósok Házában vitát rendeztek a szocialista realizmusról és a nyelv problémáiról. Felszólaltak: Jakubinszkij, V. Hoffman, I. Gruzgyev, Scserba, B. Lavrenyov és mások.

Május 8.

A Litgazetában vezéreikk jelent meg az SZSZP szervezeti szabályzatáról. Aláírás: P. Jugyin.

Május 13.

Az SZSZP tagfelvételi bizottsága első ülésén A. M. Gorkijnak adta ki az 1. számú tagkönyvet. Felvették még a következő írókat: A. Bezimenszkij, G. Nyikiforov, A. Karavjeva, K. Zelinszkij, B. Jasiński, Illés Béla, A. Glebov, I. Iif, E. Petrov, V. Kirson, M. Geraszimov, A. Szvirszkij.

Május 22—23.

Megkezdte munkáját a Költők Országos Tanácskozása. Beszédet mondott N. Tyihonov és E. Uszijevis. A vitákban felszólaltak: A. Szurkov, A. Jefremin, A. Zsarov, F. Levin, E. Musztangova, J. Szmeljakov, V. Szajanov és mások.

Május 26.

A Drámaírók Országos Tanácskozásán megvitatták a kongresszusra készülő drámairodalmi beszámolókat. V. Kirpotyin beszámolójában a szovjet dramaturgia hatalmas mennyiségi növekedéséről szól: 1922-ben a moszkvai színházakban két szovjet darabot adtak, 1933-ban 248-at. A vitában felszólaltak: K. Trenyov, V. Jermilov, J. Libegyinszkij, V. Sklovskij, A. Afinogenov, V. Kirpotyin és mások.

Június 9.

A Pravdában megjelent Martin Andersen Nexö: „A szocialista realizmus a mi fegyverünk” c. levele. A levélből: „A szocialista realizmus az egyetlen igazi törekvés a jelenkori költészetben, ez a méreg a régi világnézet számára, ezért ez a tendencia fegyver az új, proletárvilágnézet számára. Öljük meg tehát ezzel a méreggel a régit, öljük meg a szocialista realizmussal, igaz költészettel. Jól kezdte a fiatal bolsevista irodalom. Vállvetve fogunk továbbhaladni ezen az úton.”

Június 16.

Az Izvesztyija közli az SZSZP Szervezőbizottsága elnökségének határozatát: 1. a Szovjet Írók Kongresszusának megnyitása f. év augusztus 15-én lesz; 2. a kongresszus programjának, az előadók személyének jóváhagyása. (Szovjet irodalom: M. Gorkij, korreferátum a gyermekirodalomról Sz. Marsak, beszámoló a nemzetiségi köztársaságok irodalmáról, beszámoló a külföldi szépirodalomról, szovjet dráma, szovjet költészet, az SZSZP Szervezeti Szabályzatáról.)

Augusztus 6., 7., 8.

Az Irodalomkritikusok Országos Tanácskozása. Beszámolók: M. Rosenthal, E. Dobin a szocialista realizmusról, G. Korabelnyikov a szovjet prózáról és kritikáról, N. Pliszko és A. Szurkov a kritikáról és a költészetéről, I. Altman a kritikáról és a drámaírásról. A viták során felszólaltak: P. Jugyin, A. Fagyjev, V. Jermilov, E. Uszijevis, B. Jasiński, V. Sztavszkij, A. Szelivanovszkij, L. Kogan, V. Grossman és mások.

Augusztus 17.

Megkezdte munkáját a Szovjet Írók I. Országos Kongresszusa.

(Az История русской советской литературы (М., 1958—1960. Изд. АН СССР) I—II. kötetében közölt krónika alapján összeállította: Sargina Ludmilla és Bor Kálmán.)

R ÖVIDÍTÉSEK

FOSZP	= Szovjet Íróegyesületek Föderációja (Федерация объединений советских писателей)
FSZP	= Szovjet Írók Föderációja (Федерация советских писателей)
KOHSZ	= A Szó Művészeinek Kommunista Egyesülete (Коммунистическое объединение художников слова)
Komakadémia	= Kommunista Akadémia (Коммунистическая Академия)
LAPP	= Proletárirók Leningrádi Egyesülete (Ленинградская ассоциация пролетарских писателей)
LCK	= Konstruktivisták Irodalmi Központja (Литературный центр конструктивистов)
Lef	= Művészetek Baloldali Frontja (Левый фронт искусств)
Litfront	= Irodalmi Front (Литературный фронт)
Litgazeta	= Irodalmi Ujság (Литературная газета)
LOKAF	= A Vörös Hadsereg és Flotta Irodalmi Egyesülete (Литературное объединение Красной армии и флота)
MAPP	= Proletárirók Moszkvai Egyesülete (Московская ассоциация пролетарских писателей)
MBPRL	= Forradalmi Proletárirodalom Nemzetközi Irodája (Международное бюро пролетарской революционной литературы)
MOKP	= Parasztírók Moszkvai Társasága (Московское общество крестьянских писателей)
MOPRP	= Proletár és Forradalmi Írók Nemzetközi Egyesülete (Международное объединение пролетарских и революционных писателей)
MORP	= Forradalmi Írók Nemzetközi Egyesülete (Международное объединение революционных писателей)
Opojaz	= A Költői Nyelv Tanulmányozására Alakult Társaság (Общество по изучению поэтического языка)
Proletkult	= Proletár Kulturális és Népművelési Szervezetek (Пролетарские культурно-просветительные организации)
RAPP	= Proletárirók Oroszországi Egyesülete (Российская ассоциация пролетарских писателей)
Ref	= Forradalmi Front (Революционный фронт)
ROPKP	= Proletár- és Parasztírók Összoroszországi Egyesülete (Российская Ассоциация Пролетарских и Крестьянских Писателей)
SZP	= Írók Szövetsége (Союз писателей)
SZPP	= Proletárirók Szövetsége (Союз пролетарских писателей)
SZSZP	= Szovjet Írók Szövetsége (Союз советских писателей)
VAPM	= Proletárzenészek Összoroszországi Egyesülete (Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов)
VAPP	= Proletárirók Összoroszországi Egyesülete (Всероссийская ассоциация пролетарских писателей)
VFRKP	= Munkás- és Parasztírók Összoroszországi Föderációja (Всероссийская федерация рабоче-крестьянских писателей)
VOAPP	= Proletárirók Egyesületeinek Össz-szövetségi Társasága (Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей)
VOKP	= Parasztírók Összoroszországi Társaság (Всероссийское общество крестьянских писателей)
VOPKP	= Proletár és Kolhozírók Összoroszországi Szervezete (Всероссийская организация пролетарско-колхозных писателей)
VOPP Kuznyica	= Proletárirók Összoroszországi „Kuznyica” Társasága (Всероссийское общество пролетарских писателей «Кузница»)
VSZKP	= Parasztírók Összoroszországi Szövetsége (Всероссийский союз крестьянских писателей)
VSZP	= Írók Összoroszországi Szövetsége (Всероссийский союз писателей)
VSZPK	= Kommunista Írók Összoroszországi Szövetsége (Всероссийский союз писателей-коммунистов)
VSZSZP	= Szovjet Írók Összoroszországi Szövetsége (Всероссийский союз советских писателей)

NAGY MIKLÓSNÉ

Lunacsarszkij, 1920—1930

Az utóbbi néhány esztendőben több olyan írásra figyelhetünk fel, melyek Lunacsarszkij munkásságának marxista értékelését tűzték ki céljukul. Ahhoz, hogy szépítés és torzítás nélkül közelíthessük meg az októberi forradalom utáni, számunkra annyi újat és sokat adó első évek művészeti és irodalmi kérdéseit, nagy mértékben segítenek bennünket a XX. kongresszus után ismét napvilágot látó Lunacsarszkij-tanulmányok, kritikai és irodalomtörténeti jellegű cikkeinek gyűjteményes kötetei is. A tevékenységének szentelt művekből és reánkmaradt munkásságából nagyszabású, ellentmondásosságában is jelentős, hasznos, sok esetben a ma problémáira választ adó sokrétű életmű bontakozik ki.

Ez az életmű elválaszthatatlanul fonódik össze a kialakuló szovjet művészet és irodalmi sorsával, győzelmeivel és vereségeivel egyaránt. A szovjet kultúra alapjainak lerakása azokban az években törvényszerűen új utak feszült keresése közben, különböző vélemények összeesapásában, a polgári, káros áramlatok elleni küzdelemben valósult meg. Ennek a folyamatnak volt aktív résztvevője A. V. Lunacsarszkij.

A háború után a hallgatás hosszú éveit következtek, majd, törvényszerűen, szélsőséges viták indultak munkássága értékeléséről. Kritikai tehetségét, a művészet konkrét jelenségeiből levont következtetéseit nem bírálták, de népbiztosi tevékenységével még napjainkban is foglalkoznak a szovjet irodalomtörténészek. Egyesek szerint Lunacsarszkij „liberális”, a „be nem avatkozás elvét valló széplélek” volt, aki a forradalom után szabad teret engedett a művészetek anarchikus fejlődésének. De van olyan vélemény is, hogy éppen említett magatartása ma is követendő példaképpül állítható a kulturális politikában. Tehát mindaz, amit „halálos vétkéül” róttak fel egyesek, mások szerint a legnagyobb érdemei közé sorolható.

A művei iránt megélnkülő érdeklődés kétségtelen bizonyítéka annak, hogy életműve nem csak időleges jelensége az irodalmi életnek. Műveinek figyelmes tanulmányozása (egyelőre a négy már megjelent kötetben, később az előkészületben levő következő négyben) ma már azt is lehetővé teszi, hogy ezeket a végletes véleményeket visszautasítsuk. Lunacsarszkij rendkívüli műveltsége, tehetsége és pártossága folytán tudta, hogy a művészet nem külső kényszerből fakadó alkotói tevékenység, hogy a művészetben a tehetség a legfontosabb, hogy a tehetséget soha, semmilyen körülmények között nem lehet és nem is szabad szembeállítani a művészet pártirányításával. Ez azonban nem határozatlanság, nem liberalizmus. Maga Lenin írta a Pravda szerkesztőségének a következő szavakat: „A tehetség — ritkaság. Rendszeresen és óvatosan kell támogatnunk.”

Magyarországon a szovjet irodalom szakemberein kívül alighanem kevesen olvasták Lunacsarszkij írásait. Fordításban csak néhány műve jelent meg. Nagy mulasztást pótolnánk, ha kiadnánk munkáit vagy egy sikerült válogatást.

*

1918-ban tartották meg Szovjetoroszország első művelődésiügyi kongresszusát, s itt fogalmazták meg az országban végrehajtandó kultúrforradalm alapelveit.

Lunacsarszkij a Lenin vezette Központi Bizottság megbízásából a forradalm első szakaszától kezdve a művelődésiügyi első népbizottsá, a következő években pedig maga is aktív résztvevője az újért folyó harcoknak. Kritikus, történész, esztéta, drámaíró, költő, irodalomtörténész. Szinte nem jelenik meg olyan irodalmi termék, melyhez ne ő írná a biztató, bátorító előszót. Iskolákat, főiskolákat avat, majd előadójuk lesz. Színházakat indít, a rendezők, színészek mindennapcs látogatói, ahogyan ő is mindennapcs nézője és kritikusa játékoknak, munkájuknak. A kortársak visszaemlékezéseikben csodálattal adóznak fáradhatatlan munkakedvének, bravurcs improvizáló képességének, lenyűgöző műveltségének.

Hosszú elméleti és gyakorlati munkásság állt már ekkor mögötte, ellentmondásokkal, ideológiai tévelygésekkel tele esztendőik. Publicisztikai, újságírói pályafutását Lenin oldalán kezdte el, és megszakítás nélkül, egészen 1933-ig, haláláig folytatta. Lenin szerette és nagyra becsülte. Sokszor vitázott vele elméleti és gyakorlati kérdésekben, főleg a forradalom előtt (1905–1907), a marxizmus idealista félremagyarázóival folytatott harc idején. Ezeknek a vitáknak mintegy zárszava volt a forradalom utáni időszak, amikor 1920-ban maga Lunacsarszkij ezt írta; „Vlagyimir Iljics egy kicsit futuristának, egy kicsit olyan embernek könyvelt el engem, aki neki akar ellentmondani, és minden valószínűség szerint ezért nem tanácskozott velem a KB határozata előtt. Ez a határozat, Lenin véleménye szerint azért született, hogy az én helytelen álláspontomat helyes irányba terelje. Meglehetősen élesen eltért Lenin elvtárs véleménye az enyémtől a Proletkulttal kapcsolatban . . . Egyszer erősen meg is szidott.” Lunacsarszkij megértette, hogy a viták érte szóltak és nem ellene. Megértette, hogy Lenin és a párt segítették őt a helyes út megtalálásában.

A szellemi vonatkozásban is új utakat kereső proletárállam tudatosan lát hozzá a proletárérdekek szolgálatában álló új kultúra kialakításához. Ezt a központi törekvést számos művészeti és irodalmi csoportcsulás tette magáévá.

Az orosz irodalmat a forradalmat közvetlenül megelőző esztendőikben bizonyosfokú visszaesés jellemezte. A Znanyije körül felsorakozott, Gorkij vezette realista frók a forradalom kezdeti szakaszában már elhallgattak, beleértve magát Gorkijt is, ami magával hozta az egész csoport jelentőségének lényeges csökkenését. Burjánzott az akmeizmus (Gumiljovék), sikereket ért el az elvirágzott szimbolizmus (Mereskovszkij, Belij, Vjacseszlav Ivanov, Brjusov), divatos volt az akmeista Anna Ahmatova költészete és a szimbolista Blok művészete. Ezen a talajon tág tere nyílt a futuristák társadalmat riasztó skandalumainak. Október után sokan emigráltak külföldre így pl. a realista Alekszej Tolsztoj is. Az itthon maradottak közül sokan évekig nem voltak képesek az állásfoglalásra.

Lunacsarszkijt a régi értelmiség egy kicsit „magáénak” érezte, ő azonban, bármennyire is igyekeztek egy időben ennek az ellenkezőjét bizonyítani, soha, semmilyen kompromisszumot sem kötött velük. Jól ismerte a kapitalista társadalm íróit és íratlan törvényeit, jól tudta, milyen felelősségteljes szerepe van a művészetnek és az irodalomnak egy új társadalm felépítésében. Kellő elismeréssel adózott a polgári társadalm kiváló íróinak, Romain Rolland-nak, G. B. Shaw-nak, Proustnak. Az 1920–1930-ig terjedő időszakban átfogó tanulmányokat írt a kapitalista világ nagy kritikai realistáiról. Ugyanakkor szellemesen és lényegrehatóan leplezte le a nyugaton divatos „általános szabadság” jelszavát: „Az általános szabadság, mint olyan, — blöff, ha a művészetben teret engedünk számára, ez egyenlő azzal, hogy azt a mérget adjuk el az ellenségnek, amelyikkel majd megmérgezz minket”. A *Nyugaton* c. írásában kora művészetének aktív szemlélőjeként jelentkezett, és néhány helyen szinte zseniális éleslátásáról tett tanúságot. Így pl.

a szürrealista Aragon korai munkáiban már felismerte a szociális tartalmat, a később pártos költő eszmei hovatartozását.

Gyakran támadták az úgynevezett „útítárs” írók nagyrabecsülése miatt. Ha azonban figyelmesen olvassuk írásait, elvi, harcós kiállást találunk bennük, és azt a féltő gondoskodást, melyet mindennel és mindenkivel szemben táplált, ha észrevette a segítőszándékot a proletariátus nagy ügye iránt. A régi irodalom képviselői közül néhányan üdvözölték a forradalmat. A párt irányelveinek alapján Voronszkij megszervezte a Krasz-naja Nov c. folyóiratot és a Krug nevű kiadót, hogy a régi írókat is nyilvánossághoz juttassák. Bár ez formálisan sikerült is, de a sok reményt ígérő erők még 1925-ben sem hoztak létre tartalmas műveket. Társadalmi, erkölcsi vagy akár művészi színvonaluk sem tudta kivívni az új olvasók elégedettségét. Az „útítársak” magvát képező Szerapion-testvérek sok vitát váltottak ki a pártfórumokon. Voronszkij e viták során odáig ment el, hogy Trockijjal egyetértve lebecsülte a fejlődő szovjet proletáirodalmat, azt hirdette, hogy a „proletariátus még nem érett meg az alkotásra, előbb tanulnia kell”. Lunacsarszkij éles hangon száll szembe ezzel a káros nézettel. „A proletáirodalom tagadása ostobaság, — írta — Szerafimovics *Vasáradata*, Furmanov *Csapajeve*, Libegyenszkij *Hét* c. alkotása, a proletárfolyóiratok: a Kuznyica, az Oktyabr, a Pereval stb. minden új száma nagyszerű bizonyítéka az új irodalom sikerének. A költészetben Geraszimov és Alekszandrovszkij kétségtelen tehetsége mellé felzárkoztak a fiatalok is — Bezimenszkij . . . a sokat ígérő Zsarov . . . mindez magáért beszél.”

Lunacsarszkij munkáiban élesen kirajzolódik az olvasó előtt az első népbiztos harca egyes proletár írók téves nézetei ellen az eszmei tisztaság érdekében. Néhány író még el sem érte az alkotás magaslatát, elegendőnek találta proletár származását ahhoz, hogy diktáljon más íróknak. De a tehetséges emberek között akadtak olyanok, akik arra törekedtek, hogy mondanivalójukat „a tudat tiszta aktusaként öntsék formába, s közben észre sem vették, hogy ezáltal pozíciójuk megegyezik az általuk mélyen lenézett lefisták és komfutások álláspontjával, akik nyíltan hangoztatták, hogy a művész igenis köteles szociális megrendelésre dolgozni, . . . mások viszont azt hangoztatják, hogy belső világukkal alkotnak, a művészi termékek létrehozásakor az ész káros, fölösleges és zavaró tényező”. Lunacsarszkij bátran leleplezi a divatossá vált jelszavak káros voltát, amikor a „be nem avatkozás politikájáról” beszél a Parasztrókok kongresszusán: „Három fajta író is ismerünk, aki hódol ennek a nézetnek — az első azt állítja: nem tudok következtetést levonni, a második: a művésznek nem is kell levonnia következtetést, a harmadik: találja ki maga az olvasó, hogy mi a véleményem.”

Elvi síkon vizsgálta a proletárirók között támadt ellentéteket is. A Na posztu, a RAPP, a VAPP tagjai szerint jórészt azért vádolták egymást, mert nem tudták teljesíteni az irodalom fő feladatát: „Ügy megfesteni napjaink portréját, hogy a forradalom tematikája szolgálja minden egyes író számára a művészi impulzus kimeríthetetlenségét.” (Lenin.)

Az új, szocialista értelmiség kialakulásával jó néhány cikkében foglalkozott, világosan látva hatalmas feladataikat az új kultúra létrehozásában. (*Az értelmiségről, A III. Internacionálé és az értelmiség, Az értelmiség szerepe és helye a társadalom életében* stb.) Munkáiból kiviláglik: tudta, milyen szorosan összefügg az új értelmiség megteremtése az ifjúság meghódításával. Jeszenyin öngyilkossága után az ifjúság körében eluralkodó pesszimista hangulatot Trockijék szerették volna saját érdekeikben felhasználni. Lunacsarszkij keresve e hangulat eszmei, társadalmi és gazdasági okait, meggyőzően szállt vele szembe.

Külön tanulmányt érdemelne Lunacsarszkij és a Proletkult viszonya. Az első népbiztos a Proletkult értékelésében ténylegesen követett el komoly hibákat. A Februári Forradalomban létrejött Proletkult Nemzetközi Irodájának ő volt az elnöke. Ez a szer-

vezet az Ideiglenes Kormány idején teljes autonómiát harcolt ki magának, és önállóságát az Októberi Forradalom után is meg akarta őrizni.

A szervezethez tartozó írók és kritikusok közvetlen segítséget igyekeztek nyújtani a széles proletár tömegek szakmai és kulturális színvonalának felemelésében. Jóllehet elképzeléseik ködösek, eszközeik nem mindig megfelelőek, de szándékuk tiszta és jó volt. Elméletük magvát az a bogdanovi téves ismeretelméleti koncepció alkotta, mely „a felsőbb emberi potenciákat” istenné avatta. Így jöttek létre az egyéniség nélküli, kozmikus hősök, proletárok, akiknek nincs magánéletük, akik csak nagyüzemi környezetben jelenhettek meg az olvasó előtt, akiket áthat a világforradalom győzelmének eszméje. Számukra a szerelem „kispolgári nyavalygás”, a természet annyiban érdeklí őket, amennyiben át tudják alakítani a jövő társadalom hasznára.

Lunacsarszkij egészen 1920 októberéig (ekkor jelent meg a Központi Vezetőség határozata a Proletkultúráról) egyetértett ezzel az elmélettel, ill. azzal, hogy „... szabad teret kell engedni minden irodalmi csoportosulás és minden író számára”. A határozat megjelenése után értette csak meg, hogy „a teljes alkotói szabadság vagy anarchiához vagy az ellenséges nézetek nyílt hangoztatásához vezet”.

Sok vitát váltott ki Lunacsarszkij és a futuristák kapcsolata is. Tudta, hogy a futuristák a forradalmat az első pillanattól kezdve elfogadták és támogatták, figyelemmel kísérte azonban az egy jelszó alatt haladók között azokat a költőket, akik későbbi fejlődésük folyamán megszabadultak a külsőségek útvesztőitől, és gazdag tartalommal töltötték meg merész, újszerű kifejezésmódjukat. „Majakovszkij egyre közelebb kerül az olvasóközönséghez. Csoportjában nagyon tehetségesek még — Aszejev és Tretyakov. Az új út számukra nehéz. A végsőig kifinomult szimbolizmus után a polgári világot bámulatba ejtette a futuristák szókimondása. Sokan közülük nem értik, hogy éppen ez az, ami ma már túlhaladott és káros. Nagy érdemük viszont, hogy az összes irodalmi csoportosulás között ők állnak legközelebb a városhoz. A város pedig a jövő Szovjet-Oroszországában nagy szerepet fog játszani.”

Nagy érdeklődésre tarthatnak számot Majakovszkijről szóló tanulmányai. Lunacsarszkij már a „sárga-blúzos” korszakát élő, nagyhangú, a közízlésnek jóirányzótt pofo-nokat osztogató egyéniségben felismeri a robotzstus külső és a tarka sorok mögött rejlő valódi, belső értéket, a megértésre vágyó embert, akit annyi támadás ért. Trockijék azt állították, hogy Majakovszkij nem értett egyet a forradalom lenini útjával, kiábrándult belőle, csalódott és kiutat nem látva választotta az öngyilkosságot. A beteg Lunacsarszkij Majakovszkij költeményeit idézi a nagy költő igazának bizonyítására, visszaverve ellenségeinek minden próbálkozását, hogy befeketítsék ezt a kiemelkedő tehetséget.

Aktív közéleti tevékenysége mellett átfogó tanulmányokat írt a múlt nagy gondolkodóiról. Ezek a munkák ma is követendő példái a marxista irodalomkritikának. A Proletkult, a futuristák, később a RAPP többször és élesen bírálta, sőt kényszeríteni akarta, hogy nyilvánosan is ismerje el hibáit, tagadja meg a XIX. század orosz és külföldi íróinak és filozófusainak műveit.

1925 után szinte egyetlen munkája sincs, amelyekben közvetlenül vagy közvetve ne ítélte volna el azokat a káros áramlatokat, melyek tagadták a múlt eredményeit, és végső céljuk a proletár kultúra „laboratóriumi”, „kísérleti” úton történő létrehozása volt. Ugyanakkor meggyőző erővel bizonyította a klasszikus múlt nagy érdemeit, az új proletárkultúra szükségszerű kapcsolódását a XIX. század orosz irodalmához. Sokoldalú elemzésben mutatja be az új, már elismert új művek és a klasszikus múlt összefüggéseit, de elkerüli a történelmi analógiák mechanikus alkalmazásának buktatóit.

Ebben a tízéves periódusban Lunacsarszkij a kortárs irodalom egyik leghozzáértőbb ösztönzője és bírálója volt. Minden jogunk megvan arra, hogy a szovjet irodalomkritika atyjának nevezzük.

A húszas évek kultúrforradalmával, ezen belül az irodalom helyzetével az utóbbi években intenzíven foglalkoznak mind a Szovjetunióban, mind nálunk. A fent vázolt problémák csupán részlegesen érintik a főbb, gyakran vitás kérdéseket. Kétségtelen tény, hogy Lunacsarszkij munkásságának beható tanulmányozása konkrét segítséget nyújt az alap- és részletkérdések megértésében. A tevékenysége körül folyó — néha végleteket idéző — vitákra is ma még csak műveiben kereshetjük a választ.

Lunacsarszkij az 1920-as évek szovjet irodalmi életéről

Előszó a Rozs-szó c. kötethez

A mai nehéz időkben az írók gyakran meg vannak fosztva műveik publikálásának lehetőségétől.

A múltban ilyen nehézségek különösen gyakran adódtak a forradalmi írók életútján, és nemcsak azoknak az útján, akik műveikben forradalmi gondolatot fejtettek ki, hanem azoknak az útján is, akik a forma forradalmának megteremtésére törekedtek, és szembekerültek a meghonosodott rutinnal.

Most a munkások és parasztok államának mind nagyobb mértékben fel kell karolnia az irodalmi művek kiadásának ügyét, mindegy milyen úton, közvetlenül-e az állami kiadók segítségével, a szovjet kiadókon keresztül, vagy segély útján.

És természetesen az államnak szabályként kell felállítania: minden újnak, frissnek szabad utat kell biztosítani az olvasótömegekhez. Jobb tévedni és felajánlani a népnek valamit, amely nem elég hatalmas ahhoz, hogy felkeltse a szimpátiát, mint véka alatt tartani (olyan elgondolás alapján, hogy ennek vagy annak most nincs ínyére) a jövő számára értékes művet.

Ezért a Közoktatásügyi Népbiztosság szívesen vállalkozott e kötet kiadásának elősegítésére. A könyvet futuristák írták. Eltérőek a vélemények, és sok bírálatot lehet róluk mondani.

De ők — fiatalok, és a fiatalság forradalmi. Ezért nem meglepő, hogy heves, bár néhanapján szeszélyes művészetükből a férfiasság, a merészség, a végtelen általunk oly nagyon szeretett levegője árad. Majakovszkij verseiben sok olyan dallam hangzik fel, amely nem fog hidegen hagyni egyetlen, éveit vagy szíve szerint fiatal forradalmárt sem.

Hadd halljon és értékeljen a proletáriátus mindent, régit és újat. Nem fogunk semmit sem ráerőszakolni, viszont mindent meg fogunk neki mutatni.

(Ржаное слово. Революционная хрестоматия футуристов. Петроград, 1918. Предисловие)

Egy kanálnyi ellenméreg

Azt mondják, hogy a Népbiztosság művészeti politikája szigorúan meg van határozva. Nem hiába vesztegettünk, mondogatják, oly sok — néha hősies — erőfeszítést a különféle műemlékek megőrzésére; nem ok nélkül kaptunk még olyan szemrehányást is, hogy „urasági vagyont” őrzünk, — és nem engedhetjük meg, hogy Népbiztosságunk hivatalos orgánuma az egész művészi örökséget Ádámtól Majakovszkijig egy rakás megsemmisítésre ítélt limlomnak bélyegezze.

Van azonban ennek a dolognak másik oldala is. Már nagyon sokszor kijelentettem, hogy a Közoktatásügyi Népbiztosságnak pártatlannak kell lennie a művészeti élet egyes irányzataival kapcsolatban. Ami a forma kérdését illeti — a népbiztosnak és a hatalom képviselőinek az ízlése nem jöhet számításba. Szabad fejlődést kell biztosítani minden művésznek és csoportnak! Egyetlen irányzatnak sem szabad megengedni, hogy megszerzett hagyományos dicsőséggel vagy divatos sikerekkel felfegyverkezve háttérbe szorítsa a másikat! Túlságosan gyakran láttuk az emberiség történetében, hogy a hebehurgya divat előretolta a régi mielőbbi rombadöntésére törekvő újat, és hogyan sírt a következő nemzedék a szépség romjai fölött s megvetéssel elhaladt a tiszavirág életű siker tegnapi uralkodói mellett. Ugyanilyen gyakran láttuk ennek az ellentétét is, mikor valamely művészeti hétféjú sárkány idegen életeteket szaggatott szét, eltakarta a napot a fiatal növénytől, és ezzel pusztulásra ítélte, megcsönkította az emberi szellem fejlődését.

Nem baj az, hogy a munkás-paraszt hatalom jelentős támogatást nyújtott a művész-újítóknak: őket valóban kegyetlenül elutasították az idősebbek. A futuristák a munkában is jó szervezőknek bizonyultak, nem beszélve arról, hogy mint az értelmiség leginkább rokon és együttérző része, elsőként siettek a forradalom segítségére, — és én a legjobb eredményeket várom a széles körben megszervezett szabad művészi műhelyektől és a kerületi és vidéki iskoláktól.

Az viszont baj lenne, ha a művész-újítók véglegesen *állami* művészeti iskolának, a hivatalos s bár a forradalmi, de a felülről diktált művészet tényezőinek tekintnék magukat.

(Ложка противоядия. Искусство коммуны, 1918. № 4. 29 декабря.)

Bírálóimnak

Én megbízhatom Meyerhold elvtársat¹ a „régí rossz” megsemmisítésével és az „új jó” megteremtésével. De az élő és hatalmas „régí jó” megőrzésével, amely a maga módján fejlődik a forradalmi atmoszférában, nem bízhatom meg.

Nem csak az én álláspontom, hanem a proletár szervezeteké és proletárhatalom vezetőköréi is az, hogy ezek a színházak (legalább is a többségük) minden egyén számára vitathatatlanul értéket jelentenek, és megőrzésük azokra a személyekre vár, akik szeretik és készek értük felelni.

Sapirstein elvtárs² hiába tréfálozik a színházi Október felett. A Nagy Októberi Forradalom éppen úgy, mint a Nagy Párizsi Kommün, haladéktalanul intézkedett a múlt valamennyi értékes hagyatékának védelmére, és most, amikor kis színházi Október zajlik, természetesen, nevetséges lenne feladni ezeket, az igazi Október gigantikus viharai idején nagy erőfeszítéssel megmentett értékeket.

Az utóiratban ugyanaz az elvtárs rámutat az én, úgymond, következetlenségemre: „adminisztratív intézkedésekkel sem a művészetben, sem a tudományban nem csinálhatunk Októberi Forradalmat”. Ezzel azt akarom mondani, hogy a tudomány is, a művészet is alkotó tettek, és nem rendőri intézkedések által fejlődnek...

¹ V. E. Meyerholdot 1920-ban bízták meg a Művelődésügyi Népbiztosság Színházi Ügyosztályának vezetésével.

² 1920 novemberében a Művelődésügyi Népbiztosság rendelete a Népbiztosság Színházi Ügyosztályára (TEO) bízta a színházak irányítását, néhány színház kivételével, amelyeket mint „a múlt művészi hagyományait őrző műhelyeket” továbbra is közvetlenül a Népbiztosság igazgatott. Ezt az intézkedést helytelenítette Jakov Sapirstein (J. J. Elszberg) „A színház Októberi Forradalmának sorsa” c. cikkében (Vesztnyik Tyeatra, 1920. nov. 30).

A legérdekesebb az, hogy néhány futurista elvtárs a párt Központi Bizottságának három nappal ezelőtt megjelent levele³ után a kéressel fordult hozzám, hogy ne történjék semmilyen erőszak, és őrizzük meg a művészet autonómiáját. És ezt ugyanazok az elvtársak mondták, akiket rendkívül felháborított az autonómia legesekélyebb jele a múlt művészi szempontból kiválóan bizonyult intézményeivel kapcsolatban.

Eltársak, teljes autonómia senki számára nem létezhet, mert mindenki köteles lépést tartani a forradalommal. De vannak a tudománynak és művészetnek olyan területei is, amelyek nem állnak ugyan közvetlen kapcsolatban az élet forradalmi tartalmával, mégis hasznosak és nélkülözhetetlenek a további építésben a proletariátus számára.

Most néhány szót Majakovszkij elvtársnak.

Számaára a futurizmus gyermekbetegségnek fog bizonyulni. Ez meg is vigasztal engem. Majakovszkij — nem tartalmatlan, de pontosan ugyanúgy, mint mikor sárga blúzba öltözött, most is erős kívánsága feltűnni, magára fordítani a figyelmet, és ez zavarólag hat rá; e szemfényvesztés és trükkök nélkül, tehetsége biztosítaná a sokkal komolyabb haladás lehetőségét.

Igen, én megőrültem, mikor Majakovszkij megírta az első teljesen forradalmi darabot.⁴ Ez volt az első mélyenszántó műve is és végeredményben az első művészi és forradalmi színdarab. Néhány proletár, aki hallgatta, valóban lelkesen fogadta, de a proletártömeg elutasította. Miért? Azért, mert futurista lepelbe öltöztette. Az, ami a futurizmusból származott, az el is rontotta, és félek ugyanúgy tönkre fogja tenni a *Buffo-misztériumot*, mint a *Pirkadásokat*, vagy ha nem is teszi tönkre, de kárt okoz.

Majakovszkij új ritmust gondolt ki magának, amely nincs híján a sajátos kellemnek, de végeredményben monotonná válik, szélsőséges mesterkedtség érzetét kelti, és amellet a mondatrészek kiforgatására kényszerít.

Majakovszkij zsonglörködik a rímekkel. Kezdetben ez ha nem is káprázatos, de szórakoztató benyomást kelt, de azután unalmassá válik. Majakovszkijnak véglegesen ki kell nőnie a sárga blúzból. Mindaz, amit a baloldali irányzat életképességét bizonyító „zengve-forrongó” tényekről ír, csobaság . . .

Nem kívánom az összes „tényeket” elemezni, csak azt szeretném, hogy az idézőjelben „baloldali” elvtársak és az idézőjel nélkül baloldaliak magukévá tennék azt az egyszerű tényt, hogy a művészetben a „baloldaliság” a burzsoá Párizs körútjain és a burzsoá München kávéházaiban uralkodó egészségtelen légkör gyümölese, hogy a futurizmus a tartalmatlanság, a tiszta formalizmus hirdetésével, szenvedésével, ahogy egyik művész átugrál a másik feje fölött, ugyanakkor a módszereik meglepően egyhangúak — mindez a felbomló burzsoá kultúra terméke.

Most már nevetünk az úgynevezett „modern” stíluson⁵. Nem kell jósnak lenni, hogy megjövendöljük, három-négy év múlva ugyanúgy nevetnek majd nemcsak egyes „maradiak”, hanem mindenki a futurizmus nyomain is, ha ugyan még megérik ezt.

Legyenek bátrak! Legyenek igazi újítók, elvtársak. Dobják félre a túlhaladott, a valójában a rothadó Nyugattól átvett sablont, és törjenek az új Nyugatnak a forradalmi viharok tüzeiben keletkezett új utakat . . .

A KB levele után a futurizmus kissé letört, nem szívesen ütjük, ennek ellenére ki kell mondani a teljes igazságot. Természetesen eszünk ágában sincs a hanyatló burzsoá bohémkedés eme termékeit a proletariátus körében terjeszteni. A proletariátus *tartalmas* művészetet igényel.

(*Моем оппонентам. Вестник театра, № 76—77. 14 декабря 1920.*)

³ „A proletárkultúráról” c. levről van szó. (Megjelent a Pravdában 1920. december 1-én.)

⁴ A *Buffo-misztérium*, bemutatták 1918. november 7-én Petrográdban.

⁵ A szecesszió.

A tárgytalanság és értelmetlenség a burzsoázia és a bohémvilág szellemi és érzelmi ürességének csupán szélsőséges megnyilvánulása volt egész Európában, így Oroszországban is. Ezen a talajon mindig a virtuozitás, a felületi, szemfényvesztő virtuozitás fejlődik. A virtuozitás lehet üres és akadémikus, ilyen volt nálunk is, lehet azonban forradalmi, újtó, kihívó. Ettől a bortól könnyen megrészegül a fiatalság. Küldjük a pokolba a régi tradíciókat és anélkül, hogy valamit megfontolnánk, valamit kiérlelnénk, gyerünk harangozzunk a szavakkal és bolondozzunk a festékekkel — ez szórakoztató. Ezt eleinte öntudatlanul, azzal a törekvéssel teszik, hogy valami teljesen újat, teljesen meghökkentőt adjanak, azután gondolják ki hozzá az elméletet, keresik meg az elveket a környezetben a tiszteletlen fenegyerekeskedés igazolására.

Távolról sem akarom azt állítani, hogy a posztimpresszionista irányzatnak nincsenek társadalmi indítékai, hogy nincsenek követői számára öntudatlan impulzusai az ilyen és nem más típusú kihívásra. De azoknak az elméleteknek a nagy része, amelyet a lázongó bohémvilág kiagyal a maga számára, nem esik egybe fintora valóságos társadalmi okaival.

De a lényeg most nem ez. A lényeg az, hogy az orosz új iskolának, bármennyire is igyekszik Csuzsak vagy Brik tollával magyarázatot találni magának, a gyökere a szellemi és érzelmi üresség elemi ténye. Vlagyimir Majakovszkij nemcsak a szó érdekes mestere, hanem egyáltalán nem tucatember is, más időben tartalmas dolgokat is nyújthatna. Ő azonban tudatosan belefajította a nem érdektelen tartalmat a hetyke újításba. Büszkén hirdette, hogy neki egyáltalán nem fontos, „mit”, csak az a fontos: „hogyan”. Ez a „hogyan” annak a hangoztatása, hogy a forma a művészet lényege, mindig megjelenik olyan időben, amikor a művész nem az alkotó osztályt szolgálja, nem fejez ki alkotó és fejlődő kulturális vonalat. Még ha feltételezzük is, hogy a futurizmus Marinetti-féle vidám tónusa megfelelt a burzsoázia bizonyos felemelkedésének (az imperialista háborúhoz való felemelkedésének), akkor is, mindenki előtt világos, hogy ez úgy szólván kizárólag fizikai felemelkedés volt, nem volt mögötte semmiféle eszmei tartalom. Természetesen a világháború nem tűzhette zászlajára a csüggedt dekadenciát. Természetesen, a világháború megfeszítette a burzsoázia idegeit és izmait. A külső megélnkülés mögött azonban ördögi üresség rejtőzik, amely megnyilvánul most még a tudományban is jelentkező pusztulásban és ezzel együtt abban, hogy a valamennyire is tehetséges értelmiségiek otthagyják a burzsoázia táborát. Az orosz futuristák is otthagyták a burzsoáziát és a kommunizmus oldalára álltak, amely hatalmas új és a költők által még meg nem énekelt tartalommal rendelkezik. Magukkal hozták azonban ezt a szalmacséplést, ezt a szenvedést, ezt a virtuozitást, amelyre az egész burzsoázia, az aranyhegyektől a bohém-kocsmáig terjedő kilátástalan eszmeietlensége ítélte őket . . .

Jó, remek, ha Majakovszkij, Tretyakov vagy Ön új szavakat talál ki, ha mellékesen új rímre, versmértékre stb. akadnak, de ha állandóan azon török a fejüket, hogy véletlenül se használjanak egy régi rímet, hogy hogyan állítsák négykézlábra a szavakat, hogyan kényszerítsék a ritmust természetellenes ugrásokra, akkor mindez a józan ész, az elemek ellenére történik, lényegében minden elgyötört, izzadságszagú lesz. Hol van itt akkor a virtuozitás? Szosznovszkij elvtárs azt hiszi, hogy ez könnyű kereset, hogy olesó vásártól akarjuk elűtni, de én tudom, hogy ez az olesóság álmatlan éjszakákba kerül önöknek.

Így tehát, láthatják, milyen rosszul sikerült! Önökben erős érzések élnek. Bebizonyították ezt egy sereg kitűnő távolkeleti tárcával, a távoli szibériai partizánharcot ábrázoló néhány nagyszerű verssel. Önök feszülten töprengenek mesterségükön, erre sok

bizonyíték van a Szosznovszkij elvtárs⁶ által alaptalanul lepecskondiázott cikkeikben. Önök őszintén együttéreznek a forradalommal, erről teljes mértékben kezeskedem. Sőt, önök benne élnek a forradalom ütemében, áradásában, és művészetükkel a forradalmat akarják szolgálni. De az önök művészete, Aszejev elvtárs, nem arra az oldalra került. Az igazi mester feladata, ha van tartalmas mondanivalója, hogy ezt a tartalmat a legmeggyőzőbb, legvilágosabb és legegyszerűbb módon fejezze ki. Önök azonban annyira nem szoktak hozzá az igazi tartalomhoz, hogy fő feladatuknak nem a tartalom kifejezését, hanem díszítgetését, eszengettyükkel való dekoratív teleggatását tekintik . . .

(*Как нехорошо выходит! (Открытое письмо тов. Асееву.) Правда, 1923. № 278. 7. декабря.*)

Az irodalom és a dráma kérdései

Már a forradalom kezdetén látható volt Majakovszkij néhány művéből, hogy a futurista irodalom a forradalomhoz kapcsolódik, segíti azt, de még nem találta meg benne a helyét; Majakovszkij útja viszont, bármilyen nagy egyéniség is ő, még nem a futurista iskola tipikus útja.

Ma a helyzet jelentős mértékben megváltozott. Egyik oldalról, a proletárirodalom kétségtelenül megerősödött, elég bonyolult fejlődésen ment keresztül, néhány irodalmi áramlatra esett szét, és mégis az írók egész sorát szívta magába. Nemesak az irodalom forradalmi tavaszának barátai, hanem a világirodalom sem mehet el e tény mellett, mert az orosz irodalom objektív szemlélőjének sem támadhat semmilyen kétsége afelől, hogy erre a proletár irodalomra nagy jövő vár, valami feltűnőt hozott magával és magától értetődően tág teret igényel a holnap irodalmában.

Ugyanígy megváltozott a régi irodalom helyzete is. Régi irodalmon én nem a klasszikusokat és a híres írókat értem, még kevésbé az emigránsokat. Ez inkább irodalmi régiség, mint régi irodalom — én az új művekre utalok, amelyek a régi irodalom közvetlen hajtásai, általában és egészében útítársak, főként a régi irodalom híveinek és követőinek termékei, akik a régi irodalmat az új viszonyoknak megfelelően alakították át . . .

Ilyen módon nálunk az irodalom most sokszínű, tehetséges, minden hónap vég-eredményben ha nem is remekműveket ad, — ez minden hónapban nem következhet be — de minden esetben jó műveket, időről időre pedig annyira jókat, hogy ezeket feltétlenül ki kell emelni, mint általános irodalmi mértékkel mért jelentős eseményeket. És természetes, hogy az áramlatoknak ebből a tarkaságából, ezekből a válfajaiból törvényszerűen erjedés is jön létre az irodalomban . . .

Rendezésen természetesen nem az egyszínűséget, azaz egyik irányzat győzelmét értem, sem azt, hogy „béke és nyugalom” uralkodjék, hogy beköszöntsön a kibékülés és az emberek telve türelemmel hajbókoljanak egymás előtt. Az igazi, a valódi kulturális élet nem zárja ki a vitát, mindig maradnak belső ellentétek és nézeteltérések. Itt nagy szerepük van a határoknak. A vitáknak nemesak az ellenfél bírálata formájában kell lezajlaniuk, hanem a szigorú önellenőrzés formájában is. Az ellenfeleknek nem kölcsönös szidalmazás formájában kell legyőzniük vagy megcáfolniuk egymást, hanem a kölcsönös közvetlen meggyőzés formájában, mivel lényegében, a másik iskola mélyebb, akár csak tisztán pszichológiai és alkotó, tanulmányozása mindig leküzdi a felületességet, a szűklátókörűséget, a tudatos szektásságot.

(*Вопросы литературы и драматургии. Ленинград, 1924. Academia. 9—18. 86—94.*)

⁶ L. Sz. Szosznovszkij újságíró, a Pravda szerkesztőségének tagja 1923-ban éles hangú cikkeiben támadta a lefistákat. December 1-én Selejtirodalom c. cikkében elmarasztaló bírálatot írt N. Aszejev *Bugyonnij* c. költeményéről.

Vajon a művészetben csak ismereteket keresünk? Vajon nagynak ismerjük el azt a szerzőt, akinek művét elolvasva néhány új ténnyel gazdagítottuk tudásunkat? Nem, mi mindig az író hatása alatt állunk. Az író-tanító; ahhoz hív, aminek lennie kell. Az író — prédikátor. Eddig mindig így volt Oroszországban, és így is kell maradnia. De ha az író unalmas prédikátornak bizonyul, ha élő alakok helyett száraz sémákat fog adni, — akkor fatálisan kiesik saját művészetéből, mert az író egész ereje az alakokkal történő prédikálásban rejlik. Ezért arra kell törekednünk, hogy a tisztán művészi alakban kommunista szív dobogjon. Csak az az igazán proletárfíró, aki képes — nem kényszerítve a tényeket és saját magát — olyan mértékben érezni a kommunista gondolatok és emóciók sodró áradását, hogy minden sora a tények helyes megértéséhez és a tényekre való visszahatás helyes útjára vezesse az olvasót.

Ebből világos, hogy a szépirodalom — a legerősebb, legmesszehordóbb fegyver. Erősebben hat a tömegekre, mint bármi más. Semmivel sem lehet úgy alakítani az országot, mint irodalmi szóval. Ugyanez vonatkozik a színházra és a filmre is. A legnagyobb veszély ezen az úton — a hamis gesztusok és a hamis szavak. Minél kevesebb lesz az irodalomban az embert ösztönösen megragadó igazi művészet, annál kevésbé lesz hatásos. Minden író-kommunistának kommunista módon kell dalolnia, de ez a dal legyen világos, lebilincselő, amelyben forr az élet, olyan dal, amely felhasználja a másik ember lelkivilágára való legnagyobb ráhatás összes eszközét. De ez a hatás természetesen nem lehet erőszakos. Ilyen módon a művész akár megismertet, akár tanít, mindkét esetben kolosszális párt- és egyúttal társadalmi, kulturális feladatot hajt végre.

Most néhány szó az útítársakról. Magától értetődik, hogy nem mondhatunk le róluk. Sőt, néha még a reakciós írókat sem utasíthatjuk el, bár ők csak aljasságra tanítanak. Miért? Mert néhanapján még a reakciós író is adhat nagyszerű művészi anyagot, ábrázolhatja jól a tömegeket. Még nagyobb mértékben vonatkozik ez az útítársakra. Mi a teendő? Betiltani? Elfojtani? Szó sincs róla! Az ilyen műveket meg kell jelentetni, de ugyanakkor állhatatos marxista kritikával meg kell bénítani káros tendenciáikat. Az ilyen kritika számára anyag bőven van, mert az útítársak időnként egészen jól ábrázolják az életjelenségeket, de rossz következtetésekre jutnak, vagy pedig egyáltalán nem vannak le semmilyen következtetéseket.

Teljesen világos, hogy csak proletárfíró elégíthet ki bennünket teljesen. Csak ő tudja művészi formában feldolgozni azt, ami bennünket érdekel, és csak ő vonhat le ebből helyes következtetéseket. De itt van még egy veszély, amelytől én óvni szeretném Önöket. Először, a proletárfíró mondhatja például ezt: „én proletárfíró vagyok, és már ezért az egyért — tehetséges.” Ez távolról sem tipikus. Másodszor, a proletárfíró ezt gondolhatja „én csak azt az igazságot fogom mondani, amelyet a párt vár tőlem.” Ha az élet mást mond, — annál rosszabb az életnek. Ez, természetesen, semmilyen esetben nem fordulhat elő. Már mondtam, hogy a művésznek maximálisan igazságszeretőnek kell lennie. Saját munkásságának területén pedig maximálisan szabadnak. Különösen akkor, ha kommunista. Hadd éljen vissza időnként a művész a szabadsággal, — nem baj. Ez minden esetben jobb, mint a szabadság hiánya. Ha a proletárfíró vétkezik, megkritizáljuk, és ettől csak fejlődni fog. Mindegyikünkben törvényszerűen él egy kispolgár: ilyen az országunk. És nekünk ezt a kispolgárt saját erőnkkel kiűzni természetünkben nagyon nehéz, majdnem lehetetlen. A kollektíva teheti ezt meg, mert ami nagy kollektívánkban a legtisztább lánggal ég a proletár öntudat. A kollektívából kell merítenünk azt az erőt, amely lehetőséget nyújt, hogy elégjünk a proletár tűzben, és a proletár aranyat megtisztítsuk a salaktól. . .

Az utóbbi években a proletárfírók körében belső nézeteltérések támadtak és még ma sem múltak el. Ezek a nézeteltérések természeteseek, mert átmeneti időszakban élünk. és két erő hatása alatt állunk. Az egyik visszafelé húz a burzsoá mocsárba, a másik pedig előre a felkelő proletár nap felé. Minél hamarabb értjük meg, hogy egymással elégedetlenül, vitázva is a proletárkultúrát építő testvérek vagyunk, annál jobb.

(*Пути современной литературы. Из речи на Всесоюзной конференции пролетарских писателей 7 января 1925. Звезда, 1925. № 1(7).*)

A Központi Bizottság irodalompolitikai határozatáról

A fiatal proletárirodalomnak nem kell magát az egész irodalom politikailag teljhatalmú gyámjának tekintenie, magának kell reálisan kiharcolnia vezető szerepét mind tehetségesebb, átgondoltabb, meggyőzőbb művek, mélyreható, tudományosan megalapozott, vonzó kritika útján. Ebben az értelemben a nagyszerű virágzásban kibontakozó proletárirodalom magával vonzza majd a parasztirodalmat, az értelmiség irodalmát, és nyílt második hangra talál bennük, amely a proletárirodalom domináló hangjával együtt egy valóban gazdag zenében olvad össze. . .

Néhány elvtárs még mindig el akar foglalni valamilyen Perekopot⁷ a kultúrában, majdnem harcászati értelemben akarja magához ragadni az uralkodó magaslatoakat; ezen a területen azonban az ilyen cselekedetek csak elkeseredettséget váltanak ki, elvonják a proletárkultúrát elsődleges feladataitól, és a kicsinyes és kellemetlen harc útjára terelik a kulturális elsőségért, amelyet még nem tisztáztunk.

(*По поводу резолюции ЦК о литературной политике. Новая вечерняя газета, Ленинград. 11 июля 1925.*)

Az 1928. év irodalmi mérlege

Az elmúlt év a proletár próza jelentős virágzásának éve volt. Még azt is lehet mondani, hogy a proletár próza most valóban uralkodó szerepet játszik irodalmunkban.

Ez persze nem jelenti azt, hogy az útitárs-próza ebben az évben ölbetett kézzel ült. Csak az elmúlt év legjelentősebbjeit érintem: Fegyin *Fivérek* és Klicskov *Felváltatlan rubel*. Magától értetődik, hogy az útitárs-próza nemcsak ezt a két regényt. Ezeket azért neveztem meg, mert művészi szempontból Fegyinnél a mai, Klicskovnál pedig az elmúlt idők néhány jelentőségének mély analízise alapján ezek a művek tűnnek legjelentősebbeknek, olyanoknak, amelyek kétségtelenül irodalmunk szerves részeivé válnak. Természetesen sem Fegyin, sem Klicskov nem proletárfíró, és gondolkodásuk sem egészen párhuzamos a kommunizmussal. Mégis, műveik a legnagyobb érdeklődést keltik bennünk, nagy bemutatói annak, ami a proletáriátussal szomszédos társadalmi csoportokban megy végbe.

A költészetben bizonyos törést figyelhattunk meg. A proletárköltők közül a népszerű Utkin és Zsarov kritikánk erős pergőtüzébe került, és az igazat megvallva, nem sokat tett hozzá korábbi dicsőségéhez.

Az útitárs-költészet területén egész sor jó művet találhatunk. Majakovszkij hírneve kissé csökkent is — mivel nem adott semmi teljes értékűt a szokásos napi aktualitásokon kívül, a Lef másik költője — Asejev — a *Szemjon Proszkakov* c. komoly poémával lépett fel. De természetesen, költészetünk igazi ereje nem a Lefben, hanem a jobb szerzők — akik vagy a kis és kevésbé határozott iskolához tartoznak, vagy teljesen függetlenek — műve-

⁷ A Perekopi-földszorosban 1920 novemberében a Vörös Hadsereg rohammal megsemmisítette Vrangle csapatait.

ikben van. Az *Uljalajevcsina* a költők első sorába helyezte a szó bámulatos virtuózát, akit csak a virtuozitás túlzásba vitele zavar — Szelvinszkijt. Ugyanilyen, bár az *Uljalajevcsinánál* alacsonyabb színvonalú virtuozitás jellemzi további munkáit is. Nagyszerű Bagrickij *Legenda Opanászról* c. műve. És az ezt a remekművet körülvevő költemények sora is mint elsőrangú mestert állítja eléink Bagrickijt.

Végül Borisz Paszternak — aki kétségkívül a legválasztékosabb és rendkívülien tehetséges is, de gondolatai és ezeknek szóbeli kifejezései gyakran tévesek, művészetéből pedig árad a szemfényvesztő formalizmus — az 1905. év c. kötetében irodalmunknak a forradalomról szóló egyik legszebb, legszínompásabb, legbensőségebb elbeszélő költeményével ajándékozott meg bennünket.

(*Литературный год. Красная панорама, № 1. 4 января 1929.*)

Feladataink a szépirodalom területén

Az OKP Központi Bizottságának 1925-ös határozata birtokában az irodalom területén — eltérően a művészet más ágaitól — a párt pontos irányelvvel rendelkezünk. Mint tudják, ez az irányelv azoknak a kérdéseknek megvilágítására szolgál, amelyek a Na posztu zászlaja alatt menetelő elvtársak fellépésével megkezdődött dühödő vita során merültek fel. Ezek az elvtársak feltételezik, hogy a kormányzat, a párt, a közvélemény egyaránt alábecsüli az irodalomban folyó osztályharc fontosságát, és makacsul ragaszkodtak ahhoz, hogy irodalompolitikánkat gyökeresen meg kell változtatni. A párt elítélte szüklátóköriűségüket, amely abból a meggyőződésből fakad, hogy a kormányzat által támogatott proletárirók csoportjának diktatúrája útján meg lehet gyorsítani a proletárirodalom kivirágzását. A párt erre azt válaszolta, hogy a proletár hegemonia megteremtése minden téren elsőrendűen fontos feladat, de a művészet területén, és ezen belül az irodalomban, a proletár ideológia teljes győzelme bizonyos késéssel következik be, mégpedig fokozott művészi-alkotó és irodalomtudományi munka útján. A proletáriróknak kötelessége saját műveivel kiharcolni a vezető szerepet. A politikai diktatúra mechanikus átvitele az irodalomba durva hiba lenne.

Élesen eltérnek a naposztovisták irányvonalától azok, akik reménytelennek látják a proletárirodalom gyors fejlődésének lehetőségét. Néha még azok az elvtársak is, akiket egyáltalán nem lehet politikai kapitulálással gyanúsítani, a kultúra területén túlzott „szerénységet” tanúsítanak a burzsoáziával szemben, és a proletáriátus szerepét kizárólagosan erre a jelszóra korlátozzák: „Tanulni, tanulni, tanulni”. A párt velük szemben is a szigorú kritika álláspontjára helyezkedett.

A pártnak az 1925-ös határozattal egyetértésben támogatnia kell a proletárirodalmat, de csak a kultúra kertjében elültetett palánták „támogatásának” törvényes keretein belül. Ez volt a proletárirodalommal kapcsolatos párthatározat alap gondolata. . .

Néhány szó a proletárirodalmi szervezetekről. Főként az tűnik szembe, hogy ezek nem egyesített szervezetek, a RAPP, a Kuznyica stb. között baráti kapcsolat nincs, de az e csoportokon kívüli ember számára megmagyarázhatatlan az ellenségeskedés. Természetesen nem a mi (ZIF-kiadó*) dolgunk bármilyen határozatot is elfogadni a proletáriszervezetek egyesítésével kapcsolatban, ez a párt feladata, és a párt valószínűleg foglalkozik is ezzel. Emellett lehetséges, hogy bizonyos harc a proletárirodalmon belül pozitívumot is jelent.

* ZIF = Zemlja i Fabrika, állami könyvkiadó részvénytársaság, 1922—1930 között.

A párt úgy véli, hogy azokban a kérdésekben, amelyeket a felső szervek (a KB vagy a pártkongresszus) nem vizsgáltak meg és véglegesen nem zártak le, a vita, bármennyire jelentős is a tárgya, teljesen helyénvaló, és a párt vigyázni fog, hogy a vitázók közül senki se jelenthesse ki idő előtt: „a KB és az egész párt mellettem van.” A párt mielőtti határozatot hozna, lehetővé teszi, hogy a különböző álláspontot képviselő elvtársak kifejtsek véleményüket, meghallgatja őket és azután teljes tárgyilagossággal dönt a nézeteltéréseket illetően.

Mi, mint szépirodalmi állami kiadóvállalat, nagyon téves lépést tennénk, ha idő előtt szolidaritást vállalnánk valamelyik csoporttal. A párt — ez a gigantikus politikai tényező, hatalmas eszközökkel rendelkezik ahhoz, hogy pontosan meghatározza a támogatott csoport elvi beállítottságát, és ugyanakkor biztosítsa a nélkülözhetetlen egységű fenntartását e csoport és más, a párt álláspontjához kevésbé közeli csoportok között. Nem így az állami intézmény, amely kompromittálhatja magát, még ha a kizárólagosság betartásával támogat is egy helyes álláspontot elfoglaló szervezetet. Ezért a mi politikánk a következő: mint a szépirodalmi állami kiadóvállalat kötelesek vagyunk a párt előírásainak teljesítése közben mindennemű támogatást megadni a proletáriróknak, és nemcsak a Rapp, a Kuznyica, vagy a Pereval -csoportoknak, hanem mindenkinek, még ha nem is tartoznak egyik szervezetbe sem. Mi örülünk, ha helyet biztosíthatunk kiadói terveinkben minden egyes proletáriróknak, aki saját műveinek megjelentetésére a mi apparátusunkat akarja felhasználni. De emellett, természetesen, szigorúan a szabályokhoz tartjuk magunkat, nem fogjuk kompromittálni a proletáriróadalom hírnevét azzal, hogy éretlen, kontár műveket fogadunk el kiadásra. . .

Most rátérek a párt 1925-ös irányelvének arra a részére, amely javításra szorul, arra, amelyben az útitárs-irodalomról van szó. Az 1925-ös párthatározat megállapította, hogy az útitárs-író szövetségesünk, aki adhat nekünk bizonyos értékeket. De mit jelent: „útitárs”? Azt jelenti-e, hogy az ilyen író mindenben egyetért velünk? Nem, ha mindenben egyetértene, akkor megszűnne útitárs lenni, és a mi írónkká, proletáriróvá válna. Természetesen, mikor az író azt mondja: „Minden tekintetben önökkel tartok az úton” és ezt hamisan mondja, akkor nem útitársunk, hanem ellenség, csaló. De ha őszinte útitársal van dolgunk, aki azt mondja: „én nem vagyok kommunista, de ha nem is mindenben, a fő kérdésekben egyetérték a kommunistákkal, jóllehet a nézeteltérést világosan megfogalmazni nem vagyok képes, de teljességgel önökkel lenni nem tudok”, akkor az ilyen író értékelniük kell. Visszataszító jelenség, mikor az útitárs elhallgatja nézeteltéréseit, és minden módon igyekszik ezeket mesterségesen, külsőleg eltüntetni.

Biztosítanunk kell azt a jogot, hogy az útitársak segítőinknek tekinthessék magukat, és érezzék tiszteletünket.

A kritika százszázalékos művet követel, az író pedig mondjuk ötvenszázalékosat ad és így szól: hiszen én nem kommunista, hanem útitárs vagyok. Az olvasóval szemben kötelességünk rámutatni arra, ami ebben a műben nem helyes, hibás; az íróval szemben ugyancsak kötelességünk vitatkozni és megóvni őt a további hibáktól.

A vitás műveket meg lehet és meg is kell vitatni. A vitás művek kiadása és meg tárgyalásuk a sajtóban, tudományos vitákon segít az útitárs-íróknak leküzdeni a félreértéseket, segít az olvasónak tájékozódni az irodalomban, hogy csak a valóban értékeset fogadja el. Ez fontos feladata a kritikának és a kiadónak. Ezt a feladatot részben teljesíteni lehet a nem feltétlenül elfogadható művek kiadásához írt olyan előszavakkal, amelyekben ezek a rövid analízisét adják és utalnak hibáikra. Ha az útitárs-író ezzel elégedetlen, akkor mi kénytelenek vagyunk emlékeztetni arra, hogy kiadónk kommunista és nem útitárs-kiadó. Az ilyen előszavak egyáltalán nem csökkentik az író értékét: ha Zola regényeit előszavakkal adják ki, miért ne lehetne például A. Tolsztoj műveit is így kiadni. . .

Az útitársakhoz való viszonytal kapcsolatos gondolatok a KB 1925-ös határozatából következnek. De ebben a határozatban nem volt prognózis az észrevehető jobbrafordulás (egészen az új burzsoá irodalom létrejöttéig) lehetőségét illetően. A Glavlit ébersége ellenére, amely nem engedi át a nyilvánvalóan ellenforradalmi irodalmat, a reakciós jellegű és a cenzúra vagy a szovjet kiadók által visszadobott kéziratok egy részét a szerzők átdolgozzák, hogy ellenforradalmi gondolataikat leplezett formában bejuttathassák a sajtóba. Ezekből a könyvekből, ezekből a művekből, amelyek átcsúsztak állami cenzúránk sorompóján, meglepetéssel és felháborodással értesülünk, hogy mit rejtegetnek a lelkük mélyén azok az emberek, akikkel naponta kezét szorítunk. Nem is olyan nagy a távolság a hasonló művek tendenciája és az egyszerű fehér-emigráns ideológia között. El kell ismernünk, hogy vannak nálunk reakciós írók, akik nem akarják arcukat megváltoztatni és igyekeznek becsempészni a sajtóba a fekete-sárga reakciót.

Meg fogjuk akadályozni ezeket a kísérleteket, amelyek a kulákok, a nepmanok, az ellenforradalmi értelmiség ellenállásának növekedésével szaporodhatnak. Ezek az emberek érzik támadásunk erejét, látják sikereinket, és igyekeznek kihasználni a szociálista építés során felmerülő nehézségeinket. Az osztályharc éleződésével különösen fontosá válik az a feladat, hogy megakadályozzuk a leplezett ellenforradalmi gondolat góccainak kialakulását. Bűn volna a részünkről, ha hagynánk, hogy a ZIF a reakciósok ellenséges eszméinek szócsövéné váljon. Ne engedjük, hogy a művészi szépség elrejtse előlünk a mű politikai tendenciáját. Óvakodni kell az olyan helyzetektől, amikor mi lekenyerezve a ragyogó művészi értékektől, az ellenséges eszmék közvetítőjének szerepét játszuk.

(Наши задачи в области художественной литературы. Литературная газета, 1929. № 29. 28 октября.)

L. S A R G I N A

A. K. Voronszkij, a húszas évek szovjet irodalmának kiemelkedő alakja

A húszas évek szovjet irodalma elképzelhetetlen heves viták, az igazság lázas keresése, a fejlődés új útjainak felkutatására irányuló törekvések nélkül. A húszas évek szovjet irodalma elképzelhetetlen a különböző irodalmi csoportok és egyesületek érdekeit képviselő számtalan jelentős és jelentéktelen folyóirat nélkül. Éppen így nehéz elképzelni a húszas évek szovjet irodalmát a kiváló Alekszandr Konsztantyinovics Voronszkij színes alakja nélkül (1884—1943).

Voronszkij jellegzetes képviselője volt annak a haladó orosz értelmiségnek, amely egész életét a forradalmi tevékenységnek szentelte. Miután 1904-ben belépett az OSZDMP-be, pártmunkát végzett Oroszország számos városában, részt vett az OSZDMP prágai konferenciáján, börtönbüntetést, száműzetést szenvedett.

Az irodalomban a forradalom előtti időkben jelentkezett. Irodalomkritikai és esztétikai-elméleti munkásságának virágkora az 1921—1927 közötti évekre esik. Ezekben az években Voronszkij szerkesztette az első ún. vastag szovjet folyóiratot, a Krasznaja Nov-ot (Vörös ugar), s éppen e folyóirat szerkesztőjeként és kritikusaként lett széles körben ismertté, s e folyóirattal fonódott össze csaknem egész irodalmi tevékenysége.

A Krasznaja Nov c. folyóiratot Krupszkaja és Voronszkij kezdeményezésére hívták életre. 1921 februárjának elején kettejük közös javaslatát terjesztették az OK(b)P Köz-

ponti Bizottsága elé. A folyóirat sorsát eldöntötte Lenin támogatása. Voronszkij így számol be erről: „A Krasznaja Nov szerkesztőségének első, alakuló ülése a Kremlben, Vlagyimir Iljics Lenin lakásán zajlott le. Rajta kívül az ülésen részt vett még Nagyvezsda Kencsztantyinova Krupszkaja, Alekszej Makszimovics Peskov (Gorkij) és jómagam. Vlagyimir Iljics két értekezlet közötti szünetben jött el az ülésre. Rövid beszédben kifejtettem, milyen nagy szükség van egy vastag irodalmi-művészeti és tudományos-publicisztikai folyóirat kiadására. Vlagyimir Iljics egyetértett elképzeléseimmel. Ott helyben el is határoztuk, hogy a folyóiratot a GLAVPOLITPROSZVET kiadó fogja megjelentetni, hogy a felelős szerkesztő én leszek, és hogy Alekszej Makszimovics fogja szerkeszteni a folyóirat irodalmi-művészeti rovatát.”¹

Lenin — külön a Krasznaja Nov számára — cikket írt *A terményadóról*, amelyet a folyóirat első száma tett közzé 1921 júniusában.

A Krasznaja Nov érdekes és változatos tartalma tanúbizonyságát adja Voronszkij szerkesztő- és szervezőtehetségének. Voronszkij a folyóiratnak meg tudta nyerni egyrészt azokat az írókat, akik még a forradalom előtt tűntek fel az irodalomban (Vereszajev, Brjusov, Trenyov, A. Tolsztoj, Prisvin, Ehrenburg, Majakovszkij, Csapigin, Jeszenyin és mások), másrészt felkutatta és a folyóirat köré gyűjtötte azokat a fiatal szovjet írókat, akik még csak akkor kerültek be az irodalomba (Vsz. Ivanov, Leonov, Babel, Tyihonov, Bagrickij, Maliskin és mások).

A Krasznaja Nov szerkesztősége arra törekedett, hogy a folyóirat hasábjain egyesítse a legkülönbözőbb irodalmi csoportokhoz és művészeti irányzatokhoz tartozó írókat. Megjelentek számailban a Kuznyica-csoport írói (Gladkov, Novikov-Priboj, Geraszimovics, Alekszandrovskij, Obradovics stb.), a lefisták (Majakovszkij, Aszejev, Paszternak stb.), a konstruktivisták (I. Szelvinszkij, V. Inber, V. Lugovszkoj stb.), a Szerapion-testvérek (Vsz. Ivanov, N. Nyikityin, N. Tyihonov, Zscsenko, Fegyin), a „paraszt”-írók és -költők (Jeszenyin, Klicskov, Oresin stb.).

Arról, hogy mit is jelentett azokban az években sok író számára a Krasznaja Novban való megjelenés, N. Nyikityin a következőket írja: „Ne higgyék, hogy a Krasznaja Novban megjelenni akkoriban szokásos, mindennapi dolog volt. Ez bizony komoly s talán bizonyos mértékig politikai lépést is jelentett. Valóban így volt. A »pétevári Parnasszuson« már arról kezdtek beszélni, hogy a fiatalok a bolsevikokhoz húznak. . . Számos Szerapion-testvér csakhamar egymás után publikálni kezdett a Krasznaja Novban.”²

Vszevolod Ivanov *Könyveim története* c. írásában eleven színekkel rajzolja meg a szerkesztő Voronszkijt: „Gyakran jöttünk össze Voronszkijnál. . . Vettünk közös pénzen egy üveg vörösbort, s aztán egy egész estét elüldögéltünk a bor mellett, lendületesen és lázasan beszélgetve az irodalomról. Itt olvasott fel Jeszenyin verseiből, Pilnyak az *Éhes esztendő*ből, Babel a *Lovashadsereg*ből, Leonov *A borzok*ből, Fegyin a *Kert*ből, Zscsenko és Nyikityin pedig elbeszéléseikből. Eljártak ide Voronszkij barátai is: régi bolsevikok és vörösparancsonkok — Frunze, Ordzsonikidze, Eideman, Grjaznov.”³

Jelentős helyet kaptak a folyóiratban a következő rovatok: művészet és élet, népszerű tudomány, hazai események, külföldi szemle, a múltból, a vita során, a külföldi sajtóból, kritika és bibliográfia. A folyóirat állandóan reagált az ország gazdasági, politikai és ideológiai életének számos égető, időszerű problémájára.

Lenin, Lunacsarszkij, Frunze, Krupszkaja, Gorkij, Tyimirjajev, párt-sajtó-munkatársak, írók, tudósok. . . — a Krasznaja Nov joggal lehetett büszke szerzőgárdájára. Éppen ezért a benne való szereplés, mint ahogy N. Nyikityin is megállapította, egyben politikai lépést is jelentett.

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве изд. 2-е. Москва, Гослитиздат, 1960. 685.

² Н. Никитин: Избранное в двух томах, т. I. М.—Л., Гослитиздат, 1959. 17—18.

³ Вс. Иванов: Собрание сочинений, т. I. М., 1958. 62—64.

Voronszkijt a folyóirat anyagának kiválogatásában — saját szavai szerint — két meghatározó szempont vezette: a szerzők eszmei kapcsolata a szovjet korszakkal és a művek művészi értéke.

Nemrégén tették közzé Voronszkij Leninhez intézett levelét, amelyet 1922 áprilisában írt, s amelyet annakidején a Krasznaja Nov Leninnek elküldött, éppen megjelent számához mellékelte. Ebben a levélben Voronszkij a következőket mondja munkaprogramjáról: „A csaknem egytől-egyig fehérgárdista, siránkozó »öregek« ellensúlyozása érdekében azt tűztem célul magam elé, hogy felfedezzem és a világ »szeme elé vezessem« azoknak a fiatal szépíróknak a csoportját, akik a mieink vagy közel állnak hozzánk. Vannak ilyen fiatalok! Már értem el bizonyos eredményeket. Felfedeztem Vszevolod Ivanovot, — ő már irodalmi esemény, hiszen tehetséges és — a miénk. Itt van azután Sz. A. Szemjonov, Zujev, Libegyinszkij, N. Nyikityin, Fegyin és mások. Mind fiatal — a legidősebb Ivanov, 27 éves, — mind a Vörös Hadseregéből, az igazi mélyrétegekből való, mind a Vörös Hadsereg csillagait viseli. . . Szinte törnek fölfelé a mélyből a tehetségek, csak kaput kell nyitni nekik és eszmeileg kell megszervezni őket. . .”⁴

A levél tartalma és hangja egyaránt azt mutatja, hogy Voronszkij szerkesztői munkájának értelméről és tartalmáról van szó, arról, hogyan értelmezi Voronszkij a folyóirat előtt álló feladatokat.

Egészen természetes tehát, hogy a Krasznaja Nov a húszas évek első felében általánosan elismert és sikeres folyóirat volt. „Az Ön Krasznaja Nov-beli tevékenysége igen nagy jelentőségű az orosz irodalom számára” — írta 1925-ben Gorkij Voronszkijnek.

S lám, ilyen sikerek, ilyen általános elismerés után 1927 áprilisában a Krasznaja Nov szigorú bírálatot kapott az ÖK(b)P Központi Bizottsága Sajtóosztályának kibővített ülésén, nemsokára pedig le is váltották Voronszkijt a Krasznaja Nov szerkesztői tiszteből.

Mi történt?

A húszas évek első felének kultúrpolitikájában a proletárkultúra kérdése volt a leglényegesebb, e körül zajlottak a leghevesebb viták. Voronszkij követője lett annak a trockista elméletnek, amely lényegében tagadta a proletárkultúra létezését és fejlődésbeli perspektíváit.

Voronszkijt állandóan bírálta a MAPP Na posztu c. folyóírata. A folyóirat munkatársai és szerkesztői (egyben a MAPP vezető teoretikusai) — Volin, Rodov, Lelevics és mások — támadták Voronszkijt; azzal vádolták, hogy favorizálja az „útitársakat” és hogy kultúrpolitikájából hiányzik a „pártvonal”.

Voronszkij (csakúgy, mint az akkori évek néhány más teoretikusa) abban tévedett, hogy a kultúra — különösen a proletáriróadalom — ügyét azonosította a proletárirók egy meghatározott csoportjával, amikor pedig e probléma társadalmi-eszmei jelentősége messze túlmutatott egy formális csoportfelosztás határain.

Az ÖK(b)P Központi Bizottságának „A párt irodalompolitikájáról” c. határozata (1925), amely leleplezte a proletár-teoretikusok szektásságát, s amely védelmébe vette az útitársakat (mindez megfelelt Voronszkij politikájának), egyben elvetette a proletárkultúra és -irodalom kérdésében vallott kapituláns magatartást is.

A proletárirókkal való viszonyában Voronszkij nem tudta megtalálni a helyes vonalat. A MAPP vezetősége iránt érzett indokolt ellenszenvét átvitte az összes proletárirókra általában. A csoport harc logikájától sarkallva ő, a régi kommunista, aki nem egyszer bizonygatta, hogy az író számára a legfőbb dolog kapcsolatban állni a forradalmi korról, a párttal és azzal, ami Oroszországban Októberben történt, ugyanez a Voronszkij a MAPP-istákkal vívott polémijában teljesen ellentétesen foglalt állást: kétségbe vonta

⁴ Новый мир, 1964. № 12. 216.

tehetségüket és — következképp — megtagadta a publikációs támogatást olyan íróktól, mint Furmanov, Libegyinszkij, Fagyejev és mások, pusztán azért, mert tagjai voltak a proletárirók egyesületének.⁵

Legfőbb tennivalóját — a fiatal szovjet irodalom felemelkedésének előmozdítását —, amelyet kezdetben oly nagy szeretettel, és lendülettel végzett, fokozatosan felcserélte a proletáriródmal szervezettek és azok folyóiratai ellen vívott harccal. És ugyanakkor, amikor a polémia folyamán hangoztatott nézeteit igyekezett megmásíthatatlan dogmákká emelni, kezdett lemondani elveiről. A következetes kommunista elvszerűség cserbenhagyta Voronszkijt. Míg azelőtt — elismerve tehetségét — megalkuvás nélkül és szigorúan megbírálta Zamjatin szovjetellenes meséit és *Mi c.* regényét, egyforma elvszerűséggel járva el mind recenziójában, mind pedig Zamjatinhoz intézett személyes levelében, addig a későbbiekben leereszkedő, békülékeny magatartást hirdetett az „úttársak” ingadozásaival és eltévelyedései iránt.

A szerkesztői tevékenységgel párhuzamosan folyt a kritikus és esztéta Voronszkij munkássága. A húszas évek szovjet irodalmának gazdagsága és sokoldalú kibontakozása az új irodalmi tapasztalatainak esztétikai általánosítására ösztönözte őt.

Nézeteinek kidolgozásában egyrészt Belinszkij és Plehanov materialista esztétikájára (a művészi megismerés objektív jellegére vonatkozó tételre) támaszkodott, másrészt Freud pszichológiájára (a művészi tudatnak a tudatalattiból való származtatására), továbbá az írók és művészek — mindenekelött L. Tolsztoj, K. Sztanyiszlavszkij, M. Proust, M. Pristin — gyakorlati munka-esztétikájára. Az ő művészetfelfogásukból merítette azokat az érveket, amelyekre a „gyermeki érzésről” és a „közvetlen világszemléletről” szóló elméletét alapozta.

A művészi alkotásban Voronszkijt elsősorban az irodalom ismeret-értéke érdekelte, ezzel kapcsolatosan igyekezett olyan módszert találni a művészi megismerésben, amely biztosítaná a valóság adekvát, tiszta, csaknem abszolút visszatükrözését. Freud tanításaira támaszkodva, *Freudizmus és művészet* című cikkében (1925) arra a következtetésre jutott, hogy a tudat a művészi megismerésben másodrendű, lényegét tekintve inkább negatív funkcióit tölt be.

Voronszkij soha nem állította (bár a MAPP-isták ezzel vádolták), hogy az alkotás folyamata passzív folyamat. Ellenkezőleg, a művész fő feladatának a valóság kezdeményező feltárását tartotta, és mindig is keményen ostromozta a valóság gépészeti másolását, kopírozását. Ezzel szemben úgy vélte, hogy ez az aktivitás intuitív jellegű, mivel a „leplek lerántása” (ezt a kifejezést Lenintől kölcsönözte) — a művész alapvető funkciója — tudatalatti művelet. Voronszkij szemszögéből tekintve a művésznek a valósághoz való viszonya intuitív kontaktuson alapul.

Említett esztétikai nézetei, amelyeket *Megjegyzések a művészetről* és *A világ szemléletének művészete* c. cikkeiben fejtett ki (mindkettő 1927-ből), tiltakozást fejeztek ki a proletáriródmal teoretikusainak programja ellen, amely a leegyszerűsített racionalizmusból indult ki, s amely abszolutizálta a művészet osztálytartalmát és osztályfunkcióit. Azonban itt is az történt, hogy a hamis nézetek tagadása közben maga Voronszkij olyan következtetésekre jutott, amelyek meglehetősen távol álltak a marxista ismeretelmélettől. Voronszkij feltételezte, hogy állandó és áthághatatlan határvonal húzódik az intuitív és a tudatos megismerés között, a tudat tevékenységét a gyakorlati és tudományos munkára vonatkoztatta, a tudatalatti szerepét pedig a művészi tevékenységre; megrajzolta a

⁵ Ez bizonyos következményekkel járt, mivel Voronszkij nemcsak a Krasznaja Nov szerkesztője volt, hanem a *Nasi Dny* c. almanach és a *Prozsektor* c. irodalmi-társadalmi folyóirat szerkesztője is, továbbá vezetője volt a *Krug*-nak, a húszas évek egyik legtekintélyesebb irodalmi kiadójának és az Állami Könyvkiadó szépirodalmi osztályának is.

számára ideált jelentő gyermek-művész alakját, aki a művészi ihlet perceiben mentes a racionális ismeretektől és a tudatos érdekektől.

Voronszkij tragédiája abban rejlett, hogy e nézetei nem valami reakciós politikai és eszmei szándék kifejezői voltak. Voronszkij mélységesen meg volt győződve arról, hogy a marxista filozófia elveinek megfelelően cselekszik, mivel elismerte az anyag elsőbbségét a tudat előtt és határozottan elvetette az agnoszticizmust. Ennek ellenére írásai, megnyilatkozásai gyakran a „tisztá művészet” híveinek eszméire emlékeztettek, ami pedig objektíve kárt okozott a szovjet irodalom fejlődésének.

Voronszkij általános esztétikai kérdésekről írt szinte valamennyi cikke ma első-sorban a szovjet esztétika története szempontjából képvisel jelentős értéket. A kritikus Voronszkij hagyatékából a mai olvasó számára azok a cikkek a legérdekesebbek és legértékesebbek, amelyek konkrétan elemzik a húszas évek íróinak művészetét és egyes szépirodalmi műveket. Itt és ezekben mutatkoznak meg a kritikus Voronszkij legpozitívabb oldalai: az irodalom szenvedélyes szeretete, hozzáértés a szépirodalmi mű mélyreható és sokoldalú elemzésében és az egyéni stílussal szerves egységben vizsgált írói világnézet feltárásában. Éppen ezek voltak azok a cikkek, amelyek nagy hatást gyakoroltak kortársaira, éppen ezek a cikkek emelték olyan magas színvonalra a Krasznaja Nov kritikai rovatát. Említett cikkei finom és mély műelemzésükkel, ragyogó stílusukkal, magasfokú eszmei és művészi igényességükkel tűnnek ki. Írásai az egyszerű olvasó számára is érdekesek, a húszas évek szovjet irodalmának kutatója számára pedig rendkívül értékes anyagot jelentenek, mivel alapos és jelentőségét mindmáig megőrző jellemzést adnak az akkori irodalmi életről. Világosan megmutatják, hogy a szépirodalmi jelenségek konkrét elemzése során Voronszkij gyakran került ellentmondásba tulajdon elméleti tételeivel. Ugyanakkor, mikor tagadta a proletárirodalom lehetőségét, pozitívan értékelte Gy. Bednij művészetét, J. Libeginszkij *A hétjét*, Gladkov *Cementjét*, Fagyejev *Tizenkilencen-jét*. Ugyanakkor, mikor *A proletárművészet*ről c. cikkében azt állította, hogy a pártönkívüli íróktól nem lehet megkövetelni a kommunista ideológiát, kritikai „portréiban” legtöbbször éppen a kommunista pártosság oldaláról bírálta az „útítárs” írókat.

A Krasznaja Nov szerkesztői tisztéből történt leváltása után abbahagyta az aktív irodalomkritikus tevékenységet; prózaíróként mutatkozik be, és két kitűnő önéletrajzi kisregényt ír: *A papnevelde* (1933), *Élő és holt víz* (1934). Írt még egy elbeszélés-kötetet és egy-egy életrajzi regényt a narodnyik Zseljabovról és Gogolról.

1928-ban (egy források szerint 1927-ben) Voronszkijt mint trockistát kizárták a pártból, 1930-ban azonban visszavették.

1937-ben letartóztatták, s 1943-ban áldozatul esett a személyi kultusz megtorlásainak, az SzKP XX. kongresszusa után azonban rehabilitálták.

Voronszkij nevét hosszú éveken át nem említették, a szovjet irodalom fejlődésében játszott szerepét elhallgatták. Az igazságszolgáltatás feladatára, a Voronszkij-életmű objektív elemzésének kísérletére eddig ketten vállalkoztak: A. Gyementyev szovjet kritikus és Gabriela Porębina lengyel kutató. 1963-ban megjelent Mocszkvában Voronszkij irodalomkritikai cikkeinek gyűjteménye⁶ A. Gyementyev előszavával, amelyet maga a szerző a Voronszkij-cikkekhez írt „hosszúra nyúlt” kommentárnak nevez. Gyementyev szerénykedik, hiszen bevezetője érdekes tanulmány a kritikus Voronszkijról és a Krasznaja Novról, továbbá — igaz, meglehetősen vázlatosan — átfogó képet ad Voronszkij esztétikai munkáiról. A gyűjtemény bemutatja Voronszkij legjobb irodalomkritikai cikkeit, amelyek a kritikus Voronszkij érdeklődésének és tehetségének széles skálájáról tanúskodnak. Van itt cikk Gorkijról, az Északi Munkáskerület dalairól, a szovjet iro-

⁶ А. Воронский: Литературно-критические статьи. М., 1963. Советский писатель 422.

dalomról és a fehér-emigrációról, A. Tolsztojról, Jeszenyinről, Babelről, Vsz. Ivanovról és sok más szovjet íróról. A szovjet kritika (az Oktyabr hasábjain) azzal vádolta Gyementyevet, hogy elkendőzi Voronszkij tévedéseit. Mi úgy véljük, hogy Gyementyev egyáltalán nem hallgatja el Voronszkij hibáit, tárgyilagosan, becsületesen beszél róluk, de mivel — mint már említettük — előszava a kritikus Voronszkijról szól, így esztétikai nézeteinek csupán annyi helyet szentel, amennyi feltétlenül szükséges.

Gabriela Porębina monográfiája⁷ Voronszkij esztétikai és irodalomkritikai nézeteit elemzi; könyve az utóbbi időben megjelent egyik legérdekesebb munka a húszas évek szovjet irodalmáról. Elsősorban a szerző által összegyűjtött anyag gazdagsága lepi meg az olvasót. Úgy tűnik, szinte nincs Voronszkij munkásságának egyetlen olyan részlete sem, amelyre rá ne világítana a szerző, szinte nincs olyan Voronszkij-cikk vagy recenzió, amelyről ne szólna. G. Porębina nagyszerűen idézi fel a húszas évek politikai és irodalmi viszonyait, nagyszerűen követi nyomon Voronszkij kapcsolatait az akkori csoportokkal és az egyes írókkal. A monográfia két nagy részre oszlik: 1. Voronszkij tevékenysége 1921-től 1925-ig, 2. 1925-től 1928-ig. A szerző ugyanis — teljes joggal — e két periódus között éles határnak tekinti a ŐK(b)P Központi Bizottsága ismeretes „A párt irodalompolitikájáról” c. határozatát. A szerző a két nagy egységben belül külön-külön tárgyalja: 1. Voronszkij viszonyát a kultúrpolitika kérdéseire; 2. Voronszkij esztétikai nézeteit; 3. irodalomkritikai munkásságát. Annak ellenére, hogy ez a felosztás helyenként egyhangúságra, ismétlésekre, néha pedig a jelenségek mechanikus szétválasztására vezet, egészében véve ez a kompozíció lehetőséget ad a szerzőnek arra, hogy igen behatóan és részletesen fejtsse ki Voronszkij munkásságának és művészetének minden mozzanatát.

Az anyag fölüeny ismerete és az akkoriban történt események teljes megértése lehetővé teszi a szerzőnek, hogy sokoldalúan és objektív módon tárja fel a kritikus és esztéta Voronszkij munkásságának erőnyeit és hiányosságait, a pozitív vonásokat és a tévedéseket. A szerző sehol sem leplezi Voronszkij hibáit és sehol sem túlozza erőnyeit. Porębina történelmi aspektusban vizsgálja Voronszkij munkásságát, ezért olyan meggyőző számunkra érvelése, akár Voronszkij súlyos tévedéseiről, akár eredményeiről beszél.

Porębina monográfiája teljese nagyságában mutatja be Voronszkij messzire terjedő munkásságát, azt a hatást, amelyet az egykorú szovjet irodalmra gyakorolt. Voronszkij esztétikai kutatásainak iránya — írja Porębina —, jellemző tünete volt a szovjet esztétikának a húszas évek második felében. Ennek az iránynak a koncepciójával való közvetlen kapcsolatban született meg a Perceval-csoport programja, benne a „szélesség”, a „mozartizmus”, az „új humanizmus” és az „organikus világszemlélet” jelszavával. Hasonló elméleti következtetések hangzottak el a Voronszkijjal szembenálló tábor képviselőinek, a MAPP teoretikusainak köreiből is, akik megfogalmazták az „eleven ember” és a „közvetlen érzékelés” jelszavát. Az említett jelszavak és a Voronszkij-koncepció egyidejű megjelenése arra mutat, hogy az útkeresések egyrészt párhuzamcsan haladtak, másrészt az élet által diktált objektív szükségességéből fakadtak. Tudatossá vált ezzel annak a vulgáris szociológiai, szükkeblű-racionalista esztétikának a csődje, amely képtelen volt megmagyarázni a művészet specifikus vonásait.

⁷ GABRIELA PORĘBINA: Aleksander Woronski. Poglądy estetyczne i krytycznoliterackie (1921—1928). Wrocław—Warszawa—Kraków, 1964.

A szovjet líra két évtizede

Napjaink vitáiban, melyek néhány évvel ezelőtt a realizmus, valamint a realista-centrikus irodalomszemlélet egyéb központi jelentőségűnek tulajdonított kategóriái és fogalmai körül keletkeztek és gyűrűztek tovább, egyre gyakrabban szerepelnek olyan kérdések is, melyeket eddig a marxista esztétika alig vagy egyáltalán nem világított meg. Ilyen többek között a szabad asszociáció, az idő megváltozott szerepe, a montázstechnika, az irodalom és egyéb művészetek kölcsönhatásának a problémaköre, valamint a struktúra s a műalkotások nyelvi tényezőinek behatóbb vizsgálata. S ez nagyon örvendetes, mert azt bizonyítja, hogy a marxista esztétika nem elégszik meg a néhány évtizeddel ezelőtt kidolgozott és egyesek által már lezártnak, befejezettnek tartott eredményekkel, hanem alkotó módon továbblép; már nemcsak kérdőjeleket tesz fel, magyarázattal is szolgál.

Ezek a viták természetesen nem öncélúak vagy pusztán elméleti jellegűek, sem nálunk, sem a Szovjetunióban, sőt, nagyon is gyakorlatiak, hiszen nem kevesebbről van szó, mint a szocialista művészetről: egyrészt keletkezésének, fejlődésének (esetleg stagnálásának) az eddiginél sokkal tüzetesebb elemző-értékelő felméréséről, másrészt — s ennek az előbbi munkálatok tapasztalatait messzemenően figyelembe kell venni — mai és holnapi feladatairól, hatékonyságáról, korszerűségéről.

Ilyen elhanyagolt terület volt a líra is, az egyik legrégebb, immár kétezer év óta viszonylag állandó sajtóságokkal bíró irodalmi műnem. Bizonyos, a lírával kapcsolatos fogalmakról, mint például a líra nyelve, a lírai hős stb. eddig is sokat írtak és vitakoztak az irodalomtudomány szakértői, de olyan marxista mű, mely a líra lényegét, valóság-tükrözésének sajátosságait, ezen belül történetileg változó arculatát, valamint egyéb műnemekkel való kapcsolatát egységes koncepcióba ágyazva tudományosan felvázolta volna, még ma sincsen. A két nagy rendszerező: Arisztotelész és Hegel, úgy látszik, tartósabb hatást gyakorolt a marxista irodalomtudományra, mint talán feltételeztük, bár e hatás sajátos módon nem nézeteik elfogadásában, inkább azok állandó korrigálásában, ellentételek felállításában realizálódott. Ismeretes, hogy Arisztotelész megállapítása, miszerint a lírai műalkotásban, ellentétben az eposszal és a tragédiával, a költő is jelen van, mintegy benne van, sokáig sarkpontja volt a líra szubjektívabb jellegét hangsúlyozó felfogásoknak, s lényegében Hegel is hasonló gondolatokat vet fel esztétikájában, mikor a szubjektivitást, a belsőbb szemléletet jelöli meg a líra központi problémájaként. Fejtegetése szerint, míg az epika magát a tárgyat hozza elének a maga elevenségében, addig a lírában „... a tárgy objektivitásából a szellem leszáll önmagába, betekint saját tudatába, s kielégíti azt a szükségletet, hogy a dolog külső realitása helyett annak a szubjektív kedélyben, a szív tapasztalatában és képzelet reflexiójában való jelenlétét és valóságát s ezzel magának a belső életnek tartalmát és tevékenységét ábrázolja.”¹ A szubjektum tehát mintegy önmagát fejezi ki, nem a tárgyat: a tárgy, a jelenség, az esemény: mind csak annyiban érdekes, amennyiben a költőben hatást váltott ki, s maga a megformálás sem attól függ, hogy objektíve milyen a tárgy, hanem a költő személyétől, hangulatától, kedélyétől.

Arisztotelészen és Hegelen kívül természetesen mások is kutatták a líra törvényszerűségeit, tanulmányunk azonban nem vállalkozhat arra, hogy részletes áttekintést adjon a kérdés történetéről. Róluk is csupán azért emlékeztünk meg, mert a marxista — s ezen belül főleg a szovjet — irodalomtudósok általában tagadták Hegel lírakoncep-

¹ HEGEL: Esztétika. III. köt. Bp. 1956. Akadémiai Kiadó, 320.

cióját, különösen az önkifejezésre vonatkozó tételét. Úgy gondolták, hogy ez ellentmond a tükrözési elméletnek, s ezért gyakran a lírát is elsősorban ábrázolásnak fogták föl, de ugyanakkor, részben a marxista esztétika nagy előfutárainak tartott Belinszkij és Csernisevskij munkássága révén a hegeli nézetek is ottmaradtak a kézikönyvekben. E furcsa kettősség meglehetősen eklektikus, egymásnak ellentmondó elméletekhez vezetett, olyanokhoz, melyek sem általában a líra, sem a szocialista líra lényegét nem tudták megragadni. Pedig enélkül vajmi kétséges lehet például egy fejlődéstörténet megrajzolása, hiszen megbízható támpont, elfogadható kritériumok nélkül nem tudjuk a fejlődés tényeit kimutatni, csupán a változásokra, módosulásokra figyelhetünk föl, de azt, hogy a módosulás esztétikailag nagyobb értékeket képvisel-e, vagy éppen kisebbet, nem tudjuk eldönteni.

Éppen ezért tartjuk igen figyelemreméltónak — noha ugyanakkor problematikusnak is — Viktorija Vlagyimirovna Buznyik szovjet kutató terjedelmében talán szerényebb, tartalmában viszont annál gazdagabb kis könyvét,² melyben a szovjet líra mintegy két évtizedes fejlődését rajzolta meg, a húszas évektől körülbelül a negyvenes évekig. A könyv először is történeti szempontból hézagpótló, mert gazdag tárgyi anyaggal bővíti eddigi ismereteinket. Amit erről a korról tudtunk, nagyjából L. Tyimofejev szovjet orosz irodalomtörténetéből merítettük³ pedig ez a könyv, egyéb hiányosságairól nem beszélve, meglehetősen mostohán bánt a költőkkel: Majakovszkijon kívül jóformán csak Gy. Bednyijt, a szimbolizmusból a forradalmi költészet felé fejlődő Brjuszovot és Blokot, valamint Iszakovszkijt emelte ki, de őket is elég szegényesen tárgyalta. Az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején, abból kiindulva, hogy a szocialista realizmus fejlődéséhez elengedhetetlenül szükséges a múlt ismerete, egymásután több, az egyes szovjet költők munkásságával foglalkozó monográfia is megjelent, a fejlődési folyamatot azonban ezek csak ritkán tekintik át. Ebből a szempontból talán csak Kulinyics összefoglalása kivétel; ebben a szerző, négy egymástól jól elhatárolt szakaszt megkülönböztetve, különösen az 1917-től 1932-ig tartó szakasz irodalmi fejlődésével kapcsolatban mond sok érdekeset, de meglehetősen elhanyagolja az elméleti problémákat és, mint ez elég gyakran előfordul, a lírát azonosítja a költészettel általában.⁴

Buznyik viszont, noha csak két évtizedet fog át, miközben elsősorban ő is a fejlődésre, nem pedig egyes költők portréinak gondos megrajzolására ügyel, nem hanyagolja el az elméleti problémákat sem, s mindvégig egységes koncepcióra támaszkodik. Ez, mint jeleztük, vitatható, mert abból indul ki, hogy a szocialista realista líra legfontosabb alapelve az egyéni és társadalmi szintézise, tehát olyan eggyéforrás költő és nép között, amikor az egyén bármiről szól is, a közösség nevében szól, anélkül persze, hogy egyéniségét, „költői lényét” ezzel feladná. Rövid történeti áttekintésében megemlíti, hogy Puskin, Lermontov, Kolcov vagy Nyekraszov lírájában már volt ilyen közeledés, sőt eggyéclvadás költő és nép között. Ez az egészséges folyamat azonban a Nagy Októberi Forradalom után megbomlott, mert a költők egy része, nem látván a nagy változás irányát, értelmét, individualizmusba menekült, más része pedig annyira feloldódott egyfajta névtelen, kollektív költészetben, hogy ezzel ismét csak megsértette a líra alaptörvényét. A szovjet líra mintegy két évtizedes története (körülbelül a második világháború kitöréséig) tehát, ha elméleti aspektusból nézzük, nem más, mint e megbomlott egyensúly lassú, fokozatos helyreállása, de természetesen magasabb szinten, mint a XIX. sz. költőinél.

Buznyik értelmezése szerint nagyjából két szakaszt lehet megkülönböztetni a szovjet líra fejlődésében.

² В. В. Бузник: Лирика и время. Москва, 1964. 128.

³ Л. ТИМОФЕЕВ: А шовьеторosz иродолон тортэнетэ. Вр., 1951. Мúвэлт Нэп, 498.

⁴ А. В. Кулинич: Советская русская поэзия. Москва, 1963.

Az első szakasz, mely a húszas évek végéig, a harmincas évek elejéig tartott, a tömegszerűség (masszovosztj), a radikális újítás jegyében telt el; mivel a forradalom maga is mindent megváltoztatott, a költők úgy gondolták, nekik is feltétlen másként, más módon kell szólniuk, s mindenekelőtt a nagybetűs Történelemlről, Forradalomról és Proletárról daloltak.

Ennek a lobogásnak első hangadója a proletkultos költők csoportja, melynek tevékenységéről már sokat olvastunk, megnyugtatóra azonban Buznyik igen okosan, árnyaltan közelíti meg ezt a kérdést, s nem ért egyet azokkal, akik az egész proletkultot egyértelműen csak tagadták, illetve mechanikusan azonosították olyan szélsőséges elemek nézeteivel, mint Bogdanov. Igaz ugyan, hogy a proletkultusok közül sokan pusztán a hasznosságban látták a költészet jelentőségét, viszont köztük is jócskán akadtak (például V. Kazin), akik nem feltétlen a gépekről, üzemelekről énekeltek, hanem az új világot építő munkás belső világát próbálták feltárni, vagy azokkal szemben, akik csak a vasra esküdtek, még a rózsá szépségéért is tudtak lelkesedni.

Hogy a proletkultos irány miéért tűnt el olyan gyorsan, s miéért hat ma összességében gyengének, öregesnek, annak fő okát Buznyik az alkotómódszer bizonytalanságában látja. A proletkultos költők ugyanis, mikor megtagadták a polgári individualizmust, nem a születőben levő új kollektív rend emberének az egyéniségét állították vele szembe, hanem magát a kollektívizmust, az egyéniség elsorvadása pedig a lírára nézve káros.

Az első szakaszban akadtak más írói-költői csoportosulások is, melyek azt vallották, hogy a líra nagy dilemmáját egyedül ők képecek megoldani. Így például a Lef hívei programként az egész ember ábrázolását tűzték ki, gyakorlatilag azonban ennek ellenkezőjét tették: a művészet funkcióját, mert azt is mesterségnek vélték, csupán az események regisztrálásában látták, ezért veszélyesnek tartottak minden kitalálást, azaz régi értelemben vett „költészetet”. A Lef hívei-tehát még erősen kapcsolódtak a proletkultos örökséghez, éppenúgy mint a konstruktivisták, akik programjukban is a termelési folyamatok leírását tartották a legfőbb költői erénynek, s Szelvinszkij például az izzólámpagyártás egyes fázisait írta le nagy pontossággal. A negyedik csoport Ifjú gárda néven lépett fel, s már valóban elfogadható programot dolgozott ki. Az ide tartozó költők a nép reális életéről, a mindennapok világáról akartak dalolni és daloltak is (A. Bezimenszkij, A. Zsarov), tehát mintegy átmenetet képeztek a rossz értelemben vett, befelé forduló individualizmus és a személytelenségben feloldódó kollektív költészet között. Igaz, a közvetlenség és meghittség még az ő verseikben sem lett otthonra; csak néha csendült fel, akkor is szentimentálisan, egy-egy intímabb húr lírájukon, a társadalmi kérdésekről szólva azonban többnyire elvontan, egyéniségük tartózkodó rejtegetésével szóltak. Ebben az időben csupán Majakovszkij számít kivételnek: ő volt az a költő, aki egyéniségét sem adta fel, s mégis tudott a tömegek nevében beszélni, tehát mintegy nála olvad össze már a szovjet irodalom fejlődésének első szakaszában hatáscs szintézisbe az egyéni és a társadalmi.

A második, bár korántsem egységes szakasz Buznyik szerint a húszas évek végén, a harmincas évek elején indul. Külsőleg ekkor válságjelek mutatkoznak a lírában, de csak a kísérletezések válsága ez, s egy időre vége szakad a termelési folyamatokról írt verseknek, s inkább annak igénye merül fel, hogy a nagy, szociális telítettség mellett a költői személyiség is szerephez jusson. Ebben az irányban próbált tevékenykedni Tyihcnov, Aszejev, Szurkov és mások. Persze arról szó sincs, hogy minden költő egyszerre megtalálta volna a hangját s szocialista realista lírikus lett volna, de a fejlődés, a kitérés megindult. Bagriekij például szakított a magányköltészettel, Lugovszkoj a jelszóköltészettel, Paszternák pedig az elvont ideálok dicséretével s mindinkább az élet valóságcs problémái felé fordult. A legnagyobb fejlődést azonban Zabolockij érte el: ő a húszas évek végén még csak káoszt látott az életben, az életet magát pedig undorítósnak, unalmasnak találta,

s csak elvont, patetikus költeményekben ostorozta a kispolgáriságot, 1937-ben megjelent *Második könyv* c. kötetében pedig már alapvetően az öröm, az ujjongás jellemző költészetére.

Ebben a szakaszban már nincsenek különböző csoportosulások, de korántsem vált egyhangúvá a líra, sőt, műfaji gazdagodás is történt; a harmincas évek derekán, nyilván a realizmusról szóló viták következtében mind több cselekményes vers születik (Bagrickij: *Az úttörő lány halála*, Gyementyev: *Az anya* stb.). Ezekre az jellemző, hogy a megformált személy is életszerűbb, s ugyanakkor a szerző egyénisége is jobban kidomborodik. Szinte társalog, beszélget hőseivel, s ennek során a világról, sorsukról alkotott véleményét is elmondja; másfelől, a cselekményes líra mellett tovább él a líra azon ága is, melyben a tradicionális költői monológ még érvényesül, elsődleges szerepet játszik, csak éppen a lírai hős változott meg: nem a költő mondta el véleményét a világról, hanem a kovács, a kolhozparaszt, a repülő, a mérnök szólalt meg, s fejezte ki érzelmeit. Ilyen típusú verseket írt Iszakovszkij, aki a kolhoztagot szólaltatta meg, s Prokofjev, aki férfias erővel, a városi folklór eredményeit is felhasználva az egyszerűséget, s korábbi költészete hiperbolikus kifejezési formáit tudta egyesíteni. Ezek a költők tehát — fejtegeti Buznyik — a szovjet ember szellemiségének tipikus vonásait már nem általánosságban, patetikus felkiáltásokban mondták el, hanem „Majakovszkijt követve megpróbálták körülérzőleg telített, individualizált képekben beszélni, jobban támaszkodva a mese során élettapasztalatukra, saját valóságérzetükre.”⁵

Hogy ennek ellenére mégis erőtlen maradt a líra, annak objektív okai is voltak, főleg a személyi kultusz következtében kialakult légkör. A költők, noha a kor fő tendenciáit valóban tükrözték, idilli hangulatokat is terjesztettek, mert nem annyira a valóságos hősiességet, mint inkább a hősiesség-eszményt énekelték meg, gyakran közhelyeket, jelszavakat ismételtettek, a versformák közül pedig szinte kizárólag a könnyed, simulékony dalt alkalmazták (Iszakovszkij néhány költeménye, Lebegyev-Kumacs „általános” patriotizmust tükröző dalai, például a *Drága föld*...).

Ebből a helyzetből egyetlen helyes irányba lehetett csak kitörni: a belső világ feltárásának irányába, még annak árán is, ha ilyen formán megmutatkoznak bizonyos ellentmondások a szovjet valóság és a költő érzelmei között. S ezt az utat választotta egy fiatal írónemzedék (Kogan, Simonov, stb.), mely már nem az események, jelenségek megénekelését írta zászlajára, hanem a szovjet ember nevében, a kommunizmus építésének perspektívájából ítélte meg a valóságot.

Buznyiknak a szovjet líra fejlődésére vonatkozó megállapításait nem azért ismergettük részletesen, mert végleges, lezárt képnek tartjuk. A szerző, noha dicséretesen nagy anyagot dolgozott fel, nem adott teljes képet, izgalmas kérdéseket megkerült, különösen a második szakaszban, s azt is hiányolhatnánk, hogy miért csak a második világháború kezdetéig kalauzolja olvasóit. A lényegesebb kérdések azonban akkor merülnek fel, ha végiggondoljuk a történeti rendszerezés alapjául szolgáló koncepciót, s megvizsgálunk néhány, a líra alapproblémáját érintő fogalmat. Az első ilyen kérdés a bevezetőben is említett lírai hős fogalommal kapcsolatban merül fel. Mint ismeretes, a régebbi esztétikákban ez nem szerepel, csak a XIX. században bukkan fel, a szovjet irodalomtudományban pedig hosszú időre polgárjogot nyert, s nem volt olyan kézikönyv, melyben a líra kapcsán ne került volna szóba. Hogy pontosan mit értettek rajta, nehéz lenne világosan körvonalazni, de nagyjából kétfajta felfogás terjedt el. Egyik szerint a lírai hős tulajdonképpen maga a költő, a másik szerint pedig a cselekvéseiben, gondolataiban ábrázolt nép. Ilyen szellemű például a *Balsaja Szovjetszkaja Enciklopedyija* ide vonatkozó megállapítása, vagy L. Scesepilováé, aki Csernisevicskij egyik gondolatából kiindulva azt fejtegeti,

⁵ I. m. 102.

hogy alapjában véve a líra is emberi jellemeket ábrázol, csak nem cselekvéseikben, hanem élményeikben. „A lírában, következőképpen, nemcsak magának a szerzőnek az alakja (obraz) és belső világa jelenik meg: a költő, mikor saját nevében beszél, egy szélesebb, általánosabb jelentőségű képet teremt, a lírai hős képét, melyben mindig az emberi magatartás egy-egy meghatározott típusa testesül meg.”⁶ Nagyjából azonos nézeteket vall L. Tyimofejev is, mikor azt mondja, hogy a lírai hős olyan embertípus, aki az életkörülmények hatására keletkezett érzéseinek, gondolatainak ad kifejezést.

Az ötvenes évek derekán a lírai költészettel foglalkozó vitában merültek fel először komoly kétségek a „lírai hős” terminus tartalmasságát illetően, a vita azonban nem zárult le, s egyesek továbbra is esküdtek rá (lényegében az 1960-ban készült *A marxista—leninista esztétika alapjai* c. kézikönyv is kitart mellette), mások meg egyenesen elvetették, kiagyalt fogalomnak tartották. Az utóbbiak közé tartozik V. Szkvoznyikov is, a három kötetre tervezett legújabb szovjet irodalomelméleti kézikönyv *Líra* c. fejezetének szerzője, aki úgy véli, hogy a lírai hős elnevezés felesleges ballaszt, ami Csernisevsz-kij egyik gondolatának hamis, torz értelmezéséből született.

Nem lehet célunk, hogy ezeket az egymásnak szinte homlokegyenest ellentmondó nézeteket valamilyen módon összebékítsük, mégis az a véleményünk, hogy ebben a kérdésben nem szabad végtelen álláspontra helyezkedni, s bizonyos, hogy a lírai hőst nem lehet máról holnapra kitessékelní a líra-elméletből, mint Szkvoznyikov kívánja. Ugyanakkor viszont nem szabad oly módon sem értelmezni, mint Tyimofejev, aki az epikából indul ki, s a lírai hőst is cselekvő, fejlődő lényként szemléli. Bizonyos, hogy maga a terminus nem szerencsés, hiszen, mint erre nálunk Bóka László rámutatott egyik tanulmányában,⁷ a regénynek is lehet, s legtöbbször van is ilyen értelemben vett lírai hőse, maga az író, aki nem csupán leír és ábrázol, hanem igen gyakran saját ítéletét, véleményét is megfogalmazza. A műfajelméletben tehát nem sok haszonnal kecsegtet e terminus.

Hogy Buznyik felújítja e fogalmat, mégsem egészen haszontalan, mert bármilyen szűk területre korlátozzuk is a lírát, nem lehet kiiktatni belőle egyes, az epika némely sajátosságával is rendelkező költeményeket, de egyébként is, alkotáslélektani szempontból feltétlen megvizsgálandó, kinek a nevében beszél a költő. Csak az a problematikus, hogy ezt állítja központba, s olyan színezetet ad a dolognak, mintha a líra teljes egészében a lírai hős megformálásának lenne a függvénye.

Ehhez a kérdéshez szorosan kapcsolódik egy másik, még alapvetőbb kérdés, hogy mi a líra tulajdonképpen, ezen túlmenően pedig: mi a szocialista líra lényege?

Fentebb már emlékeztettünk rá, hogy mikor a marxista esztétika támadta az idealista és polgári felfogásokat, többnyire csak a tagadásig jutott el, fontos problémákra azonban maga sem tudott választ adni. Ebből a szempontból Buznyik sem igen lépett előre. L. Tyimofejev, aki irodalomelméletében is foglalkozott a lírával, annak lényegét a jellemábrázolásban látja, illetve annak egyik különleges formájaként tartja számon, ahol is az élmény (akár filozófiai vagy szerelmi) játszik döntő szerepet, éppen ezért úgy is fel lehet fogni, mint élménykifejezést, s ez egyben azt is megmagyarázza, miért nem változott lényegében évezredek óta. S hogy mi a különbség a régi és a modern, szocialista líra között, azt így határozza meg: „*Míg a líra a múltban az egyéniség és a társadalom antagonizmusának a felfedése, addig a szocialista társadalom lírája ezek egységének a feltárása*”⁸. Egészen más alapról közelíti meg a lírát Szkvoznyikov az említett szovjet irodalomelmélet második kötetében. A szerző itt a líra történeti változékonyságának elismerése mellett szintén egy állandóbb sajátosságot keres, amit aztán a művészi gondolat

⁶ Л. В. Щепилова: Введение в литературоведение. Москва, 1956. 204.

⁷ Elvek és utak Вр. 1965., c. kötetben: Líra és realizmus.

⁸ Л. Тимощев: Основы теории литературы. Москва, 1963. 35.

fejlődésének és megformálásának a módjában talál meg. „A lírai költészet alapja az érzelmileg feszült gondolat, mely sajátos szóképben, a közvetlen élmény képében fejeződik ki.”⁹ Mint látjuk, noha itt is a kifejezésre esik a hangsúly, nem önkifejezésről mint az ábrázolás ellentétéről van szó, csupán arról, hogy maga a művészi gondolat még nem művészet (s még csak nem is minden esetben szóbeli — például a zenében, szobrászatban); csak akkor válik azzá, ha megfelelő módon szóképben realizálódik, s ez egyben a művészség mértékét is meghatározza. Ez a meghatározás azért jó, mert egyrészt figyelembe veszi a lírára olyannyira jellemző formai koncentrátságot, a rövideget, sűrítést, tömör hatóságot, másrészt pedig, mint ezt fejtegetése során később meg is mondja, élesebben elhatárolja a lírát a valóság közvetlen ábrázolásától, illetve újrateremtésétől, hiszen itt a valóság a szubjektum gondolataiban és érzéseiben megtörve szubjektív formában objektíválódik; a tájleírásban tehát nem azt keresem, hogy minden pontos-e, hanem azt, hogy mit látott benne a költő, s elég újat, érdekeset fedezett-e fel.

Mínthogy Buznyik a líra alapkérdéseit illetően inkább a Tyimofejev-féle felfogás talaján áll, kérdéssé válik, helyes-e az a kép, amit a szovjet líra útjáról felvázol, helyes-e úgy felfogni a dolgot, hogy a szovjet líra legfőbb sajátossága az egyéni és a társadalmi összeolvadása, fejlődésének tanulmányozásához tehát elegendő ennek az összeolvadási folyamatnak a feltárása? Ez legalábbis kétséges.

S itt felvetődik az érték, vagy még közelebről a lírai érték kérdése is, amit nem lehet elszakítani a megformálás mindig változó, de aktuális kérdésétől. Bármilyen szerzőket olvasunk, akár az ábrázolás, akár a kifejezés hívei, egyhangúan kiemelik, hogy a lírában nem annyira a *műt*, mint inkább a *kü* és *hogyan* a lényeges, mert a líra olyan műnem, melyben a forma a lehető legnagyobb mértékben hordozója az információnak. Ezt a kérdést tehát érdemes lett volna Buznyiknak nagyobb figyelemmel kísérnie, annál is inkább, mert a harmincas évek közepén a szovjet költészetben is erős eltolódás van a zártabb, kötöttebb formák felé a szabad vers sodró áradásából. Ezt a folyamatot sokan úgy értékelik, hogy a forradalmi láz, illetve világtagadó lázadás elmúlásával a művészi lázadás kora is elmúlt, letisztulás következett be. Érdemes lett volna tehát itt is megvizsgálni, igaz-e ez a tétel, s egyáltalán, milyen törvényszerűségek vannak tartalom és versforma összefüggése között, s vajon Szimonov *Várj reám* c. verse csak azért jelent-e magasabb csúcsot a szovjet lírában, mert már nyoma sincs benne az elvont kollektívizmusnak és az individualizmusnak, vagy az a lényeges, hogy esetenként a történelmi szituáció is alakítóan hat az értékre? Mert nyilván erről is szó van. Ha pedig erről szó lehet, elképzelhető, hogy a szovjet lírának már az első években is lehettek (Majakovszkijon kívül) olyan képviselői, akik felett a történelem eljárt ugyan, de dokumentumként megmaradnak, s darabosságukkal, sodró áradásukkal nagyobb értéket jelentenek az utókor számára, mint Lebegyev-Kumacs olajozott népdalutánczatai a harmincas évekből.

Az ilyen és hasonló kérdésekre természetesen nem lehet azonnal megnyugtatóan felelni, de kétségtelen, hogy az ötvenes évek elején divatos leegyszerűsített líra-konceptiókhoz képest igen nagy előrelépés történt a szovjet irodalomtudományban. Erre mutat Buznyik könyve, Szkoznyikov elmélete, s még az egyéb tekintetben kifogásolható esztétikai kisszótár is,¹⁰ mely félreérthetetlenül leszögezi, hogy a líra „alapvető sajátossága az ember belső világának az ábrázolása”, nem pedig események megéneklése vagy jelszavak versben való megformálása.

Más, fontos kérdésekre azonban valószínűleg csak a holnapi kutatások adnak majd részletesebb, a gyakorlat próbakövét kiálló válaszokat.

⁹ Теория литературы. Т. II. Роды и жанры литературы. Москва, 1964. 175.

¹⁰ Краткий словарь по эстетике. Москва, 1964.

V. A. Келдыш: Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы. (Горький и русская революционная поэзия). Москва, 1964. Наука, 240

A szovjet irodalomtörténészek részletesen feldolgozták már az Októberi Forradalmat megelőző évtizedek gazdag munkásköltészetét; munkájuk eredményét számos gyűjtemény jelzi. A kritikai irodalom azonban általában megelégedett a jelenségek adatszerű részletezésével, mindmáig nem készült olyan tanulmány, amely az orosz proletáriródmalmat más irodalmi alkotásokkal összevetve, az irodalmi fejlődés menetébe ágyazva, sajátos esztétikai tanulságait felmérve elemzte volna.

Ezt az adósságot igyekszik törleszteni V. A. Keldis magas színvonalú, gondolatokban gazdag tanulmányával. Nem ismétli a korábbi kutatások eredményeit, minden figyelmét az eszmei tanulságoknak szenteli. Konceptiója, amely a proletárköltészet végső betetözését, törekvéseinek megvalósulását Gorkij művészetében látja, lehetővé teszi azt az érdekes kísérletet, hogy Gorkij és a proletáriródmalm művészi fejlődését, izmosodását párhuzamosan kísérje végig, és olykor meglepő egyezésre bukkanjon. Bebizonyítja, hogy Gorkij művészte, amely romantikus indítékokból viharosan vált át a század elején a munkásosztály győzelmének tudatos hirdetésébe — írói eszközeit és hangulatait illetően megfelelt a proletárköltészetben megjelenő világszemléleti és stílusfejlődésnek. Ahogyan a kilencvenes évek munkásköltészetének még csak egyoldalúan szenvedést, mártíromságot kifejező általános demokratikus mondanivalóját fokozatosan felváltja a győzelmes optimista forradalmi gondolat, ugyanúgy jelenik meg Gorkij műveiben is a proletárródmalm, érik be Gorkij művészte a század elején. Az irodalomtörténet inkább a folyamat ellenkezőjére ismer példákat: sok íróval esett meg, hogy érett korszakában lemondott ifjúkorának romantikus kísérleteiről. Gorkijjal viszont az történt,

hogy romantikus „álmai” valósággá váltak, és általános irányvonalukat megtartva konkretizálódtak.

A párhuzam lehetővé teszi Keldisnek azt is, hogy Gorkij művészetének néhány problémájára is rámutasson. Gorkij néhány korai művében jelen van az a gondolat, hogy a közösségért vívott harc és az egyéni boldogság összeférhetetlen, a forradalmárnak mintegy „mártír”-nak kell lennie, le kell mondania szerelemről, családról. Ez a motívum számos helyen szerepel *Az Anyában* is. Keldis kimutatja, hogy ez a naroclnyikoktól származó elképzelés jelen van a proletárköltőknl is, és akkor — a tizes évek elején — tűnik el, amikor magának Gorkijnak a művészetében is más hangvételt találunk. A szerző nagy figyelmet szentel az *Olasz meséknek*, amelyekben Gorkij művészetében először, a kor nagy társadalmi mozgalma elsősorban esztétikai vonatkozásban szerepel.

Keldis részletesen foglalkozik Gorkij szerkesztői munkájával, az első munkásköltők verseit tartalmazó gyűjtemény előkészítésével, Gorkij ismert előszavával. Kimutatja, hogy Gorkij ebben az időszakban alapjában véve helyes, a lenini állásponthoz közelálló nézeteket vallott. Harcolt azokkal a véleményekkel, amelyek nyugat-európai, elsősorban német mintára a hatalom meghódítása előtt nem tartották lehetségesnek önálló proletárköltészet kibontakozását, de szembeszállt Bogdanov nézeteivel is (amelyek később a Proletkult eszmei alapját jelentették), amelyek szerint a proletárművészet gyökeresen tagadja a múlt művészetét, az „értelmiségi irodalmat”. Amikor azonban a második proletárródmalm-gyűjtemény összeállítására került sor (a háború alatt) Gorkij szerkesztői munkáját nagymértékben befolyásolta akkori bizonytalan eszmei pozíciója, a kötet inkább általános humanista szempontokat tükröz.

Keldis színvonalasan elemzi a proletáriródmalm megkülönböztető stílusjegyeit. Nyomon kíséri, hogy a XVIII. századi óákra emlékeztető ünnepélyes hangot, illetve faktográfiát hogyan váltja fel a

munkásokhoz közelebb álló személyesebb megfogalmazás. A proletáriródalom jellegzetességét egyébként sem a közvetlen tartalomban, hanem az élet újszerű „meglátásában”, a valósághoz fűződő új kapcsolatban látja. Rámutat a természet, a gyári környezet jellegzetes felfogására, a „mártír-motívum” halványulására. Igen érdekes az az összevetés, amelynek során a német munkásköltészetet az orosz proletáirköltészetrel összehasonlítja, és az orosz költészet — történelmi körülmények által megalapozott — eszmei előbbretartását bizonyítja. Csak sajnálhatjuk, hogy az összehasonlítás alapjául mindössze egy német munkáskötet szolgál, több anyag bizonyára még jelentősebb megállapításokra vezethette volna a szerzőt.

A kötet izgalmas kitekintéssel zárul. Néhány szovjet kutatóval ellentétben, Keldis közvetlen kapcsolatot teremt a forradalom előtti proletáirköltészet és a Proletkult első éveit között. Nem térve el a Proletkult és a RAPP alapvető értékelésétől, rámutat ennek az irodalomnak néhány pozitív vonására is. Szemben az eddigi véleményekkel, amelyek a Proletkult és Gorkij között kialakult súlyos ellentétéért egyedül az előbbi hibáztatják, rámutat, hogy egyes kérdésekben volt az akkor ingadozó Gorkijnak nem volt igaz a Proletkulttal szemben: így mindenekelőtt az általános humanizmus és proletárhumanizmus problematikájában, a „pártok felett álló” művészet követelésében.

Keldis könyve jóval többet ad az olvasónak, mint amit címe és alacsony példányszáma ígér. Gorkijról elmondott gondolatai frissek, bátrak; szívesen olvasnánk ettől a szerzőtől egy Gorkij-monográfiát. Ez a tanulmánya pedig jó példa arra, milyen értékes eredményekre juthat egy elmélyült kutató látszólag kevesebbet ígérő területeken is.

BAKCSI GYÖRGY

Léon Trotsky: Littérature et révolution.

Traduit du russe par Pierre Frank et Claude Ligny. Préface de Maurice Nadeau. Paris, 1964. Julliard. 365

Vannak emberek, akik a saját maguk által felfedett tények ellenére is ragaszkodnak mítoszaihoz. Ilyen Maurice Nadeau is, aki Trockij irodalomról szóló írásainak francia nyelvű gyűjteményét vezeti be, de úgy, hogy ellentmond azok fő állításainak. Szerinte „Trockij az első marxista, aki erőteljesen kinyilvánította, hogy a művészet fejlődése minden kor vitalitásának és jelentőségének legmagasabb rendű bizonyítéka”. Úgy látszik, elfelejti, hogy Trockij ennek ellenkezőjét írja, amikor az Októberi Forradalom idő-

szakának irodalmáról beszél. A francia irodalmár szerint Trockij szigorúan ítélt írókról és művekről, mégpedig — amint maga is elismeri — kizárólag politikai szempontból. Ugyanakkor azt állítja, hogy nem hirdet semmiféle esztétikai elméletet, s a legteljesebb szabadságot akarja biztosítani a művészetnek az új társadalomban. Vajon az a döntő kritérium, amelyet Nadeau is hangsúlyoz, hogy ti. mi a viszonya az irodalomnak a forradalomhoz, nem alapoz-e meg valamilyen esztétikai felfogást, s a gyakorlatban nem korlátozza-e a művészet szabadságát? Nadeau Trockijban elsősorban Sztálin ellenfelét látja s ebből kiindulva, kész eltekinteni a húszas évek elején kifejtett tényleges tevékenységétől és irodalmi nézeteinek igazi értelmétől és hatásától. Lényegében saját elméletét akarja Trockijjal alátámasztani: „Műve (ti. a Trockijé), éppúgy, mint a történelem által szolgáltatott cáfolat (a személyi kultusz az irodalomban jelentkező torzításairól van szó), azzal a bizonyossággal töltönek el, hogy a művészeti alkotás két kategorikus imperatívuszon nyugszik: az igazság tiszteltetésében tartásán, (tehát a művészt abszolút hűségén saját „énjéhez”), és a teljes és totális kifejezési szabadságon. A művészetnek minden olyan társadalommal szemben, amely vitatja ezek létjogosultságát a legvégső bizalmatlansággal kell viseltetnie, meg kell tiltania, hogy saját céljait összemossa azokkal, amelyeket ez hirdet. Ma számunkra ez *Az irodalom és forradalom* leglényegesebb tanulsága.” Ez olyan következtetés, amely egyáltalán nem „adódik” Trockij 1923-as fejtegetéseiből, sőt azt mondhatnám, hogy ennek éppen ellenkezője az igaz.

Trockij *Az irodalom és forradalom* című munkáját 1923-ban írta, s 1924-ben jelent meg a Szovjetunióban. 1924. július 29-én írt bevezetőjében elmondja, hogy a szovjet irodalomban nagy ellentétek feszülnek, aminek fő magyarázata, hogy az írók mindenekelőtt a parasztságot vagy az értelmiséget képviselik, a forradalmat viszont a munkásosztály vezeti. Nincs a nesi, paraszti vagy polgári irodalom irányzatai régiiek, de régi tulajdonképpen a futurizmus is, bár kétségtelenül ez járulhat még leginkább hozzá az új művészet kialakításához. Trockij szembeáll a proletáriródalom jelszavával — bár nem vitatja, hogy a Proletkult képviselői hoztak új eredményeket. Szerinte általában is helytelen szembeállítani a proletáriródalommal a polgárral. „A proletárródalom történelmi jelentősége és erkölcsi nagysága abban áll, hogy lerakja egy olyan kultúra alapjait, amely már nem lesz osztálykultúra, hanem az első igazán emberi kul-

túra.” Az átmeneti időben, amíg ez a kultúra megszületik, a párt politikája — szerinte — a következő: „A mi művészet-politikánk az átmeneti korszakban az lehet és az kell legyen, hogy segítsük a különböző csoportokat és irányzatokat, amelyek a forradalomból jöttek, annak érdekében, hogy helyesen megértsék a kor történelmi értelmét, és miután őket az elé a kategorikus kritérium elé állítottuk, hogy a forradalom mellett vagy ellen vannak, az önrendelkezés teljes szabadságát kell biztosítani számukra a művészet terén.” Trockij a párt számára tartja fenn azt a jogot, hogy megértesse az írókkal a kor nagy kérdéseit, és hogy minősítse az irodalmat abból a szempontból, hogy a forradalom mellett van-e, vagy ellene, az „önrendelkezés teljes szabadsága” nála csak a műhelykérdésekre vonatkozik, ezek közé azonban nem tartozik a világnézet. Az új művészet például szerinte nem egyeztethető össze a miszticizmussal, a romantikával, a pesszimizmussal és a szkepticizmussal. Ez az új művészet „realista, aktív, kollektivistá vitális módon és telítve van a jövőbe vetett végtelen bizalommal.” Vajon ez nem esztétikai felfogás?

Trockij ezeket az alapelveket alkalmazza az Októberi Forradalom utáni irodalomra, mégpedig oly módon, hogy sorra veszi az egyes irodalmi irányzatokat, megkeresi társadalmi meghatározottságukat és a forradalomhoz való viszonyuk alapján ítélik-e őket felettük.

A forradalom előtti művészet című fejezetben tárgyalja a külső és belső emigráció irodalmát, amelynek olyan képviselőit ítéli el, mint Andrejev, Ahmatova vagy Andrej Belij. Ez a vizsgálat alkalmat ad arra, hogy bírálja az értelmiség nagy részének forradalomellenességét, és kigúnyolja a vátesz-elméletet, amelyet egyesek a régi irodalom képviselői közül — a forradalommal szemben — hirdetnek. „A költő hagyományos azonosítása a prófétával — írja — csak abban az értelemben fogadható el, hogy a költő körülbelül épp olyan lassú saját korának tükrözésében, mint a próféta.” A politikai elemzés mellett Trockij rámutat ennek az irodalmi irányzatnak a filozófiai jellemzőire is. Ezek a vallásos miszticizmus, Rozanov panszekszualizmusa, a parazitizmusnak, mint életformának a hirdetése. Sokan mondják, hogy a forradalom nem hozott különösebb értéket az irodalomban, s Trockij maga is ezt vallja, hangsúlyozva, hogy a forradalom előtt „a művészet tehetetlennek bizonyult, mint minden nagy korszak elején”. Ugyanakkor bebizonyítja, hogy a belső és a külső emigráció sem produkált jelentősebb műveket.

Az *útítársak* irodalmához sorolja Blok, Pilnyak, Ivanov, Tyihonov, általában a Szerapion-testvérek, Jeszenyin és az imagínisták s bizonyos mértékig Klujev munkásságát. Az útítársak helyzetére jellemzőnek tartja Blok emlékiratainak egyik megállapítását: „A bolsevikok nem akadályozták meg, hogy verseket írjunk, de megakadályozták, hogy gazdának érezzük magunkat; gazda az, aki érzi inspirációjának, alkotásának pólusát és magában hordja ritmusát.” Trockij szerint ez a kijelentés is bizonyítja az útítársak dualizmusát, amely nagy veszélyt jelent politikai és művészi fejlődésük szempontjából egyaránt. A maga részéről ennek a dualizmusnak az alapját az útítársak paraszti kötöttségében látja. Jeszenyinről például ezt írja: „Jeszenyin kétségtelenül a paraszti ifjúság forradalom előtti és forradalmi szellemének kifejezője, amelyet a falu megzavart élete az arroganciába és a turbulenciába lökött.” Az imaginizmus is ennek a paraszti világnak a művészi tükröződése. A Szerapion-testvérek ezt az ellentmondásosságot fejezik ki, tetézve azzal, hogy látványos módon kijelentik, nekik nincsenek elveik. Egyszerűen arról van szó — állítja Trockij —, hogy Pilnyak és a többiek nem értik meg a forradalmat. Pilnyak a kisszerű realizmus képviselője, aki a forradalom hétköznapjait veszi csak észre, de nem látja meg igazi jelentőségét. Történetfilozófiájának alapja egy I. Péter előtti állapothoz való visszatérést hirdető nacionalizmus. „Szerinte a forradalom nemzeti, mert hátra néz.” Pilnyaknak választania kell: „Ha ezen az uton megy tovább, eljut (anélkül hogy ezt észrevenné) a miszticizmushoz vagy a misztikus képmutatáshoz (romantikus kiinduló pontjának megfelelően), amely teljes és végleges halált fog jelenteni.” Trockij tiltakozik az ellen, hogy a romantikát valaki is megpróbálja összeegyeztetni a forradalommal, s különösen élesen veti el a muzsik misztifikálását s az ezen nyugvó nacionalizmust.

Az útítársakról beszélve nagyra értékeli *Blokot*, de nem tartja a forradalom poétájának. *Tizenkettőn* című költeményét „az olyan individualista művészet hatványadának” tartja, aki „a forradalom oldalára állt”. „A forradalom mint elemi erő (ha valaki csak elemi erőként akarja vizsgálni) nem mutathat kiutat az individualizmusnak, hogy kikerüljön abból a zsákutcából, amelybe jutott. A forradalom jelentősége valahol a költeményen kívül marad. A költemény maga excentrikus abban az értelemben, ahogy ezt a fogalmat a fizikában használják. Ezért Blok poémáját Krisztus alakjával koronázza meg. De Krisztus nem tartozik a forradalomhoz,

hanem csak Blok múltjához.” Trockij a költemény végére gondol: „Így vonulnak a nagy éjben, — nyomukban az éhes eb — előttük a hóesésben, — véres zászló a kezében, — a golyó nem sebzí meg — vad viharban, mord boruban, — fehér rózsaszoróban, — hógöngyösen, hóféhér — Jézus Krisztus megy az élen.” — A. Blok: *Válogatott versek*. (Vál. és ford. Lator László.)

A szerző nagy gondtal vizsgálja a futurizmus (ide sorolja a Lefet is) és a forradalom kapcsolatát. A kettő közt sok a közös vonás — mondja —, de a futuristák nem sajátították el a kommunizmus világnézetét. Ebben a tekintetben legérdekesebb az a kritika, amelyet Majakovszkijről mond el. „Majakovszkij forradalmi individualizmusa lelkesen folyt bele a proletárforradalomba, de nem azonosult vele. Tuda talatti érzései a városról, a természetéről, az egész világról, nem a munkás, hanem a bohém érzései.” Elemzi a költő *150 000 000* című poémáját, amely „a forradalom poémája kellene hogy legyen, pedig nem az”. Trockij nem szereti Majakovszkij költészetében azt a familiaritást, amellyel a legnagyobb történeti eseményeket kezeli, nem szereti szatiráját, amely „pikáns és felületes”, nem szereti azt, hogy művészetéből hiányzik az arányérzék és a mozgás. Végző fokon a futurizmus — s így Majakovszkij is — a múlt világában született és nem tud elszakadni „intellektuális hiposztázisától”. Trockij azt tanácsolja a futuristáknak, hogy keressék a kapcsolatot a tönegekkel, mert e szimpátia nélkül nincs új művészet.

A Szovjetunióban az egyetlen új iskola, amely megpróbált elméletileg szembehelyezkedni a marxizmussal, a formalizmus volt, amelynek fő képviselője V. Sklovszkij, de e körben találhatjuk Zsirmunskijét és a későbbi prágai nyelvészeti iskola tagjait is. Sklovszkij szerint „a művészet mindig a tiszta, önmagukban elegendő formák érvényesítése volt, s ezt a tényét először a futuristák ismerték fel”. Trockij elismeri, hogy formai vizsgálatokra szükség van, de szerinte társadalmi-pszichológiai közelítés nélkül a művészetet megmagyarázni nem lehet. „A művészeti alkotás mindig a régi formák komplex visszatérése új ösztönzők hatása alatt, amelyek a művészetben kívül születnek. Ebben a széles értelemben lehet beszélni a művészet funkciójáról, arról, hogy a művészet szolgál. A művészet nem valami lecsupaszított elem, amely önmagából táplálkozik, hanem a társadalmi ember egyik funkciója, amely eloldhatatlanul hozzá kötődik környezetéhez és életmódjához.”

A proletárkultúra kérdésében Trockij megismétli azt az álláspontját, amelyet már előszavából ismerünk, s amellyel a

Proletkult s különösen a *Kuznyica* felfogását támadja. Szerinte az adott körülmények között nem jöhet létre új kultúra, „a proletárdiktatúra ugyanis nem gazdasági és kulturális szervezet, hanem csak egy forradalmi katonai rendszer, amelynek feladata harcolni az új társadalom megteremtéséért”. „A marxizmus csak a szocialista társadalomban szűnik meg kizárólagosan politikai harci eszköznek lenni, hogy a tudományos alkotás módszere legyen, a szellemi kultúra lényeges eleme és eszköze.”

A párt politikája a művészetben címmel fejti ki azokat az elveket, amelyek még ekkor nem egyedül Trockij nézeteit tükrözik. „A művészet — írja — nem olyan terület, ahol a párt parancsolni hivatott. Támogat, ösztönöz, csak közvetve irányít. Bizalmat olyan csoportok iránt tanúsít, amelyek igyekeznek őszintén közeledni a forradalomhoz, és ilyen módon bátorítja művészi alkotásukat. Nem helyezkedhet egyetlen irodalmi kör pozícióira sem.” A választás elveit így határozza meg: „A mi kritériumunk nyíltan politikai, imperatív és árnyalat nélküli.” „A párt politikai kritériumait fogadván el vezetőknek, elveti a művészetben a nyíltan ártalmas vagy bomlasztó tendenciákat.” Maga a politikai megítélés sem jelent esztétikán-kívüliséget, de Trockij közelebből is meghatározza a párt által támogatandó művészet tartalmi — tehát esztétikai — jegyeit. Szerinte az új művészetnek realistának kell lennie. Tudja, hogy a különböző realista stílusok korhoz kötöttek, de azt állítja, hogy van közös vonásuk is. Ez a közös „a világ vonzása, az élet úgy ahogy az van”. „Ebben a széles filozófiai értelemben és nem egy irodalmi iskola értelmében, biztonságosan lehet mondani, hogy az új művészet realista lesz.” A realista művészet ellenlábását Trockij a romantikában és a miszticizmusban látja, amellyel nem férhet össze a forradalom.

A művészet szabadságát a párt viszonylatában így értelmezi: „A pártnak nincs és nem is lehet előre elhatározott döntése a verselésről, a színház fejlődéséről, az irodalmi nyelv megújításáról, az építészeti stílusról, stb., mint ahogy egy másik területen a pártnak nincs és nem is lehet előre elhatározott döntése a legjobb műtrágyáról, a közlekedés legjobb megszervezéséről vagy a legtekélyesebb gépfegyverről.”

Amint látjuk, Trockij a leghatározottabban és minden árnyalás nélkül alkalmazza a politikai-ideológiai kritériumot az irodalomban, s e tekintetben sokszor dogmatikusabb, mint akár a zsanovi kritika volt. Különösen meglepő az a türelmetlen

ség, amelyet a forradalom táborában harcoló írókkal szemben mutat. Míg egyik oldalról türelmetlen, a másik oldalon tagadja az új irodalom radikális változást hozó jelentőségét. Szerinte a proletárdiktatúra nem teremthet új kultúrát, erre csak a fejlődés későbbi szakaszában kerülhet sor. E felfogás következtében a forradalom táborában levő írók is inkább a múlt kifejezői, mint a jövőjéi. Trockij itt tulajdonképpen kulturális vonatkozásban ismétli meg azt a tételt, hogy egy országban nem győzhet a szocializmus. Ez nem feltételezés, maga Trockij írja egyik későbbi, 1930-as cikkében, amelyet Nadeau szintén közöl: „Majakovszkij nem lett és nem lehetett a proletáriróadalom megalapítója ugyanazért, amiért a szocializmus nem lehet egy országban építeni”. A szocialista kultúra megteremtését kitolja a világforradalom győzelméig, sőt azon is túlrá. Ebben az időben Lenin is elítélte mindazokat, akik „proletárkultúráról” fecsegték, s hangsúlyozta, hogy mindenképp a kulturális forradalmat kell végrehajtani. Ez azonban nem jelentette nála a szocialista kultúrától való lemondást. Más kérdés, hogy a személyi kultusz voluntarista módon akarta meggyorsítani a szocialista kultúra megteremtésének folyamatát. Ezek a torzítások nem igazolják Trockij elméletét, amely a szocialista társadalom kulturális lefegyverzését jelenti többek között azzal, hogy a művészet elé utópikus „forradalmi” követelményeket állít.

KÖPECZI BÉLA

Marc Slonim: Soviet Russian Literature. Writers and Problems.
New York, 1964. Oxford Univ. Press, 365.

Vera Alexandrova: A History of Soviet Literature 1917–1964, from Gorky to Solzhenitzyn.
New York, 1964. Doubleday. XV, Anchor Books, 464.

Marc Slonim az orosz és szovjet irodalom egyik legjobb szakértője az Egyesült Államokban. Oroszországban született, tanított Csehszlovákiában, Franciaországban, Belgiumban és Jugoszláviában, 1943 óta pedig az Egyesült Államok-beli Sarah Lawrence College-ban tanít. Állandó munkatársa a New York Times-nak és a Book Review-nak, amelyekben ismertetéseket és tanulmányokat publikál az orosz és szovjet irodalom köréből. Megjelent munkái: *The Epic of Russian Literature from its Origins through Tolstoy; An Outline of Russian Literature; Russian Theater from*

the Empire to the Soviets; Modern Russian Literature — from Chekhov to the Present 1953.

A szóban forgó kötet tulajdonképpen a *Modern Russian Literature* átdolgozott, bővített és külön kiadott második része. A szerző hangsúlyozza, hogy könyve teljesen új mű. A kötet vaskos, tetszetős formájú, van jegyzet és névmutató-rovata. Tényanyag gazdag, időadatai csaknem hibátlanok, (azért „csaknem”, mert ilyen is található benne: Mihail Iszakovszkij 1900–1951 (264.)), bár Iszakovszkij még él), mindezen túlmenően a könyv egyéb, komolyabb hibákat is vét. Nyilvánvalóan nem várhatjuk egy fehér-emigránstól, aki nem fogadja el a Szovjetunió szocialista valóságát, hogy a szovjet irodalmat marxista szempontból értékelje. Mégis, egy professzorral szemben, aki igényt tart az objektivitásra, s aki fennen hirdeti írásainak tárgyilagosságát, joggal támaszthatunk követelményeket, és joggal nézhetünk utána, vajon megfelel-e munkája ezeknek a követelményeknek.

Miközben a szovjet irodalmárokat „az igazság eltorzításával és kiforgatásával” vádolja, éppen ő az, aki a szovjet irodalom fejlődéstörténetének tárgyalásához előre felállított tételek szerint lát hozzá, s az irodalom eleven testét megpróbálja bele-szorítani a sémák Prokrusztész-ágyába.

Íme, egyik ilyen főbb sémája: Valamennyi író, aki fehér-emigráns lett — kitűnő író. Közülük azok, akik — mint Alekszej Tolsztoj, Alekszandr Kuprin és mások — visszatértek hazájukba, tették ezt azért, mert vagy már elvesztették tehetségüket (Kuprin), vagy mert nem tudták, mit cselekszenek (Sklovskij, A. Tolsztoj). Az, hogy Sklovskij, A. Tolsztoj és más, Szovjet-Oroszországba hazatért írók egyszerűen csak szerették hazájukat, népiüket, s életüket el sem tudták képzelni távol az orosz földtől, Marc Slonimnak eszébe sem jut.

A szovjet irodalom burzsoá kritikusi körében már gyakorlattá vált egy-egy gyenge mű előrangtatása, s aztán annak bizonygatása, hogy ez a minta, a szocialista realizmus csúcsa. Melyik irodalom, melyik művészet szül szakadatlanul titánokat és zseniket? Miért támasztják ezt az igényt egvedül a szovjet irodalommal szemben? Minden időszakban, minden irányzatban voltak tehetséges és tehetségtelen írók. Még a tehetségesek is különböztek egymástól a tehetség mértéke szerint. Valami oknál fogva azonban a szovjet irodalomtörténet valamennyi nyugati művelője, — s itt Slonim sem kivétel — mi-helyt meglát egy gyenge művet a szovjet irodalomban, rögtön lúrmát csap: lám,

hová juttatta a szocialista realizmus az irodalmat! Ha pedig olyan műre akadnak, amelyet nem lehet ócsárolni, azt vagy a régi hagyományok feléledésének vagy a születő nacionalizmusnak jelének kiáltják ki.

Nos, Slonim hiába kereste a nacionalizmust és tradicionálizmust Jevtusenko, Vozyeszenszkij, Akszonov és Szolzsenyicin műveiben, sem egyiket, sem másikat nem találta meg. Ekkor aztán szomorúan konstataálta, hogy sok „új” író — kommunista. Ezen túl aztán semmiféle magyarázatba nem bocsátkozik. Eleendő ez a jelző is, hiszen Slonim könyvében elejétől-végig azt próbálja bebizonyítani, hogy a kommunista eszmék mennyire tönkreteszik az írókat. Azt azonban már képtelen megmagyarázni, hogy az újabb és újabb szovjet írók miért válnak kommunistákká.

A tényanyagot igen gondosan válogatja meg Slonim, de csupán olyan tényekre szorítkozik, amelyek beleillenek saját sémájába. Itt van például a burzsoá irodalomtörténészek kedvenc teóriája, mely szerint a forradalom végzett Majakovszkijjal. Slonim — hasonlóan a többiekhez — azt állítja, hogy Majakovszkij költészete a forradalom előtt telve volt líraisággal, utána azonban csupán agitátor lett (21, 23, 24, 25.). Bizonyításul a következő sorokat idézi a *Teli torokból* c. költeményből:

*Az agitálásba
fogam
 nekem is
sokszor
 belevásott.
Írnék románcokat
magam is,
 mint mások.
Kedvesebb ez
s többet is hoz
a konyhára —
de én
 megfékezem magam,
 nem furolázok,
megállok,
dalomnak
 torkára hágva.
(Képes Géza fordítása)*

E köré építi tehát azt a teóriát, mely szerint Majakovszkij elvesztette volna költői arculatát. Emellett Slonim még csak meg sem említi, hogy Majakovszkij a ROSZTA-plakátokon kívül írt még egyet-mást, például a *Lilikének (levél helyett)* a *Levél Tatjana Jakovlevának*, a *Levél Párizsból Kosztrov elvtársnak a szerelem lényegéről* c. verseket, az *Erről és a Szeretlek* c. költeményeket. Ez talán nem költészet?

Majakovszkij szatíráiról szólva Slonim azt írja, hogy a költő darabjait egyedül

Meyerhold merete színpadra vinni, s később azok feledésbe merültek. Valójában arról van szó, hogy Meyerhold színházában a *Gözfürdő* és a *Poloska* megbukott, ezek után pedig sokáig az a vélemény tartotta magát, hogy Majakovszkij darabjai eladhatatlanok, ha már egy olyan mester, mint Meyerhold, sem tudott mit kezdeni velük. Később, az ötvenes évek elején aztán a *Gözfürdőt* is, a *Poloskát* is, a *Buffo-misztériumot* is nagy sikerrel játszották a moszkvai Szatirikus Színházban. Erről azonban Slonim ismét csak mélyen hallgat.

Amikor az Októberi Forradalomról beszél, Slonim azt állítja, hogy „... csak Brjusov, a szimbolista költő és Jaszinszkij, az elaggott novellista csatlakozott az új rezsimhez” (3.). Majakovszkijról, Blokról, Belijről, Jeszenyinről itt még csak említés sem esik. Lássuk csak, mit ír ezzel kapcsolatban A. Blok; „Telefonált Jeszenyin, elmesélte, hogyan zajlott le a tegnapi »Oroszország Hajnala« a Tenisev-teremben. Gizetti és a tömeg kiáltozva »árulónak« nevezte őt, A. Belijt és engem. Nem nyújtnak kezét...”¹ Majakovszkij pedig ezt írja *En magam* c. önéletrajzában: „Október. Elfogadjam vagy ne fogadjam el? Ez a kérdés számomra (és a többi moszkvai futurista számára) nem létezett. Az én forradalmam. Elmentem a Szmolnijba.”²

Ugyanezen az oldalon (3) a forradalom utáni oroszországi helyzetet jellemezve Slonim ezt írja: „Az 1918/19-es években az irodalom és a művészet Oroszországban a pusztulás szélén állott.” Aki megnézi a Helikon jelen számában azoknak az éveknek az eseménykrónikáját, meggyőződhet arról, milyen messze esnek Slonim tételei a valóságtól.

A valóságtól való eltéréseket csaknem minden oldalon megtalálhatjuk. Egyik gondolat nem kapcsolódik a másikba, az egyik ellentmond a másiknak és mindez azzal az egyetlen céllal, hogy bebizonyítsa: a kommunista tudatosság megfojtja az irodalmat.

Nem térek ki az „apróbb” pontatlanságokra, az olyanokra, mint a már említett hiba, amikor Slonim élő költőt holtá nyilvánít (264), vagy amikor a lírikus Mihail Sztvetlovot „elbeszélő stílusú szociális költemények szerzőjé”-nek nevezi.

Maradjunk csak Slonim fontosabb „felfedezéseinél”.

A Solohovról szóló fejezetben néhány kényszeredett szó ejt Solohov tehetségéről, de annyira rabja saját sémáinak — (fe-

¹ Дневник А. Блока 1918 года, запись от 22 января. А. Блок: Сочинения в 2-х томах, Москва, 1955. т. II, 494-495.

² В. Маяковский: Полное собрание сочинений в 13 томах, Москва, 1955. т. 1. 25.

hér-emigráns = zseniális író) —, hogy egyszerűen nem tud mit kezdeni Solohovval. Igaz, a megoldást hamar megtalálja. Slonim a *Csendes Dont* egyszerűen a *Háború és béke* „hasonmásának” nevezi, és kijelenti, hogy a *Csendes Donból* hiányzik az irodalmi eredetiség (189—190). Persze Jevgenyij Zamjatyint, az emigráns írókat Slonim az égig magasztalja. A magyar olvasók aligha ismerik Zamjatyin nevét, ezért pusztán csak idézzük Gorkij véleményét Zamjatyin *Mi* c. regényéről. Az idézet jól kifejezi Zamjatyin egész életművének lényegét: „A *Mi* c. regény kétségbeejtően rossz, teljesen meddő munka. A benne foglalt indulat hideg és száraz, egy vénkisasszony indulata”. (Levél Ilja Gruzgyevhez.)

Slonim könyvében általában a szovjet írókat minduntalan *kényszerítik*, hogy ezt vagy azt tegyék. Még ha tények bizonyítják is, hogy ez vagy az a csoport önmaga oszlott fel, amint ez a konstruktivisták esetében történt, Slonim akkor is azt állítja, hogy a csoportot feloszlatták (260).

Slonim, az orosz irodalom professzora úgy véli, hogy azokat a nézeteket, amelyek szerint az irodalomnak a társadalmat és a népet kell szolgálnia, a rappisták találták ki. (160). A rappisták éppen elég hibát követtek el, ezért ennek a nemes eszmének a megfogalmazását aligha tulajdoníthatjuk nekik. Az orosz irodalom a dekabristák, majd a forradalmi demokraták óta az elkötelezettségben és a hazafiságban az irodalom egyik nélkülözhetetlen vonását látta. Vajon miért nem látja meg itt Slonim a XIX. századi orosz irodalom alapvető hagyományainak folytonosságát.

Általában a magasztos célok valami oknál fogva nem tetszenek a szovjet irodalomról szóló tanulmány szerzőjének. Úgy véli, hogy a szovjet irodalom „bálványt” csinál „az emberi létből” (240—241). Kissé furcsa szemrehányás ez a szabadság apostolának szájából, annak a szájából, aki a szovjet irodalmat meg szeretné szabadtani a szocialista eszmeiségtől.

A szép külsejű, jegyzetekkel és névmutatóval ellátott, vörös (?) borítóján a Vaszilij Blazsennij székesegyház kupoláit ábrázoló Slonim-kötet feltűnően elfogult, s bár a tárgyilagosság álcárcát viseli, elutasítja mindazt, ami szovjet, azaz egyúttal a szovjet kultúrát is.

Vera Alexandrova könyve viszont már nem is leplezi elfogultságát. Igaz, a könyv lépést tart az idővel. Az előző, 1963-as kiadás még csak „... to Yevtushenko” volt, az újabb már „... to Solzhenitzyn”. Ez azonban nem jelenti azt, hogy Alexandrova elismerte Solzsenyicin írói érdemeit. A szerző könyve előszavában „elismeri”,

hogy a szovjet irodalom tulajdonképpen siralmas képet mutat (XI—XIII), s ennek alátámasztására idézi az emigráns Jevgenyij Zamjatyin negyven évvel ezelőtt írt *Félek* c. cikkét. Ebből arra lehetne következtetni, hogy ez a siralmas kép a húszas évek szovjet irodalmára vonatkozik, hiszen egy szemtanú vallomásait idézi. Később azonban könyvében végig azt bizonygatja Alexandrova, hogy a húszas évek az irodalom virágkora volt. Így aztán a könyv logikátlanul ugyan, de igen figyelemreméltóan kezdődik.

Slonimtól eltérően, aki — bírálva vagy magasztalva — fejezeteket szentel a legnagyobb szovjet íróknak, Alexandrovamég könyve szerkezetében is politikai szenzációt hajszol. Dugyincevnek például, a *Nem csak kenyéren* ... c. regény szerzőjének egész fejezetet szentel, viszont Konsztantyin Fegyinről, Fagyjevéről, Szimonovról, Panfjorovról és Gladkovról csak mellesleg esik szó. Dugyincev regénye heves vitákat váltott ki, ez kétségtelen, de semmiképpen sem jelentett korszakot, mégkevesbé mérföldkövet a szovjet irodalomfejlődésében, ugyanakkor viszont a húszas-harmincas évek szovjet irodalmát képtelenség bemutatni Fegyin, Fagyjev, Gladkov művei nélkül. Alexandrova egész könyvét az olcsó szenzációhajhászás jellemzi. A felületes egyszerűsítés, a primitívizmus kelt figyelmet a II. fejezetben is (*Irodalmi mozgalmak a forradalom és a második világháború közötti korszakban, 1917—1939*).

A *Vasáradat* ismertetése (32—33) meghatóan naiv, a *Csapajev* tartalmi kivonata azonban hemzseg a szélsőséges fikcióktól, csakúgy, mint Nyikolaj Osztrovszkij regényeinek ismertetése.

Alexandrova véleménye szerint egyetlen író sem írja azt, amit akar, mindegyik kényszer alatt áll. Kirov meggyilkolása után — Alexandrova szerint — a párt elhatározta, hogy megneveli az ifjúságot, s lám, Osztrovszkij a Komszomol utasítására megírta *Az acél megedzik* c. regényét (50). Ez már nem csupán ostobaság, hanem egyenesen gyalázkodás.

A könyv egész stílusára jellemzőek a következő sorok a Jeszenyinről szóló fejezetből (80.): „Az olvasók szerették Jeszenyint verseinek mély líraiságáért, üdeségéért, a verseiben rejlő őszinteségért, melankóliáért, és tűzért, szerették őt, bár (L. S.) az elsők között kiáltotta: «Anyám — hazám, én — bolsevik vagyok!» Ez az a „bár”, amely a könyvben elejétől-végig különböző formában megtalálható.

Alexandrova ugyancsak lerója adóját az általánosan elterjedt sémának, mely sze-

rint minden emigráns író — zseni, és ha-
ragra ingerli mindenki, aki hű maradt ha-
zájához és a forradalomhoz. Egyébként
itt nemcsak szovjet írókról van szó. Az
Ehrenburgról szóló fejezetben, amikor a
Párizs bukásáról beszél, Alexandrova azon
háborog, hogy a regényben „csak a kom-
munisták az igazi hazafiak” (137). Az
egész világ tudja, hogy a Francia Kom-
munisták Pártot az „agyonlövöztetők párt-
jának” nevezték.

Alexandrova gyakran alkalmazza az
elhallgatás módszerét, annál is inkább,
mivel az ő könyve — Slonim könyvével
ellentétben — nem tart igényt a tudomá-
nyos megbízhatóságra. Paszternákról szö-
ve „megfelelkezük” az író két olyan köl-
teményéről, az 1905-ről és a *Schmidt hal-
nagyról*, amely tanúsítja, hogy Paszternák
elfogadta a forradalmat. Leonov tárgya-
lása közben Alexandrova majdnem egy
teljes fejezetet szentel a *Tolvajnak*, ele-
mezve szinte valamennyi variánsát, ugyan-
akkor „megfelelkezük” a *Szkutarevszkij*-
ről. Ez érthető is. A *Tolvaj* a NEP-ről szól
és egy volt vöröskatonáról, aki banditává
lett, a *Szkutarevszkij* viszont az értelmiség
átállásáról a szovjethatalom oldalára.

Alekszej Tolsztoj kitűnő szatirikus kis-
regénye, az *Ibikusz avagy Nyevzorov ka-
landjai* Alexandrova véleménye szerint
nem érdemel különösebb figyelmet, de már
a *Kék városok* c. rövid elbeszélést oda-
lakon át elemzi. Arról van szó, hogy az
Ibikusz szatirikus képet fest a fehér-emig-
ránsok életéről, a *Kék városok* pedig egy
olyan hős életudorát ábrázolja, aki a Vö-
rös Hadseregéből történt leszerelése után
a NEP mocsarába kerül. S a példákat vég
nélkül lehetne tovább sorolni.

Itt fekszik tehát előttiünk két könyv a
szovjet irodalom történetéről. A könyvek-
ben reklámszövegek is találhatóak: idézetek
a könyveket dicsőítő cikkekből. Az
idézetek azt bizonygatják, hogy e könyvek
szerzőit enciklopédikus ismeretek jellemzik,
továbbá az, hogy értik a szovjet irodalom-
ban lezajlott és lezajló eseményeket. Hát
nem, a szerzőket nem az jellemzi, hogy ér-
tik ezeket az eseményeket, s nem is az jel-
lemzi, mintha törekednének azok megérté-
sére.

LJUDMILA SARGINA

Victor Erlich: Russian Formalism. 'S—Gra-
venhage, 1955. Mouton & Co. 276. —
Russischer Formalismus. München, 1964.
Carl Hanser Verlag, 407.

Erlich könyvének első részében alapos,
széles körű tájékoztatást igyekszik adni az
orosz formalista mozgalom történetéről,
amelyet kiegészít azzal, hogy röviden be-

mutatja a formalizmus továbbélését a
cseh és a lengyel környezetben. A könyv
első, „History” c. fele, főbb fázisaiban,
lépésről-lépésre követi a formalizmus meg-
alapításának és fejlődésének tényeit.
Ugyanakkor időbeli sorrendben interpre-
tálja a formalista tanítás alapvető momen-
tumait.

A bevezetésben Erlich a formalizmust
igyekszik beleilleszteni az orosz irodalom-
elméleti fejlődésbe; visszanyúl a XVIII.
század hagyományaihoz és hivatkozik
Belinszkij érzékére az irodalom költői,
művészi értékei iránt.

Az I. fejezetben önálló fejezetet szentel
a két XIX. század végi jelentős elődnek:
Potebnjának és Veszelovszkijnak, akikből
a formalisták egészen nyíltan merítettek.
Erlich Potebnja tanításának azokra a mo-
mentumaira mutat rá, amelyek az iroda-
lomtudomány s a nyelvészet szoros kap-
csolatához vertek hidat. A potebnyaniz-
mus és a formalizmus egész kérdése mé-
lyebb és szélesebb körű vizsgáldást ígér-
nyelne, mint amelyet a szerző „történeté-
nek” keretében szentelni tudott neki. Az
olyan kiindulópontok is, amelyek a for-
malizmus fejlődése folyamán még pontos-
sabban meghatároztak, mint a költői és a
közli nyelv megkülönböztetése, lényegé-
ben véve már Potebnjánál is megvan-
nak. . . .

Erlich Veszelovszkijnak aránylag több
helyet szentel. Borisz Engelharddal egyet-
értve Veszelovszkij irodalomszemléletét
sokkal statikusabbnak mutatja be, mint
Potebnja dinamikus felfogását, amely
ugyanakkor sokkal kevésbé van pszicholo-
gizmussal megterhelve. Éppen Veszelovsz-
kijnak ez az emancipációja a pozitívizmus-
ból, az irodalmi mű morfológiai tanulmá-
nyozása, az, hogy nem a költő egyéniségére
és alkotó módszerére veti a súlyt, lehetett
annak az iránynak a kiindulópontja,
amely a pszichologizmus ellen Európa-
szerte vívott küzdelemben a legharcosabb
álláspontot foglalta el. Erlich ugyanakkor
rövid áttekintést ad arról, hogy fejlődött
Veszelovszkij nézete az irodalomtudomá-
nyi kutatás tárgyáról a művelődéstörté-
neti koncepciótól kezdve egészen a „Beve-
zetés a történeti poétikába” ismert sza-
kaszáig, amelyek szembeötlő módon em-
lékeztetnek a formalistáknak a hivatalos
polgári irodalom ellen intézett híres táma-
dásaira.

A második fejezet felteszi a kérdést,
mik voltak a formalizmus előzményei ma-
gában az irodalmi gyakorlatban. Azt a fo-
lyamatot vizsgálja, amely a szimbolizmus-
tól a futurizmusig vezetett. Erlich a
szimbolizmusnak a szóról vallott felfogá-
sát a pozitívista, realista korszak alapján

jellemzi, amelyben kizárólag a közlés tárgyának s nem a szónak szenteltek figyelmet. Itt tehát a nyelv közlő funkciója lépett előtérbe. A szimbolizmus megszünteti a forma és a tartalom mechanikus dichotómiáját, amikor is a forma a tartalomnak pusztá váza volt, vagy legfeljebb tisztán külső díszítménye, amelynek a kiküszöbölésével a közlés mit sem veszített lényegéből (17.). Azután ennek az irányzatnak azokra a momentumaira összpontosítja figyelmét, amelyek ösztönző hatást gyakorolhattak a formalizmusra.

Erlich szimbolizmus- és futurizmus-interpretációja annak a szerepnek a megkülönböztetésére összpontosítja a figyelmet, amelyet a két irányzatban a szó játszik. Az orosz szimbolizmus jellemzését, sajátosságait némileg ki lehetne egészíteni a nyugat-európai irodalomhoz fűződő viszonyának képével. Maradjunk legalább egy pillanatra a szimbolizmus és futurizmus viszonyának kérdésénél, ahogy azt Erlich felvetette. Valójában a szó önállósulása, autonomizálódása mindössze bizonyos tendenciák túlhajtása, amelyek a költészet fejlődésében alapszabványként véve már a XIX. század első felétől kezdve megtalálhatók. A kapitalizálódó társadalomban lezajló igen bonyolult folyamat következményeiről van szó. A klasszicizmus korában a szókészlet bizonyos értelemben a költőiség pusztá eszköze volt. Ezt a helyzetet a centralizált társadalom és az értékek adott, elismert hierarchiája tette lehetővé. A merev rendszer felbomlásával kezdődik el minden olyan változás, amelynek következtében végső fokon a költői műszókészletének szemlélete is átalakul. Ez a helyzet minden érintkezési eszköz sajátos relatív önállósulását okozza a kapitalizmus idején; ezek e kor társadalmi viszonyainak következtében valóban működők, az embertől független erők jellegét kezdik magukra öltetni. Elemző módon rá lehetne mutatni, hogy azok a tendenciák, amelyeket tudatosan a futurizmus mondott ki, a maguk módján, látenszen már a múlt század fejlődésében jelen voltak.

A szimbolizmus „szómágiája” lényegében csak e fejlődési vonal vakvágányra futása. Az a különös figyelem, amelyet a szimbolizmus a metrikának, az eufóniának stb., tehát mindannak szentel, ami a vers zeneiségét biztosítja, végső fokon éppen annak a zsákutcának a következménye, amelybe ez az irány a költészetet belevitte. Erlichnek az a fokozott figyelme, amelyet a költő anyagának és a költői alkotómunka technikájának szentel, nem fedí fel az irodalmi irányok e két típusának tulajdonképpeni diszkrepanciáját. Erlich megállapítása a szimbolizmusnak a

nyelvel szemben elfoglalt álláspontjáról, arról az állásponttól, amellyel ezt az irányzatot a pozitívizmus és a realizmus korától kellene elválasztani, nem egészen pontos. Magát a realizmust sem kímélte meg az a folyamat, amelynek a futurizmus a „szó autonómiájának” hangsúlyozott kijelentésével csak bizonyos momentuma vagy betetőződése. Az a benyomás, hogy a nyelv a realizmusban csak a maga közlő funkciójával érvényesül, épp olyan optikai csalódás, mint az az illúzió, hogy a pozitivisták korszak realizmusa az igazi, nem fiktív valósággal együtt számológodik fel. Hasonló a helyzet ugyanennél a realizmusnál a forma kérdésének háttérbe szorítása terén. A korai futurizmus harci jelszava, a forma prioritása a tartalom fölött, látens módon jelen van — már fejlődése kezdetétől fogva — a XIX. század művészetében. Ha lemondunk az irodalom genetikusan és pszichológikusan felfogásáról, kénytelenek leszünk elismerni, hogy a romantika kora óta éppen a forma problematikája kodifikálja az irodalmi irányokat. Mindenekelőtt azért, mert a forma problematikája foglalja magában a valóság művészi megközelítésének tulajdonképpeni kérdéseit. Másodszor nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt sem, hogy ez a helyzet a művészet társadalmi jellegének sajátosságait tükrözi a kapitalizmus idején. Mert ha meggondoljuk, hogy ez emberi tevékenység egyes ágai ebben a korban milyen intenzív módon specializálódtak, s hogy ez a művészet területén sem maradt nyom nélkül, akkor elsősorban arról van szó, hogy a formatani kérdések fokozatos emancipációja annak a folyamatnak a tükröződése, amelynek során a művészet fokozatosan emancipálódik a középponti társadalmi eszmék kötöttségei és hierarchiája alól. Észert úgy véljük, hogy egy társadalmi korszak művészeti összképében az a választóvonal, amely a szimbolizmust különíti el az előző irányoktól, sokkal kevésbé fontos, mint az, amely a szimbolizmus és a futurizmus között van.

A harmadik fejezetben Erlich a formalista iskola megszületésével foglalkozik azok között a viszonyok között, amelyek az orosz irodalomtörténetírásban a század elején uralkodtak. Az impresszionista kritika és a biografikus érdeklődésű irodalomtörténet hiányaira, korlátaira és szűk látókörére hivatkozik. A képet a forradalom előtti marxista irodalomelméletre való rövid utalással is kiegészíti. Itt most arról van szó, hogy ebből az általánosságban felvázolt horizontból mi került a formalista reakció látókörébe. Vajon mindenekelőtt az akadémikus irodalomtörténetírásról volt-e szó? Erlichnek Mereskovszkij-

ról és Gersenzonról írt kritikája mindenesetre jogosult. Erlich egyébként ebben görösen ragaszkodik maguknak a formalistáknak a nyilatkozataihoz. Úgy véljük azonban, hogy a szerző részben túlértékeli ennek az iránynak a jelentőségét. Ez talán azért van így, mert összhangban kellett lennie az amerikai „kritika” hasonló műfajaival? Ugyanebben a fejezetben foglalkozik Erlich a moszkvai és pétervári kör keletkezésével, az Opojaz megalapításával, a két csoport egyesülésével, meg-megáll egyes képviselőinél, jellemzést ad róluk egyrészt a futurista mozgalomhoz fűződő viszonyuk, másrészt magán az iskolán belül elfoglalt helyük szempontjából. Erlich egyáltalán a munka további részeiben is az Opojaz egyes tagjainak bizonyos individualizációjára törekszik, hogy érzékeltesse belső differenciáltságát és az irányzatot belül megrajzolja az árnyalatok skáláját. Ugyanakkor nem mulasztja el, hogy ne foglalkozzék az egyének sajátos tulajdonságaival is, hogy mint tudóstípusokat mutassa be őket.

A IV. — VIII. fejezet a formalizmus történetét korszakokra osztja fel, amelyek az irányzat belső fejlődésének felelnek meg. Az első korszak (1916—1921) főleg a formalisták fellépésének, a forradalom idején és közvetlen utána kifejtett tevékenységüknek és a kialakuló szovjet irodalmi fejlődésbe való beleilleszkedésüknek idejét foglalja magában. A következő fejezet a formalizmus legnagyobb felvirágzásának korát tanulmányozza. A már idézett VI. fejezet a marxizmus és a formalizmus polemáival, főleg Trockij s Eichenbaum és Sklovszkij vitáival, Lunacsarszkij kritikájával, továbbá Cejtlinnek, Levidovnak és Arvatovnak a marxizmus és formalizmus egyesítésére irányuló törekvéseivel foglalkozik. A VII. fejezet foglalja magában a formalizmus válságának talán legdrámaibb szakaszát, a kiindulópontok revízióját és leküzdését. Az utolsó előtti fejezet a véleményeknek amolyan „membra disiecta”-ja az iskola egyes képviselőinek sorsáról, egyes visszhangokról s egyes utólagos reakciókról a formalista iskolára. Sokkal kevésbé arányos és sokkal hevenyészettebb áttekintés ez, mint az összes előző fejezet, inkább csak anekdotikus, szenzáció jellegű, sporadikus és könnyen hozzáférhető adatokra támaszkodik. Zsdánov 1945 utáni fellépésének szentel figyelmet. Ugyanakkor Erlich elhanyagolja a terminológiai különbséget — a művészet és az irodalomtudomány formalizmusát egy kvalitatív megjelölésnek látja. Az utolsó fejezet röviden szól a formalizmus folytatásáról a harmincas években Csehszlovákiában és Lengyelországban.

A második részben (Doctrine) Erlich megkísérli felvázolni a formalisták tanításának alapelveit, hogy az irodalmi iskola fejlődéstörténeti aspektusát, szisztematikusabb, többé-kevésbé a logika szférájához kötött szemlélettel egészítse ki. Az a tény, hogy sokmindent megismétel, amit már elmondott, nem árthat az ügynek, mert így csak még „bizalmasabb” módon avathat be a formalizmus egész problematikájába. Ez a kettősség mégis — önmagában véve is — arról tanúskodik, hogy nemcsak a „történet”, maga az interpretáció is megoldatlan. Ha a kettéválasztás Erlichnél gyakorlatilag és tankönyvszerűen hasznos is, mégiscsak vannak fehér foltjai és sebezhető pontjai.

A második rész első fejezete a formalisták szempontjait interpretálja az irodalmi mű elemzése közben. Rámutat az irodalomtudományra, mint autonóm, sajátos területnek a felfogására, arra a felfogásra, amely a megvizsgált objektum szféráját megtisztítja a tőle idegen módszerektől, a lélektani, szociológiai, művelődéstörténeti elemektől.

A XI. fejezet az irodalom és az „élet” viszonya fejezete a szemléletének összefoglaló áttekintése. A következő két fejezet a formalista vers- és prózaelmélet keresztmetszetét és magyarázatát adja.

Az utolsó előtti fejezetet Erlich az irodalomtörténet formalista felfogásának szenteli. A formalista iskola konkrét irodalomtörténeti munkái álltak rendelkezésére. A formalisták irodalomtörténeti relativizmusának interpretálását egyoldalúnak látom. Olyan fontos részletek elhanyagolásával, mint pl. Eichenbaum Lermontov-bevezetése, Eichenbaum *Lityeraturnij bit* c. értekezése stb., a szerző — nézetem szerint — elmulasztotta annak a megmagyarázását, miért orientálódtak a formalisták elsősorban a XIX. század első felére.

A befejezésben (Stock-Taking) Erlich megkísérli, hogy beillesse a formalizmust a nyugat-európai irodalomelmélet kontextusába, s hogy az orosz iskoláról átfogó értékelést adjon.

Erlichnek a formalizmusról adott összefoglaló értékelése jellemző a könyv egész jellegére. Hogyan is lehetne egysülyt teremteni ennek az iskolának ellentmondásai, vakvágányai, zsákutcai — és tartós értékű eredményei között, ha nem „ép ésszel”, a fény és az árnyék okos elosztásával? De az ép ész, amely biztosan jár az arany középúton, rendszerint nem veszi észre azokat a csapdákat és hurkokat, melyek az útjában állnak. Azt a hön öhajtott filozófiai alapot, amelyet a formalizmusnak a marxizmus nem adhatott meg, századunk „alkotó eszméi”, a Gestalt-

psychologie és a holizmus nyújthatták inek a szervezett egészről szóló koncepciójukkal, a struktúráéval a polgári esztétikai strukturalizmusban, amely — ha nem is következtesen — a poétikát a szemantika részévé igyekezett tenni. Sajnos, Erlich könyvére az jellemző, hogy ott, ahol a XX. század filozófiai problémáival találkozik, s ahol a formalizmust a XX. század eszmei fejlődésének kontextusába igyekszik beleilleszteni, inkább nomenklatúrával, mint alapvető kérdéseinek megragadásával operál. Maga a marxizmus is inkább mint gyakran valóban elhibázott kritikák főzete szerepel nála. Abból a választútból és válságból, amelybe az orosz formalizmus a húszas évek második felében került, Erlich szemében csak a keresztúton tud kimenekülni. Hogy ennek az útnak az eklekticizmusa, amelyet a strukturalizmus képviselt, csak egy bizonyos felőlrlődéssel, ha ugyan nem második zsákutcával végződhetett, azt Erlich csak részletkérdéseken tudja megfigyelni.

Erlich műve egészében véve hasznos adalék az orosz formalizmus történetéhez, amely inkább informatív jellegű, gazdag anyag ismeretére támaszkodik, ha — úgy látszik — az egész anyagot nem is aknázták ki. A szerző, aki sokban azonosítja magát a formalizmus és a strukturalizmus kiindulási pontjaival, annak olyan leírását adja, amelynek mindig az anyag megválogatására kell támaszkodnia, végső fokon egy bizonyos kulcs alapján. Semmiképpen sem akarunk ezzel a kulccsal vitába szállni. Az az érdeklődés, amelyet az irodalom sajátos anyaga iránt a formalizmus képvisel, olyan dolog, amelyet úgy is felfoghatunk — ha kettős problematikájú ügyről van is szó — mint a formalizmus pozitív eredményét, ha ennek az irányzatnak a részleges vívmányait tartjuk szem előtt. De a pozitív eredmény rögzítésével ennek a megállapításnak az egész problematikája számunkra nem zárul le, hanem éppen elkezdődik. Mert az orosz formalizmus sajátos problematikája nézeteink szerint Erlich könyvében nemcsak hogy megoldás nélkül maradt, hanem fel sem vetődött.

RŰŽENA GREBENIČKOVÁ (Prága)

Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Ред. И. С. Зильберштейн и Е. Б. Тагер. Москва, 1963. Изд. АН СССР, 734. (Литературное наследство, т. 70.)

Gorkij levelezése példátlanul nagy, az elveszett, a külföldi címzettek birtokában levő és nem publikált leveleket is figye-

lembe véve, körülbelül húszezer darabra becsülhető. Az utolsó két-három évben több válogatás jelent meg levelezéséből.

Ez a kötet kiegészíti a művei harminckötetes kiadásában publikált levelezésanyagot. A korábbi kiadásokkal szemben felbecsülhetetlen értéke, hogy kétoldalú levelezést tartalmaz, 550 darab szovjet íróhoz intézett, illetve tőlük kapott levelet.

A harminckötetes sorozat utolsó kötetének leveleit (kb. 230) Gorkij elsősorban fiatal olvasóihoz, kezdő írókhoz és újságírókhoz írta. A mostani kötet több mint 260 levelének címzettjei Gorkij egykorú és fiatalabb szovjet írókörtársai. A levelezés hű tükrre a kor irodalmi életének, nagy segítséget ad az 1920–1930-as évek irodalmi életének megértéséhez. Itt publikálták először az „elfelejtett írók”: Babel, Andrej Platonov, Zoscsenko, Afinoginov, Volnov, Kirson, Kogan, Pilnyak és mások leveleit. A levelek segítenek megérteni, milyen viták és harcok közben született a szovjet irodalom. Az egykorú levelekből sokkal teljesebben megérthetjük, mi történt akkor valójában. Pl. a húszas évek irodalmi életéről mindeddig csak vázlatos ismereteink vannak. Az egyes irányzatokról nem mindig a korabeli művek közvetlen ismerete alapján beszélünk, inkább egyes írók önvallomásai nyomán, amelyek nem mindig esnek egybe művészi gyakorlatukkal. Gorkij és a szovjet írók levelei ezeknek a problematikus éveknek irodalomtörténetét egészítik ki.

A fiatal írókkal folytatott levelezéséből látjuk: mit tett értük. Nemcsak szépirodalmi alkotásaival tanította őket, hanem — mint a levelekből kiderül — az önelégültség, a szektarianizmus, a primitivizmus elleni harcával is. Az volt a — talán vitatható — véleménye: csak író taníthat meg író az írói mesterségre.

B. Lavrenyovhoz írt levelében így ír: „Sosem volt olyan kritikánk, amely hasznos lett volna az íróknak. Azt hiszem, hogy ilyen csak az önkritika lehet. Nem is gondolom, hogy Belinszkij, Dobroljubov és a többiek elősegítették volna a szavak művészetének fejlődését. Lényegében abban voltak hasznosak, hogy tanították az orosz olvasót az olvasmány lényegének megértésére, de mondja, Puskin, Gogol, Turgenyev, Tolsztoj, Leszkov mit köszönhet a kritikusoknak? Minden fiatalnak makacsul tanácsolom: bírálják sajátmagukat, ennél jobb kritikust nem találhatnak.”

Tanulságos Gladkovval folytatott levelezése, mely a század elején barátinak indult, a húszas évek végén a szektás proletkultus gyakorlat azonban eltorzítja kapcsolatukat. Gladkov önzően igyekszik felhasználni Gorkij tekintélyét saját személye-

és csoportja érdekében. A vele váltott 41 levél arról is tanúskodik, hogy Gorkij vezető posztja nem volt kényelmes, „állás”, pozíciója újra meg újra kiállásra készítette a szovjet irodalom színvonala mellett, az irodalom eszmei egységét szükségtelen csoport harcokkal megbontó törekvések ellen.

Sok új adatot találunk a Szerapion-csoport tagjaival folytatott levelezésben. E kis létszámú írócsoport értékelése mind a mai napig szélsőségesen ellentétes. Éppen ezért érdekes elolvasni e kötetben a Zoscsenkóhoz, Kaverinhez, Slonyimszikjhez, Tinyanovhoz, Fegyinhez írott leveleket. Sajnálatos, hogy Vszevolod Ivanov, Lev Lune, Nikityin és mások Gorkijjal váltott levelei még nem kerültek elő.

A tapintat, a fiatalok törekvéseinek a megbecsülése, és ha kell, kíméletlen vita: ez jellemzi Gorkij álláspontját. Egyik levélét a fiatal L. Leonovhoz így kezdi: „Kélemetlenül fiatal, de nagyra becsült elvtárs”. A levél hangvétele is elárulja, hogy Gorkij pedagógiai elvei az igazmondás, a kíméletlen őszinteség. Gorkij hosszú éveken át gondosan válaszol Fegyin leveleire és az „új humanizmusról”, a szenvedés „veszélyes vonzásáról” vitatkozik vele. Az új erkölcsi eszmény kerül megvitatásra: milyen emberek érdemlik meg az író támogatását — a „nógató” — ahogyan Fegyin nevezte a forradalmárokat — cselekvő emberek, vagy a szenvedő, passzív emberek? Kaverinhez, Fegyinhez írt leveleiben műveik szerkezetének, a meseszövevs bírálójának kapcsán vagy ezektől függetlenül is (pl. Fegyinnel váltott levelekben) felvetődik a forradalmi művészet aktuális problémája: a forradalmi hős, az új ember ábrázolása.

Gorkijnak vall Zoscsenko az új esztétikai értékek kereséséről. Röviddel a halála előtt Gorkij ezt írta neki *Kék könyvről*: „Maga már szinte kifogástalanul el-sajátította az írásnak ezt a módját, de — úgy tűnik nekem, — nem egészen helyesen válogatja az anyagot, vagyis nem eléggé tipikus tényekkel operál. Hej, Mihail Mihajlovics, milyen jó lenne, ha ebben a formában adna nekünk egy új könyvet, amelynek szenvedés lenne a témája! Még soha senki nem merté kinevetni a szenvedést, amely sok ember számára kedves »szakma« volt és marad. Még soha, senkiben a szenvedés nem váltott ki undort. A »szenvedő Isten« vallása szentesíti azt és a történelemben »a primhegedű«, »leit-motív«, az élet alapvető motívuma szerepét játszotta a szenvedés. Magától értetődik — egészen reális, — szociális jellegű okok váltották ki, ez — így van! De ugyanakkor, amikor az »egyszerű« emberek harcoltak ellene, akár úgy, hogy egy-

mást kényszerítették a szenvedésre, akár úgy, hogy menekültek előle sivatagba, kolostorokba, »más vidékre« és így tovább, az író — prózaírók és verselők — mélyítettek, szélesítették »univerzalizmusát«; figyelmen kívül hagyták, hogy maga a szenvedő Isten is megundorodott a szenvedéstől, és így könyörgött: »Atyám, ha lehetséges, múljék el tőlem a keserű pohár«. A szenvedés a világ gyalázata, és gyűlölni kell, hogy megsemmisítsük.” (1936. március 25.)

Jelezni is nehéz e kötet gazdag problematikáját, csupán érinteni szeretnénk még egy másik kérdéscsoportot: Gorkij őszinte barátságát a vele egykorú írókkal és az irodalmi témák őszinte megvitatását. Prísvinnel, Grigorjevvel, Csapiginnal, O. Fors-sal való levelezése és a műveikről folytatott kölcsönös véleménycsere értékes és érdekes adalékokkal egészíti ki a már ismert Gorkij-képet.

A kötet ugyanakkor feltárja emberi korlátait, tévedéseit is, például a parasztkérdésben (Ivan Volnovhoz írt levelei 1919—1921-ből). Tévedéseit később azonban belátta, amint arról Fegyinhez írt levelei tanúskodnak a húszas évek közepéről. Lehet vitatkozni Majakovszkijről (Zoscsenkóhoz írt leveleiben), Paszternák költészetéről (a költőhöz írt levelei) vallott felfogásával esztétikai eszményével, de nézetei még ma sem veszítették el érdekességüket. 1924-ben V. Kaverinhez írt levelében szól azokról a feladatokról, amelyeket szerinte az új irodalomnak vállalnia kell:

„Úgy gondolom, eljött az idő, hogy egy kicsit és baráti módon nevéssünk az emberek és a káosz, amelyet olyan helyen teremtetünk, ahol régóta könnyűnek és vidámnak kellene lennie az életnek. Elég okosak vagyunk ahhoz, hogy jobban éljünk, mint ahogyan élünk. És elég sokat szenvedtünk, hogy jogunk legyen magunkon nevetni”.

KÁMÁN ERZSÉBET

В. Ф. Переверзев: У истоков русского реалистического романа. Москва, 1965. Художественная литература. 214.

Pereverzev neve manapság csak néhány irodalomkutató számára mond valamit. A húszas években azonban az ifjú Szovjet-Oroszország irodalmi életében ennek a névnek csengése volt, az egyik legbefolyásosabb irodalomtudományi iskola megnevezésére szolgált. Pereverzev, a Moszkvai Egyetem professzora az orosz irodalom kiemelkedő alakjai: Gogol, Dosztojevskij, Goncsarov munkásságával foglalkozott. Iskolája alapjait még a forradla-

lom előtt kezdte lerakni. Olyan tekintélyes tudósok tartoztak ehhez az iskolához mint A. Cejlin, G. Poszpelov, U. Foht. A húszas években módszerét az egyedüli marxista módszernek kiáltották ki.

Pereverzev a marxizmusnak abból a tételéből indult ki, hogy az ideológiai felépítmények a gazdasági alaptól függenek. Nem vette azonban figyelembe az alap és a felépítmények kapcsolatainak bonyolultságát, áttételes jellegét, elhanyagolta a művészetben meglévő és csakis a művészetre vonatkozó sajátos törvényszerűségeket. Szerinte az irodalom közvetlenül a termelésből nő ki, és csak a termelés által meghatározott. A műalkotás minden elemét az alakoktól a stílusig a termelés aspektusából magyarázta. Erre a koncepcióra épült az az irodalomszemlélet, amely azután a „pereverzevizmus” elnevezést kapta.

Pereverzev követői tagadták például az írónak az alkotás folyamatában tanúsított bármiféle aktivitását. Véleményük szerint az író csupán osztályának szócsöve, szociális környezetének tükré. Automatikusan, függetlenül személyes vágyaitól — sőt gyakran az ideológiai — annak az osztálynak ideológiáját, pszichológiáját tükrözi vissza, amelyből származik. „Az ihlet nem más mint az osztálynak az egyes emberben felcsendülő hangja, amely elől kitérni semmilyen irányban nem lehet”. Pereverzev követői arra a megállapításra jutottak, hogy a művész alkotó tevékenységét osztálykörnyezete fatalista módon előre meghatározza. A nemesi származású írónak az az osztályrésze, hogy csak a nemesiség eszméit, a proletár íróé az, hogy csak proletár eszméket juttasson kifejezésre, és így tovább. Így például Goncsarov, akit az említett irodalomkutatók „alkalmazott burzsoának” neveztek, híres regényében az *Oblomov*-ban kizárólag burzsoá ideológiát hordozó alakokat alkotott. Ilyen maga Oblomov is, de Stole, Zahar és Olga is ilyenek. Igaz ugyan, hogy Goncsarov egyenesen rámutat: Oblomovja földbirtokos. Pereverzev ezt azzal magyarázta, hogy Oblomov olyan burzsoá, aki földbirtokosnak öltözött. Az *Oblomov* összes alakjai a G. Poszpelov szerinti „autogén” figura variációi. A kutató elsődleges feladata nem más, mint megtalálni és megmagyarázni a „heterogén alakokat”, vagyis a fő alak rejtjelezett, más ruhába bújtatott modifikációit.

Az alkotó folyamat aktív, szubjektív kiinduló pontjának tagadásából Pereverzev követői számára az irodalmi művek elemzésének más elvei is következtek. Feleslegesnek tartották az író életrajzának tudományos tanulmányozását („Az iro-

dalmi jelenségek tudományos értelmezése szempontjából haszontalan az író életrajzában vájkálni, mert a stílus titka nem az író személyében rejlik.”), csakúgy mint eszmei és művészi fejlődésének, művei keletkezés — történetének kutatását. Csak maguk az alakok fontosak, — mint objektív, osztálytartalmú jelenségek.

A húszas évek irodalmának rendkívül bonyolult világában Pereverzev iskolája különös helyet foglalt el. Élesen fellépett a formalista iskola ellen, amely tagadott bármiféle kapcsolatot a művészet és a társadalmi alap között.

Ugyanakkor, amikor Pereverzev követői, a Rappal, a proletkultokkal sok kérdésben összeütköztek, végeredményben ezeknek a szervezeteknek leghibásabb nézeteit alapozták meg.

A „pereverzevizmus”-ról folytatott viták az 1928-ban Pereverzev szerkesztésében megjelent *Irodalomtudomány* című könyv megjelenése után kezdődtek. A Kommunista Akadémia elnöksége 1930-ban külön határozatot hozott Pereverzev irodalomtudományi koncepciójáról. A határozatban előfordulnak irodalmi értékelések és ellenséges politikai elméletek alaptalan azonosításai. A pereverzevizmust a mensevizmus irodalmi megjelenésének nyilvánították.

Pereverzev egyik könyvének 1965-ös új kiadása újabb bizonyítéka annak a napjainkban megnyilvánuló törekvésnek, hogy a közelmúlt irodalomkritikai öröksége figyelmes és objektív tanulmányozás tárgyává váljon.

A könyv első kiadása 1937-ben jelent meg. Három cikket tartalmaz, melyeket egy egységes tanulmány fejezeteinek tekinthetünk. A könyv a XIX. század orosz irodalmának kevésbé feltárt területével kapcsolatos gazdag tényanyagot, érdekes megfigyeléseket tartalmaz. A szerző azokkal a tehetséges és eredeti írógyéniségekkel foglalkozik, akik az irodalom fejlődését előmozdították, de klasszikus műveket nem hoztak létre. „Nem váltak klasszikusokká, de nélkülük nem lennének klasszikusok.” Ebből az állásfoglalásból kiindulva vizsgálja Pereverzev Narezsnij és Veltman életművét.

Pereverzev Narezsnijt a „naturalnaja skola” keretei közt kialakult regény előhírnökének, Gogol előfutárának nevezte. Részletesen elemzi Narezsnij szatirikus, a korabeli élet jellegzetességeit leíró regényeit: az *Orosz GIL BLAS*-t, a *Két Iván, vagy a pereskedés szenvedélye* című regényét és más műveit. A kismemesi földbirtokosok mindennapi élete színes leírásában Pereverzev sok olyan vonást tár fel, amely Gogolnál is fellelhető mind a szüzsét,

mind a témát, mind a stílust illetően. Különösen meggyőzően tudta megmutatni a „tiszta gogoli színeket” a két, valami semmiség miatt összevezetett Iván történetének elemzésében. Amikor Pereverzev Narezsnijt Gogollal hasonlítja össze, hangsúlyozza, hogy Narezsnijsz szatírájára bizonyos könnyedség, felületesség jellemző. A szerző véleménye szerint mégis Narezsnijsz az, aki megvetette annak az iskolának alapjait, melynek felülmúlhatatlan mestere Gogol lett. Pereverzev úgy jellemzi Veltmant, mint „Dosztojevszkij előhírnökét.” A Veltmannal foglalkozó fejezet — kinek tehetőségéről nem egyszer szólt lelkes szavakkal Belinszkij és Dosztojevszkij — bőségesen nyújt új, érdekes anyagot. A szerző részletes leírást ad Veltman életéről és munkásságáról, különösen *A mindennapi élet tengeréből merített kalandok* cím alatt egyesített műveinél időz hosszasan. Pereverzev szerint, éppen ezeknek az elbeszéléseknek a morálisan megtépázott, zaklatott, a mindennapi élet tenger hullámai közt hányódó hőseiben rejtezik potenciálisan Dosztojevszkij számos alakja.

Pereverzev könyvének három fejezetében különböző mértékben, de mindvégig érezhető a vulgárszociológia módszerének hatása. Különösen élesen jelentkezik a Veltmannról szóló fejezetben, s minden alkalommal megmutatkozik, amikor a kutató a műalkotás konkrét elemzéséről átérte specifikumának magyarázására.

A harmadik fejezet, mely a „*Puskin harca az orosz pikareszk regénnyel*” címet viseli, különösen szemléletesen mutatja meg, hogy a vulgárszociológia módszere „lenyesi” az elméleti gondolat szárnyait.

Puskin mint a kevéssé ismert és kevéssé tanulmányozott „Orosz Pelam” című regénytervezet (melyből csak egy megírt fejezet és egy részletes terv maradt fenn) szerzője egy sorba került Narezsnijsz és Veltmannal. Pereverzev élénk, színes képet ad a múlt század harmincas éveit orosz prózájának állapotáról, érdekes adatokat hoz Puskin Bulgarin és nagy port felvert regénye, az *Orosz Gil Blas, avagy Iván Vicsigin vándorlásai* ellen folytatott harcáról.

Pereverzev elméleti következtetései tudományos szempontból igen gyengék. A következő módon magyarozza Puskinnak, a költőnek a prózára való áttérését: „A társadalom felső körei kifinomult kultúrájának a képviselője”, Puskin „lealacsonyította magát” a prózához, hogy szembe szálljon annak a silány kispolgári prózának sikereivel, melynek iskolapéldája Bulgarin regénye volt”.

Mint ismeretes, Puskinnak a próza felé fordulása az egyre mélyebb realista ábrá-

zolás felé vezető úton tett törvényszerű, és már hosszan előkészített lépése volt. Ennek a jelenségnek a törvényszerűségét tanúsítja az a határozott fordulat is, melyet számos nyugat-európai irodalom megtett a regény műfaja felé. A tanulmány saját módszereireh bilincselte szerzője mind ezt nem veszi észre.

Pereverzev könyve előszavában arról a célról ír, melyet művével szolgálni akar: érdeklődést kelteni az orosz regény történetének tanulmányozása iránt. Ezt a célt kétségtelenül eléri.

SZÉKELY TIBORNÉ

V. Перцов: Маяковский в последние годы. Жизнь и творчество 1925—1930. Москва, 1965. «Наука», 418.

Az egyre szaporodó Majakovszkij-monográfiák sorában előkelő helyet foglal el Viktor Oszipovics Percov háromkötetes munkája. A Gorkij Világirodalmi Intézet Majakovszkij-csoportjának vezetője még a háború előtti években kezdte meg anyaggyűjtését, s „trilógiájának” első részét, amely a költő alkotómunkásságának 1917-ig terjedő periódusát ölelte fel, 1950-ben publikálta. A nemrég megjelent zárókötet az életmű utolsó éveivel foglalkozik.

Mint a munka alcíme is jelzi — (életrajz és alkotómunkásság) — Percov a lírai oeuvre komplex bemutatására törekszik. Monográfiája széles körképben vázolja fel a húszas évek irodalmi életét, s Majakovszkij költői tevékenységét a sokoldalúan ábrázolt irodalmi folyamat részeként elemzi és kommentálja. A kötet a költő amerikai útjának leírásával kezdődik, majd a párizsi látogatások bemutatásán keresztül érzékelteti azt a hatást, amelyet a külföldi tartózkodások költészetére és esztétikai nézeteire gyakoroltak. A következő fejezet Majakovszkij irodalompolitikai témájú verseivel foglalkozik, párhuzamokat von a költő és Jeszenyin, Sengeli, Paszternak, Bagrickij, Szetlov verstaná, költői programja között. A monográfia hosszan és mélyrehatóan elemzi az Októberi Forradalom tizedik évfordulójára megjelent *Csudajó* c. elbeszélőköltemény létrejöttét, megformálását s helyét a korabeli lírai és prózai alkotások között. Különösen érdekes és életszerű a húszas évek végének a megrajzolása. Percov maga is tagja volt a költő által vezetett Lef (Balfront) csoportosulásnak s így a kortárs sokoldalú tájékozottságával vall a különféle irodalmi irányzatok harcáról, a RAPP (Proletárirók Oroszországi Egyesülete) egyes teoretikusainak Majakovszkij-ellenes megnyilatkozásairól s arról az idegenkedésről, amely a

költő éles hangú színpadi szatíráit (*Poloska, Gőzfürdő*) fogadta. A kötet legizgalmasabb fejezete Majakovszkij öngyilkosságát kommentálja. Hitelesen és pártatlanul idézi fel az irodalmi légkörben és a költő magánéletében támadt vákuumot, amely a tragikus lépést előidézte. A kötet a Majakovszkij által megtestesített lírai magatartás összegezésével zárul.

Percov monográfiájának legfőbb érdeme a történetiség. Fejezetről fejezetre haladva tárja fel azokat a kapcsolatokat, amelyek a költő alkotómunkásságát kora társadalmi változásaihoz, az egykori irodalmi élet eseményeihez fűzik. Konkrét példákon mutatja be azokat a közvetlen és néhol áttételes összefüggéseket, amelyek Majakovszkij életművét Alekszej Tolsztoj, Artyom Veszjolij, Ilja Szelvinszkij, Nyikolaj Aszejev, a szatirikus Ilf és Petrov, Mihail Zsocsenko stb., stb. egy-egy alkotásával, irodalmi törekvéseivel hozzák rokonságba. Ugyanakkor azonban világosan érzékelteti azokat a pluszokat is, amelyek a költő líráját a korszak legkiemelkedőbb irodalmi teljesítményévé avatják.

Hiánya a kötetnek, hogy a fent jelzett történetiség időnként eltakarja az életmű egészéből folyó elvi kérdéseket. A konkrét kommentárok mögül helyenként hiányzik a mélyebb esztétikai számvetés. Percov meglehetősen keveset foglalkozik a költői műhelymunka látszólag próbb kérdéseivel, s a nagyobb, társadalmi összefüggések láttatásának szándéka miatt szinte a mű egésze nélkülözi a költői egyéniség belső problematikájának rajzát. Mindez azonban a monográfia eleve adott aspektusának törvényszerű következménye, s egyúttal felhívja a figyelmet azokra a kérdésekre, amelyek a Majakovszkij-kutatás jövő feladatait körvonalazzák.

БОТКА FERENC

E. Любарева: Эдуард Багрицкий. Жизнь и творчество. Москва, 1964. Советский писатель, 244.

Az 1920–30-as évek szovjet költői plejádjának eredeti és kiemelkedő alakja Eduard Bagrickij (polgári nevén Dzubin). 1895-ben született Ogyesszában szegény zsidó családban. Korán megpróbál menekülni az embert megalázó életből, a számára örökké gyűlöletes városi kispolgárság fullasztó világából.

Első versei az akkoriban divatos ködös, álromantikus hangnemben íródtak. A forradalom, a polgárháború kivezették a költőt a kreol nők, a déltengeri kalózhajók világából és új valóságot tártak elé, bár költészete végig megőrizte a romantikus han-

got. Versei 1925 óta jelentek meg a moszkvai folyóiratokban, s eredeti, gazdag költészete 1934-ben hallgatott el; régóta kínzó asztmája vitte sirba a költőt.

Hosszú ideig keveset írtak róla. Azért oly örvéndes, hogy 1964-ben két nagy tanulmányon kívül (bevezetőként művei új kiadásához) most monográfia is jelent meg róla.

Ljubarjova célja nem a megszokott értelembe vett életrajz. Ez érdeme a szerzőnek. Viszont a kor változásainak vázolója mellett nem lenne szabad kifejeznie a költő életének lényeges mozzanatait sem, melyek minden bizonnyal befolyásolták alkotó munkásságát.

A stílus fordulatosága főleg az első 64 oldalon szembetűnő, amikor nagy közvetlenséggel kapjuk a korrajzot és Bagrickij egyes műveinek rövid, magyarázatos kivonatát. Igaz, néha kissé nehéz követni a szerző elmefuttatását; a költő futurizmusa, dekadenciája, Burljuk követése talán több, főleg tartalmasabb ismertetést követelt volna meg, hiszen ide nyúlik költővé válásának kezdete.

A szerző kétségtelen nagy tudása, olvasottsága, annak helyenként lebilincselő közlése a könyvét olvasmányossá teszi. Hiányzik ugyanakkor a valódi elmélyülés — talán a *Duma pro Opanasza* c. elbeszélő költemény elemzésekor emelkedik csak felül a látványos csillogáson, próbál a mű mélyére hatolni. Így éppen itt, a differenciált valóság ábrázolásának, a metaforák, tájleírások szimbolikus képeinek kibontásakor áll csak előttünk Bagrickij a valóságban, a maga ellentmondásos becsületességével, forradalmi érettségével, a dialektikus fejlődés helyes értelmezőjeként, művészként.

Érdekes és hasznos lett volna többet kapni Bagrickijról a világirodalom és kultúra nagy ismerőjéről, bár verseiben vissza-visszatérő konkrét történelmi vagy a történelem folyamán legendássá vált személyek, leíró költészetének képzőművész alkotásokkal oly rokon jellege itt is említést nyert. De az ő Till Eulenspiegele és Bolygó hollandija mindig egy kicsit maga a költő, — a világot gondolatban bejáró, megváltó, az emberek arcára örömet varázsoló, a sajátmaga szabta törvényeknek engedelmeskedve mindig úton levő, soha nem pihenő egyéniség, akinek gondja a közös az emberiségével.

Mindebből csak a felületen kapunk valamit. Mintha minden öncélú lenne, pedig a kispolgár ostromozása nem öncélú, elvonatkoztatott, vagy diktált motívum a költőnél. Ljubarova érzékelhető közelségbe hozza a húszas éveket, de ezt is csak felületesen. Ahogyan a szerző Bagrickij mélysé-

gesen igaz ellenérzetét az „enyém” földhöztapadt elméletével szemben is egyoldalúan mutatja be. Bagrickij önmagát, önmaga vajadásait, hitét és kétségeit is belelehel a költeményeibe.

Zavaró Ljubarovának pontatlan — vagy nevezük ismét így — felületes elmélkedése a költő és a konstruktivisták viszonyáról, vagy a RAPP-ba lépésének körülményeiről. Az, hogy az utóbbi irodalmi csoport tömeg-jellegű volt, ide belépni — ahogyan a szerző írja — azt jelentette, hogy együtt van a többiekkel, és így erősebben érezheti a néppel való vérségi kötelékeket — nagyon gyenge érv, s egy kicsit demagógnak is tűnik, ha ismerjük Bagrickij egyéniségét, valamint megnyilvánulásait a RAPP egyes vezetői ellen, akik a közösség elvi irányítását kezökben tartották (pl. Averbah).

A szerző egyik legszerencsésebb vállalkozásának nevezhetjük, ahogyan a költő rajzait, skicceit szervesen beépíti monográfiája utolsó fejezetébe. Ezzel eléri azt, amire törekszik — bepillantást enged az alkotóműhelybe, ahogyan ezt teszi a néhány oldalon keresztül vezetett verselemzéssel is. Tiszta, sallangmentes a művészi forna kialakulásának nyomkövetése. Jóllehet olvasni a szovjet elemző irodalomban olyan kevés helyet kapó, lényegre törő stilisztikai ismertetést.

Igen gyakran esik szó a monográfiában Bagrickij romantikus világfelfogásáról és annak ugyancsak romantikus formában való tükröződéséről. Nem tudjuk meg azonban, mit ért Ljubarova a romantika, a forradalmi romantika fogalmán; nem próbálja meg tisztázni konkrétan a költő hovatarozását, módszerét; hogy szocialista realista-e az az ábrázolásmód, mellyel Bagrickij beírta magát a szovjet költészet kiemelkedő alkotói közé.

URBÁN NAGY ROZÁLIA

В. Щербина: Наш современник. Москва, 1964. Советский писатель, 569.

A könyv szerzője napjaink irodalmi közvéleményét foglalkoztató aktuális metodológiai és esztétikai kérdések ismertetését tűzte ki feladatául.

A terjedelmes könyv olvasása közben az érdeklődőt nem csupán az eddig ismeretlen tények, megállapítások, még csak nem is a szerző egyéni analízáló módszere nyűgözi le. A széleskörű tárgyi ismeret, a fogalmak, a meghatározások, a klasszikusok és a kortársak idevágó gondolatainak útvesztőjében való alapos jártasság az, mely elsősorban kivívja elismerésünket.

A felsorakoztatott tényanyag boncolása közben Scserbina tartalmassan leplezi le a nyugati retrográd irodalmi jelenségek gyakran tetszetős frázisait, megmutatja ürességüket. Érzékelhető közelségbe hozza a szocialista talajon felnövő és fejlődő irodalom belső problematikáját, s plasztikusan pásztázza át a történelmietlen, haladást gátló, a kapitalista társadalmat egyedül helyesnek elfogadó, esetenként, részleteiben támadó, de vele szemben csupán nosztalgikus, kiutat nem látó polgári irodalom áramlatait is.

Mindezt a megszokott tézis-antitézis módszer alapján teszi, melynek elkerülhetetlen velejárója a tömérdek ilézzettel operáló bizonyítás. Ez, valamint a sok, mások által megfogalmazott „igazság” ismételt magyarázata a vizsgálati módszert egysíkúvá, a könyv olvasását pedig helyenként fárasztóvá teszi.

A kötet tartalomjegyzékének elolvasása, valamint az egész könyv mondanivalójának áttanulmányozása után önkéntelenül is felmerül az olvasó emlékezetében az 1962-es vita, melyet a Szovjet Írószövetség rendezett a Gorkij Világirodalmi Intézetrel közösen *Humanizmus és a modern irodalom* címmel, s amely vitán e kötet szerzője „Az ember koncepciója a modern irodalomban” c. felszólalásával szerepelt.

Új könyve kétségtelen összegezi ennek a termékeny vitának — a szerző szerint helyenként átértékelte — lényegét. A hivatkozás nélküli, egysíkú átértékeléseknél a szerzőnek nem minden esetben van igaza. Világosan kitűnik ez, ha figyelemmel kísérijük Scserbina adott definíciókból, meghatározásokból kiinduló elemzéseit. Az általánosan elfogadott irodalomelméleti elvek, alapkoncepciók helyes alkalmazása, avagy alkalmazásuknak csupán formális jellege világosan megmutatkozik, amikor azokat a kritikus gyakorlati munkája közben használja fel.

Így az általános meghatározások Scserbinánál gyakran érvényüket veszítik, amikor konkrét alkotók konkrét műveiről beszél. Pl. sehogysem lehet elfogadni azt az érvelést, mely szerint a nem szocialista, nem kommunista kortárs írók történelmietlen, hazug humanizmuson alapuló műveket hoznak létre, mert munkáik az „örök emberi”, az „általános humanizmus” talajából nőttek ki és nem képesek megmutatni a „kivezető utat”. Hőseik vagy „szűk értelemben vett” kisemberek, tehát ezért társadalmon kívüliek, vagy ellenkezőleg: nagy egyéniségek, és ezért „meg nem értettek”, „elidegenültek” a kapitalista társadalom körülményei között. Ezt az általánosítást így kimondani nem csupán nagy merészség, de egyben

azt is jelenti, hogy a szerző maga hagyja figyelmen kívül a történelem fejlődését az adott korszakban.

Hosszas fejtegetést olvashatunk a nagyon sokat vitatott „pozitív hős”, a „forradalmi romantika”, a „hős munkához és ezáltal a társadalomhoz való viszonya” problémákról. Scserbina számára — úgy tűnik — az irodalom a mindenkori konkrét feladatok hasznos eszköze, nem a konkrét emberből indul ki, számára az adott probléma a lényeg, az ábrázolt ember pozitív vagy negatív erő, mintegy montázsszerűen beállítva a szóbanforgó gyakorlati feladat keretei közé. Világosan kitűnik ez, amikor a szerző a szovjet irodalom néhány éve vagy egészen a közelmúltban megjelent termékeit veszi bonckés alá. Ebben a fejezetben felszínre kerül a módszerben meglévő, a gyakorlat és az elmélet éles ellentéte.

Scserbina megállapítja, hogy „a művészetben a jellem bonyolultsága — sokoldalú, dialektikus fogalom”, az adott művek vizsgálata közben pedig elmarasztalja az író, ha hőse nem illik bele a meghatározásba, ha jellemvonásai közül néhány kimarad, vagy valamivel több van a felsoroltaknál. (L. Szoboljev: *Zöld rakéta*: J. Granyn: *A villámokkal szemben*).

Scserbina jórészt elítéli a fiatal szovjet írók útkeresését is. Egyrészt a nyugati „egzisztencialista, szürrealista talajról” átlántált hősöknek nevezi műveik lényegesebb szereplőit, de attól sem riad vissza, hogy a nyugatnémet B. Bode által terminologizált „szépirodalmi, szépirói fecsegésnek” minősítse pl. Baklanov háborús regényét, a *Maréknyi földet*. Scserbina szerint a fentemlített műben a „hősök erősen szűkgondolkozásúak, érzéseik, gondolataik automatizáltak... semmiképpen sem fejezik ki azt a hősiességet, amit a szovjet emberek vívtak a fasiszmussal szemben”.

De az egyoldalúság hatja át a Dovzsenko-Vojnovics vita ismertetését is. Ha a művészt kifejezés módja, formanyelve, alkotói módszere Scserbina számára közelálló, akkor szinte kizárólag ezt a kifejezésmodot igyekszik elismertetni az olvasóval, mint egyedülálló elfogadhatót. Senki, maga Vojnovics sem vitatta Dovzsenko tartalmi mondanivalójának igazát és mélységét. Ugyanakkor a *Lángoló évek* c. film alkotói formanyelve, ez a szimbólumokkal telített ábrázolási mód nemhogy a következő jó példaként nem hozható fel, de vitatni lehet, vajon megfelelő forma-e a valóban mély tartalomhoz. Dovzsenko filmjének a szerző által idézett jelenete egy kissé a római katolikusok már a modern nyugati művészetben is túlhaladt,

elavult felfogására emlékeztet, akik hisznek az ostyja átlényegülésében és „megtisztulva” veszik magukhoz a megváltó testét és véréit.

Ilyen és hasonló jellegű hibái ellenére Scserbina áttekinthető képet adott az irodalom lényeges, aktuális problémáiról. Ha nem is mindig a megfelelő módszerrel, de a lényegre keresi, a felvetett kérdésekben szakszerűen összesíti, elemzi azt a társadalmi környezetet, melyben az elméletek létrejöhetnek. Sajátos — nem mindig elfogadható — érvelése könyvét tartalmassá és érdekessé teszi.

URBÁN NAGY ROZÁLIA

Тамара К. Трифонова: Русская литература тридцатых годов. Москва, 1963. АН СССР, 161.

Ez a könyv a nemrég elhunyt szovjet kritikus utolsó munkája. Trifonova több írói monográfia (W. Wasilewska, I. Ehrenburg) szerzője és a háromkötetes akadémiai szovjet-orosz irodalomtörténet társszerzője. A modern szovjet irodalom, színház és film problémáiról számos cikke, kritikája jelent meg folyóiratokban.

A harmincas évek ellentmondásos szovjet irodalmát azért választotta tárgyául, mert ennek az évtizednek az irodalmát, bár az előzőhöz viszonyítva komoly művészi eredményekről tanúskodik, igen élesen támadják a szocialista realizmusról folyó vitákban, főleg az amerikai kritikusok, mondván, hogy annak a korszaknak az irodalma megtorpanást jelentett a művészi alkotásban.

Trifonova nem törekszik a harmincas évek irodalmi életének sokoldalú jellemzésére. Az általános koncepcióból kiindulva csupán néhány problémával foglalkozik.

A harmincas években a szovjet irodalom kapcsolata az étellel szorosabbá vált. Trifonova szerint éppen a realista írók: Furmanov, Fagyjev, Vsz. Ivanov voltak az újítók, szemben olyanokkal, akik logikai úton próbálták megkonstruálni a valóságot. A Szerapion-testvérek például, akik a művészet feladatát az általános emberi érzelmek, a tudatalatti folyamatok ábrázolására korlátozták, vagy a konstruktivisták, akik a forradalmat mechanisztikusan próbálták bemutatni a tények irodalmi „megszervezésével”. Trifonova kimutatja a folytonosságot és a rokonságot a konstruktivisták és a futuristák (Lef-csoport) esztétikai nézetei és költői gyakorlata között (a konstruktivisták „lokalizmus-elve” és a futuristák „tényirodalma”, a vers racionális megszerkesztésére, a tartalommal való maximális

megterhelésére vonatkozó közös tételeik). A szovjet irodalom nem a Lef hirdette úton haladt, a szocialista valóság tényeinek rögzítése kedvéért nem mondott le sem a költői fantáziáról, sem a pszichológiai jellembrázolásról.

A szocialista realizmus megerősödésének igazolását látja Trifonova a műtárában, a műfajban és a stílusban egymástól különböző, tehetséges, magasszínvonalú szép-irodalmi művek megjelenésében (*Csendes Don, Golgota, Klim Szamgin, Az acélt megedzük, Az új ember kovácsa, Derbent tankhajó*).

A harmincas évek irodalma előre lépett a húszas évekhez képest a jellembrázolásban, s a kollektíva nem csupán személytelen emberi közösség, hanem az egységessége mellett egyéni arcokat is tükröz. A húszas évek legtöbb regényében a hős már mint kialakult jellem lép elénk a műben, szinte semmit sem tudunk a forradalomig megtett útról. A harmincas évek több regényírója éppen ezt a problémát állítja műve középpontjába. A rappista hagyományokon nevelkedett kritika pedig éppen ezeket az élet bonyolultságát tükröző irodalmi hősokeket vetette el.

A könyv legrészletesebben kidolgozott fejezete az irodalmi riporttal foglalkozik. Ennek a műfajnak a harmincas években is, akár az ötvenes évek derekán, nagy szerepe volt az új témák meghódításában az irodalom számára. Trifonova a műfaj kialakulását vázolja kitér azokra a vitákra, amelyek a tények és az írói fantázia összekapcsolása és arányai körül folytak. Elemzi Gorkij útirajzeit, M. Prisvin, Pausztovszkij, Leonov, Tretyakov, Iljin riport-könyveinek műfaji és stílusi különbözőségét, és ezeken keresztül a publicisztikai és a szépprózai riportkönyvek típusának kialakulását. Ismételten kitér a kritikusok sematizáló törekvéseire, akik a legszembetűnőbben Prisvin könyveit bírálták meg alaptalanul. A könyv legérdekesebb lapjai Prisvin műveinek irányzatosságával, sajátos filozófiájával, a világ, a természet és az ember egyetemes ábrázolásával foglalkoznak. (Prisvint az idealista filozófia vádjá alól csak a II. Írókongresszus mentette fel.) A riport-műfaj történetének vizsgálatát a sajtóban egymással harcoló tendenciák vázolásával fejezi be Trifonova, szól M. Kolcov, B. Gorbátov fellépéséről a reális konfliktusokat elsimító tendenciák megerősödése ellen.

A könyv utolsó, a líráról szóló fejezete sajnálatos módon — kisebb részletmegfigyelésektől eltekintve — igen általános és vázaltszerű. Paszternak írói útját pl. somnásan és egvértelműen negatívan értékeli, nem lát különbséget a húszas és a har-

mincas évek versei között s a költő mindvégig változatlanul idealista világnézetének tulajdonítja „kiüttalan és keserű magányát”.

Trifonova könyve feltétlenül érdekes írás. A szerzőnek sikerült a szovjet irodalom egy évtizedét úgy megvilágítania, hogy szem előtt tartva az irodalom fejlődését, kiemelte a korszak sajátos konfliktusait, jellemző művészi problémáit.

KÁMÁN ERZSÉBET

Artur Hutnikiewicz: Od czystej formy do literatury faktu. (A tiszta formától a tény irodalmáig.) Toruń, 1965, Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 225.

A toruńi professzor könyvének alcíme: *A legfontosabb irodalmi elméletek és programok a XX. században.* Jellegét tekintve tudományos-népszerűsítő munka. Hogy mégis különleges figyelemre tarthat számot, annak az az oka, hogy első ízben kapunk teljes képet arról, amit az irodalomban XX. századnak nevezünk. Együttal újabb bizonyíték, hogy ezt a modern kort az „izmusok” jelenti. Íme azok az irányzatok, melyeket Hutnikiewicz két bevezető fejezet után tárgyal: expresszionizmus, futurizmus, imaginizmus, dadaizmus, szürrealizmus, a „tiszta költészet” elmélete, formizmus, Witkiewicz „tiszta forma”-elmélete a színházban, a krakkói avantgárd, autentizmus, szocialista realizmus. Azt is bizonyítja Hutnikiewicz könyve, hogy vége a közvetlen, kritikai viszony indulatosságának, ami ezekhez az áramlatokhoz való viszonyunkat jellemezte. (Felfogásában a szocialista realizmus is egy, a Szovjetunióban született, körülírható és lezárt irányzat, nem pedig a szocialista művészet általános módszere). Az irodalomtörténetek kora következik, az ő feladatuk lesz eldönteni az izmusok értékét, megítélni eredményeiket, besorolni őket a művészi fejlődés áramába. Úgy látszik azonban, az már eldőlt, hogy a XX. század kutatóinak róluk kell vitatkoznok. Mint ahogy jelen esetben Hutnikiewicz-essel is így, az általa helyesen választott anyagon belül nem érthetünk mindenben egyet. Például abban, hogy majd mindenütt értéküknél alább becsüli a műveket, s magasabbra az elméletet, s főként az illető irányzat általános szemléleti hatását. „Az expresszionizmus, a formizmus, a futurizmus nagyon hamar efemer epizódoknak bizonyultak... Nem rendelkeztek egyetlen igazán kiemelkedő

költői egyéniséggel sem” — írja egy helyütt kétségtelen túlzással. Ilyen irányban torzító ítéleteiben a legnagyobb szerepet talán a könyv lengyel-központúsága okozta. Nemcsak abban, hogy a tizenegy irodalmi elmélet közül három — a formizmus, a Witkiewicz-fejezet, a krakkóiak — kizárólag lengyel, de abban is, hogy a programoknak elsősorban lengyel művészi megvalósulása lebeg szeme előtt, s ha például az expresszionizmus esetében a lengyel expresszionizmus vérszegény, egyéniség nélküli irányzat volt, akkor ezt Hutnikiewicz általában az expresszionizmusra vonatkoztatja. Másutt még így sem vesz figyelembe tényeket, például mikor Witkiewicz elméletének érdekelt, de megvalósíthatatlan voltáról beszél, nem tördök azzal, hogy Witkiewicz elméleténél sokkal maradandóbbak — drámái, melyek éppen furcsa elméletét realizálták. A lengyel futurista költészet érdemtelen leértékelését már meg sem említem, mert ez meglehetősen általános a lengyel szakirodalomban.

Ettől az általános jegytől eltekintve azonban Hutnikiewicz igen tárgyilagos, rendkívül tájékozott és alapos. (Talán az egyetlen eset, hogy tényyszerűen téved, mikor Tzaráról azt írja, hogy „az irányzat »enfant terrible«-je valójában önálló tehetség híján levő ember, inkább misztifikátor és konjunkturalista... aki később mellékvágányra futott, teljesen feledésbe merült”). Az egyes fejezetek egyformán vannak felépítve. Először az irányzat genezisének, majd kibontakozásának rövid ismertetése, aztán jellemző jegyei, s Hutnikiewicznek arra is jut még ideje, hogy esetleges hatását és kritikáját ismertesse. A könyvnek ebből a szerkezetéből következik, hogy állókép, hisz az egyes irányzatok nem következnek egymásból, s tárgyalásuk is csak nagyjából követi az időrendet. Ezek az egymással össze nem függő fejezetek azonban kitűnőek. Hutnikiewicz tömören, világosan s mégis magas színvonalon mutatja be ezeket a korántsem mindig világos jelenségeket.

Rendkívül érdekes az is, amit Hutnikiewicz a bevezető fejezetekben a huszadik századi irodalom egészéről mond. Mindenekelőtt: a század szerinte sem 1900-ban, hanem az első világháború kitörésekor kezdődik. Az egész mai líra kiindulópontja a következő: „A többé már ki nem elégtő valósággal összekötő minden híd lerombolása, szakítás mindenféle hagyománnyal, hermetikus izolációba való elzárkózás, a nyelv megmunkálásának fanatizmusa, mert a nyelv a költő egyetlen hazája, szabadsága, s ezért a szabadsággért azt az árat kell fizetni, hogy közömbös a művész számára, érték-e vagy sem”. Amint

látjuk, Hutnikiewicz meghatározása nagyjából megegyezik azzal a jellemzéssel, amit H. Friedrich ad könyvében (*Die Struktur der modernen Lyrik*). Még feltűnőbb és meggyőzőbb a gazdagabb anyag alapján általánosítható Hutnikiewicz ama állításának egyezése Friedrichével, mely szerint a modern művészet két pólusú (Friedrichnél Rimbaud és Mallarmé neve jelzi a kétfajta orientációt): „Az egyik az erőszakos, az anarchiával határos ellenkezés a múlttal, a káosz, a fantázia felszabadítása, az ösztönökbe, a véletlenbe, a tudatalattiba vetett bizalom pólusa; a másik a szabályosság, az értelem, a világosság, a fegyelem, a tudatos választás, a harmónia és a konstrukció pólusa”.

Ha el is fogadjuk ezt a megkülönböztetést, azért tegyük hozzá: ahhoz, hogy egyrészt ne általánosságokban mozogjunk, másrészt, hogy ne váljék ez a két pólus szellemtörténeti fogalomná vagy (ami majdnem ugyanaz) realizmus-antirealizmus, realizmus-romantika-féle ellentétpárrá, ahhoz időben is meg kell határozni az irányzatokat. Ekkor kiderül, hogy a „káosz-pólus” inkább a két világháború közötti időszak első évtizedét, míg a „rend-pólus” a másodikikat fogja jellemezni. S az efféle szemlélet — mely számol a konkrét nemzeti fejlődéssel, a korról — fog teljes, egyszerre történeti és strukturális képet adni a XX. század művészetéről. Ehhez nyújt értékes segítséget Artur Hutnikiewicz munkája.

BOJTÁR ENDRE

F. E. Sparshott: The Structure of Aesthetics. Toronto, University of Toronto Press, London 1963. Routledge and Kegan Paul, 471.

Sparshott professzor „kalauznak” szánta ezt a könyvet (a guide to aesthetics), vagyis nem az esztétika történetének, nem is önálló esztétikai rendszernek. Ezért nincs is valami túlzott tekintettel a szakirodalomra, s mint a Times Literary Supplement bírálója (1964. I. 2.) találóan megjegyzi, bízást megírhatta volna ezt a terjedelmes könyvet anélkül, hogy egyetlen egy nevet említ. Sparshott egyébiránt filozófus; az esztétikát szemernyi habozás nélkül sorolja könyve első mondatában a filozófiai diszciplínák közé, mint a filozófiának „azt a részét, amely főleg a szép dolgok létezésével kapcsolatos problémákkal foglalkozik”. Az esztétika módszertana Sparshott számára a filozófia általános módszertanának a függvénye; könyvéből sokat megmagyaráz az a megállapítása, hogy a filozófia nem szaporíthatja ténybeli is-

mereteinket, csupán arra illetékes, hogy érthetővé tegye, amit más tudományágak már felfedeztek vagy ami köztudomású. (Ámbár itt csak igen bizonytalanul lehet megvonni a határt — hiszen a tények közötti összefüggések maguk is nem tények-e?) De Sparshott még tovább szűkíti az esztétika hatáskörét, míg végül annyi marad, hogy a voltaképpeni esztétikus a (the pure aesthetician) specifikus képesítés nélkül vizsgál egy specifikusan körül nem írható tárgyat. Mindazonáltal elképzelhető, hogy ezt a feladatot nagyon jól el tudja látni (akárcsak a Lordok Háza, jegyzi meg Sparshott jámborul).

Ennyi óvatos megszorítás közepette indul a könyv, azzal a nyilvánvaló eltéréssel, hogy semmit sem feltételez, semmiféle posztulátumot nem tart magától értetődőnek. Többször is említi azt a plátói mondást, hogy a filozófia kezdete a csodálkozás, s okoskodása valóban a majeutiké egy újfajta, raffinált változata. Első kérdése, hogy *van-e, lehetséges-e* egyáltalán esztétika; két egymásután következő alfejezetben felsorolja a pro és kontra érveket. Innen kezdve kérdésről kérdésre halad, s mondjuk ki mindjárt e helyütt: Sparshott professzor a kérdésfeltevések mestere. What are the possibilities, mi minden következhetnekből, *ha* elfogadnánk ezt vagy azt az elméletet — az talán a legjellemzőbb struktúrája Sparshott fejtegetéseinek.

Ad vocem struktúra: a fentebb mondatokat azért sem árt szem előtt tartani, mert az egész mű címében viseli a „struktúra” szót, s egyik ismertetője például (Ruth Saw a British Journal for Aesthetics 1964/2 számában) fel is rója neki, hogy a címben ígért „struktúra”-val adós maradt. Ez azonban nem áll helyt. Sparshott esztétikájának igenis megvan a maga világosan felismerhető, immanens értelemben „szükséges” struktúrája, csak hogy a fentebb vázolt tárgyalásmódból következően ez a kérdéseknek, nem pedig a válaszoknak a struktúrája; a szerkezet nem valami kész tételek egymásba kapcsolódásából alakul ki, hanem a felvetett problémák hierarchiája hozza létre; mint ilyen, nincs hiájával egyfajta teljességnek (completeness), s ezt Saw is értékeli. (Sokkal többre egyesek szerint a marxista esztétika erejéből sem futja; Jaroslav Volek cseh esztétikus 1963-ban megjelent könyvében azt panaszolja, hogy a marxista esztétika „alapelvei” helyett jobbára még egyre a marxista esztétika „kérdéseit” feszegetjük.) A British Journal bírálójának legfeljebb abban adnánk némi igazat, hogy Sparshott csakugyan nem domborítja ki a struktúráit eléggé szemléletesen; jóllehet értjük a köl-

csönös összefüggéseket, a lényeges dolgok nem egyszer összekeverednek a részletkérdésekkel, az alapvető kategóriák az alájuk rendelt kevésbé fontosakkal. Így aztán nem mindenütt könnyű követnünk a fővonalat, a négy alapkérdést, melyeket a szerző az összefoglalásban (utólagosan) könyve vezérfonalául jelöl meg. Ezek: a művészet fogalmának értelme, a művészet funkciója, az esztétikai ítéletalkotás természetete és a műalkotások elemzésének adekvát módja.

Sparshott fokról-fokra nyomol előre a struktúráját lezáró last but not least problémáig: az „önmagában vett” műalkotásig (the work of art itself) és a műelemzés kérdéséig. Igen tanulságos és gondolatébresztő módon tárgyalja itt a tartalom és a forma kérdéseit, kezdve a forma legkülső-ségebb megnyilatkozásától, a „felszín”-től (surface) a szó szoros értelmében vett legbensőbb tartalomig, sorra véve annak témérdek lehető meghatározását. Idáig érve már világossá válik, hogy minden esztétikai vizsgálódás legfogasabb kérdése: a művészet sajátossága. Félő, hogy ezt Sparshott sem tudja megnyugtatóbban megoldani, mint előtte mások; hiszen mire elérkezik az „önmagában vett” műalkotásig, alig marad már olyan szempont, amely ne vetődött volna fel az előzőek során. Az utolsó fejezetekben aztán a művészet, a műalkotás legintimebb kérdését, a szemiotikai aspektust feszegeti. Itt jár legközelebb azokhoz a problémákhoz, melyek a modern irodalomelméletet világszerte a leginkább foglalkoztatják; érdekes, hogy itt kerül érdemben tárgyalásra — rendkívül figyelemreméltó megvilágításban — az általános, tipikus és egyéni dialektikája. Nem nehéz felismerni (habár Sparshott mindvégig megőrzi azt a tárgyilagos kérdezve-elemző előadásmódot, melyre utaltunk), hogy állásfoglalása a Cassirer-iskolához esik közel. Legtöbbet (még vitázva is elismerően) Susanne Langer könyveit emlegeti. A metafizikus, spekulatív valóságértelmezéséről érezhető ellenszenvvel nyilatkozik.

Több mint négyszáz lapnyi kérdésen keresztül alakul hát ki a voltaképpen sehol ki nem mondott egyetlen kategórikus válasz, amelyet a szerző teljes, feltétel nélküli bizonyossággal látszik vállalni: hogy *van*, hogy *lehet* esztétika mint a filozófiai vizsgálódásnak önálló, összefüggő logikai struktúrájú, ennélfogva vitathatatlan létjogosultságú területe. (De — fűzi hozzá Sparshott ehhez is — végső fokon csak olyanok fogják mindig komolyan venni, akik hisznek benne, hogy a művészetnek megkülönböztetett és fontos szerepe van az emberi dolgokban.)

Alig emlékszünk filozófiai (tehát igenis tudományos) célkitűzésű munkára, amely olyan szívós következetességgel ragaszkodott volna a józan ész, a „common sense” követelményéhez, mint Sparshott könyve. Írtózik a poláris ellentétek kiélezésétől. Átmeneteket teremt ott, ahol mások csak a kontradiktórius ellentétet látják. De ugyanakkor él benne a szintézisre törekvő tudós rendszeretete, a dolgok helyre tevésének (ha nem is elskatulyázásának) mákacs vágya; ez az egymással felelő két tendencia, mely szépen illik az esztétikához fejlődése mai stádiumában, Sparshott könyvének alapvonása. Éppen azért elhamarkodott volna rásítani az eklekticizmus bélyegét (amire egyes bírálói, úgy látszik, hajlamot éreznek). Ha nincs is ellene a *módszerek* összebékítésének, a különféle *nézetek* felsorolása és szembeállításának nem jelent még szükségképpen relativizmust. Érdekesen világítja meg Sparshott gondolkodásmódját egy Northrop Frye-jel kapcsolatos megjegyzése. Frye-jel egyetértésben elveti az olyan kiélezett megfogalmazásokat, mint pl. hogy „egy kép megfestése vagy intellektualis, vagy pedig emotív cselekedet”, de finoman figyelmeztet rá, hogy az a józanabb megfogalmazás, miszerint egy kép megfestése nem tekinthető kizárólag sem intellektuális, sem emotív aktusnak, már feltételezi a két pólus megnevezését, tehát absztrakt síkon történő kiélezését. Ellentétes tendenciák jelzése, teszi még hozzá szinte mentegetőzve, nem zárja ki a fogalmak elegyítését, a kompromisszumot. A világos fogalomalkotás szükségességét védelmezi akkor is, amikor rámutat, hogy az általánosítás, a közös jegyek számontartása nem jelenti a mű egyedivoltának figyelmen kívül hagyását. A békülékenység persze olykor különös buktatókat is rejtget. Vajon helyénvaló-e az esztétika védelmére Reid Tamást idézni, aki szerint „olyan az ízlésbeli dolgok bölcselő elemzése, miként ha bonckéssel közelítünk egy szép archoz. A filozófus célja, akár az anatómusé, nem széperzékünk kiélezése, hanem ismeretek szerzése.” Igen ám; csak hogy a szép arc az anatómust más szempontból érdeklí; az esztétikus vizsgálódásának tárgya ellenben nem lehet a szép mivoltától elvonatkoztatott objektum, hiszen arról éppen mint olyanról akarunk ismereteket szerezni! De olyan körülmények között ez a szerző, hogy semmiképpen sem volna helyes egyszerűen a kompromisszumok hívének elkönyvelni; inkább mintha valami arany középutat képviselne a kompromisszum és a végletesség között... Sikerült végeredményben ezzel a módszerrel újszerű és hasznos prolegomenát alkotnia, telve ha nem is soha-nem-volt eredeti fel-

fedezésekkel, de gazdag ötletekkel, finom árnyalatokkal s olykor gyermekesen naivitással álcázott mélységekkel. „Azért írtam ezt a könyvet, mert nem volt ilyen, s kellett nekem egy”, mondja ravasz-kés előszavában Sparshott professzor. Nézetünk szerint megérte a fáradságot.

RAKOS PÉTER

Henryk Markiewicz: *Glównie problemy wiedzy o literaturze.* (Az irodalomtudomány fő kérdései) Kraków, 1965. Wyd. Literackie, 383.

Henryk Markiewicz professzor irodalomelméleti összefoglalójának jelentősége a marxista tudomány szempontjából kettős. „Magában való értékei” mellett a marxista irodalomtudomány jelenlegi helyzete eleve nélkülözhetetlenné tesz egy ilyen jellegű munkát. . . . a marxizmus-leninizmus (akár mint Marx, Engels, és Lenin nézeteinek összessége, akár mint ezekből a forrásokból eredő mai világnézeti rendszer) az irodalomtudománynak világnézeti és metodológiai alapokat szolgáltat, valamint a társadalmi valóság fejlődéséről szóló legáltalánosabb téziseket nyújtja — de nem tartalmaz irodalomelméletet vagy metodológiát mint elméletének szerves részét; e tekintetben az irodalomtudomány más helyzetben van mint például a politikai gazdaságtan. A marxizmus nem tartalmaz az irodalom sajátosságát, struktúrájának tipológiáját, különleges fejlődési törvényszerűségét, sajátos értékelési kritériumait érintő pontos fogalmakat és meghatározásokat. Azok a tézisek, melyeket rendszerint a marxista irodalom szerves részének tartanak, alapjában Hegel, az orosz forradalmi demokraták (V. Belinszkij, N. Dobroljubov, N. Csernisevskij) irodalmi esztétikájának és bizonyos fokig a pozitivisták irodalomtörténetírásának útformált öröksége. E nézetek nem marxista genezisének megemlézése nem negatív ítélet értékük valódiságáról. Csupán arról van szó, hogy tudatában legyünk, hogy azok a tételek, melyeket egvébként szervesen lehet a marxista filozófiai alapokra ráépíteni — nem képezik annak integrális részét”. Ez a situáció szabta meg a marxista Markiewicz előtt álló feladatokat: első sorban szilárd alapokra helyezni, összefoglalni az irodalomelmélet legfőbb kérdéseit, s csak másodsorban kifejteni saját koncepcióját. Ennek megfelelően a szerző nagy gondot fordít az eddigi nézetek pontos és elfogulatlan bemutatására. Hangját csak nagyritkán emeli fel (mikor Heidegger irodalmi tanulmányairól azt írja: „szélsősé-

gesen önkényesek és homályosak”, akkor az már súlyos elmarasztalás), s elsőrendű szempont minden nézet bemutatásakor annak tudományos értéke és színvonala, s nem jöhet számításba semmiféle politikai megfontolás (pl. Garaudy „parttalan realizmusáról”: „mint program — ez a formula bizonyára hatásos és helyénvaló; mint kutatási kategória — nem sokat ad: azoknak a fogalmaknak melyeknek nincs határa, nincs meghatározott tartalma sem”). Markiewicz objektivitása ugyanakkor az anyag gazdagságából is fakad. A legtöbb esetben ugyanis az eddigi elméletek „egymást ütik”, s Markiewicznek sokszor csak az a dolga, hogy felvonultassa őket egymás ellen. Az eddigi teóriák gazdagsága óvatossá is teszi a szerzőt: saját véleményének kifejtésében következetes, de nem erőszakos, nem próbálja egyedül helyesnek feltüntetni azt. Ez teszi kutatói és írói stílusát is igen szimpatikussá. Mivel egy egész irodalomelméleti rendszert, sőt, e rendszer történetét is tartalmazza a krakkói professzor könyve, természetesen lehetetlenség érdemi bírálatot írni róla (az irodalomelmélet művelői is egyszerre csak egy-egy fejezettel szállhatnak majd vitába), csupán tartalmi ismertetésére szorítkozhatunk.

A tíz fejezet mindegyike azonos felépítésű: először a tárgyalt fogalomkör kialakulása, majd története első jelentkezésétől kezdve napjainkig. Ezen belül Markiewicz mindenütt részletesen elemzi a lengyel irodalomtudomány elméleteit, s így mintegy mellékesen, a lengyel irodalomelmélet történetének eddigi legalaposabb feldolgozását is kapjuk. Ezután következik a marxista vagy marxista igényű álláspont ismertetése, s ahol mindebből nem derült ki, Markiewicz önálló koncepciója.

Az első fejezetben (*A mai irodalmi kutatások köre és iránya*) a szerző ismerteti a XX. századi irodalomelméleti irányzatok előzményeit és magukat az áramlatokat. Markiewicz a XX. századi kutatások jellemző jegyének az előző korszak pozitívizmussal való szembenállást tartja. Ugyanakkor megfigyelhető a pozitívizmussal rokon törekvés is, hogy ti. igyekezzenek más tudományágak (pszichoanalízis, művészet-történet, strukturalista nyelvtudomány, szemantika, matematikai statisztika, információ-elmélet, kulturális antropológia) vívmányainak és terminológiájának segítségével pontosabbá, ellenőrizhetőbbé tenni az irodalom kutatói saját területeiket és módszereiket. Legnagyobb hatással azonban korunk irodalomelméletére a marxizmus volt. A között az öt féle orientáció között is, melyet Markiewicz a

mai lengyel irodalomtudományban megkülönböztet, a marxista fogantatásúak a dominálók.

Az *irodalom meghatározó tényezői* címet viselő fejezet az irodalom sajátosságának kérdésével foglalkozik. Markiewicz arra a következtetésre jut, hogy egyértelmű felelet nem létezik. Épp ezért az ő meghatározása az eddigi válaszok összegezése: az „irodalmiság” jegve az, hogy a mű az alapvető nyelvi funkciókat (a közlést és a felhívást) más módon tölti be mint a köznyelvi és tudományos megnyilatkozások: azaz irodalmi fikció közbeiktatásával, tehát közvetve, nem aszertórikusan és kevésbé egyértelműen, vagy „mesterséges elrendezettséggel”, vagy végül „képszerűben.”

A harmadik fejezetet (*Az irodalmi mű létezési módja és felépítése*) ezzel szemben nagyrészt Markiewicz önálló elmélete tölti ki, azért is, mivel az irodalmi mű struktúrájával, az egyes részek közötti kapcsolattal, s ami ezzel összefügg: a mű genezisével való foglalkozás viszonylag rövid múltra tekinthet vissza, de azért is, mivel a lengyel tudományban R. Ingarden személyében az efféle vizsgálatok egyik kezdeményezője tevékenykedik.

A következő részben (*Az irodalmi szöveg stílusa és vizsgálata*) Markiewicz csupán a mű szövegével kapcsolatos vizsgálatokra szorítkozik („Az irodalmi szöveg stílusát úgy határozzuk meg, mint a benne rejlő, a nyelv anyagát szelektáló, transzformáló és konstruáló tendenciák összességét, melyek mozgásba hozzák a szöveg kísérő (emocionális, kiemelő és autotelikus) funkcióit, ilymódon kiegészítve a megnyilatkozás alapvető szemantikai információját, hangsúlyozván annak pszichológiai és környezeti alanyát.”) Azok a vizsgálatok, melyek a stílusban közös geneziséű struktúrák alapját látják, Markiewicznél a hetedik, *Az irodalmi alkotás áramlatai és típusai* című fejezetben szerepelnek.

Egy rövidebb, de nagyon lényeges fejezet után (*A fikció az irodalmi műben és annak megismerő értéke*) az irodalmi műfajok kérdését tárgyalja Markiewicz. Bizonyos fenntartásokkal a hármas — epika, dráma, líra — felosztást fogadja el az irodalmi szöveg „diagnosztikus” jegyei alapján. Ilyen jegyek: a szöveg monolog kus vagy sokalanyvú formálása, valamint hogy melyik nyelvi funkció van túlsúlyban az illető szövegben.

Az irodalmi alkotás típusainak tárgyalásához kapcsolódik a *Realizmus, naturalizmus, tipikuság* fejezet. A kérdés rendkívül alapos, mindenféle legendát szétoszlato történelmi bemutatása után Markiewicz megállapítja, hogy az általa fel-

sorolt három fő realizmus-elmélet közül leginkább az állja meg a helyét s alkalmazható, mely „a realizmust a verizmussal, főként a következetes verizmussal azonosítja. Ezekre az elvekre épül azoknak a narrációs és drámai műveknek túlnyomó többsége, melyek a XVIII–XX. század realizmusának nevezett irodalmi áramlathoz tartoznak — Defoe-tól és Lesage-tól Martin du Gard-ig és Dąbrowskiáig. Ez az áramlat kivételesen bőséges, sokirányú és életképes, ezért kétségtelenül indokolt különböző fejlődési fázisokat megkülönböztetni az irányzaton belül (egy ilyen fázis lenne a naturalizmus), az epikában pedig — két alapvető variánsát: az extrospektív és introspektív (a narratort tekintve) variánsát, ami lehetővé tenné a »belső tudatfolyamat — regény« idekapcsolását is”.

Az utolsó előtti fejezet (*A tudományos törvények az irodalom történetében*) sokrétű kérdésköréből kettő emelkedik ki: egyáltalán megállapítható-e törvényszerűség (és ha igen, milyen) az irodalom fejlődésében, s haladt-e előre, jobb lett-e az irodalom. Az elsővel kapcsolatos pl. az irodalom folyamatának leírhatósága, a műveknek a világirodalom egészébe ágyazása stb. A másodikra így felel Markiewicz: „A haladás... sajátos haladás, nem kumulatív (mint a tudományban vagy a technikában), hanem extenzív: minőségileg új értékek létrehozásán alapszik, miközben ezek az értékek nem tűnnek el és nem képesek az előző áramlat által kialakított értékek helyébe lépni”.

Az utolsó fejezet (*Értékek és értékelés az irodalmi kutatásokban*) kényes kérdést tárgyal. A szerző nagyjából azt az elméleteket cáfolja, melyek elutasítanak mindenféle értékelési kritériumot, legfőképp azokat, melyek a mű megismerő funkciójával kapcsolatosak. Ebből következik, hogy Markiewicz számára az értékelés kérdése kapcsolatban áll az ötödik fejezet problémakörével, s a kritériumok között a megismerő funkció a mű egészének rendszerében számára talán döntő jelentőségű.

Az eddigiekből kitűnik, hogy Markiewicz nemcsak hogy kézikönyvszerűen foglalja össze az irodalomelméleti kutatások történetét, jelenlegi helyzetét, hanem áttekinthető, önálló rendszert is kiépített, melyben a mű genezisével, struktúrájától halad mind magasabb egységek felé, hogy a szövegen, a műfajokon, az áramlatokon keresztül eljusson a világirodalom egészéhez. Eközben és ezzel párhuzamosan vizsgálta az irodalom „külső” törvényszerűségeit, a valósággal és annak különböző szféráival való összefüggéseit is. Ha magáról a felvetett problémakörrel érdemi

bírálatot írni lehetetlen is, Markiewicz elméleti rendszerét össze tudjuk vetni az eddigi szintézisekkel. Kiderül, hogy sok tekintetben egyesíti magában az egyik legnagyobb szabású vállalkozás, Welles-Warren *Theory of Literature*-jének (1949) és a szovjet kutatók műveinek erőnyeit (pl. Tyimofejev 1934-es *Irodalomelmélete*). Markiewicz nagyobb gondot fordít a műre irányuló kutatásokra mint az utóbbiak, nem terheli meg sémáját nem idetartozó kérdésekkel (a legújabb szovjet tankönyvben, P. M. Golovcensenko *Vegyenie v literaturovegyenie* 1964. c. művében a szerző a tartalom és forma viszonyának kérdésével egy szinten tárgyalja pl. a „pozitív hős” problematikáját), másrészt nem választja, sőt, szakítja szét az „auserliterarische” és az „innerliterarische” utakat. Persze, van amit hiányolunk, ill. amit máshol alaposabban kifejtve található meg, mint Markiewicznél. Ez főként onnan adódik, hogy a szerző elsősorban az egyes kérdéseknél az irodalomtudományban megtett útját rajzolja fel, s azokon a helyeken, ahol ez nem fedi magának a problémának a történetét is, ott űr marad. Így pl. az egyes műfajok kialakulása sokkal részletesebben van kifejtve a jugoszláv kézikönyvben, Petre-Skreb *Urod u književnost*-jában (1961); vagy a kritika-irodalomtörténet-irodalomelmélet-esztétika mai viszonya egyértelműbb Golovcensenko idézett könyvében. E kifogások azonban eltörpülnek a mű jelentősége mellett: az irodalomelmélet első, nemcsak szándékában, de a marxizmus mai fejlettségét figyelembevéve e területen, megvalósítása szerint is marxista összefoglalását kaptuk kézhez.

A függelékben Markiewicz folytatva Welles munkáját (*History of Modern Criticism*) közli az 1850–1963 közötti időszak irodalomelméleti bibliográfiáját, 1/román, 2/német és más germán, 3/angol, 4/lengyel, orosz és más szláv nyelvterület szerinti beosztásban.

BOJTÁR ENDRE

История французской литературы. Том IV. Москва, 1963. Издательство Академии Наук СССР, 646.

A szovjet modern filológiai kutatások új, szintézis-jellegű terméke a francia irodalom történetének nemrég megjelent záróköteté. A négykötetes irodalomtörténet, melynek munkálatai mintegy két évtizedig húzódtak el, a marxista irodalomtudomány jelentős eredménye. Minthogy maga is történelmi termék, jelzi a szovjet szellemi életben végbement változásokat,

egy-egy törése, hiányossága pedig utal a még megoldatlan kérdésekre.

Az első kötet 1946-ban jelent meg a leningrádi Puskin-ház gondozásában (810), s a kezdetektől az 1789-es forradalomig tárgyalja a francia irodalom történetét. Az egész irodalomtörténet szerkesztőbizottságának elnöke V. M. Zsirmunszkij volt, tagjai pedig A. Tolsztoj és M. Solohov mellett Lebegyev-Poljanszkij, Sismarjov, Metallov, Nuszinov, Szmirnov és Cehnover. Az első kötetet I. Anyiszimov, Sz. Mokulszkij és A. Szmirnov szerkesztették. A második kötet 1956-ban jelent meg, a moszkvai Gorkij Világirodalmi Intézet kiadványaként, s az 1789-től 1870-ig terjedő korszakot tanulmányozza (730); szerkesztőbizottságában Anyiszimov, Danyilin, Ivacszenko, Molok és Jahontova foglaltak helyet. Az 1961-ben napvilágot látott harmadik kötet az 1870 és 1917 közötti francia irodalom rendszeri (582) Anyiszimov, Danyilin, Ivacszenko, Narkirjer, Puzikov és Jahontova, míg a most ismertetendő negyedik kötet az 1917 és 1960 közé eső irodalmat elemzi Anyiszimov, Jevnyina, Narkirjer, Puzikov és Jahontova szerkesztésében.

A száraz könyvészeti adatok beszédesebben vallanak. Az 1946 és 1956 közti törés arról az időszakról beszél, amikor a kozmopolitizmus ürügyén minden gyanús volt, ami bármely korban is Nyugatról származott, amikor az esztétika és a történelem egyként eltörpült a publicisztikai hangvételű apologéta dilettantizmus mögött. Aligha meglepő hát, hogy az annyira marxista igényel megírt színvonalas munkák is, mint az *Istorija francuszkój literaturai* is, nem folytatódhattak, éppen azért, mert sokoldalú és objektív történelmi analízist követeltek volna meg.

A kötetek terjedelme vall a szovjet irodalomtudósok és olvasók egyre növekvő érdeklődéséről a francia irodalom, különösképpen az orosz és szovjet kultúra sokszor szerves részévé vált XIX. és XX. századi francia irodalom iránt. A korszak- és kötethatárok megvonása (1789, 1871, 1917) pedig azt mutatja, hogy a szovjet irodalomtudomány e szintézise az irodalmat elsősorban mint történelmi terméket, a társadalmi viszonyok függvényét vizsgálja, s kevesebb gondot fordít az irodalom belső törvényszerűségeinek feltárására.

Ez a történetiség emeli a kézikönyv értékét. Még a franciák sem készítették ilyen egységes szemléletű rendszeres irodalomtörténetet, amelyben a XIX. és XX. század irodalma ilyen részletességgel szerepelne. Az irodalomtörténet külön érdeme, hogy nagy kutatómunkával feltárta a polgári irodalomtörténetekben elhanya-

golt vagy elhallgatott irodalmat: a nagy francia forradalom termékeit (II. kötet, Oblomievskij munkája), elemzi Béranger költészetét, a júliusi és a februári forradalom irodalmát, a párizsi kommun költészetét (II–III. kötet, Danyilin kutatása), a kommun prózáját (III. kötet, Galperin műve), az utópista szocialisták irodalomelméletét, s kapcsolatát a francia irodalom alakulásával (II. kötet, Oblomievskij), a szocialista irodalom XX. századi termékeit (IV. kötet, Narkirjer), valamint az Ellenállás irodalmát (IV. kötet, Jevnyina).

A sokszor inkább történeti dokumentum mint esztétikai jelentőségű alkotásoknak a maguk – történeti – helyére állítása azonban nem vezet az alkotó egyéniségek megnyirbálására. Így olvashatunk jól sikerült portrékat Stendhalról Artamonov, Balzacról Oblomievskij és Szamarin, Flaubert-ről Ivacszenko, Zoláról, Puzikov, Baudelaieréről, Verlaine-ről és Rimbaudról Balasov tollából, ugyanúgy, mint ahogy az első kötetben a nagy francia klasszikusokról Mokulszkijtől. Örömmel tapasztaltuk a tudományos apparátus növekedését (különösen a III. és IV. kötetben), ami a szovjet, francia és angol nyelvű szakirodalom legjelesebb alkotásainak követéséről tanúskodik, a részletes névmutató a használhatóságot, az illusztrációk pedig a szemléletességet növelik. Szívesen vettünk volna azonban részletesebb bibliográfiát az egyes fejezetek, illetve az egyes kötetek végén.

A IV kötet Puzikov bevezetőjével indul. A bevezető megcsendíti a kötet fő témáját: 1917-tel, a szocialista gondolat valósággá válásával minőségi változás indul meg a francia irodalomban. Ha már Zolától, sőt Baudelaire-től kezdve a francia irodalom minden nagy alakja érintkezett a szocializmus gondolatával, 1917-től a szocializmus gyakorlata áll előttük. A francia írók – hagyományos elkötelezettségiükhöz híven – most is szinte kivétel nélkül állást foglaltak a kor nagy kérdéseiben, s szervezett vagy szervezeten formában több-kevesebb ideig érintkeztek a kommunisták gyakorlatával. Így a dekadencia, a világtól elvonult l'art pour l'art elefántesontornyja elvesztette társadalmi talaját, s megszünt. Az írók műveikben a valóság, az élet égető kérdéseivel viaskodtak. A valóságból azonban többféle következtetést vontak le. Egyesek a burzsoázia apologétái lesznek, a gyarmatosítást, a fasizmust éneklük meg (Morand, Maurras, Céline, Drieu stb) különböz, de leginkább álrealista stílusban, mások a munkásmozgalom mellé állnak és megvalósítják a szocialista realizmust a legkülönbözőbb hagyományos realista és moder-

nista stílusokban (Barbusse, Vaillant-Couturier, Chennevière, Aragon, Éluard, Stil, Daix stb), a többiek viszont — elsősorban azért, mert Franciaországban nem valósult meg a szocializmus, s a nemzetközi munkásmozgalomban is nehézségek adódtak — általános, többé-kevésbé elvont humanista álláspontból alkottak, szintén a legkülönbözőbb, realista, vagy modernista stílusban, hol közelebb kerülve a munkásmozgalomhoz, hol messzire távolodva tőle, széles skálán ingadozva a történelmi optimizmus és pesszimizmus között (Rolland, Martin du Gard, Saint-John Perse, Sartre, Malraux, Carnus stb). Ez utóbbi csoport rendkívül heterogén, s itt a legnagyobbak a fordulatok, az ellentmondások egy író életművében belül is. Természetesen mindhárom csoportban a legkülönbözőbb esztétikai szinten álló művek keletkeztek, attól függően, hogy az író álláspontjából a valóságot milyen mértékben láthatta, milyen hőfokon élte át, s mennyire adekvát művészi formában teremtette újra. (E gondolatokat részben Puzikov előszava, részben az egész kötet tartalmazza).

A kötet első részében *A 20-as évek forradalmi irodalma* címen főként az első világháború hatását, valamint Barbusse, Raymond Lefébvre, Georges Chennevière, Paul Vaillant-Couturier életművét tanulmányozza Fjodor Narkirjer. Elemzéseiből kiviláglik, hogy a szocialista realizmushoz való út a legkülönbözőbb irányokból vezetett: a naturalizmus, a kritikai realizmus, a forradalmi romantika, az unanimita pacifizmus, vagy a Pioch-féle chanson-költészet a forradalmi mozgalom hatására egy magatartássá és számtalan stílussá ötvöződött. Nagyszerű eredményeik mellett rámutat hiányosságaira is: a fel-felbukkanó sematizmusra.

A második rész *A két világháború közti irodalom modernista és konzervatív tendenciáit* tárgyalja. Az első fejezetben Marcel Proustról Zlata Potapova ír. Proust művészetelméletében két egymással harcban álló principiumot különböztet meg: egyrészt Proust elismeri az objektív világot, mint a művészet forrását, ugyanakkor az alkotó aktus az igazi megismerés egyetlen forrásának véli. Elismeri Proust kritikai realizmusának erejét, ugyanakkor bírálja modernizmusáért: „A filozófiai-esztétikai ellentmondásosság művészetében a realista és modernista elemek harcában mutatkozik meg. S bár az utóbbiak végeredményben győznek, Proust pszichológiai ábrázolásának művészi erejét az teszi lehetővé, hogy finom és mély lelki analizisét sajátosan összekapcsolja a realista regény olyan hagyományával, ame-

lyeket valamilyen mértékben megőriz” — írja (98). Sajnos a modernizmusról sehol semmiféle pontos definíciót nem ad a könyv — ez fő elméleti gyengéje —; úgy gondoljuk, a prousti szubjektívizmust és magánykultuszt értjük rajta helyesen, s nem a prousti regényszerkezetet, sem pedig az alkotótevékenység hangsúlyozását, mégkevésbé a stílus „antidemokratizmusát”, ami a kapitalizmusban létrejött kulturális értékek nagy részére áll: Thomas Mannra éppúgy, mint Adyra. Potapova tanulmánya így is igen értékes: Lunacsarszkij óta ő adott először komoly elemző értékelést Proustról.

Paul Valéry költészetét és tanulmányait Ilja Golenyiscsev-Kutuzov elemzi a 2. fejezetben. Szép elemzése azt mutatja ki, hogy Valéryben egész életében küzdött két eszményképe, az egoista és magányos Monsieur Teste, s a másoknak alkotó, eslekvő Leonardo da Vinci, illetve Eupalinos, s hogyan vitte művészi magaslatokra, s humanista, sőt harci tettekre ez utóbbi törekvés.

A 3. fejezetben Nyikolaj Balasov a dadaizmust és a szürrealizmust tanulmányozza. A szürrealista költészetet a francia modernizmus egyik legjelentősebb ágának tartja, amely megújította a művészi látásmódot, Tzarát, Sadoult adta a baloldali francia irodalomnak, Breton, Naville-t és Alquiét pedig a trockistáknak. Hangsúlyozza a mozgalom ellentmondásosságát; antiimperialista lázadás egyrészt, anarchista kispolgári individualizmus másrészt. Ez utóbbit és az ebből következő filozófiai és magatartásbeli álláspontot győzik le a későbbiekben, azaz a 30-as évek demokratikus fellendülésében és az Ellenállásban nemcsak Aragon és Éluard, hanem Reverdy, Saint-John Perse, Supervielle és Pierre Jean Jouve is, mint ez a következő fejezetből kiderül. E fejezetet, *A modernizmus túluladásának útjai* Balasov (Reverdy, Saint-John Perse) és a fiatal Dmitrij Mihajlov (Supervielle, Jouve) írta. Balasov számára — számos erőltetett „legendával” szemben — Saint-John Perse nem az értelmetlenség és az érthetlenség képviselője, hanem az egyik legnagyobb francia költő, nagy humanista, korunk legnagyobb emberi kérdéseinek kifejezője, akinek nemes, nehézveretű költészetéért, költői képeinek megértéséért meg kell dolgoznia az olvasónak.

Az 5., a prózáról szóló fejezetben Nagyezsda Rikova, azokat a francia írókat elemzi, akiket a 20-as és 30-as években a társadalmi valóság kérdései erősen foglalkoztattak, „de művészi tudatuk nem tudott megszabadulni a környező világ mély-

segesen individualista és pesszimista fel-fogásától". A következő szerzők életmű-vét elemzi, teljes mértékben figyelembe véve útjuk ellentmondásosságát: Valéry Larbaud, Raymond Radiguet, Colette, Gide, Mac-Orlan, Giraudoux, Giono; a konzervatív-reakciós csoportban megem-líti Pierre Benoit-t, Paul Morand-t, Drieu la Rochelle-t, Montherlant-t; a dokumen-tum-irodalom művelői közül megemlíti Dorgelest és Londre-ot a baloldaliak közül, a Tharaud-testvéreket, Hampot a jobb-oldaliak közül, valamint Maurois-t; a volt unanímisták közül az egyre inkább jobb-ratoló Jules Romains-nel Luc Durtain-t állítja szembe; végül pedig Bernanos, Ju-lien Green, Jouhandeau, Céline, Malraux műveit elemzi, akik — véleménye szerint — leleplezik az imperializmus kegyetlenségét, de azt az emberi lét körülményeinek örök kegyetlenségével magyarázzák. Itt egyedül Malraux 30-as évekbeli tevékenysége érdemelt volna árnyaltabb elem-zést.

Rendkívül világos szerkezetű és jólsiko-riült fejezetet írt a drámáról Tamara Bac-selisz. A burzsoázia érdekeit kifejező bulvárszínházzal szembeállítja az intellektuális, antikapitalista drámát, Vil Irac, Duhamel, Jules Romains műveit a 20-as években, Giraudoux-t, Salacrou-t és Anouilh-t a 30-as években. Elismeréssel szól Copeauról, valamint a baloldali ren-dezők kartelljéről (Jouvet, Baty, Dullin, Pitoeff).

Duhamel útját Jurij Uvarov, Mauriac ellentmondásait pedig Mavrikiy Vakszma-her tanulmányozza két értékes fejezetben (254—282).

A populista csoportok politikai és esz-tétikai állásfoglalását Marina Jahontova bírálja (283—292), de utal arra is, hogy a 30-as években, a népfrontmozgalom ide-jén Eugène Dabit, André Chamson és Tristan Rémy művészete szocialista színe-zetet nyert.

A III. részt *A 30-as évek haladó irodalmá-nak* szentelték a szerzők. A népfront iro-dalmáról, valamint Romain Rolland tevékenységéről szintén Jahontova írt két gondosan szerkesztett fejezetet. Kiemeli az Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires 1932-es megalakulásá-nak jelentőségét, elemzi a Commune és az Europe szerepét, Jean-Richard Bloch, Léon Moussinac, a volt populisták és Saint-Exupéry műveit, valamint Romain Rolland politikai és művészi fejlődését a két világháború között.

Martin du Gard-ról szóló elemző feje-zetében Narkirjer tanulmányozza Martin du Gard kritikai realizmusát, újításait, s tragikus elhallgatásának okait.

A IV. rész *A második világháború és a háború utáni évek irodalmával* foglalkozik. Az Ellenállás irodalmának kronikása Jev-nyina, precízen ismerteti, milyen változá-sok mentek végbe a francia irodalom e nagy kohójában, hányan találták meg az elveszettnek hitt kommunikációt, s hogyan jött létre a kommunista írók közül a bal-oldali, demokratikus művészek frontja, s hány író köszönheti íróvá válását az El-lenállásnak. Rendkívül elmélyült és szép tanulmányban méltatja Éluard egész fej-lődését Nyikolaj Balasov. Rámutat arra, hogy verseinek humanista hangvételével, érzelmi megszerkesztettségével már szür-realista korszakában is különbözött társai jórésztől, de csak a harmincas évek végé-től tudott szemléletében a mindenki látó-körére felemelkedni. A klasszikusabbá, látszólag hagyományosabbá válás mögött azonban csak a kispolgári individualizmus elhagyása rejlik, stílusában sokat átvész a szürrealizmusból, nem mechanikusan el-veti, hanem dialektikusan tagadja azt, így folvtatja a szürrealizmus pozitív ma-gatartását. Ugyanez még fokozottabban vonatkozik Aragonra, aki költészetében, regényében, kritikában egyaránt kora és népe hű tanúja kíván lenni, állapíthatjuk meg Tamara Balasova szép elemzése alap-ján. Ugyanezt mondja Puzikov is elősza-vában: a realista elveket továbbfejlesztve Aragon olyan művészi eszközöket rendel alá az új tartalomnak amelveket eddig a burzsoá irodalom monopóliumának tar-tottak (14).

A mai költészetet Vakszmaher és Sza-marij Velikovszkij méltatja. Különösen értékeli a rochefort-i iskolát, Prévert és Guillevic humanizmusát, a szocialista rea-listák közül Gaucheront, Marcenacot és Liberéttit. A drámáról ismét Bacselisz írt történelmi szemléletében, esztétikai érzé-kenységében kiemelkedő fejezetet. A há-ború utáni próza alapvető tendenciáit Jev-nyina tanulmányozza. Hangsúlyozza az alkotók ellentmondásos életművét, a meg-jelent prózai termékekben három tenden-ciát különböztet meg: a modernizmus, a kritikai realizmus és a szocialista realizmus felé mutató tendenciákat.

A szép kézikönyv negyedik kötete kiál-tításában, teljességében, a problematikus feladatok bátor megoldásában bizvást a legszínvonalasabb kötetnek nevezhető. Ma-gasan fölülte áll mindazoknak az eddig publikált népszerűsítő igényű könyvek-nek is, amelyek a XX. századi francia iro-dalommal foglalkoztak (Andrejev, Skuna-jeva). Egyetlen szemrehányást tehetünk csak: a szerzők sehol sem határozzák meg pontosan, mit értenek realizmuson és modernizmuson, stílust-e, módszert-e, ma-

gatartást-e, s emiatt nem egy megjegyzésük kétértelmű.

FODOR ISTVÁN

Kurt Müller-Vollmer: Towards a Phenomenological Theory of Literature. A Study of Wilhelm Dilthey's Poetik. Mouton & Co. The Hague, 1963. 217. (Stanford Studies in Germanics and Slavics, Vol I.)

E könyvnek az a célja, hogy a modern nyugati hermeneutikus irányok által félreállított és elítélt Dilthey-t rehabilitálja. A szerző ezért arra törekszik, hogy kimutassa: Dilthey gondolatvilágában megvannak mindazok az elemek, amelyeket a divatos szövegmagyarázó irányok szívesen használnak, újnak és korszerűnek tartanak. Bizonyításul végighalad Dilthey írásainak során, amelyek közül számos, főként filozófiai tárgyú csak az utóbbi években vált a hagyatékából ismeretessé, mert a filozófus-esztétikus műveinek kiadása, mely 1914-ben indult meg, csak 1958-ban fejeződött be.

Müller-Vollmer szerint felületesen ismeri Diltheyt az, aki főként csak három, a szellemtörténelem által felhasznált fogalmában keresné mondanivalójának lényegét. E három fogalom: a „korszellem”, a „világnézet” és az „élmény” a modern polgári tudományban az ő nevéhez tapadt, de korántsem meríti ki az irodalmi műre vonatkozó vizsgálatainak és elméleti megfontolásainak teljes körét. A szerző Dilthey gondolatainak a fenomenológiai és egzisztencialista ontológiával való érintkezésére utal, olyan módszer keresésére, amely alkalmas a mű egészének megragadására az „alak” (Gestalt) pszichológiai szemléletén keresztül, a fenomenológia módszeréhez hasonlóan a „rétegek” megkülönböztetésére a műben és a mű e rétegek szerint való elemzésére, a jelentéshordozó „szimbólumok” rendszerének feltárására, így a nyelvi, formai, jelentési és tartalmi elemek külön-külön és együttes elemzésére egyaránt. Kurt Müller-Vollmer szerint Dilthey azáltal kerül fölénybe a hermeneutikus-szövegmagyarázó „tiszta” módszerekkel szemben, hogy vizsgálódásai körébe bevonja a pszichológiai megközelítést is, az alkotó pszichológiai folyamatait, amelyeket a „belsőleges” (intrinsic) megkülönböztetés modern „dogmatikusai” módszereik közül elvileg kizárnak. Elvileg, hangsúlyozza a szerző, mert a gyakorlat nem engedi meg végletes elméleti egyoldalúságukat, és a valóságos műelemzés arra kényszeríti őket, hogy a „külsőleges” megközelítés módszerét is alkalmazzák, s

pusztán ezáltal is historizálják az öröknek és változatlanoknak felfogott műalkotást.

Dilthey érdemét a szerző abban jelöli meg, hogy meggyőzően bizonyította be az irodalmi formák és módszerek történeti természetét és ezáltal az ezek örök és változatlan természetére alapított normatív esztétikai szabályrendszer felállításának lehetetlenségét. Nézeteit igyekezett mindenkor az új irodalmi fejlődéshez igazítani, hidat akart verni a mű és a kritika, a mű és a közönség között, s minden esztétikánál előbbrevaló volt számára a mű igazságtartalma és igazságértéke. A szerző lelkesen apologetikus sorait olvasva szinte elfeledkezünk Dilthey alapvető irracionizmusáról, arról a szerző által „transzcendentálisnak” nevezett historizmusról, amely a történelemben az ember produktumát látja és megérthetőnek ezen az alapon tartja. Megfelel ennek az elvnek Dilthey élménytana, amely a karteziánus dualizmus megszűnését hirdeti az élményben (a „külső” és „belső” világ ugyanaz benne) s ezáltal a szubjektív idealizmushoz jut el. Így számunkra Dilthey gondolatvilágának alapjai idegenek és tévesek, de igazat kell adnunk a szerzőnek abban, hogy Heideggerhez közelebb áll, mint ahogy polgári kritikussai hinnék. Polgári rehabilitációjának kísérlete csak világosabban tárja elénk elveinek téves lényegét.

A könyvet igen használható bibliográfia egészíti ki.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Rudolf Baehr: Spanische Verslehre auf historischer Grundlage. Tübingen, 1962 Max Niemeyer Verlag. XXIII+325.

A K. Voretsch alapította, majd mindmáig G. Rohlf's szerkesztette

Sammlung kurzer Lehrbücher der romanischen Sprachen und Literaturen sorozat ezen, immár 16. kötete rendkívül hasonlatos W. Suchiernek ugyanebben a sorozatban korábban megjelent francia verstanához (*Französische Verslehre auf historischer Grundlage*. Tübingen, 1952). Egyik mű sem lep meg forradalmi újításokkal, eddig soha senkitől sem vallott s ezért vitára serkentő nézetekkel, a cél mindkét esetben inkább a korábbi kutatások összefoglalásának szerényebb, de feltétlenül hasznos és tiszteletre méltó igénye volt.

Spanyol szempontból a könyv szerzőjének legfontosabb előzménye természetesen Tomás Navarro, az amerikai emigrációban élő jeles spanyol fonetikus és metrikus munkája, a nálunk is jól ismert *Métrica española* (New York, 1956); a leglé-

nyegesebb különbség a két mű közt R. Baehr kevésbé „hiszpanocentrikus” beállítottságában keresendő, ami természetesen a verstörténetben is oly nélkülözhetetlen összehasonlító szempont kellő érvényesülését eredményezi.

A versrendszer általános újlatin alapjain kívül Baehr kezdettől fogva nagy súlyt helyez arra, ami a spanyol vers alkatában sajátosan spanyol. Helyesen állapítja meg a spanyol és az olasz nyelvi dinamikus hangsúly közti rokonságot, e déli újlatin nyelvekben kétségtelenül erősebb szó- és mondathangsúllyal van dolgunk, mint például a franciában (2–3). Kár a portugál vonatkozások gyakori mellőzése — elvégre az óspanyol igen sokáig együtt haladt az óportugállal! — s érdemes lett volna kitérni arra a kérdésre is, vajon a keleti romanizmus, a románság hangsúly-és versformarendszere nem mutat-e szoros rokonságot éppen az itt említett déli újlatin nyelvekkel. Szerzőnk felveti munkája elején a szóhangsúly és a versfaj jellegétől függő versnyomaték (Versakzent) kettőségét is (3–4); e kérdésben sajnos csak akkor lehetne előbbre jutni, ha a műköltészet formakincsére vonatkozó elemzésnek volna népköltési háttere, bőven bemutatott dallampéldákkal együtt (I. kis román verstörténeti összefoglalásomat: *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*. Budapest, 1964). Baehrnek az a vélekedése (4), hogy a középkorban „Sprechvers” és énekelt vers közt nem sok ellentét lehetett, s voltaképpen az általa nem egészen helyesen „prozódiai hangsúlynak” nevezett nyelvi hangsúly általánosan érvényesült, nem nyugszik szilárd alapon. A kérdés persze egyedül G. Lote alapján lehetetlen eldönteni; az olasz és francia énekelt versben található iktusbeli „konfliktusok” — nem is beszélve a román versről és dallamról — szerfölött elgondolkoztatóak.

Részletes és alapos fejezet foglalkozik a spanyol szótagszámlálásnak nem éppen egyszerű kérdéseivel (14–30). Fontos a spanyol rím általános problémáinak elemzése, a rím eredetének kérdését szerzőnk — igen helyesen — voltaképpen nyitva hagyja, de mintha azt a meggyőződést vallaná, hogy a VIII. században már kétségtelenül rímes himnuszköltészet hatásával van dolgunk. Inkább egy sokkal régebbi keletű rímes latin népköltészet létezése látszik valószínűnek: a román rím — a rímtelen szláv népek tengerében — ősi latin sajátágnak tűnik, s feltétlenül korábbi a VIII. századnál (tekintettel a keleti romanizmusnak az V–VI. századra tehető elszakadására). Mintha ebből a népi ihletésből merített volna a himnuszkölté-

szet; gondoljunk például Ágostonra, aki a donatisták ellen írt vitairatát „népies” tizenhatosokban szerkesztette („Abundantia peccatorum ! solet fratres conturbare”), s Ambrusra, aki nyilván egy igen elterjedt görög metrumból alkotta meg, illetve alkalmazta a latin nyelvre a róla elnevezett ambrosianus-nyolcast.

Túláságosan rövid a modern spanyol szabadvers elemzése (43–6). Nem egészen értjük olyan költők alkotásainak szinte teljes mellőzését, aminők maga Lorca, valamint Amerika nagy spanyol költői, köztük Pablo Neruda és Nicolás Guillén. A 45. lapon idézett Jiménez-részlet tele van konvencionális metrumokkal, amelyek feltétlenül említést érdemeltek volna (nem „heptasilabo”-e például a következő sor: „nos marcan las estrellas”?).

A versfajok leírásával kapcsolatban 47. kk.) komoly problémát vet föl két tény. Egyrészt rendkívül meglepő a kétségtelenül archaikus jellegű, nem szótagszámláló régi spanyol versnek a kötött formák utáni tárgyalása (120 kk., a *Cid* versformájáról: 121–4): ez a beosztás azért is érthetetlen, mert maga a szerző hivatkozik olyan közleményekre, mint G. Bertoni híres cikke: *La più antica versificazione italiana* (1939), ahol a „la più antica” megjelölés nem csupán díszítő jelző! (Vö. 120). Másrészt nem kevésbé zavaró motívumnak kell tartanunk a legtöbb metrumnak ütemelőzővel való „átértelmezését”! Maga a szerző is elismeri, hogy például a „pentasilabo” két faja, a „*Nada te turbe*” és a „*Serás contento*” típus ritkán fordul elő keveretlenül: szabad-e tehát egyazon metrum két változatát daktilikusnak, illetve trocheikusnak nevezni, a következő önkényes képletek alapján: óóó óó;ó óó óó? Lehet, hogy a zenei megoldás itt-ott ütemelőzőre mutat: ez azonban nem elegendő a spanyol „pentasilabo” és az olasz „quinario” kétségtelen rokonságának efféle elkenődésére. A konkrét metrumleírás mindenestre többet ér az ütemelőzővel vagy anélkül folyó üres spekulációnál! A magunk részéről jambikus alapképletet tartunk valószínűbbnek, s ennek van azután egy, ha akarom, „daktilikus” változata, amely az első ictus eltolódása révén keletkezett (ó ó ó ó ó > ó ó ó ó ó).

A sok ritmusváltozatnak nem egy közös metrumra való visszavezetése felesleges bonyolalmakat okoz a kilences esetében is (73–80). Ahelyett, hogy világosan kétfélé válna a jambikus fogantatású kilences, tehát a francia octosyllabe nőrimű változatának megfelelője (pl. „Mas a pesar del tiempo terco, Mi sed amor no tiene fin . . .” R. Darío) és a három amphibrachysra épülő változat, amelyet az olasz

metrikából jól ismerünk („O *falce di luna calante*”, D’ Annunzio); a spanyol költészetben ilyen: „Sus *bodas fatídica tea*”, Espronceda), szerzőnk a jambikus típus — ütemelőzőt tételezve fel — trocheusinak nevezi, hasonló okokból a másodikat (daktilikusnak, végül pedig olyan „vegyes” ritmusú sorokat is vizsgál, amelyeket szintén gyakran a jambusiak közé sorolhatnánk (Ez a sor: „vecino de la verde selva” nyilván azért érintkezik az endecasílaboval is, mert szintén jambusi lejtésű!). Sokkal helyesebb volna ütemelőzővel csupán ott számolni, ahol — mint például a *verso de arte mayor* régies formái esetében — az első hangsúlytalan szótag megjelenése vagy hiánya valóban esetleges.

Igen jónak kell mondanunk, korábbi fenntartásainkellenére, az *endecasílabo* elemzését (87–104); ezúttal a többi újlatin metrika hagyományai eléggé erősek voltak ahhoz, hogy a túlságosan egyéni értelmezéstől megóvják a szerzőt. Szerencsésnek tartjuk a Pio Rajna javasolta két alaptípusnak („enduasílabo a maiori és a minori”) bizonyos keresztvezését azzal a sajátos spanyol osztályozással, amelyben ilyen jelzőket találunk: *comun, enfático, heróico, melódico* stb. Legfeljebb azt hiányoljuk, hogy mindeme típusok keveredéséről, százalékarányáról stb. konkrét folyamatos szövegelemzések egyáltalában nem tudósítanak.

Mint említettük, Baehr könyve nem csupán anyagát illetően történeti szempontú, hanem módszere tekintetében is: ahol csak lehet, a szerző gondosan igyekszik tisztázni az egyes versformák eredetét, kapcsolatait más újlatin irodalmakkal stb. Helyesnek tartjuk a spanyol *alexandrino* belső származásának felvetését (114, már a *Cid*-ben is az alexandrin valóságos *verso de eje*, a *metrum „tengelyét”* képező forma); meglepő viszont, hogy az összehasonlító jellegű megjegyzések során Baehrs sohasem hivatkozik Verrier-nek a maga nemében mégis igen alapos és sok eredetiségről tanúskodó francia verstanára (*Le vers français*. Paris, 1931–32).

Nagyon értékes a könyv strofátana (137 kk.). Helyes, hogy legalább egyes esetekben hivatkozik szerzőnk a zenei anyag strofikus tagolására is: már román vonatkozásban is sikerült bizonyítanunk, hogy a szöveg alapján tagolatlannak véltető népköltési termékek a dallam tanúsága szerint gyakran világosan megállapítható egységekre tagolódnak. Baehrs is a „reihenartige Formen”-nal kapcsolatban tesz efféle megjegyzéseket (pl. 142–3); kár, hogy zenei illusztrációhoz, kottapéldához ezúttal sem folyamodik. Egy-egy híres spanyol versforma, például a *glosa*

esetében (239–47) a téma tárgyalása még bőven hagy az olvasó számára megoldatlan problémákat. Eminescu egyik leghevesebb verse, a magyarra is többször lefordított *Glosă* 8-soros „témából” indul ki, s ennek a „témának” egy-egy sora ismétlődik az egyes versszakok végén; Baehrs, is viszont csak olyan *glosá*-t idéz, amelynek „témája” (a spanyol terminológia szerint *texto*-ja) csupán 4-soros spanyol *texto*-ról a történeti rész sem tájékoztat (243–7): egyelőre nincs tehát kizárva, hogy a német romantika másodlagos formáját képezi csupán a 8-soros *texto*, a *texto* egy-egy sorának ismétlődése az egyes szakaszok végén s végül a *texto* teljes szövegének megfordítása, a sorok fordított sorrendjében a költemény végén.

Nagyon hiányzik a kötetből a funkcionális verstan szempontjainak alkalmazása, a formák, változatosságuk ellenére, mintha merev sémákat várnának a beléjük foglalandó tartalomra, s nem simulnának teljes egységbe a tartalom, tehát a minél tökéletesebb feltárlást kereső gondolat és érzelem hullámzásával. Schol egyetlen szó az ictusokat hordozó szótagok fonetikai eszközökkel történő kiemeléséről: elég megemlítenünk, hogy az alliteráció fogalma még a tárgymutatásban sem fordul elő. Pedig megszülethetett volna — például Góngora következő sora: „*mira tu blanca frenteel lilio bello*” (286), ha egyrészt a szerző nem ismeri s nem alkalmazza a komplex alliteráció eszközeit (*m-b-f-b*), ha nem folyamodik a hosszú, hangsúlyos *i* kifejező effektusához éppen a *lilio* szóban? A spanyol verstan és verstörténet általános kézikönyveit most már részmonográfiáknak kell követniök: egy-egy nagy költő művészetének strukturális vizsgálata szervesebben összefüggő anyagot fog szolgáltatni a metrikus és a stilisztikus számára, mint koroknak és egymástól igen eltérő ízléshullámoknak olykor szinte csak katalóguszerű felsorolása.

GÁLDI LÁSZLÓ

Littérature hongroise—littérature européenne. Études de littérature comparée. Rédigé par István Sötér et Otto Süpek. Rédacteur resp. Kálmán Bor. Budapest, 1964. Akadémiai Kiadó, 647.

Az A. I. L. C. 1964 évi fribourgi kongresszusa alkalmából a Magyar Tudományos Akadémia rangos kötetet adott ki. A francia nyelvű kiadvány huszonegy tanulmányt tartalmaz és egy válogatott bibliográfiával egészül ki, amely az 1945–1962 közötti évek összehasonlító jellegű

közleményeinek (szükség szerint) annotált bibliográfiája. Az egy és két ív között mozgó tanulmányok tematikája a középkori legenda-variánsoktól és balladáktól, Erasmus-követőktől és barokk stílusproblémáktól a huszadik századi irodalomig, s jelenkori irodalmunk egyetemes összefüggéseinek vizsgálatáig terjed.

Szerencsés gondolat a magyar irodalomtudomány újabb eredményeinek idegen nyelvű tanulmánykötet formájában való közzététele, még akkor is, ha a kötet arányaiiban szükségképpen kevesebbet adhatott, mint amit a marxista irodalomtörténetírás széles skálájú kutatásai nyújtanak. Bár ebben a nem egészen világos szerkesztési koncepcióknak is része lehetett. Először azonban elismeréssel kell adoznunk a kötet szerkesztőinek, akiknek együttes erőfeszítéseként, s az idősebb és a fiatalabb generáció közös munkájának gyümölcseként megvalósult ez a fontos tanulmánygyűjtemény. Elvi szemszögből is jelentősnek tartjuk ezt a vállalkozást, mert az 1962. évi budapesti konferencia anyaga mellett jóformán az egyetlen önálló tudományos kiadvány, amelyből a magyar marxista irodalomtudomány friss eredményeit a nemzetközi szakmai közvélemény megismerheti.

Ennek a ma már senki által nem vitatott, de néhányak részéről igazán még mindig meg nem értett elvi szempontnak a hangsúlyozása egyre időszerűbbé válik. Az ilyenfajta színvonalas kiadványokkal szervezesebbé válnak kapcsolataink a szocialista országok tudósaival s a kapitalista országok szakmai köreivel, és azáltal, hogy hozzáférhetővé lesznek eredményeink, elnéylülnek tudományos feladataink megoldását célzó eszmecseréink, megélénkülnek polémiáink. Hosszú ideig tartó és tervszerű munka szükséges ahhoz, hogy a külföldi szakkörökben elterjedt régi, nagyrészt elavult szemléletű és tartalmú magyar vonatkozású irodalomtörténeti írásokat kiszorítsuk a nemzetközi szakirodalomból, s hogy tudományos szempontból megbízható, korszerű művekkel hívjuk fel a külföldi szakmai közvélemény figyelmét. Sokat kell még tennünk azért, hogy idegen nyelvű publikációinkkal jobban bekapcsolódjunk a nemzetközi tudományos vérkeringésbe. Az utóbbi években tapasztalható külföldi igények és a meglévő lehetőségek elősegítik ezt a helyes törekvést. A jelen kötet példányainak váratlanul gyors elfogvása és kedvező fogadtatása még a külföldi könyvpiacot jobban ismerő Akadémiai Kiadót, e vállalkozás megértő részesét és támogatóját is meglepetésként érte. A *Littérature hongroise littérature européenne* még egyszer

ennyi példányszámban is elkelt volna külföldön.

A tanulmánygyűjtemény egészével kapcsolatos véleményünket a továbbiakban egy kérdésre összpontosítjuk. A tanulmányok többségükben 1962 után készültek, mintegy a fele magyarul is megjelent. Ez utóbbi tényező részben megkönnyítette a szerkesztők munkáját, nagyobb tanulmányanyag állt rendelkezésükre, kevesebb új téma esetleges megiratására volt szükség. Nem is vitatjuk ezt a szerkesztői megfontolást, mert az utóbbi dolgozatok esetében is olyan nagyobb távlatú írásokról van szó, amelyek különösebb átdolgozás nélkül megállják helyüket az európai összefüggéseket szem előtt tartó kötetben. (Némely esetben mégsem értett volna erőteljesebb szerkesztői beavatkozás). Kérdés azonban, milyen elvi megfontolások vagy amint mondani szokás, milyen koncepció alapján kerültek össze a tanulmányok? Mert egy bizonyos időrendi eligazodáson túl nem tapasztalható olyan rendszerező elv, amely e két tucat tanulmányt összefogja. S ebből a szempontból nem ad kielégítő felvilágosítást a más vonatkozásban körültekintéssel megírt szerkesztői előszó sem. A külföldi szakolvasó nem tudja, s mi is csak sejtjük, miért éppen ezek a témák kaptak itt helyet, miért oszlanak el aránytalanul a dolgozatok az egyes irodalmi korszakokban, miért van két szentimentalizmussal kapcsolatos tanulmány és miért oly kevés a XX. századi vonatkozású cikk, miért ez az arány néhány külön választott elvi-elméleti vagy általánosabb célzatú írás és a történeti rendbe illeszkedő dolgozatok többsége között?

Tisztában vagyunk egy ilyen sajátos jellegű, tervszerűbben és szervezesebben felépülő tanulmánygyűjtemény rövid időn belüli megvalósításának minden nehézségével. Arra kell a jövőben törekedni, hogy előrelátó tervezéssel lehetőség szerint kiszorítsuk a véletlenszerűséget, s hogy legyen elegendő idő a tudatosan kialakított program kereszttüvelére. Igaz, vannak olyan problémák, amelyek megnehezítik a helyes szerkesztői elvek valóra váltását is. Az a tény pl. hogy az irodalmunk régebbi történetére vonatkozó dolgozatokból való válogatás nem okozott különösebb nehézséget, örvenletesen bizonyítja, hogy ezen a több korszakot átfogó területen folyó komplex jellegű, a nemzetközi összefüggéseket teljesebben figyelembe vevő kutatások megfelelő színvonalú tanulmányokban összegeződnek. Ennek a nyoma tükröződik a kötetben, de az 1945–1962 közötti évek termését felölelő bibliográfiában is. Bár az is kiderül, hogy ezen a

téren nincs túlságosan gazdag választék az elméleti alapvetésű tanulmányokban. Más a helyzet a XX. századi kutatások területén. Ha csupán a kötet tematikájának a tanulsága mutatná, hajlandók lennének a sokoldalú vizsgálódásokon nyugvó összehasonlító távlatú modern tárgyú tanulmányok csekély voltát a szerkesztés számlájára írni. De a bibliográfia mutatja legérzékenyebben újabb irodalmunk feldolgozásának ezt az árnyoldalát. Viszonylag kevés ebben a 359 egységet számláló válogatott bibliográfiában korunk irodalmi jelenségeit komplex módszerrel elemző tanulmányanyag; az olyan típusú dolgozat, mint pl. Bodnár Gy., Illés L., Rába Gy., Szabolcsi M. és Komlós A. számos írása.

A nehézségek ellenére is szükséges lett volna megfelelő arányban közölni XX. századi s a szocialista magyar irodalom nemzetközi összefüggéseinek konkrét kérdéseivel foglalkozó tanulmányokat. Mert Illésnek az avantgardról, Mádl Antalnak az antifasiszta regényről írt értékes munkája és Szabolcsinak elvi megállapításaiiban helyes, de talán túlságosan általános mederben megírt tanulmánya még akkor is kevésnek bizonyul, ha ide számítjuk Diószegi A. és Czine M. írásának némely részletét. A nagy irodalmi korszakká nőtt XX. század jelenségeinek nagyobb teret és figyelmet kellett volna szentelni.

A tanulmánygyűjtemény egésze sokrétű témakört alkotva ad képét a magyar irodalomtörténet egyes korszakainak problémáiról. A kötet egyes dolgozatainak taglalásába nem lett volna értelme belekezdenünk, hiszen a tematika rendkívül szerteágazó, s futó megjegyzéseknek nem sok értelme lett volna. Bizonyos részletkérdésekre vonatkozó bíráló észrevételekkel (ItK, 1965. 6. sz.) egyetértünk. Nem részletezzük a sajnos sűrűn előforduló nyomdai szöveghibákat, amelyek a sietség benyomását keltik. Zavaróak az évszámelírások a jegyzetekben, ha pl. a budapesti konferencia egyszer 1962, máskor 1963 évszámmal (157.) fordul elő, vagy ha J. Horváth; *Tanulmányok* (Études), Budapest, 1926. (306) áll 1956 helyett, stb. Kár, hogy hasonló hibák és pontatlanságok (217, 589 stb.) tarkítják ezt a színvonalas, külföldnek szánt kiadványt.

HOPP LAJOS

Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart, 1962. Alfred Kröner Verlag, Kröners Taschenausgabe Bd. 300. 670.

A neves kutató lexikona elválaszthatatlan egy másik, valamivel később megje-

lent könyvétől, ugyanis elvi álláspontját s kutatásának módszereit külön tanulmányban fejtegette ki. E könyv: *Stoff, Motiv und Symbolforschung*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1963. 112. (Sammlung Metzler, Realienbücher für Germanisten, Abt. E: Poetik.) Tanulmányában F. kifejti, hogy a világirodalomnak csupán igen kis része, s még kevesebb valóban nagy mű a teljesen „kitalált”. A jelentős irodalmi alkotások is többnyire egy-egy ismert téma, irodalmi anyag, *Stoff* újra-feldolgozásai. Nagy művekben a művészi teljesítményt a „Wie des Gestaltens” szempontjából lehet felmérni, s nem a „Was des Fabulierens” kiindulópontját választva; utóbbi azonban a világirodalom életének megítélésében nem lehet egészen közömbös. Nem beszélve arról, hogy a művészi teljesítmény nagysága az előzmények ismeretében szembe-tűnőbb. Az irodalmi anyag történetének kutatása tehát, mint Frenzel maga is világosan látja, irodalomtörténeti *segédtudomány*, amely hasznos szolgálatokat tehet ugyan, de jelentőségét és hatékonyságát semmiképp sem szabad eltúloznunk. Elméleti könyvében Frenzel a címben szereplő három terminus etimológiájával, majd definíciójával foglalkozik. A *Stoff* és a *Motiv* elválaszthatatlanok egymástól; előbbi egy – adott – cselekménysor, egy „mese” (21–26), utóbbi ennek legkisebb egysége. Konkrét példával: az ószövetségi Sámson-történet maga az irodalmi anyag; a hajban rejlő erő – a történet egyik motívuma. Elválaszthatatlanok egymástól – de egy-egy motívum különböző *Stoff*-ok részévé válhat.

Mint látható, e kutatási irányzat a népmese-tudomány motívumgyűjtő módszerét terjeszti ki az irodalomtörténet egészére. Frenzel azonban helyenként túl mereven húzza meg a választóvonalat népmese és irodalom között. Ki is mondja, mind a lexikonban, mind elméleti fejtegetéseiben, hogy a népmese-kutatás által földolgozott anyagot nem érinti. Ez azonban azért helytelen, mert a névvel jelzett irodalom körébe egy-egy *Stoff* mind az ókorban, mind a középkorban a népmeséből került át, s irodalmi feldolgozásai ellenél tovább folytatta mesei életét is. Pl. ókori eredetű irodalmi anyag, az *ephesosi özvegy* (Witwe von Ephesos), – többek között mesei hátteréről is legutóbb ld. A. Scheiber: *Zu den antiken Zusammenhängen der Aggada*. Acta Antiqua Hung. 11. 1963. 149–152. (Frenzel. 666–669, sem a zsidó, sem a magyar adatokat nem ismeri.) Vagy egy – európai szempontból – középkori: *Trisztán és Izolda*, amelynek *Stoff*-jával ugyanaz a helyzet,

mint a középkori európai irodalom valamennyi keleti (többnyire indiai vagy perzsa) eredetű mese-témájával (Frenzel, 630—636.; kiegészítendő volna legalább Cocteau emlékezetes filmjével, s magyar szempontból Illés — Vas Trisztán-dramájával). Vagyis: irodalom és folklór nem állítható szembe egymással. A *Motiv-* és *Stoff-*kutatásnak szükségképpen fel kell ölelnie a népmesék vonatkozó anyagát is.

Ha F. kutatási irányzatát mint segéltudományt hasznosnak és létjogosultnak tartjuk is, aligha követhetjük őt további elméleti fejtegetéseiben. Kísérletet tesz ugyanis arra, hogy irodalomelméletet építsen fel a *Stoffgeschichte* eredményeire: egy-egy irodalmi korszak, költői egyéniség, nemzeti irodalom jellemzését és meghatározását. Vannak divatos témák (igen tanulságos e tekintetben pl. a lexikon *Werther* címszava, 659—661.; sajnos, Kármán regénye hiányzik); ezek azonban éppen a „Wie des Gestaltens” értelmében nem elegendőek egy-egy irodalmi terület érvényes meghatározásához.

A *Stoff-* és *Motiv-*kutatás tehát semmi-képp sem pótolhatja az irodalomtörténetet, a művek nem örökölt, hanem saját korukra és írójukra jellemző, nem utolsósorban társadalmi jellegű indítékainak vizsgálatát; s nem is azonos az összehasonlító irodalomtudománnyal, amely nem annyira a művek nyersanyaga iránt érdeklődik, hanem — komplex kép kialakítására törekedve — az irodalmi folyamat egészének a társadalom fejlődésére tekintő összevetését tűzi ki céljával.

Frenzel könyve — a továbbiakban már csak a lexikonról szólna — ezért mint *kutatói segédeszköz* felhasználható, ennél azonban nem több. A lexikon impozáns méretű: 277 témát tart számon, mindegyiknek hosszú cikket szentel (az átlagos cikk-hosszúság 2 és fél oldal). A legtöbb cikk végén rövid, s ezért legtöbbször nem teljes bibliográfiát találunk. Az egyes cikkek általában azonos felépítésűek: Frenzel röviden ismerteti a *Stoff* tartalmát, majd időrendben felsorolja — rövid jellemzésekkel — különböző feldolgozásait. A témák történetéről érdekes képet nyerünk, de — s ez mutatja, hogy a műfaj semmiképp sem helyettesítheti az irodalomtörténetet! — sem Shakespeare-t, sem Goethet, sem Th. Mann-t (vagy bárkit a nagy „téma-fogyasztók” közül) nem ismerünk meg jobban, alaposabban. Meglepő az önálló témaként felvett ószövetségi történetek kis száma (Aclam und Eva; Belsazar; David; Esther; Hiob; Jephthas Tochter) [Balassira nincs utalás a cikkben]; Joseph in Aegypten; Judith; Kain und Abel; Saul; Sámson; Susanna) — legalábbis egy

Moses, *Sulamith*, *Nebukadnezar*, *Jeremias* címszót fontosnak tartanánk. Tény, hogy az Ószövetségnek a világirodalomra gyakorolt hatását ez a lexikon nem tudja szemléltetni. A zsidó irodalom témái s filológiailag ma már jól kimutatott hatása nagyrészt kívül maradt a lexikon keretein. Felvett címszavai (Ahasver [a margóra Trencsényi-Waldapfel: *Ádám és Ahasvérus*, Bp. 1947. c. tanulmányát s az abban feldolgozott gazdag anyagot jegyeznénk fel]; Berenike; Golem; Jud Süß; Jüdin von Toledo; Herodes und Mariamne) általában jók, de feltétlenül hiányzik pl. egy Jeruzsálem ostromával foglalkozó cikk. A többi címszó is hiányos a középkori zsidó irodalom adatai nélkül; legalább Ginzberg vagy M. Bin Gorion gyűjteményeinek anyagát kellett volna feldolgozni! A kezesültség ősi hagyomány-nyaga is szegényesen van képviselve (Jesus; Johannes der Täufer; Judas Ischariot; Maria; Maria Magdalena; Paulus; későbbi korokból Alexius; Gregorius; Pápstin Johanna a fontosabb címszavak). Igen hiányzik egy *Höllenfahrt* címszó, hiszen e téma az ó- és középkor egyik leggyakoribb témája önállóan is. Nincsenek feldolgozva az újszövetségi apokrifek továbbbővítő témái, s a Jesus-cikknek a passióval foglalkozó fejezete rosszabb, mint semmi; e téma ugyanis csak önálló címszót kíván.

Különös így egybegyűjtve nagy írókkal s költőkkel mint irodalmi témával találkozni. A Goethe, Shakespeare, Byron stb. címszók — legalábbis a recensens számára — az újdonság meglepetését adták. Objektíve is lemérhető e lexikonban *Boccaccio* téma-teremtő ereje s jelentősége; az ún. novellisztikus témák (pl. Ghismonda und Guiscardo; Griseldis; stb.) zöme tőle származik.

Néhány címszót rossznak tartunk, részben azért, mert nem illenek F. *Stoff*-fogalmába, részben mert világirodalmi visszhangjuk a lexikon anyaga alapján is jelentéktelen. Pl. Antichrist, Freischütz, Jedermann.

Magyar vonatkozású cikke mindössze kettő van e lexikonnak: *Die heilige Elisabeth* és *Zrinyi* (147 sk., ill. 669 sk.). Még két cikkben találtunk magyar vonatkozású adatot: utalást Attilának a Nibelungen-*Stoff*-ban betöltött szerepére (467.), és Harsányi Zsolt egy regényének említését (200. Galilei). Nem ez az első eset, s nem is ez a legsúlyosabb, hogy irodalmunk egy-egy nyugat-európai könyvben kiszorul a világirodalomból. Mégsem lehet szó nélkül elmenni emelett. E mellőzés feltétlenül főként Frenzel tájékozatlanságának eredménye. Madách művét, a *Buda halálát*-t, Turóczi-Trostler, Heller Bernát s

mások tanulmányait stb. stb. nyelvi nehézségek nélkül feldolgozhatta volna. Bibliai témájú XVI. századi költészetünk darabjai a kor európai színvonalán állnak, s motívumtörténeti szerepük sem kisebb, mint a lexikonban feldolgozott német szövegeké. Mégis, úgy véljük, szükség volna arra is, hogy a tájékoztatást mi magunk e területen is ismételtlen kísérjük meg. A lexikon persze nemcsak bennünket mellőz, hanem a kelet-európai s a szláv irodalom egészét; a bizánci „kultúrkör” témái ugyancsak hiányoznak. Mint az eddigiekből már kiolvasható volt, a könyv német—francia—angol anyagra épít a középkortól kezdve, s ehhez kielégítően talán csak az olasz-spanyol irodalmat vonja be gyűjtőkörébe.

A könyv hiányossága, hogy az *ókor*i kelet irodalmait kirekeszti a tárgyalásból. A Putifárné-motívum óegyiptomi előzménye, vagy Hérodotos és perzsa forrásai a könyv kereteihez tartoztak volna (utóbbit egy Gyges című képviseli ugyan). A Semiramis című mellé (577—579.) fel kellett volna venni egy Sardanapal-cikket is, de véleményünk szerint ma már elérkezett az idő arra is, hogy pl. egy Gilgamesch-című szövegben az akkád Gilgames-eposz világirodalmi hatását kövessük nyomon mind az ókorban, mind pedig — újra-felfedezése óta — századunkban (az 50-es években két G.-opera keletkezett [T. Rangström, 1952, B. Martinú, 1958]; egy regény [Kodolányi J., 1958]; több átköltés, költők tollából; s ide tartoznék Th. Mann *József*-regényének néhány részlete is).

Ellenvetéseinket s kiegészítéseinket tovább sorolhatnánk (a bibliográfiák hiányosságaira konkrétan nem is térünk ki), mindez azonban nem szabad hogy bárkit is megtéveszsen: azok között az elvi keretek között, amelveket fentebb megpróbáltunk kijelölni, Elisabeth Frenzel lexikona hasznos segédkönyv. A maga nemében úttörő vállalkozás, és ez adatbeli hiányosságai iránt elnézővé kell hogy tegye az olvasót — aki végeredményben mégis rengeteget tanulhat (s főképp: használhat) Frenzel adataiból.

KOMORÓCZY GÉZA

J. M. Cohen: *The Baroque Lyric*. London, 1963. Hutchinson University Library, 207.

J. M. Cohen angol műfordító és kritikus a nemzetközi irodalomtudomány eddig elsősorban a nyugati irodalmak történetét tömören összefoglaló könyvről (*A History of Western Literature*, 1956, 1961²) ismerte. Mesterül Ernst René

Curtiust, műve példaképéül pedig ennek nagy művét vallotta. Talán ezzel függ össze, hogy a barokk fogalmának használatától e korábbi művében erősen tartózkodott, a barokk költészet értékelésében pedig — különösen Marino és az olasz barokk esetében — erősen negatív álláspontot foglalt el. A barokk irodalom kutatásának az utóbbi húsz évben bekövetkező páratlan felvirágzása, valamint Cohennek a barokkal oly rokon modern költészettel való intenzív foglalkozása készítette őt a jelek szerint a barokk irodalom fontosságának és nagy értékeinek felismerésére. Új könyvét ennek az érdeklődésnek köszönhetjük.

A szerző könyvében az angol, francia, spanyol, portugál, olasz, német irodalmak barokk lírikusainak összefoglaló tárgyalására vállalkozott. Kár, hogy — alighanem nyelvi nehézségek folytán — a szláv irodalmak, valamint a holland és a magyar irodalom kiestek látóköréből, csupán a latinul író lengyel Sarbiewskire van egy rövid utalása. Pedig a holland, lengyel, horvát és magyar barokk költők nélkül teljes és átfogó képet nem lehet rajzolni a barokk líráról. Nem mintha e kisebb irodalmak barokk költői versenyre kelhének Góngorával, Marinóval, az angol metafizikusokkal vagy a sziléziai iskola nagyjaival, hanem főként azért, mert az európai összképet jelentősen színezik, s a barokk gondolkodásnak, magatartásnak, életérzésnek (Lebensgefühl) gyakran más aspektusait juttatják érvényre verseikben, mint nyugat-európai kortársaik. Cohen előtt azonban a nyugati barokk líra összefoglaló tárgyalására sem vállalkozott még senki, a tárgykörnek a nyugat-európai irodalmakra való szűkítése ellenére sem.

A barokk líra problémáit a szerző — Curtius módszeréhez híven — a legfontosabbnak tartott toposzok köré csoportosítva igyekszik megvilágítani. A könyvnek mind a kilenc fejezete a barokk világkép egy-egy jellegzetes elemét állítja előtérbe, s ennek szemszögéből vizsgálja meg a különböző nemzetek költőinek magatartását, szemléletét. Szándékosan lemond így a szerző az egyes nagy költő-egénységek összefüggő bemutatásáról, de csak ezen az áron nyíltatott módja az egyes kérdések tömör, összefoglaló elemzésére, s az egyes nemzeti irodalmak egymásmellé állított jellemzése helyett az egyes európai kép felvázolására. Az adott kereteken belül azonban Cohen gondosan ügyel a nemzeti irodalmak sajátos fejlődési feltételeinek számontartására, igyekezve rámutatni a költők szemléletében, a költői képalkotásban megmutatkozó különbségek történeti, vallási, világnézeti

okaira. Bár a barokk lírának toposzok, illetve témakörök szerint való ismertetése nem kedvez a történeti tárgyalás módnak, a szerzőnek mégis sikerül a barokk költészet s általában a barokk művészet belső fejlődését is érzékeltetnie. Ezt egyrészt a reneszánsz lírával való gyakori összevetésekkel éri el, kiindulva abból a helyes megállapításból, hogy a lírai költészetben a barokk stílus nem hozott hirtelen, gyökeres fordulatot, hanem csak lassú módosulásokat, ugyanazon formákon (pl. szonett) belül. (Érdemes lett volna itt arra is hivatkozni, hogy a barokk a reneszánszhoz viszonyítva nem alakított ki új poétikai elméletet). Másrészt fejezeteinek a sorrendjét úgy alakította ki a szerző, hogy azok ha nem is történeti egymásutánt, de legalább bizonyos relatív kronológiát tükrözzenek. A könyv élére kerültek ugyanis azok a fejezetek, amelyek a világ állandó változásainak felismeréséből származó verseket, a halál-költészetet, illetve a szerelmi lírát elemzik, — vagyis csupa olyan toposzt, illetve témát, melyek főként a barokk korai szakaszában voltak jelentősek, míg a barokk késői periódusára jellemző misztikus költészet a könyv zárófejezetét alkotja. Szerencsések a szerzőnek a más művészetekre tett gyakori allúziói, s a líra tárgyalásának a Michelangelótól Bachig ívelő fejlődés kereteibe való beágyazása. Annak a kérdésnek az elemzése, hogy a német barokk zene nagy kivirágzása miért és miként válik a már elnémuló, lehangyolalt barokk líra folytatásává, örökösévé, a könyv legfigyelemreméltóbb lapjai közé tartozik.

Az anyag gazdagsága, bonyolultsága, a szempontok sokrétűsége annyira komplex tárgyalást kíván, hogy azt aligha lehetett volna másképpen megvalósítani, mint az angol esszé könnyedségével, a részletes filológiai megalapozást mellőző, az anyagot erősen szelektáló módszerével. Ennek a Cohen által választott tárgyalásmódnak megvannak azonban a veszélyei: könnyen tévedhet a jelenségek, példák önkényes kiragadásának az útjára. Erősen vitatható például, hogy fejezeteiben a barokk legjellemzőbb aspektusait emelte-e ki. Önkényesnek érezzük például a barokk heroikus oldalának, a vallásos, illetve nemzeti hős képzetének a mellőzését. A szerző szépen kiemeli azokat a vonásokat, melyek a dicső múlttal szemben a jelen romlottságára utalnak a barokk lírában, de ebből egyoldalúan általánosít, amikor a barokk kort — a reneszánszsal szemben — a destruktív háborúk korszakának nyilvánítja, s ebből vezeti le a költők magatartásának számos jellegzetességét. A hős-kultusz nemcsak a reneszánszra jellemző,

de a barokkra is, amiként romboló, értelmetlen háborúk, valamint magasztos célokért vívott honvédő, szabadságharcok is egyaránt voltak mindkét korszakban. Ha a szerző kiterjesztette volna figyelmét a kelet-európai népek irodalmára is, akkor aligha mellőzte volna a barokk lírának azokat az elemeit, melyek a nemzeti propaganda, a honvédő hősiesség jegyében fogantak. J. M. Cohen könyvének értékei elsősorban a részletekben, az esztétikailag rendkívül fogékony kritikussal találó megfigyelésében, egyes versek kitűnő elemzésében, és a különböző költők munkásságának, szemléletének szellemes összehasonlításaiban lehetnek fel, elméleti, történeti általánosításai viszont nem tűnnek mindig eléggé megalapozottnak.

Szemmel láthatóan Cohennek az angol költészet mellett leginkább a spanyol és a francia az erőssége; ezekre az irodalmakra vonatkozóan a legkiválóbb szakmunkákra (pl. Dámaso Alonso, Jean Rousset, Odette de Mourgues műveire) támaszkodik, az olasz és a német barokk líráról szóló fejtegetései azonban halványabbak, s nem is kamatoztatják a legjobb szakmunkák eredményeit. Marinóra és az olasz barokk költőkre vonatkozóan például Ferrero antológiája 1954 a főforrása, holott az olasz barokk irodalom legjobb mai szakértőjének, Giovanni Gettonak ugyanabban az évben megjelent nagy kétkötetes antológiája teljesebb képet nyújt, Gettonak az egyes kötetek elé írt bevezetései pedig egyenesen nélkülözhetetlenek mindazok számára, akik Marinóról és a marinistákról írnak. A német barokk költészetéről szóló hatalmas szakirodalom alaposabb kamatoztatása, beleértve Herbert Cyszar máig alapvető művét szintén hasznára vált volna a könyvnek.

KLANICZAY TIBOR

Marianne Thalmann: Romantik und Manierismus. (Sprache und Literatur, 7) Stuttgart, 1963. W. Kohlhammer Verlag, 214.

Az osztrák származású, majd közel harminc évig Amerikában működő germanista professzornő már a két világháború közt sokat foglalkozott a német romantikával, elsősorban Ludwig Tieck alakjával és alkotásaival. Tieck és kortársai — a Schlegel-testvérek, Wackenroder, E. T. A. Hoffmann, Kleist, Novalis — munkásságához nyúl ebben a könyvében is vissza, egy érdekes szempont, a manierizmus felvetésével. Azt, hogy a romantika egyrészt bizonyos régebbi, másrészt bizonyos modern művészeti áramlatokkal rokon, már több tudós észrevette, így a

lengyel Julian Krzyżanowski, aki a középkort, a barokkot, a romantikát és a „modernizmust” egyaránt „romantikus áramlatként” tartotta — és tartja ma is — számon. Thalmann asszony azonban nem a varsói tudós megállapításából, hanem a nálunk is jól ismert Gustav René Hocke két manierizmus-könyvéből (*Die Welt als Labyrinth*, 1957; *Manierismus in der Literatur*, 1959) indul ki, Hockenak azokból a tételéből, amelyek a romantikában is, a modern áramlatokban is a XVI—XVII. századi európai manierizmus feléledését és folytatódását látják.

„A manierizmus igen tág fogalom, amely a romantikát sem valamilyen egyedül üdvözítő formulával akarja meghatározni, hanem közös alapélmények felismerésére törekszik” — ez a szerzőnő programszerű hitvallása, mindjárt az előszóban. A következő fejezet (*Das Klima des Manierismus*) Hocke eredményeinek és nézetének bőséges felhasználásával a manierizmus „exkluzív és komplikált művészetével” foglalkozik, s ezeket a vonásokat keresi a német romantikában is.

Nem könnyű olvasmány az osztrák professzornő könyve: komoly intellektuális erőfeszítést kíván az olvasótól, s kielezett megállapításaival nem egyszer kihívja ellentmondásunkat. Nehéz feladat egy rövid recenzió kereteiben végigkísérni Thalmann asszony gondolatait. „Mi a művészet” (*Was ist Kunst?*), „A labirintus” (*Das Labyrinth*), „az élmény” (*Erlebnis*), „Az ember képe” (*Das Menschenbild*) — ezek a központi fejezetek, melyek már címükkel elárulják, hogy a szerzőnő teljesen a Hocke-féle manierizmus-szemléletet teszi magáévá, s ebből kiindulva akarja megfejteni a német romantika művészi és emberi problematikáját. A két zárófejezet: „A forma kísérlete” (*Das Experiment der Form*) és „A fabula átváltozásai” (*Verwandlungen der Fabel*) lényegében Tieck *Genoveva*-drámájának elemzésével próbálja bizonyítani és illusztrálni a könyvben elmondottakat.

Intellektuális jelleg, „nagyvárosiasság”, ugyanakkor az ellentmondások, a bonyolultság, a „hieroglifik és labirintusok” kedvelése, az „érdekesség” és szokatlan-ság iránti vonzalom, a paradoxonok, az anti-klasszikus magatartás, ime, néhány olyan vonás, amelyet a szerzőnő állandóan kiemel, s amely vonások az ő felfogása szerint „manierista stílussá” teszik a romantikát. „Az utat sokféle irányban járók: le a bányákba, melyeket annyira kedvelnek, a tudattalan világba, a középkor tárnáiba, a kék virághoz” — hadd idézzük megint Thalmann asszony egyik nagyon jellemző megfogalmazását. Arra, hogy a

német romantika írói és esztétái néha egészen tudatosan visszanyúlnak az európai XVI. és XVII. század hagyományaihoz, többször utal — nézetünk szerint meggyőzően. Ugyancsak meggyőzőek a romantika és a modern áramlatok összefüggéseire utaló mondatai.

A marxista irodalomtudomány természetesen nem szemléleti az esztétikai kategóriákat annyira kívülről és felülről, annyira függetlenül a történelmi és társadalmi helyzettől mint Thalmann asszony — bár néhány társadalomtörténeti utalás akad a könyvben — a legtöbbször teszi. Magával a problémával azonban szembe kell néznünk, és nem szabad eleve tagadnunk bizonyos áramlatoknak, bizonyos áramlatok egyes vonásainak időnkénti visszatérését. „Örök manierizmusról” beszélni helytelen lenne, de ügylőszük, az újkori Európa művészetében és irodalmában vannak olyan vissza-visszatérő vonások, amelyeket — a kialakult szóhasználathoz igazodva — „manieristáknak” nevezhetünk, s ilyen alapon tényleg lehetséges a párhuzamok és összefüggések keresése a XVI., a korai XIX., és a XX. század esztétikai világa közt. A problémák kutatása kétségtelen sok óvatosságot kíván, de talán mégis eredményhez vezet.

Befejező megjegyzésünk az legyen: az osztrák professzornő könyvében fölvetett kérdések a kelet-európai irodalom kutatói számára is tanulságosak. Thalmann asszony a német romantika anyagán dokumentálja tetteit, de azt hisszük, hogy ezek a tételek — kellő megróstatás után — Vörösmarty, Mickiewicz, Słowacki, Mácha vagy Prešeren jobb megértéséhez, korszerűbb magyarázatához is adnak szempontokat. Nemcsak germanistáink, hanem magyar irodalomtörténészeink és szlavistáink is okulással forgozhatják ezt a gondolatmenetében bonyolult, végső soron azonban igen tanulságos könyvet.

ANGYAL ENDRE

Четыреста лет русской печати. Том I. Ред. А. А. Сидоров. Москва, 1964. Изд. АН СССР. 650.

400 évvel ezelőtt, 1564 március havában, Moszkvában, Rettegett Iván uralkodása alatt látott napvilágot az első, pontos keltezéssel ellátott nyomtatott orosz könyv — az *Apostol*, amelynek szerzője, korrektora és szerkesztője a XVI. századi orosz kultúra jelentős személyisége, Iván Fedorov volt.

Az orosz nyomdának Iván Fedorov *Apostol*-ától az OSZSZSZK Goszpolitizdatja által kiadott első könyvekig és brosúrákig

megtett útját igen jól megvilágítják azok a tanulmányok és cikkek, amelyek a Szovjet Tudományos Akadémia által kibocsátott monumentális jubileumi kiadvány első kötetében jelentek meg.

Ebben a kötetben, az orosz nyomtatás fejlődésének fő időrendi állomásait figyelembe véve, öt nagy fejezet van: a két első a XVI—XVIII. századi könyv témáját boncolgatja, az utolsó három a XIX. századi és a XX. század elejei nyomtatás történetével foglalkozik. Az orosz nyomda fejlődésének folyamatát mindegyik fejezetben belül a könyvnyomtatás akkori ukrainai, belorussziai, lettországi, litvániai, észtországi, örményországi, grúziai és (a XIX. század végétől) középázsiai fejlődését jellemző kiegészítő cikkek illusztrálják.

A szovjet tudománynak ez az első kísérlete a nyomtatás fejlődésének vizsgálatára az olyannyira széles nemzeti keretek között — nem véletlen, hogy olyan nagy az első kötet szerzői és szerkesztői kollektívája —, az orosz könyv és a szovjet népek nyomtatásának több mint negyven kiemelkedő specialista írta a mintegy 76 monografikus vázlatot és szemle-cikket.

A szerzői kollektíva az előtte álló legfontosabb feladatokat helyesen oldotta meg, szigorú történelmiséggel és magas elméleti színvonalon.

Az első kötetben új adatokban és eredeti következtetéseken leginkább bővelkednek A. A. Szidorov (*Az orosz könyvnyomtatás kezdete*), N. P. Kiszeev és E. L. Nyemirovszkij (*Könyvnyomtatás Moszkvában a XVII. században*), P. N. Popov (*Könyvnyomtatás Kievdn a XVII. — XVIII. században*), T. Sz. Gorbunov (*Könyvnyomtatás Belorussziában*), I. J. Kaganov (*Vándorlornyomdák Ukrajnában*), V. M. Gogoladze (*Könyvnyomtatás Grúziában*) és R. A. Iskanjan (*Könyvnyomtatás Örményországban*) cikkei.

Az ismertetett kiadványban sok a nyomdaipar fejlődését jellemző szám, de kevés a pontos adat a könyvek, folyóiratok, újságok példányszámairól. Igaz, hogy ezeket az adatokat még senki sem gyűjtötte össze és senki sem rendszerezte, pedig a jelentőségük vitathatatlan. Így például a forradalom előtti évek legelterjedtebb orosz újsága, a Russzkoje Szlovo (Orosz Szó), amelyet I. D. Sztin adott ki Moszkvában, 1915-ben 615 ezer példányban kelt el. Jellemző tény: eltekintve attól, hogy ennek az újságnak háború előtti példányszáma háromszor kevesebb volt, A. A. Blok 1911-es naplójában úgy reagált a lap 224 ezres példányszámáról szóló adatokra, mint különlegesen jelentőségteljes eseményre. (Blok *Naplói* I. k. 1928. 64., oroszul) és valóban, az ismert, haladó

peterburgi újságot, a Gyeny-t (A nap), amelyet ugyanaz a I. D. Sztin alapított 1912-ben, mindössze 18 ezres példányszámban nyomtatták, emellett ezt a példányszámot, „az idő tájt” V. Kugel tanúsága szerint egyáltalán nem tartották „alacsonynak”.

Megemlíthetjük, hogy M. N. Katkov Moszkovszkije vedomosztyi (Moszkvai tudósítások) c. lapja, a legnagyobb hatású és legelterjedtebb újság a hatvanas évek közepén, virágzása idején csupán 12 ezer előfizetővel rendelkezett (Sz. Nyevedenszkij: *Katkov és kora*. Sz. P. B. 1889. 163. és 224. oroszul). A Szovremennyiknek (Kortárs) a legnépszerűbb, Nyekraszov, Csernisevskij és Dobroljubov által vezetett havi folyóiratnak 1861/62-ben csak hétezer előfizetője volt, Blagoszvetlov Russzkoje Szlovojának, amely Piszarev közreműködésével jelent meg, körülbelül négyezer.

A folyóiratok példányszámának növekedése csak az új században kezdődött meg. 1901-ben, a V. A. Possze által, Gorkij közreműködésével kiadott Zsiny (Élet) c. folyóiratnak 15 ezer előfizetője volt, a Zsurnal dlja vszeh (Újság mindenkinek) 1905-ben 70 ezer példányban fogyott el, (V. A. Possze: *Életutam*. M., 1929. 231—406., oroszul.), míg az Ogonyokot hetenként 800 ezer példányszámban nyomtatta ki a Birzsevije vedomosztyi. (Tözségi tudósítások) kiadóvállalata (I. Jaszinszkij: *Életem regénye*. L., 1926. 308.)

Nem kevésbé lenne érdekes — adalékként az orosz sajtó történetéhez — a XIX—XX. századbeli irodalmi honoráriumok adatainak áttekintése. Az ismertetett kötet természetesen igen érdekes felvilágosítást ad (281.) a „díszítő betűtípus kialakulásának sajátosságairól” Lermontov *Korunk hőse*nek (1840) első kiadásában. De az olvasót sokkal jobban érdekelné, ha egyben tájékoztatásul azt is közölnék, hogy a *Korunk hőse*, akárcsak Lermontov *Költeményeinek* 1840-es első kiadása mindössze egyezer példányban jelent meg. Mint látható, a regény első kiadását korántsem honorálták kellőképpen, a másodikéért azonban 1841. március 6-án Lermontov mintegy 1500 rubelt vett fel bankjegyben, ami kb. 500 ezüstrubelnek felelt meg. (*Irodalmi örökség*, 45—46. k. 1948. 372., oroszul.) A *Holt lelkek* első kiadásáért, melyet a szerző barátai 2400 példányban nyomtattak ki, Gogol 1842-ben mintegy 3000 ezüstrubelt kapott. (*J. K. Grot levelezése P. A. Pletnyevvel*, SzpB, 1896. III. k. 5., oroszul.) Turgenyev három kötetes novellagyűjteményének első kiadásáért 1856-ban 5 ezer rubelt kapott (*M. M. Sztaszulevics és kortársai*, III. k.

1912, 422.), míg a folyóiratnál — 1877-ben — honoráriumra csupán az ívenkénti 500 rubelt érte el.

Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* és *Az ördögök* (Beszi) c. regényéért a Russzkij vesztnyikben ívenként 150 rubelt, a *Kamaszért* az Otyecsesztvennije zapiszkitől ívenként 250 rubelt kapott, s csupán a *Karamazov testvérekre* állapított meg M. N. Katkov ívenként 300 rubel honoráriumot. (*Dosztojevszkij levelei feleségéhez*, M., 1926. 354., oroszul.) A 70—80-as években A. N. Osztrovszkij az Otyecsesztvennije zapiszkitől minden új darabjának publikálásakor 1200-tól 1500 rubelig vett fel honoráriumot. (*Irodalmi örökség*. 51—52. k. 1949. 61., oroszul.) Emlékezzünk továbbá, hogy A. P. Csehov, bár ez idő tájt már jólismert író volt, novelláiért és elbeszéléseiért 1888-ban ívenként 150—200, 1891-től 250, 1898—1899-ben 400 rubelt kapott, s csupán legutolsó műveiért 500 rubelt. M. Gorkij *Cselkas* c. elbeszéléseért a Russzkoje bogatszvtól mindössze 112 rubel 50 kopejkát kapott az egy ívre megállapított 60 rubel alapján. (*V. G. Korolenko válogatott levelei*, III. k. 1936. 100, oroszul.)

Sem az orosz sajtó történetének első száz évében, sem Október beköszöntésének idején a földkerekség egyetlen országa sem volt képes az egyházi és világi sajtóval, a jobbágytartók és kapitalisták sajtójával olyan terjedelmű és hangját olyan széles körben hallható illegális és forradalmi sajtót állítani szembe, ahogyan ez Oroszországban kezdetben Ragyiszev és Puskin által, majd Herzenen és Cserniszevszkijen át Leninig bezárólag történt. Ezért olyan jelentősek, frissek és érdekesek ebben a kötetben E. L. Rudnyickaja *A. I. Herzen szabad orosz nyomdója*, V. A. Ljakov *A 60-as évek illegális orosz sajtója*, továbbá I. E. Barenbaum *A marxista forradalmi szervezetek kiadói tevékenysége és illegális nyomdák a 70—80-as évek elején* c. tanulmányai. Az orosz illegális sajtó egyetlen kutatója sem nélkülözheti a továbbiakban ezeket a tartalmas munkákat. A kötet, bár igen nagy figyelmet szentelt a XIX. század második felének illegális sajtójára, sajnos, megjegyzés nélkül ment el a dekabristák titkos szervezeti tagjainak legérdekesebb, a tipográfiai és litográfiai gépek kihasználására irányuló kísérletei mellett. (Lásd erről *A XIX. század 20-as évei agitációs-propaganda irodalmának történetéből*. M., 1954. 451—468., oroszul.)

E kétkötetes mű első lépés az orosz könyv és a szovjet népek sajtójának átfogó komplex tanulmányozásához. Egy-két részhibától eltekintve ez a kiadvány elsőként vezet be olyan hatalmas tény-

anyagot a tudományos és irodalmi élet forgatagába, melynek egy része mindeddig teljességgel ismeretlen volt, más része új megvilágításban, új, jóval helyesebb módszertani pozíciókból származik. Ez nem csupán a szovjet sajtótörténetnek legtekintélyesebb tájékoztatója, hanem olvasmányos, érdekes könyv, amely ugyanakkor művészi-tipográfiai szempontból is kiváló.

Az orosz könyv, amely eljuttatta a legszélesebb néptömegekhez a leghatalmasabb írók és tudósok, oroszok és külföldiek műveit — feltárta az egész világ dolgozóinak számára mindazt az értéket, amit az emberiség legnagyobb szellemeinek alkotó géniusza sok évszázados története alatt létrehozott.

J. G. OKSZMAN (Moszkva)

Shakespeare's Tragedies — an Anthology of Modern Criticism Ed. by Laurence Lerner 1963. Penguin Books, 316.

A Penguin kiadó tudományos népszerűsítő sorozatában, a Pelican sorozatban jelent meg ez a könyv. Szerkesztője, Laurence Lerner a fiatal angol irodalomtörténész generációhoz tartozik. Előszavában így összegezte válogatásának célját: „Ez a könyv elsősorban Shakespeare tragédiáiról, másodsorban a shakespeare-i tragédiáról szól.” E két szempontot, a konkrét drámatörténet és az elvont drámaesztétika igényét szerencsés módon sikerült egyesítenie. A *Titus Andronicus* kivételével Shakespeare valamennyi tragédiájának legfontosabb, leglényegesebb interpretációját magában foglalja a kötet. A fejezetcímetek a tragédiák alkotják keletkezésük bizonyítható sorrendjében. Pusztán a könyv tartalomjegyzékének áttekintése már bizonyos képet ad a Shakespeare-tragédiák kulcskérdéseiről: a legtöbb tanulmány, a *Hamlet*, az *Othello*, a *Lear király* és a *Macbeth* c. fejezetekben található.

Az antológia koordináta rendszerének másik tengelyét a Shakespeare-kritika története adja. Az egyes tragédiákkal foglalkozó fejezetekben a szerkesztő úgy válogatta össze a tanulmányokat illetve tanulmányrészleteket, hogy a gyűjtemény egészéből igen plasztikus kép kerekedjen ki a modern „shakespeareológia” történetéről. A világosság és áttekinthetőség kedvéért az egyes interpretációs iskolákat aszerint ütközteti össze egymással, hogy a tragédia Arisztotelész által megállapított hat eleme közül melyekre, vagy melyek vegyületére koncentráltak. A. C. Bradley és modern követői (pl. John Palmer) a jellemrajz elemét tartották a legfontosabbnak. Sha-

kespeare műveit úgy kezelték, mintha valóságos személyek életrajzai volnának és nem színdarabok. Kétirányú volt a visszahatás erre az iskolára. Egyrészt történeti nagyerejű lendületet vett az angol reneszánsz kutatás és a műveket a korba helyezve, a korból magyarázva próbálták megérteni. (Sajnos ez a modern történeti iskola nem kapott helyet Lerner gyűjteményében azzal az indoklással, hogy Dover Wilson a Penguin gondozásában már készítette belőlük egy antológiát: *Life in Shakespeare's England*). Másrészt a New Criticism shakespeareológia jött létre a Bradley-iskola reakciójaképpen. Az „új kritikusok” a nyelvezetre vetették a fő hangsúlyt. G. Wilson Knight, Middleton Murray, R. B. Heilman és Alan S. Downer képviselik ezt az irányzatot a könyvben. F. R. Leavis lapja, a *Scrutiny* köré gyűlt kritikusok, a New Criticism egyik mellé-ága viszont a nyelv mellé felvették a morális mondanivaló kategóriáját is. Őket L. C. Knights és J. C. Maxwell képviseli. A csikágói iskola, R. S. Crane, Wayne Booth a művek strukturális problémáira összpontosítja a figyelmet. Granville Barker és Eric Bentley pedig azt az iskolát szólatatják meg, amely a színpadiság, a látvány elemét tartja a legfontosabbnak.

Lerner okos, szellemes válogatásának egy hibája van csak: a terjedelme. Túl sok mindent próbál egyszerre bemutatni és ezért könyvének adott terjedelmében legtöbbször csak igen kurta tanulmányrészeket közzölhet. A tanulmányok kvintesszenciáit választja csak ki, de a tudósok, kritikusok gondolatmenete, bizonyító apparátusa, eszméik összefüggérendszerre szükségképpen kimarad a könyvből.

KENYERES ZOLTÁN

Robert Shackleton: Montesquieu. A Critical Biography. Oxford, 1961. University Press, 432.

R. Shackleton, a kiváló Montesquieu-kutató ebben a kötetben évek hosszú során át végzett kutatásait rendszerezi. Meglepő, hogy a kiterjedt Montesquieu-irodalomban ez az első angol nyelvű munka, amely a nagy francia író és gondolkodó életével és oeuvre-jével behatóan foglalkozik.

Montesquieu összegyűjtött művei (*Oeuvres Complètes*) az ötvenes években két kritikai kiadásban is megjelentek, s így időszérűvé vált egy új Montesquieu-életrajz megjelentése. Ennek a feladatnak az oxfordi professzor magas felkészültséggel, alaposággal és ítélőkészséggel tett eleget.

A könyv elsősorban teljes és részletes életrajzot ad, tanulmányozza Montesquieu-t, az embert, családját, nevelését, barátait, kapcsolatait, utazásait, működését és jellemét. Másodsorban ismerteti Montesquieu három fő művének, a *Les Lettres Persanes*-nak, a *L'Esprit des Lois*-nak és a *Considérations*-nak a keletkezését, megírásuknak módját, a forrásokat, és kitér a kortársak befolyására is. Harmadsorban Shackleton részleteikben megvizsgálja és elemzi ezeket a műveket, beszámol fogadtatásukról s arról, hogy mennyiben gazdagították a témájukhoz tartozó irodalmat. Végül ismerteti a filozófus kisebb műveit és kijelöli helyüket az író hiteles művei sorában.

A szerző művében a XVIII. századi Európa irodalmának, minden fontos megnyilvánulásának, általában a század életének biztos ismeretéről tesz tanúságot s témáját szervesen beleépíti ezekbe az összefüggésekbe. Mint kitűnő életrajz-író, mindenütt otthon van, ahol a „Président” élt és működött. Megismertet a de La Brède-i kastéllyal, a Bordeaux-i Akadémiával, a Parlamenttel, útmutatása nyomán követjük Montesquieu-t a párizsi szalonokba, az Académie Française-be, Olaszországba és Angliába. Megismerjük nemcsak Montesquieu kiadott műveit, de jegyzetfüzeteit, kéziratait és könyvtárát is. Shackleton nyomon követi a nagy gondolkodó filozófiai, politikai, vallási, történelmi (főként Róma történetével és jogrendszerével és Franciaország korai történelmével foglalkozó) tanulmányait és foglalkozik kortársaival is. Választ igyekszik adni a Montesquieu írásai nyomán felmerülő bonyolult társadalom- és filozófiatörténeti kérdésekre, precíz kutatómunkával jár a dolgok végére és okfejtései pontos konklúzióval zárulnak.

Shackleton kitűnő értesülésekkel ajándékoz meg bennünket Montesquieu barátairól, kollégáiról, ismerőseiről, könyvtáráról és olvasottságáról; a „Président” munkamódszeréről. Elsőrangú Montesquieu-nak mint történetírónak értékelése a XVIII. század történetírásában. Izgalmasan vezeti vissza Montesquieu egy-egy eszméjét annak valamely más írónál vagy gondolkodónál való megjelenéséig s különösen érdekesen mutatja ki, hogyan szélesíti ki Montesquieu egy-egy szó jelentését — gazdagítva s egyben tömörebbé téve ezáltal a nyelvet — s miként alkalmaz egy-egy kifejezést az addigi használattól eltérően. Részletekben való elmélyedése, s helyenként talán túl aprólékosnak látszó filológizálása során azonban nem téveszti szem elől a célt: az átfogó, teljes kép kialakítását.

Mint ahogy a szerző mondja előszavában: merész vállalkozás a huszadik században számot adni annak a szerteágazó érdeklődésű embernek az életéről és ideáiról, aki a specializálódás kora előtt élt. A specialisták minden bizonnyal találnak majd helyesbíteni valót a könyvben, de ha emlékezünk Montesquieu saját, a *l'Esprit des Lois*-hoz írott előszavára: „d' approuver ou de condamner le livre entier et non pas quelques phrases” — csak a legnagyobb elismerés hangján szólhatunk a könyvről. A kritikai életrajzot értékes Montesquieu-bibliográfia egészíti ki.

SZABÓ ÁKOSNÉ

Paul Vernière: Montesquieu: Lettres persanes, texte établi, avec introduction, bibliographie et notes. Paris, 1960. Éd. Garnier Frères, 399.

P. Vernière bordeaux-i professzort gondos filológusként és a korszak szakemberként ismertük meg a *Classiques Garnier* sorozatban megjelent Diderot *Oeuvres philosophiques* c. kiadványa alapján. A *Lettres persanes*-nak, a korai francia felvilágosodás egyik legnagyobb hatású művének gondozása, szakszerű jegyzetei, kritikai bibliográfiája és az újabb Montesquieu-irodalom eredményeinek összefoglalása — együttesen elismerésre méltó teljesítmény.

A bevezetőben (I-XLV) kifejtettek nem annyira Montesquieu-nak a francia társadalom, az abszolút monarchia szatirikus, aktuális rajzának kritikai mondanivalójára, ill. ennek elemzésére irányulnak, hanem a könyvvel kapcsolatos fontosabb magyarázatok világosan rendszerezett előadására. Jellemzi az író karakterét és szemlélyét, sokoldalúan megvilágítja a *Lettres persanes* keletkezéstörténetét, az egzotikus levélregény műfaji mintáinak, kölcsönzéseinek (Ricaut, Chardin, Tavernier, Marana *Espion ture*, Cotelendi stb.) problematikáját, modern filozófiai szálainak összefüggéseit. A Montesquieu-kutatókok elmélyítéséhez jó alapot adott Brède könyvtára katalógusának L. Desgraves által történt közzététele. A *Perzsa levelek* biztos forrásai között megtalálhatók a kor modern gondolkodói közül Bayle, Fénelon, Leibniz, Addison, Fontenelle munkái, elődei közül pl. Descartes, Pascal, Spinoza, La Bruyère. A szerző Montesquieu értékelésének egyes pontjaiban vitatkozik Valéryvel, erősen támaszkodik R. Shackleton, A. S. Crisafulli, A. Adam és mások kutatásaira.

Montesquieu stílusának jellemzése helyett csak néhány utalás fordul elő Ver-

nière bevezető tanulmányában. Vitatható a barokk elemek jelenlétéről írott kevés futólagos megjegyzése. Első ízben a Spanyolországról szóló 78. levél kapcsán szól erről, amelyben szöveg szerint bőséggel vannak barokk stíluselemek: „l'essencial vient de Mme d'Aulnoye”, vagyis a XVII. század derekán született spanyol barokk ízlésű francia írónőtől vett kölcsönzésekre vezet vissza a *Perzsa levelek* prózájának állítólagos barokk elemeit. Ugyanezt a levelet említi példának is, amikor a források felhasználásának kontaminációs eljárására s a kontrasztok szerepére utal, saját szavaival: „Parler de méthode est donc excessif: la fantaisie et le baroque cotoient l'information sérieuse; une fois de plus, l'esthétique du contraste donne le ton aux Lettres persanes” (XXVII). Végül hivatkozik Eugenio d'Ors egykori kérdésvetésére, hogyan lehet a par excellence racionalista XVIII. század egyidejűleg „le siècle baroque par définition.” — *Du Baroque*, 1935. 40), s hozzáfűzi, hogy a felvilágosodás első korszakának ideológiáját és esztétikáját egyetlen mű sem tudná jobban illusztrálni, mint a *Lettres persanes*, „dans un mélange unique de rationalisme insisif et de luxuriance baroque” (XXXV). Kár, hogy a szerző erről a kérdéstről csak ilyen szellemes fordulatokkal emlékezik meg, egyébként jól felépített bevezetőjében. A XVIII. század első fele francia irodalmának stílusát ugyanis a rokokó-problematika összefüggéseiben kezdik egyre inkább vizsgálni, teret engedve még a klasszicizmus utóéletének. A barokk bekapcsolása ebben az esetben nem látszik indokoltnak.

HOPP LAJOS

Raporty rezydentów francuskich w Gdańsku w 18 wieku (1715—1719). Les rapports des résidents français à Gdańsk au 18 siècle. Wyd. Edmund Cieślak i Józef Rumiński. Gdańsk, 1964. Tow. Naukowe, 309.

A régi kéziratos levelezések és leveleskönyvek feltárása és kiadása révén egyre több irodalmi, társadalom- és művelődéstörténeti szemszögből felbecsilhetetlen értékű forrásanyag kerül a kutatás vérkeringésébe. A magán-, családi jellegű levéltárak mellett különösen gazdag, s irodalmi szempontból meglehetősen kiaknázatlan a diplomáciai levelezések területe. Az irodalmi értékű politikai publicisztika szférájába tartozó diplomáciai levelezések mind hazai, mind nemzetközi vonatkozásban jelentősek; a megfakult leveleskönyvek megjelenésre és feldolgozásra várnak.

Edmund Cieślak professzor és Józef Rumiński gdański levéltáros a lengyel-

francia diplomáciai kapcsolatok köréből választotta ki a kötet anyagát. A Danckában székelő francia rezidenseknek a XVIII. század második évtizedéből való serény levelezése a párizsi Archives Nationales Külügyi leltárában maradt fenn. A megjelent kötet a danckai származású Louis Mathy (†1757) rezidens levelezésének egy részét tartalmazza, amelyet folytatólag az 1720—1721-es évek levelezése fog követni. Mathy túlnyomórészt a francia régenshez, Philippe d'Orléans herceghez, valamint Louis Alexandre de Bourbon comte de Toulouse főadmiralishoz intézte leveleit. A kiadott francia nyelvű levelezésgyűjtemény 112 darabból áll, lengyel és francia nyelvű előszóval és célszerű tömör jegyzet-apparátussal van ellátva.

A diplomáciai emlékiratnak is beillő egyes levelek bizonyos politikai-publicisztikai célzatról tanúskodnak. A szorgalmas levélíró ismeri a levéltudomány publicisztikai felhasználásának formáit, megemlíti pl. egy a porosz ügyekkel kapcsolatos levélalakban terjesztett iratot (Lettre d'un Ecossais à son ami — du 18 février 1718), sőt másolatát is megküldi a régensnek. Politikai elfogultsággal, s némi maliciával rajzolja meg az általa sokat emlegetett orosz cár, I. Péter arcképét, jellemrajzát egy alkalmasint hosszabbra sikerült levél változatos anyagába ágyazva (16 IV 1718). Diplomáciai jellegű, egyéni ízü helyzetelemzései, a svéd, orosz, lengyel, porosz, osztrák, török stb. ügyekkel kapcsolatos beszámolóit, híreit, hallomásból merített, naivnak tetsző politikai vonatkozású történetei, személyes tartalmú élményleírásai és megfigyelései összevegyülnek a hivatalos hangot és formát megtartani akaró levélíró tolla nyomán. A lengyel és orosz mágnások egész soráról megemlékezik, közöttük — a Rákóczi lengyelországi, ill. danckai tartózkodása révén jól ismert — A. M. Sieniawski krakkói kastellán, J. Z. Rybiński generális, J. Szembek kancellár, K. L. Bielński korona-marsall, P. Krzewski malborski vajda, J. J. Przebendowski kincstartó, J. S. Jablonowski „russiai palatinus”, a Stanislaw Leszczyński által kinevezett kancellár, továbbá B. I. Kurakin, G. F. Dolgorukij, G. I. Golovkin és más miniszterek és diplomaták személyéről, J. V. de Besenval francia, D. H. Virmond osztrák követ, Giulio Alberoni spanyol államférfi tevékenységéről, A. Paip danekai és J. B. Héliasant párizsi kereskedőről, akik a magyar fejedelemmel is összeköttetésben állottak. Szól A. I. Dasków 1719-ik évi konstantinápolyi követéséről, amittől Rákóczi még sokat remélt Törökországban.

A fentiekből következtetni lehet a dancki francia rezidens levelezésének közvetett

magyar vonatkozásaira. De névszerint is megemlíti a Hotinban tartozkodó Eszterházy Antal grófort, akiről valótlán hírt közöl; szól Klementről, a fejedelem egykori diplomatájának kétes dolgairol; ír Bercsényiről, aki állítólag Rákóczival együtt a portát a lengyel király megdöntésére igyekszik hangolni, s arról, hogy a cár Rákóczit a lengyel trónra akarja illetni (A Dantzig, ce 20^e decembre an 1719). Rákóczi immár harmadik lengyelországi trónjelöltségéről szóló híreket Mathy tömören kommentálja: „... il est cependant plus que trop certain, que jamais les Polonais prendront le pce Rakoczy pour leur roy” (248). A rezidens a magyar fejedelmet személyesen is jól ismerhette, egyik „dépêche”-ében (23 III 1715) például követeli a Rákóczinak Danckában kölcsönadott összeg visszafizetését. Egy másik levelében (21 XII 1718) többek között arról ír a régensnek, hogy a császár sürgeti Rákóczi feleségének Lengyelországból való kiutasítását.

Az 1706-ban elődje nyomába lépő L. Mathy levelezésének 1715-ig terjedő évfolyamai bizonyára sokkal több magyarországi vonatkozású anyagot tartalmaznak s ezért irodalmi-publicisztikai érdekességük mellett történeti szemszögből is igen tanulságosak lehetnek. A danckai francia rezidens kéziratos leveleskönyveinek gondosan szerkesztett kiadását mi is örömmel üdvözöljük, s az érdekeltet figyelmébe ajánljuk.

HOPP LAJOS

Wörterbuch zu Goethes Werther. Von E. Merker unter Mitarbeit von J. Graefe u. F. Merbach 1—3. Lief. Berlin, 1958—1963, Akademie Verlag. 1—288 (*ab bis lieben*).

A *Werther* szókincsét tartalmazó három tekintélyes füzet részlete, illetőleg előfutárja annak a lenyűgözően hatalmas munkának, amely Goethe életművének összes szavait foglalja majd szótári rendbe. Következésképp szervesen beletartozik abba a láncolatba, amely az írói szótárak szerkesztésével az egész művelt világot behálózza. Amikor tehát a *Werther*-szótárt szemléljük, ennek a kettős pillérnek: az eljövendő Goethe-szótárnak és az írói szótárak még szintén formálódó műfajának megszilárdulását szeretnénk elősegíteni. Ezért mellözve a dicsérő szókat (amelyeket pedig nagyönis megérdemelte a mikrofiliológiai pontossággal dolgozó szerkesztő és munkatársai), a *Werther*-szótárral kapcsolatban felmerülő néhány műfaji és módszertani kérdésre szándékszunk rámutatni.

1. Az a tény, hogy a szótári műfaj általában és ezen belül az írói szótár is igen jelentős helyet foglal el a napjainkban kiadott vagy kiadás előtt álló művek sorában, vitathatatlanul teszi, hogy a lexikográfiaiunk korunkban elsőrendű társadalmi funkciója van: egyfelől áttörni a különböző nyelvű emberek érintkezésének nyelvi korlátait (kétnyelvű szótárak), másrészt elősegíteni a nyelv közlő, informatív funkciójának pontosságát és biztonságát (egynyelvű értelmező szótárak). Ebben az utóbbi feladatban, a szavak jelölési funkciójának biztosításában van komoly szerepe az írói szótáraknak, hiszen mindenkor az írói szóhasználat volt az a nyelvi példa, amely útmutatást, eligazítást adott a folyton hullámzó jelentés-struktúrák és grammatikai kötöttségek útvesztőjében. Mind-ebből következik, hogy az egynyelvű és köztük az írói szótárak elsőrendű feladata a szavak pontos értelmezése, jelentés-struktúrájuk minél árnyaltabb megállapítása. E tekintetben a Werther-szótár (s általában az eddig megjelent Goethe-szótári füzetek) módszere vitatható. A Goethe-szótár első füzetével szemben előrelépés mutatkozik egyes szavak jelentés-árnyalatainak feltüntetésében (pl. *Abendbrot*, *Abschied*). De ez az értelmezés — pl. a *Götz-szótárral* egybevetve — nem látszik mindig következetesnek (*Befehl*, *Brot*). Ezek az egyenlenségek onnan adódnak, hogy a Werther-szótár (mint a többi eddig megjelent Goethe-szótári füzet is) csak akkor értelmes, ha a címszó eltér az általános, köznyelvi használatától, illetőleg ha többféle jelentésben (jelentés-árnyalatban) fordul elő. Ez a módszer itt, az egyes művek szótáraiban megengedhető, és különben sem egyedülálló (vö. pl. a *Puskin-*, *Mickiewicz-szótárakat*). De már a Goethe-szótár egészét és nem utolsósorban a szótárnak említett társadalmi funkcióját tekintve, feltétlenül kívánatos minden címszó értelmezése, mégpedig az írói használat szerinti értelmezése. Ezt kívánja meg egyes szavak elavulása vagy szűkebb nyelvi rétegbe tartozása is (*Landpriester*, *Ludstook*); másrészt — főleg az elvont jelentésű szavaknál — lehetetlen határvonalat húzni az értelmezést szükségessé vagy mellőzhetővé tevő előfordulások, illetőleg jelentésárnyalatok között. (Vö. pl. *empfinden* — *einschränken*, *Hefteikü* — *Heiterkeit*).

2. Ma már általánosan ismert és elismert tény, hogy a szavaknak nemcsak jelentés-tartalmuk, hanem hangulatkeltő hatásuk (stilisztikai értékük) is van. Ennek szerepe, fontossága mind a köznyelvben, mind a szépirodalomban vetekszik a szójelentés tartalmi elemeinek jelentőségével (ha egy-

általán lehet ilyen különválasztást vagy egybevetést tenni). A Werther-szótár a szavak stilisztikai minősítésével nagyon óvatosan bánik. Mindössze néhány ilyen, inkább a nyelvi rétegek megkülönböztetését célzó minősítő jegyet alkalmaz, mint *biblisch*, *bildlich*, *religiös*; néha az értelmezés — mintegy önkénytelenül — stilisztikai minősítésbe is átszap (*leichtfertig* 'mutwillig-scherzend'), illetőleg kiegészül egy stilisztikai minősítő jeggyel (*Last... 'übtr auf seelische Bedrückung'*). Azt hiszem, a Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache stilisztikai minősítő rendszerének birtokában (1. u. 2. Lieferung, Berlin 1961. 10—5) legalább ugyanilyen mértékben a Goethe-szótár is élhetne a stilisztikai minősítéssel. Egy ilyen minősítő rendszer alkalmazása olykor még egyszerűsítő segítséget is jelenthetne. A *Homer* címszónál pl. a szerkesztő most kénytelen ilyen körülményes magyarázatba bocsátkozni: „mit Übertragung des Namens: auf das Werk Ossian hat in meinem Herzen den H. verdrängt”. A stilisztikai rendszerezés alkalmazásával itt elegendő volna egy *meton* (= metonímia) utalás.

3. A modern szókincskutatásban egyre növekvő szerepet kapnak a különböző mennyiségi számfutásokon alapuló vizsgálati módszerek. Az ilyen jellegű kutatás számára nagy segítség a szótár mennyiségi adattára. A Werther-szótár — véleményem szerint igen helyesen — mellőzi a címszók előfordulási számadatainak közlését, jól lehet ez a gyakorlat az írói szótárakban meglehetősen elterjedt (*Puskin-*, *Mickiewicz-*, *Botev-szótár*). De megfontolandó volna az előfordulási indexszám jelölése olyan címszók mellett, amelyekben *üö*, *passim* rövidítéssel él a szerkesztő (főleg persze források esetében: *aber*, *immer*, *je*der stb.), mert itt nem kap teljes és pontos áttekintést a szótár használója.

4. A szinonimák gondos felsorakoztatása a szótár nagy értéke. A teljes Goethe-szótár viszonylatában így bizonyára egy gazdag szinonim-szótár áll majd az olvasó rendelkezésére.

5. A magunk részéről sajnáljuk, hogy a tulajdonnevek kimaradtak a szótárból, hiszen ezek is a költői szókincs elidegeníthetetlen részei. (Nagy számukra való tekintettel a szerkesztőség külön jegyzékbe kívánja foglalni őket).

6. A szócikkek felépítése, a szövegvörnyezet kijelölése és adatolása, valamint tipográfiai elrendezése itt is, mint az előző Goethe-szótári füzetekben gondos, könnyen és jól áttekinthető. Valamennyi készülő írói szótárnak mintául szolgálhat.

BENKŐ LÁSZLÓ

Octave Nadal: Paul Verlaine. 1961. *Mer-cure de France*, 164.

A kismongoráfia két részre oszlik: a szerző az elsőben Verlaine jellemképe legfontosabbnak vélt jegyéből, „faculté maîtresse”-éből vezeti le a költő pályaképét, a második részben ezt a fejlődésrajzot stílusának vázlatyszerű, de rendkívül találóan jellemzett történetén követi végig.

A Verlaine-filológiában Antoine Adam honosította meg azt a lélektani szemléletű hagyományt, melynek sorát gazdagítja e könyv első része is. Nadal módszere nem mereven pszichoanalitikus, viszont apriorisztikus elfogultsággal kiemeli Verlaine karakterének kispolgári jellegét, hogy alkotó személyiségét a megélt sors kompenzálásának tekintve az álmodozás jegyében rajzolja meg. Nadalnak ez az elnefuttatása kétségtelenül megelevenítő keresztmetszetet ad Verlaine pályaképéről az álmodozás, a képzelgés, az álomlátás, a valósághoz visszakanyarodás, álom és tett szembeállítás és az irrealitásba lebegés állomásain át. A költői életmű hullámhegyeivel és hullámvölgyeivel így egységes képet mutat; a családi élet szépségeit dicsőítő *La bonne Chanson* szürkeségét így mi sem magyarázza elfogadhatóbban, mint a költő „dezertálása” a való világ témáihoz. Nadal azonban tételének igazolása kedvéért néhol elhanyagol vagy éppen séggel lekerekít. Verlaine utolsó éveiben teljesen demoralizálódott, személyisége széthullott: erre azt mondani, még ezt is kispolgárián csinálta, legalábbis önkényes beállítás. Hasonlóan ellentmond a tényeknek a könyvnek az a megállapítása is, hogy Verlaine-t tulajdonképpen a kilencvenes évekig alig vették figyelembe, alig méltányolták.

Nadal „sémá”-jának alkalmazása az árnyalatok alkalmazásában is néhol erősebb színkeveréshez vezet. A *Fêtes galantes*-ot — Adam nyomán — helyesen a *Commedia dell'arte*, és nem a rokokó ihletéből származtatja, de a versebe szedett színjátékokban, jelenetekben metafizikai borzongást is érez: „a halál megszelídítését”. Verlaine azonban nem volt annyira „poeta doctus”, igazi gondolkodó a költészetben, hogy bármely verseskötetében akár önkéntelenül tükröződött, de rendszeres gondolkodást lássunk. Másrészt a *Romances sans paroles* impresszionisztikus tájait lelki tájakként értelmezve Verlaine-t éppen stílus-teremtő jelentőségétől fosztjuk meg, s ez a szerzőnek sem áll szándékában, ahogy ez műve második részéből kiderül.

Nadal Verlaine stílusfejlődését mint a festői impresszionizmusról a zenei impresszionizmusig megtett utat értelmezi.

Ezek szerint Verlaine stílusa az ábrázolt érzéki benyomásoktól (*Poèmes saturniens*) az élményt hangulati hatásában tükröző stíluson (*Fêtes galantes*), majd a csupán sugallt, körvonalazatlan hangulatokon át (*Romances sans paroles*) a szemléleti formák zenei értelmű egymásba játszásáig vezet (*Jadis et naguère*). Kár, hogy a példák, idézetek csak jelzesszerűek, nem elég bőségesek, bár Nadal művének ez a része így is érdekes, elmozdító, és fontos hozzájárulás a Verlaine-filológiának ha nem is eredményeihez, de problémáinak feltárásához.

RÁBA GYÖRGY

Who's Who in Faulkner. Margaret Patricia Ford & Suzanne Kinciad. Louisiana State Univ. Press, 1963. 120.

Az utóbbi évek egyik legérdekesebb életrajzlexikonát veszi kézbe az olvasó. Nevek, dátumok, események sorakoznak a könyv lapjain. Csupa testvérről, hiszen mindannyiak apja közös: William Faulkner. Margaret Patricia Ford és Suzanne Kinciad arra vállalkozott, hogy feltérképezik Faulkner képzeletének világát. „Emlékszem a szereplőkre, de nem emlékszem, hogy melyik kötetekben szerepelnek, s arra sem mindig, hogy mit csináltak. Magamnak is vissza kell lapoznom, hogy rájöjjenek, melyik mit csinált” — mondta egyszer az író. A kötet szerkesztői most ezt a fejtörést akarják megtakarítani az olvasóknak és kutatóknak. Betűrendben összeállították Faulkner alakjainak életrajzát: a *Lion* c. elbeszélésben szereplő Cassius de Spain őrnagy Ad nevű tábori szakácsától kezdve a *Pennsylvania Station*-ban előforduló Mrs. Sophie Zilichig megtalálható minden Faulkner-figuráról, hogy mely művekben szerepel és mi a jelentősége a történetben. Az „életrajzokat” a legfontosabb családok (Compron, McCashir, Sartoris, Snopes, Sutpen) családfa-táblázata és Faulkner műveinek teljes bibliográfiája egészíti ki. A kötet élén egy tartalommas, kítűnő Faulkner életrajz áll.

E hasznos filológiai mű bizonyosan jelentős segítségére lesz a kutatóknak.

KENYERES ZOLTÁN

Andrzej Kijowski: Arcydzelo nieznanie. (Ismeretlen remekmű). Kraków, 1964. Wyd. Literackie, 212.

Andrzej Kijowski mint fiatal kritikus az ötvenes évek legelején jelentette meg első írásait; azóta a lengyel irodalmi élet egyik legkiemelkedőbb és legfigyelemreméltóbb

alakja lett. Új kötete is, mely nagyrészt már folyóiratokban, hetilapokban megjelent írásainak gyűjteménye, nemcsak, hogy nem kelt csalódást, de épp ellenkezőleg, meglepetést okoz: ezek az alkalmi írások kötetbe gyűjtve a lengyel esszéirodalom egyik legérdekesebb könyvévé állnak össze.

A kötet tematikáját jórészt mai lengyel írók — vagy háború előttiék — részbeni vagy teljes portréi alkotják. Meglepőek ezek a néhányoldalas portrék, melyek egy-egy szavukkal, mondatukkal sokszor írói korszakokat jelölnek találóan, egy-egy vers, egy-egy novella tükrében, villanófényben felvázolják egy-egy alkotó legjelentősebb vonásait. Két teljes oldal sincs a Rózewicz-„fejezet”, mégis mélyebbre nyúl benne a szerző, mint Rózewicz jó néhány másik kritikusa. Két versidézet, hivatkozás egy kötetre: ennyi lenne az egész? Észre sem vesszük, ahogy a vers-elemzés sorai közé becsúszik Rózewicz drámáinak elemzése: Kijowski ezeket is jól ismeri és „mellékesen” beleépíti mondanivalójába.

A mai lengyel irodalom bölcsőjénél egy rögeszme áll — mondja Kijowski a *Bevezetés a kor irodalmába* c. nagyobb lélegzetű tanulmányában —, melyet „szeptemberi komplexusnak” nevez. Ez a „szeptemberi komplexus” (1939 szeptemberéről van szó) áthatja a megszállás öt évének illegális irodalmát és sokkban tartja az egész lengyel irodalmat még sokáig a háború után is. (Jól mutatja meg ezt más oldalról a kitűnő Andrzejewski-portré: hogyan teljesedik ki Andrzejewski pszichológiai miszticizmusa „társadalmi miszticizmussá”, ahol Auschwitz Isten és a sátán túlvilági harcának földi vetülete.) Ebből a sokkból feloldódva — mondja Kijowski — három irányba orientálódik ma a lengyel irodalom. Az egyik Mrozek, Afanasjew groteszk világa, mely talán valahol Dygat *Bódeni tavával* kezdődik. A másik a realizmus, „ez a sokértelmű fogalom, melynek mibenlétéről oly sok vita folyt az elmúlt tizenöt év alatt. Most a realizmus szűk értelmezéséről beszélünk — a pszichológiai őszinteség azon fokáról, melyet a lengyel próza a megszállási sokk hatása alatt elért legjobb alkotásaiban. Vállalja az őszinteség e hangnemét a lengyel próza-írók következő nemzedéke is, él vele — s ezáltal egyelőre tematikájában is, művészi erejében is veszteséget szenved.” És végül „egy új tragizmus, mely a hamisan felfogott realizmusból születik, a világ mitologizálásának új kísérletéből, a jelenkori irodalom élő forrásaitól való tudatos eltávolodásból. Új ez a lengyel irodalomban, ahogy a lengyel társadalmi életben is új a hatalom

problémája”. A legújabb nemzedék tehát az, mely új fejezetet nyit a lengyel irodalomban — folytatja Kijowski egy másik írásában (*W stronę debiutów*). A legújabb nemzedék, az a nemzedék, mely 1956 után lépett fel. Mert a történelmi fordulópontok nem jelentenek szükségszerűen új korszakot az irodalomban is. „A két háború közötti időszak kritikusai még csak nem is kételkedtek benne, hogy a függetlenség visszanyerésével új kor kezdődik a lengyel irodalom történetében. Ma már látjuk, hogy nincs így, s az egyetlen dolog, amit biztosan el lehet mondani az 1918. évről, az az, hogy új irodalmi nemzedék jelent meg akkor. De nem minden nemzedék alkot új irodalmat. . . Így volt ez azzal a nemzedékel is, mely 1945-ben lépett fel. Egy ideig senki sem kételkedett abban, hogy 1945-tel új korszak kezdődik. De ez sem bizonyult igaznak. 1945—46-ban csak két író tűnt fel valójában: Tadeusz Borowski és Tadeusz Rózewicz, de az is, amit magukkal hoztak, csak ma gyümöleszik.” (*Krytyka — twórczość przekleta*) Azt a történelmi szakaszt, mely egységet alkot az irodalomban — nemcsak a lengyel irodalomban — 1936 és 1956 között próbálja megrajzolni Kijowski, vagyis a spanyol polgárháború és a XX. kongresszus közti időszakban: „Ez a nemzedék — melynek életrajzát így határozhatnánk meg: a demokrácia válsága, a fasizmus növekedése, a Háború és az atomhalál veszélye — az elkötelezett irodalom jelszava alatt lép fel. Ennek keretei közt különböző magatartások találják meg a helyüket: a katasztrofista, a gúnyolódó, a tragikus, a harcoss; különböző megoldások: a pesszimista, az optimista, a szkeptikus; és különböző pártfogók: Majakovszkij, Eliot, Sartre. Mindettől függetlenül ez a jelszó közös ügyet, közös rémületet és közös felelősséget képvisel. Egy szóval: közös életrajzot. Az ötvenes évek a régebbi remények megerősítését vagy az optimizmus forrását jelentik e nemzedék számára, avagy a régebbi félelmek megerősítését és az újabb nyugtalanság forrását.” (*W stronę debiutów*)

De ezzel már át is léptünk Kijowski másik témakörébe: nemcsak egyéni író-árcképekben bővelkedik a kötet, de számos általános jellegű vagy irodalomelméleti írást is találunk benne. Sőt stilisztikai kérdések is foglalkoztatják (a könyv egyik figyelemre méltó, nagyobb lélegzetű írása: *Milyen lengyelséggel beszélünk, írunk, gondolkodunk?*; vagy utalhatnánk az egyébként is sikerült Breza-portré kitűnő stilisztikai meglátásaira). Mintha kedvét lelné benne, hogy újabb és újabb problémákra találjon, „megfejtethetetlen” kérdésekre. S nem azért, hogy tudós fensőbbiségek mindent kate-

gorizáljon, mindent a saját skatulyáiba helyezzen. Kijowskit elsősorban a mai irodalma, a születő irodalom érdekli. Márpedig „a kritikus nem lehet a mai irodalom történésze — mondja ő maga saját mesterségét elemezve —, mert a mai irodalom története még nem létezik. Legfeljebb szociológusa és életrajzírója lehet.” Ezt a feladatot, úgy tűnik, Kijowski könyve sikeresen tölti be; annyira, hogy a kulcs, melyet egy-egy problémával kapcsolatban itt a kezünkbe kaptunk, később nemegyszer még nélkülözhetetlenek bizonyulhat.

PÁLYI ANDRÁS

Frank Wagner: Literatur auf Kriegskurs. Berlin, 1961. Dietz Verlag, 118.

Az 1945-ös év utat nyitott Németország demokratikus újjászületése felé. A két német állam egyenlő esélyekkel és lehetőségekkel indult, mégis továbbfejlődésük szempontjából egymással ellentétes irányba haladtak.

Frank Wagner tanulmánya a nyugat-német gazdasági és politikai élet törvényszerűségei alapján magyarázza meg a hidegháború szellemében fogant irodalom létrejöttének körülményeit.

Az NSZK-ban életrehívott Bundeswehr megeremeltette a háborús irodalom alapját. A „Drang nach Osten” új irodalmi keresztelovagjai (Dwinger, Grimm, Kern, Beumelburg, Kolbenheyer) a wilhelmi Németország tradícióinak felelevenítésével, a fasizmus dicsőítésével pszichológiailag készítik elő az új háborút (E. Kern: *Die Uhr bleibt stehen.*)

Az NSZK irodalmának további színfoltjaiként a szerző az NDK-t támadó művek megjelentetését (W. Paul *Dresden 1953*), a szovjetellenesség állandó ébrentartását (Dwinger *Es geschah im Jahre 1965*), valamint a Landsmannschaft-ok és Vertriebenenverband-ok publikációit említi és elemzi a művek társadalmi funkcióját.

Wagner szerint az NDK irodalomtörténészeinek kötelességük leleplezni az egész világ előtt ezen „alkotások” igazi lényegét.

SILFEN JÁNOS

Deutsche Nationalliteratur — sozialistisch gesehen. Lexikon sozialistischer deutscher Literatur. von den Anfängen bis 1945, monographisch-biographische Darstellungen. Halle (Saale), 1963. VEB VI. Sprache und Literatur, 1592.

A proletariátus győzelme a szocialista országokban nemcsak új gazdasági rendet hozott létre, hanem új filozófiai alapokat

is, és napirendre tűzte a tudományok, mindenekelőtt a társadalomtudományok revíziójának szükségességét.

Bár rég felismerték, hogy osztálytársadalomban „két irodalom” van egymás mellett, mégsem írták meg meg a német irodalom történetét úgy, hogy abban a szocialista irodalom is helyet kapott volna. A polgári irodalomtörténet a szocialista irodalmat vagy teljesen elhallgatta vagy csak mellesleg, hiányosan említette meg és ezáltal az irodalomról és annak fejlődéséről hamis, arányaiban torz képet adott. A fasizmus azután a polgári irodalmat is mázsaszám égette el a máglyákon és „a tiltott művek” listáival a német irodalom legkiemelkedőbb képviselőit száműzte az irodalomból.

Sokéves irodalomtörténeti kutatómunka után, most végre először nyílik mód a német irodalom teljesen új ábrázolására és újraértékelésére. A Német Szocialista Irodalom Lexikonja elsőként nyújt áttekintést az egész kérdés-komplexumról, s így ez a lexikon az újabb német nemzeti irodalom és irodalomkutatás nélkülözhetetlen és alapvető műve.

A Lexikon a német szocialista irodalom új koncepcióját teszi magáévá, megteremtve az irodalomkutatás teljesen új alapját és az irodalomszemlélet új módját — nemcsak az egyes címszavak keretében és nemcsak az ábrázolás formájában. Ez a könyv nem csupán a német szocialista irodalom lexikonja, hanem szocialista lexikon, s mint ilyen lényegesen több életrajzi marxista monográfiák alfabétikus sorrendjénél, több a tények szigorúan tudományos megállapításánál: a szocialista irodalom tükrében bemutatja a forradalmi német munkásmozgalom százéves, közvetlenül jelenükbe torkolló történetét mint a múlt tényeinek összességét, és mint a haladás szakadatlan folyamatát, a világnézet és pártosság érési folyamatát. Már az előszóban egyértelműen megállapítják: „A szocialista irodalomnak, fejlődési törvényszerűségeinek és eredményeinek ismerete fontos feltétele annak, hogy megértsük és befolyásoljuk a szocialista irodalom jelenlegi folyamatait.” Ennek az irodalomnak — amely a forradalmi munkásmozgalom művészi megnyilvánulása — sokkal nagyobb a jelentősége, mint amelyet annak a polgári kutatás valaha is tulajdonított. Sőt, maga az irodalom fogalma is sokkal szélesebb a polgári felfogás szokásos értelmezésénél, ahol még haladó körökben is — a szocialista írók elismerése mellett — az irodalom fogalmát csaknem mindig a szépirodalomra korlátozzák. A Lexikonban ezzel szemben a publicisztika és a tudományelmélet is méltó helyet

foglal el; maga az irodalom pedig egyszerűen művek összessége, tehát nem bizonyos mértékű „végeredmény”, hanem út a szerzőtől az olvasóig, s ezen az úton az egyesületek, szervezetek, újságok, folyóiratok, kiadók és létező folyó küzdelmük az osztályállamban az irodalom belül fontos és döntő jelentőségre tesznek szert. Ezek az irodalomtörténeti szempontból fontos szervezetekkel foglalkozó cikkek — bár ez nem irodalomtörténet — új elemek az irodalomkutatás gyakorlatában, s velük a Lexikon olyan utat mutat, amelyen az irodalmi alkotótevékenység még sok, eddig fel nem fedezett és fel nem ismert ténye található.

Még Dr. Silvia Schlenstedt *Irodalomtörténeti áttekintés* c. átfogó tanulmányát (9—49.) kell kiemelnünk, amely tömören megvilágítja, megmagyarázza és értékeli a német irodalom százéves fejlődését. Bátran nevezhetjük ezt a tanulmányt a forradalmi német munkásmozgalom és a vele szimpatizáló baloldali értelmiség — a német szocialista irodalom szempontjából írott — első történetének, melyben eddig még sehol fel nem dolgozott tényeket is érint. Ezzel egy sor további kutatást igénylő kérdést helyez megfelelő megvilágításba. Ez az irodalomtörténeti áttekintés a Lexikonban áthidalja azt a töredékességet, amely minden lexikon sajátossága, és amely a téma szakadatlan fejlődését csak nehezen teszi felismerhetővé. A tanulmány az egyes életrajzi monográfiáknak átfogó jelleget kölcsönöz, s e monográfiák az egész korszakot szerencsésen illusztrálják.

A munkatársak nagy száma; a cikkeket író élvonalbeli tudósok; a szerkesztőségi kollégium összetétele; a külföldi tudósok kollégiumának az összetétele; a külföldi tudósok közreműködése; a faktografikus adatok, tudományos apparátus, rengeteg szekunderirodalmi utalás pontossága; és nem utolsósorban a példamutató technikai kivétel — olyan kézikönyvet hozott létre, amely minden, az újabb német irodalommal foglalkozó ember számára rendkívül értékes.

GERTRUDA ALBRECHTOVÁ (Pozsony)

Studies in Modern Chinese Literature (Studien zur modernen Chinesischen Literatur) — Ed. by Jaroslav Prusek. Ostasiatische Forschungen, Heft 2. (Schriften der Sektion für Sinologie bei der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin.) Berlin, 1964. Akademie-Verlag, 179

A modern kínai irodalommal foglalkozó, s egy idő óta örömdetesen gyarapodó

publikációk sorában korszerű szemléletmórra való törekvés igényét mutatja az a tanulmánygyűjtemény, amely a Csehszlovák Tudományos Akadémia Keleti Intézetében folyó, s a modern kínai irodalommal kapcsolatos kutatásokról ad képet. Bár a csehszlovák sinológusok érdeklődése a modern kínai irodalom problémái iránt korántsem mai keletű — elég, ha Jaroslav Prusek akadémikusnak, az Intézet igazgatójának eddigi munkásságára utalunk —, ezúttal főleg a fiatalabb sinológus-generáció (valamennyi J. Prusek tanítványa) mutatkozik be írásaival. A kiadvány a Német Tudományos Akadémia Sinológiai Szekciójának sorozatában látott napvilágot — a cseh és német sinológusok együttműködésének dokumentumaként.

A kötet hét szerző hét tanulmányát tartalmazza, köztük Prusek nagyobb, szintézis-igényű bevezető írását. A szerzők csaknem kivétel nélkül a modern kínai irodalom történetének első két évtizedéből (1917—1937) merítik témáikat. E témakör-szűkítésnek nemcsak az az oka, hogy 1937 után új fejlődési szakasz kezdődött, hanem az is, hogy a XX. századi kínai irodalom fejlődésében ez a két évtized volt a művészileg legeredményesebb: ez az időszak adta a legjelentősebb írókat és műveket, ennek anyagából érthető meg leginkább a geneszis és felnövekedés teljes folyamata.

Ennek megfelelően a tanulmányok szerzői is általában a korszak reprezentáns íróit, illetve műveit állítják érdeklődésük középpontjába: Kuo-Mo-zso önéletrajzi írásait, Lao Sö korai szépprózáját, Pa Csin híres regényét, a *Családot*, Ping Hszin elbeszélőművészetét, stb. A tanulmányok részben adatfeltáró, informatív, részben leíró-elemző jellegűek. Bár sem anyaguk tárgyalásában, sem elvi következtetéseiben nem lépik túl a témák nyújtotta kereteket, itt-ott megmutatkozó finom észrevételeikkel többnek mutatkoznak, mint „kezdők első kísérleteinek” — ahogy a kötet szerkesztője, J. Prusek szerényen aposztrofálja őket. Kétségtelen azonban, hogy inkább afféle résztanulmányok, előmunkálatok egy nagyobb szintézishez — a modern kínai széppróza fejlődéstörténetéhez —, amelynek vázát, a tárgyidőszak művészi-elvi kérdéseinek summázatos áttekintését J. Prusek már említett, nagyigényű bevezető tanulmánya előlegezi.

A XX. századi kínai irodalom geneszisének mindenekelőtt széles nemzetközi kultúrtörténeti keretbe állítva igyekszik megérteni és megértetni. De beható elemzés tárgyává teszi a régi, feudális irodalom sajátosságait is, markánsan kidomborítva azokat a körülményeket, amelyek kizárták

annak lehetőségét, hogy a modern a régieből újuljon meg, s amelyek szinte egyedüli alternatívaként írták elő az új irodalom számára a világirodalom példáinak követését. Nem osztja a kínai irodalomtörténeteskék zömének felfogását, amely a régi irodalom ún. progresszív hagyományainak jelentősebb szerepet tulajdonít az új generációban. Az új írásművészet, az új műfajok, a megváltozott írói attitűd tárgyalása során konkrétan rámutat a világirodalommal párhuzamos jelenségekre. (Olyan, eddig figyelemre nem méltatott párhuzamra például, amit Lu Hszün prózaversei és a modern nyugati költészet, az avantgarde költői eszközei mutatnak.) A XX. századi kínai irodalom és a világirodalom viszonyát ugyanakkor dialektikusan szemléli: szerinte a XX. századi nyugati irodalmi mozgalmak lényegének jobb megértéséhez is közelebb vihet a modern kínai irodalom in statu nascendi-vizsgálata.

Természetesen, Prusek tanulmánya korántsem tartalmaz minden vonatkozásban kidolgozott, végleges koncepciókat. Kérdésfeltevései, megállapításai azonban többségükben gondolatébresztőek, tanúbizonyságai egy árnyaltabb, differenciáltabb szemléletmódnak és módszernek, amelyek jelentkezése a modern kínai irodalomtörténet marxista vizsgálatában mindenképpen indokolt és üdvözlendő esemény. Eltekintve a többi írás gazdag és rendszerezett tényanyagától, a tanulmánykötet egésze már csak ez okból is hasznos kézikönyv, értékes útbajazítás szakemberek és érdeklődők számára egyaránt.

GALLA ENDRE

H. Ф. Маткин: Ин Фи — певец китайской революции. Москва, 1962. Изд. Моск. Унив. 93.

A modern kínai irodalom népszerűsítő és tudományos értékelő munkájában a szovjet sinológusok kezdettől jelentős szerepet vállaltak: elég, ha az utóbbi évek terméséből L. D. Pozdnyejeva nagyszabású Lu Hszün-monográfiájára, V. Szorokin Lu Hszün- és Mao Tun-tanulmányaira, Sz. Markov és J. Cübina Kuo Mo-zsoval foglalkozó műveire hivatkozunk. A kutatómunka elmélyülésére és specializálódására mutat, hogy már a kisebb rangú írók számbavétele is megkezdődött. Ez utóbbiak közé tartozott a húszas évek kínai költészetének ígéretes tehetsége, Jin Fu (1909—1931) — eredeti nevén (Hszün) Paj Mang —, akinek emberi és költői életművét N. F. Matkov dolgozta fel.

A 22 éves korában mártírhaltalt halt Jin Fu annak az irodalmi mozgalomnak

volt egyik úttörője, amely a húszas évek végén bontakozott ki: a kínai proletariátus irodalmi mozgalmának, a „ma és holnap határmegyéjén” (Lu Hszün) színelőpő ún. proletárforradalmi irodalomnak.

Életművét a kínai marxista szakirodalomban már többen méltatták. Matkov külföldön vállalkozott arra, hogy a rendelkezésre álló hézagos forrásanyag maximális felhasználásával első ízben rajzolja meg monografikus formában a költő emberi, forradalmári és művészi pályáját. Bár, főleg az előbbi kettő vonatkozásában, javarészt a kínai kutatók által már feltárt anyag összefoglalására törekedett, saját kutatásain alapuló vonásokkal is kiegészítette Jin Fu portréját. Olyan szóbeli információk révén például, amelyeket a költő ma is élő egykori munkatársaitól és elvtársaitól szerzett. Emellett — jegyzetapparátusának tanúsága szerint — kutatásait Jin Fu eddig kiadatlan írásainak (cikkek, levelek) anyagára is kiterjesztette.

Könyvének érdemi része mégis az, amelyben Jin Fu költői művészetét veszi számba. A kínai szakirodalommal szemben — amely jobbára csak az utolsó évek (1929—1931) termését méltatja — Matkov már a középiskolás zsenéktől (1924—25) figyelemmel kíséri a művészi pálya alakulását, s így szélesebb alapokról nyílik módja vizsgálni az utolsó évek kibontakozását. Jin Fu művészetének ezt az első, 1929-ig terjedő szakaszát — helyesen — a Kuo Mo-zso-féle romantikus forradalmi líra forrásvidékéről eredezteteti. Ennek, a kispolgári forradalmiság eszmei hátterének tudja be nemcsak a költő verseiben ekkor még tapasztalható visszavisszatérését is. A változás 1929-től kezdődik: a költő, mint a kínai Kommunista Párt tagja rendszeres forradalmi szervezőmunkát végez a sanghaji ifjúmunkások között, behatóan foglalkozik a marxizmussal, annak publicisztikai népszerűsítésével, stb. Költészetében ettől kezdve a proletariátus osztályálláspontjáról foglal állást a forradalom és az osztályharc mellett, amelyeknek témái verseinek, írásainak homlokterébe kerülnek. A pesszimista hangulatokat végérvényesen optimista bizakodás váltja fel: az elvont forradalmiság költője a proletárforradalom énekesévé válik.

Matkov a költő fejlődését konkrétan, a korba ágyazva, versein keresztül vizsgálja, s gazdagon illusztrálja idézetekkel. Bemutatja kisebb jelentőségű prózáját és publicisztikáját is, s igyekszik feltárni

Jin Fu költészetének távolabbi összefüggéseit, világirodalmi vonatkozásait: utal mindenekelőtt a költő Petőfi-kultuszára, s ennek lírájában föllelhető nyomaira.

GALLA ENDRE

Mourve K. Spears: The Poetry of W. H. Auden. The Disenchanted Island. New York Oxford, 1963. University Press. 394.

Az amerikai irodalmárok, úgy látszik, Audent is szeretnék már — talán Eliot ellenpárjaként? — angol-amerikai költőnek tekinteni (1939-ben történt átköltözése után Auden csak 1946-ban nyerte el az amerikai állampolgárságot). Az angolok azonban némileg vigasztalódhatnak, mert az egyik legismertebb amerikai irodalmár, bár kissé sajnálkozva, kénytelen volt megállapítani, hogy az amerikai befolyás nem változtatta meg Auden angolságának karakterisztikus lényegét.

Az azonban mindenesetre tény, hogy számos, különböző angol szerző tollából származó kisebb nagyobb tanulmány, esszé (Francis Scarfe-é és Richard Hoggart-é közülük a nagyobb lélegzetűek) megjelenése után, az amerikai irodalomtudomány produkálta az első, már régen várt, tudományos igényű Auden-monográfiát. Szerzője a jónévű amerikai irodalomtörténész, egyetemi professzor, folyóiratszerkesztő és kritikus: Monroe K. Spears, akinek ez a mű eddigi legjelentősebb irodalomtörténeti vállalkozása.

A szerző példásan szorgalmas, megbízható és széleskörű kutatásai során magának a költőnek a személyes segítségét és együttműködését is igénybe vehette. Így az audeni életmű „tényeinek rendbetétele” és a körülötte felhalmozódott tévedések, misztifikációk, félreértések „eltisztítása” terén Spears igen jelentős munkát végzett.

Mindenekelőtt költészetére tette a hangsúlyt, ezt az eljárást végéreálményben indokoltnak tarthatjuk, hiszen élő, s ráadásul olyan sokoldalú költő esetében, mint Auden, valóban csak viszonylagos teljességre lehetett törekedni. Spears azonban még így is egy teljes fejezetet tudott szentelni Auden kritikusi és zenei szövegírói pályafutásának az áttekintésére. A harmincas évekről szóló fejezetbe foglalta bele a költő drámaírói munkásságát. E két utóbbi — a költő életmunkájában fontos helyet elfoglaló — alkotóte-

vékenység tette lehetővé Auden számára, hogy személyesen találkozzon és együttműködjön a kor más olyan nagy művész-egyéniségével, mint Brecht, Stravinsky és Benjamin Britten.

Auden költészete próbára teszi az irodalomtörténésznek nemcsak kutató szenvedélyét, de talán még fokozottabban esztétikai felkészültségét is. A hatalmas, filológiai értékű anyag összegyűjtése mellett Spears az audeni alkotások stilsztikai, műfaji, általában formai jegyeinek, problémáinak a kezelésében is jó erényeiről tesz tanúságot. Auden, noha az ún. modern költők között az avantgardizmusra kevésbé hajlamos, a kísérletezés tőle sem idegen. A költői formanyelvnek, műfajoknak rendkívül sokoldalú és virtuóz művésze. Régebbi, különösen a 30-as években írt verseit nem egy esetben átírta, revideálta. S ha mindehhez még hozzátesszük, hogy az audeni verselést át meg átszövi a képzett zenész, a természetét társadalomtudományokban széles körű olvasottsággal rendelkező tudós-költő aspektusa, nem ritkán bonyolult és homályos egyéni szimbolizmusa — feltárul előttünk a Spears-vállalta feladat komolysága.

A könyv gyengéje — a társadalmi-eszmei összefüggések mellőzése. Talán nem tévedünk, ha úgy véljük, hogy éppen ez a lényegében indokolatlan mellőzés az egyik fő oka annak, hogy Spears monográfiája nem végezhetette el maradéktalanul az audeni életmű „full appreciation”-jét. Ennek következtében nem sikerült Spearsnek, a korábbi, jórészt angol Auden-irodalomhoz képest (amely számos elvi és részletkérdést tisztázott már), számottevően előrevinnie a költő életpályájának legvitatottabb kérdéseit. Érdekes, új adatokat és szempontokat kaptunk ugyan a költő középső, ún. marxista vagy néprontos és a 40-es évek elejétől keltezhető vallásos fejlődési szakaszaira vonatkozóan. Azonban a könyv elolvasása után sem látjuk pl. megnyugtatóan tisztázottnak Auden „marxista” korszakának valódi helyét és jelentőségét egész életművében vagy az „Auden's inverted development” kérdését, stb. Véleményünk szerint az a valóban gazdag anyag, melyet a szerző a költő művészi-eszmei mondanivalóival kapcsolatban felhalmozott, mélyebb és határozottabb általánosító következtetésekre adhatott volna alkalmat.

Soós PÁL

Tartalom

<i>Előszó</i>	1
<i>L. Svecova: Proletár írószervezetek, 1920—1930</i>	5
<i>L. Szkvorcova: A Kuznyica</i>	18
<i>L. Sargina: Az imaginizmus</i>	25
<i>N. Gelfand: A Szerapion-testvérek</i>	30
<i>Sz. Kovalenko: A Konstruktivisták Irodalmi Központja</i>	39
<i>L. Svecova: A LEF (Művészetek Baloldali Frontja)</i>	50
<i>J. Krasznocsokova: A Pereval</i>	58

DOKUMENTUMOK

I. Proletár írószervezetek

A proletariátus és a művészet, 1918	69
A proletárkultúra körvonalai, 1919	69
A Lityerturnij Front Írói Szövetségének nyilatkozata, 1920	70
A proletárfírók Oktyabr—csoportjának ideológiai és művészeti platformja, 1923	71
A burzsoá irodalomhoz és az átmeneti csoportosulásokhoz való viszonyról, 1923	73
A MAPP és a LEF megállapodása, 1923	74
A Szovjet Írók Föderációja, 1925	75
A Parasztfírók Összoroszországi Társasága, 1928	76

II. Kuznyica

A Kuznyica-csoport moszkvai proletárfíroinak és költőinek nyilatkozata, 1921	77
--	----

III. Imaginizmus

Kiáltvány, 1919	78
Lét és művészet, 1921	80
Majdnem deklaráció, 1923	83
Nyole pont, 1924	84

IV. Szerapion-testvérek

Miért vagyunk Szerapion-testvérek? 1922	85
---	----

V. Konstruktivizmus

A Konstruktivisták Irodalmi Központjának nyilatkozata, (1925).....	87
A konstruktivizmus	88

VI. Lef (Művészetek Baloldali Frontja)

Pofonütjük a közízlést, 1912	89
A futurizmus perspektívája, 1923	90
Miért harcol a Lef? 1923	91
Kibe mar bele a Lef? 1923	64
Kit óv a Lef? 1923	95
Novij Lef, 1927.....	96
Boldog új évet! 1928	97

VII. Pereval

A Pereval kiáltványa, 1927. 100

VIII. Az Oroszországi (Össz-szövetségi) Kommunista (bolsevik) Párt Irodalompolitikai határozatai,

1924—1932

A sajtóról, 1924 103

A Párt irodalompolitikájáról, 1925 104

Az irodalmi és művészeti szervezetek átszervezéséről, 1932 107

IX. Az irodalmi élet krónikája, 1917—1934

SZEMLE

Nagy Miklósné: Lunacsarszkij, 1920—1930 149

Lunacsarszkij az 1920-as évek szovjet irodalmi életéről 153

Sargina, L.: A. K. Voronszkij, a húszas évek szovjet
irodalmának kiemelkedő alakja 162

Sipos I.: A szovjet líra két évtizede 168

KÖNYVEK

V. A. Келдыш: Проблемы дооктябрьской пролетарской
литературы (Горький и русская революционная
поэзия) (*Bakcsi György*) 174

L. Trotsky: Littérature et révolution (*Köpeczi Béla*) .. 175

M. Slonim: Soviet Russian Literature. Writers and Pro-
blems. — V. Alexandrova: A History of Soviet
Literature 1917—1964, from Gorky to Solzhenitzyn
(*L. Sargina*) 178

V. Erlich: Russian Formalism — Russischer Formalismus
(*R. Grebenčková*) 181

Горький и советские писатели. Неизданная переписка
(*Kámán Erzsébet*) 184

V. Ф. Перверзев: У истоков русского реалистического
романа (*Székelly Tiborné*) 185

V. Перюв: Маяковский в последние годы. Жизнь и твор-
чество. 1925—1930 (*Botka Ferenc*)..... 187

E. Любарева: Эдуард Багрицкий. Жизнь и творчество
(*Urbán Nagy Rozália*) 188

V. Щербина: Наш современник (*Urbán Nagy Rozália*).. 189

T. Трифонова: Русская литература тридцатых годов
(*Kámán Erzsébet*) 190

A. Hutnikiewicz: Od czystej formy do literary faktu
(A tiszta formától a tény irodalmáig) (*Bojtár Endre*) 191

F. E. Sparshott: The Structure of Aesthetics (*Rákos
Péter*) 162

H. Markiewicz: Główne problemy wiedzy o literaturze
(Az irodalomtudomány fő kérdései) (*Bojtár Endre*) 194

История французской литературы. Том IV (*Fodor István*) 196

K. Müller—Vollmer: Towards a Phenomenological Theory
of Literature (*Vajda György Mihály*) 200

R. Bachr: Spanische Verslehre auf historischer Grundlage
(*Gáldi László*) 200

Littérature hongroise — Littérature européenne (*Hopp
Lajos*) 202

E. Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (<i>Komoróczy Géza</i>) ...	204
J. M. Cohen: The Baroque Lyric (<i>Klaniczay Tibor</i>)	206
M. Thalmann: Romantik und Manierismus (<i>Angyal Endre</i>)	207
Четыреста лет русской печати (<i>J. G. Okszman</i>)	208
Shakespeare's Tragedies — an Anthology of Modern Criticism (<i>Kenyeres Zoltán</i>)	210
R. Shackleton: Montesquieu (<i>Szabó Ákosné</i>)	211
P. Vèrniere: Montesquieu: Lettres persanes (<i>Hopp Lajos</i>)	212
Raporty rezydentów francuskich w Gdańsku w 18 wiecu [1715 — 1719]. Les rapports des résidents français à Gdańsk au 18 siècle. (<i>Hopp Lajos</i>)	212
Wörterbuch zu Goethes Werther (<i>Benkő László</i>)	213
O. Nadal: Paul Verlaine (<i>Rába György</i>)	215
Who's Who in Faulkner (<i>Kenyeres Zoltán</i>)	215
A. Kijowski: Arcydzieło nieznane (Ismeretlen remekmű) (<i>Pályi András</i>)	215
F. Wagner: Literatur auf Kriegskurs (<i>Silfen János</i>) ...	217
Deutsche Nationalliteratur — sozialistisch gesehen (<i>G. Albrechtová</i>)	217
Studies in Modern Chinese Literature (Studien zur modernen Chinesischen Literatur) (<i>Galla Endre</i>)	218
Н. Ф. Маткин: Ин Фи — певец китайской революции (<i>Galla Endre</i>)	219
M. K. Spears: The Poetry of W. H. Auden (<i>Soós Pál</i>) ..	220

Tanulmányok a Csehszlovák–Magyar irodalmi kapcsolatok köréből

Szerkesztette: Zuzanna Adamová, Karol Rosenbaum, Sziklay László

592 oldal — 15×21 cm — Kötre 80,— Ft

A gyűjtemény a csehszlovák–magyar irodalmi kapcsolatok egy-egy fő kérdésére hívja fel a figyelmet. A tanulmányok a feudalizmus, a huszita kor, a barokk korszak, a kuruc kor, a XIX. század első és második fele, századunk eleje, a két háború közti időszak majd a felszabadulás utáni kor viszonylatában alapos történelmi és társadalmi háttérrel mutatnak rá a három (cseh, szlovák és magyar) irodalom számos, eddig teljesen feltáratlan kapcsolatára és párhuzamára, melynek ismerete a magyar irodalom beható elemzéséhez is nélkülözhetetlen.

A csehszlovákiai magyar nyelvű szocialista sajtó irodalmi bibliográfiája (1919–1938)

Irodalomtörténeti bibliográfiák 2.

Összeállította és a bevezetőt írta Botka Ferenc

376 oldal — 15×21 cm — Kötre 60,— Ft

Botka Ferenc a két világháború közti magyar szocialista irodalom egyik jelentős forrásanyagát teszi hozzáférhetővé. A Kassai Munkáson kívül feldolgozza Fábry Zoltán *Az út*, Barta Lajos *Új Szó* című folyóirata, az 1936–1938 közötti népfrentlap, a *Magyar Nap*, valamint az egész szociáldemokrata sajtó minden irodalmi vonatkozású közleményét, s így jelentős segítséget nyújt felszabadulás előtti szocialista irodalmunk további megismeréséhez.



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Merkly László

A kézirat a nyomdába érkezett: 1966. III. 16. — Példányszám: 1350 — Terjedelem: 19,6 (A5) ív

66.62132 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	1
Л. Швецова: РАПП	5
Л. Скворцова: «Кузница»	18
Л. Шаргина: Имажинизм	25
Н. Гельфанд: «Серапионовы братья»	30
С. Коваленко: Литературный Центр Конструктивистов ..	39
Л. Швецова: ЛЕФ (Левый фронт искусств)	50
Е. Краснощекова: «Перевал»	58

ДОКУМЕНТЫ

1. Организации пролетарских писателей	69
2. «Кузница»	77
3. Имажинизм	78
4. «Серапионовы братья»	85
5. Конструктивизм	87
6. ЛЕФ (Левый фронт искусств)	89
7. «Перевал»	100
8. Решения ЦК ВКП(б) в области литературы (1924—1932)	103
9. Хроника литературной жизни, 1917—1934	108

ОБОЗРЕНИЕ

Миклошне Надь: Луначарский, 1920—1930	149
Луначарский о советской литературной жизни 20-х годов	153
Л. Шаргина: А. К. Воронский—выдающийся деятель совет- ской литературы 20-х годов	162
И. Шипош: Два десятилетия советской поэзии	168

КНИГИ

Ára: 10,— Ft

Előfizetés egy évre 32,— Ft

S O M M A I R E

Préface	1
L. Chvetzova: Des organisations d'écrivains prolétariens .	5
L. Skvortzova: Kouznitza	18
L. Charguina: L'imaginisme	25
N. Guelfande: Les frères Serapion	30
S. Kovalenko: Le Centre Littéraire des Constructivistes .	39
L. Chvetzova: Lef (Le Front de Gauche des Arts)	50
J. Krasnochtchekova: Pereval	58

DOCUMENTS

I. Organisations d'écrivains prolétariens	69
II. Kouznitza	77
III. L'imaginisme	78
IV. Les frères Serapion	85
V. Le constructivisme	87
VI. Lef (Le Front de Gauche des Arts)	89
VII. Pereval	100
VIII. Les résolutions de politique littéraire du Parti Communiste (bolchévique) de l'URSS, 1924—1932	103
IX. La chronologie de la vie littéraire, 1917—1934 ..	108

REVUE

M ^{me} M. Nagy: Lounatcharski, 1920—1930	149
Lounatcharski sur la vie littéraire soviétique des années vingt	153
L. Charguina: A. K. Voronski, personnage éminent de la littérature soviétique des années vingt	162
I. Sipos: Les deux décades de la poésie soviétique	168

LIVRES



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

507. 204

helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A tartalomról:

Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
Irodalom és pszichoanalízis
Fenomenológia
Egzisztencializmus
Katolikus filozófiák
A Zen-buddhizmus világnézete

✱

Dokumentumok

✱

Könyvek

1966 | 3

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság:

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

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11–13.

Tel.: 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10–12 óra
között

Belső munkatársak:

BOJTÁR ENDRE
KOVÁCS JÓZSEF
TÁLASI ISTVÁN
VARGA LÁSZLÓ

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1966/3. XII. ÉVFOLYAM

megjelenik évente négy füzetben

A kiadvány előfizethető a POSTA KÖZPONTI HIR-
LAPIRODÁNÁL, Budapest V., József nádor tér 1.
és bármely postahivatalban. Csekkszám: 81.257, köztételi: 61.066. MNB egyszám: 8.
Előfizethető és példányként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkot-
mány u. 21. Telefon: 111-010. Csekkbefizetési számla:
05,915.111-46. MNB egyszám: 46.
az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTBAN: Budapest
V., Váci utca 22., Telefon: 185-612.
Előfizetési díj egy évre 32,- Ft.

✱

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

A kézirat nyomdába érkezett: 1966. VII. 17.

Példányszám: 1300

Terjedelem: 14 (A/5) ív

66.62619 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25,380

Eszmék és művek a modern polgári irodalomban

Folyóiratunk az 1965. évi 1. számában a mai polgári irodalmi irányokról, iskolákról igyekezett képet adni. Az irodalmi közvélemény új igénye készítet bennünket erre a vállalkozásra. Ha azonban következetesen akarunk igazodni ehhez az igényhez, múlt évi kísérletünket folytatni kell. Bármilyen töredékes volt is a mai irányokról felvázolt képünk, meggyőzőben bizonyította, hogy az a nyugtalan keresés, mely a "klasszikus izmusok" korát is túlélte, a világgép átrendeződésének a jele: az iskolák nemcsak egymással találkoznak — egy irányba haladva vagy keresztezve egymás útját —, hanem korunk egész szellemi világával. Az új irányok iránti érdeklődés tehát szükségképpen ráirányítja a figyelmet a filozófiai, lélektani stb. forrásokra, rokon törekvésekre is. Ezért vállalkoztunk most néhány huszadik századi eszmei irányzat és a modern polgári világirodalom kapcsolatának vizsgálatára. Teljes körképet most sem nyújthatunk: az időszerről igény és a gyors tudományos feldolgozás nehézségei szabják meg a lehetőségeinket. Kiindulópontunk sem mindig egységes: Halász László, aki a pszichoanalízis és az irodalom kapcsolatáról ír, pszichológus, ő tehát a pszichológia felől vizsgálja a témát; Vajda György Mihály és Köpeczi Béla az általuk elemzett filozófiai irányzat (a fenomenológia illetve Sartre egzisztencializmusa) irodalomszemléletét igyekszik megfogalmazni; Rónay György, a modern magyar katolikus írók egyike, a katolikus irodalom és a katolikus filozófiák kapcsolatát vázolja egyszersmind dokumentumot is nyújt; Darabos Pál, minthogy Magyarországon kevésbé ismert témát dolgoz fel, viszonylag részletesen elemzi a Zen-buddhizmus világnézetét, de a Zen irodalmi hatását csak két amerikai prózaíró — Salinger és Kerouac — munkásságán mutatja ki; Varga László pedig, amikor az abszurd dráma világgépét vázolja fel, elsősorban irodalmi anyagra támaszkodik s így igyekszik rekonstruálni azt az eszmei mondanivalót, melyet korunk sok gondolata és életérzése formál. Töredékes tehát ez a körképünk is, de célunk most sem a tudományos rendszerezés, hanem az ösztönöző tájékoztatás. A tartalmas tájékoztatást akarjuk szolgálni azzal is, hogy a magyar szerzők összefoglalásai mellett szemelvényeket közlünk az ismertetett irányzatok dokumentumaiból.

A szerkesztő bizottság

ИДЕИ И ОЕВРЕС ДАНС ЛА ЛИТТЕРАТУРЕ БУРЖЕОИСЕ КОНТЕМПОРАИНЕ

Данс се номере де ла ревуе нус нус соммес пропосэс комме бут д'эксаминер лез диффэрентес тендансес де ла литтератуе буржуазе контемпорайне ен рэппорт авек лез куррантс философихес де нотре эпоке. Тэче ардуе, ке нус н'авонс пу рэализер ку'инкомплетément, этант доннэ лез диффихултэс кие се прэзэнтант данс ла рэализацйон д'уэе телле энтрепризе. Лез этудес ке нус публионс диффэрент лез унес дес аутрес э кеусе де ла прэпарацион сциентифихе, де л'интэрэт он де ла концепцион де лез аутеурс. Пуску'ил эст психологе, Лэслэ Халэс аборде сон сужет (литтератуе де псханализе), д'ун поинт де вие психологиче. Мехэлы Гюргы Вайда эт Бела Кёпечци вейлент дэфинир л'ацептацион литтерайре дес куррантс философихес экзаинэс пар еух (ла феноменологие, респективément л'эксистенциализме сартриен). Гюргы Ронай анализе лез рэппортс энтре ла литтератуе эт лез философихес католихес комме эcrivain эт историкен де ла литтератуе ен мёме темпс. Пэл Дарабос, траитант д'ун сужет пеу конну чеу нус, анализе ен дэтил ла концепцион де монде ду боддхизме Зен, мэс ил не дэмонтре сон инфлуенс ке данс лез оувражес де деух эcrivains амэрицаинс. Лэслэ Варга процэде дес текстес литтерайрес пур экзаинер ла визион ду монде ду театр абсурде. Пур комплетер л'информацион сур ес дифверс куррантс литтерайрес эт философихес, нус авонс публиэ ун сэртин номбре де документс, манифестес эт артиклес.

ИДЕИ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ БУРЖУАЗНОЙ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В первом номере нашего журнала за 1965 год была сделана попытка дать общее представление о современных буржуазных направлениях и школах в мировой литературе. Какой бы фрагментарной ни была представленная нами картина, она убедительно доказала, что мятежные поиски нового, прошедшие сквозь школу ставших уже «классическими измов», были признаком формирования нового представления о мире. Интерес к новым направлениям в литературе необходимым образом заставляет нас обращаться к философии, психологии и всяким другим родственным явлениям, поэтому мы взялись за анализ связи между некоторыми идейными течениями двадцатого века и современной буржуазной литературой. Исчерпывающую картину мы не сможем дать и сейчас, поскольку наши возможности ограничены требованием современности и трудностями быстрой научной обработки материала. Не всегда едина и отправная точка в исследовании: психолог Ласло Халас пишет о связях психоанализа и литературы и, естественно, рассматривает этот вопрос с позиций психологии; Дёрдь Михай Вайда и Бела Кёпеци стремятся сформулировать литературные принципы анализируемых ими философских направлений (первый — феноменологии, второй — экзистенциализма Сартра); Дёрдь Ронай, один из современных венгерских католических писателей, анализирует связи между католической литературой и католической философией; Пал Дарабос сравнительно подробно рассматривает мало известную в Венгрии тему мировоззрения Зен-буддизма, но влияние этого направления прослеживает всего на творчестве двух американских писателей-прозаиков — Сэлинджера и Керуака; Ласло Варга, рисуя философскую основу абсурдной драмы, в первую очередь, опирается на литературный материал. Нашей целью и на этот раз является не научная систематизация, а информация, которую мы хотели сделать как можно содержательней и поэтому публикуем наряду со статьями подборку документов.

Irodalom és pszichoanalízis

Az irodalom és a pszichoanalízis viszonyának általános jellemzése

A pszichoanalízis megalapítójának tevékenységéről Th. Mann illusztris tanulmányai, St. Zweig Freud-esszéje, Denker (néhány éve a Broadway-n bemutatott) drámája, Breton a szürrealizmus és a pszichoanalízis bensőséges kapcsolatáról megemlékező manifesztuma, a Goethe-díj, József Attila tisztelegő költeménye a 80 éves mester előtt, Sartre odáig terjedő próbálkozásai, hogy az egzisztencializmust a marxista filozófia mellett a freudista pszichológiával kovácsolja egységbe, rapszódikusan kicövekelt világítóablak a pszichoanalízis és az irodalom egymást többszörösen metsző ösvényein. S a belőlük áradó fényt még erősebbé teszi, hogy alaposan körülnézve sem lelünk egyetlen pszichológust, illetve pszichológiai irányzatot, amelynek tevékenysége hasonló széles körben foglalkoztatná századunk irodalmának és művészetének képviselőit. Sőt, amely maga is hasonló intenzitással törekedett volna az irodalom és a művészet jelenségeinek vizsgálati körébe való bevonására. Freud ily irányú kezdeményezéseinek nyomai¹ szemmel láthatók már az első tétéles pszichoanalitikus művészetpszichológiában,² amely 1929-ben száznál több e tárgyhoz tartozó szakmunkát tart nyilván. Az irodalom és a pszichológia viszonyának kutatását a közelmúltban összefoglaló bibliográfia³ már címében is kiemeli, hogy a 200 oldalt meghaladó (!) címjegyzék zöme pszichoanalitikus indítású.*

Mindenek ellenére az irodalom és a pszichológia kapcsolata nem újkeletű és kölcsönviszonyuk problémáit sem a pszichoanalízis veti fel elsőként. Az irodalom közvetlenül vagy közvetve — a természet, az ember alkotta

¹ Lásd: S. FREUD: Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Grävida”. Wien und Leipzig, 1907. 81., Der Dichter und das Phantasien. Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. II. Leipzig und Wien, 1909. 197—206., Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. Leipzig und Wien, Deuticke. 1910. 71.

² CH.: BAUDOUIN, Psychanalyse de l'art. Paris, 1929. 274.

³ N.: KIELL, Psychoanalysis, psychology and literature. A bibliography. Madison, 1963. 225.

* Ez egyúttal feltűnő jelzése is a jelen vállalkozás már-már kilátástalanságának, amely a rendelkezésre álló hatalmas információ-tömeg és a szűkre szabott terjedelem közötti feszültségből fakad. Ezt csak tetézi az a kontraszthelyzet, hogy hozzánk vajmi kevés jutott el ebből az ismeretkörből. Egy-egy, javarészt a harmincas években megjelent fordítás, valamint több magyar író ugyancsak a harmincas években az Emberismeret különszámában napvilágot látott nyilatkozata mellett a közelmúltban a Kritika című folyóiratban közölt, a jelenlegihez hasonló terjedelmű tanulmány a tájékozódás hazai forrásai. Ezeket ismertnek tétélezve sem szűkíthető le vizsgáldásunk a probléma egy kevésbé tisztázott részletkérdésére, adott íróra vagy irányzatra, hanem meg kell kísérelni a leglényegesebb összefüggéseket néhány jellemző — s a fentiekben jobbra nem is érintett vagy más módon exponált — megnyilvánulás, eset kiemelésével igen nagy vonalakban felvázolni.

tárgyak bevonásával — a társadalmi létet, az emberi életet ábrázolja és fejezi ki, a maga elevenségében, teljességében. Az emberek magatartásának, a jellemeknek, a lelki állapotoknak minél árnyaltabb kitapogatása és szemléletesebb megrajzolása lényegéhez tartozik. Az irodalom a lelki világ feltérképezésében az erre hivatott tudománnyal szemben többszörös előnyre tett szert. Ez nemcsak életkori különbségeik következménye. A művészi intuíció és a szárnyaló fantázia a pszichológiánál sokkal nagyobb múltra visszatekintő tudományterületek egy-egy megállapítását is rendszerint megelőzi — sejtések, ötletek, jóslatok, leírások formájában. A minden részletre kiterjedő, a jelenségek oksági szövevényét, a törvényszerűségeket felfedő, módszeres, egzakt kutatás útja általában hosszadalmas kerülőút. Fokozottan tapasztalható ez a pszichológiában, ahol a tudomány viszonylagos újkeletűsége, problémáinak bonyolultsága, a módszertani kérdések tisztázatlansága további akadályokkal terhelte meg a vizsgálódást. Nem meglepő tehát, hogy az irodalom és a pszichológia történetében sokáig meglehetősen egyoldalú kapcsolat alakult ki.

A világirodalom nagyjai az emberi magatartás páratlanul gazdag bemutatása során olyan pszichológiai vívmányokkal (ha úgy tetszik: felfedezésekkel) dicsekedhettek, amelyeket a tudomány csak jóval később vallhatott magáénak. Gondoljunk például ízelítőként Shakespeare és Cervantes karakterológiai-tipológiai ábrázolásaira, a kisebbségi érzés és a kompenzáció boncolgatására, avagy a *moral insanity* leírására Dosztojevszkijnél; idézzük futólag emlékeztetünkbe, hogyan jeleníti Stendhal a szerelmet mint kristályosodási folyamatot. Természetesen, az irodalom pszichológiai megismerő jellegét kiemelve, csak egyik és ebben a formában nem is szükségszerű velejárója utaltunk. Élethez szabott szélességű tárgyköre nem szűkíthető a jellemek, lelki állapotok bármily művészi megérzékítésére. S a jellemábrázolás, a lélekrajz egyáltalán nem a tudományos felfedezésekre, új tudományos igazságokra bukkanás jegyében történik. Ha egyes alkotók ehhez is közel kerültek — ami nagyságuknak nem feltétele, de újabb bizonyítéka —, mintegy művészi melléktermékként kell kezelnünk, amely feltehetőleg anélkül keletkezett, hogy legkevésbé is szándékunkban állott volna. A pszichológia ily módon sokat kapott az irodalomtól, anélkül, hogy viszonzni képes lett volna. Ez a helyzet észrevehetően megváltozott a századforduló óta.

Századunk irodalmának egyik fontos sajátossága a lelki élmény felé fordulás, a lelki élet sokoldalú és az eddigieknél mélyrehatóbb boncolgatása. Ami a múlt században Dosztojevszkij műveiben kivétel, most általánossá válik. S ebben jelentős szerep jut a modern pszichológiának, illetve ezen belül főként a pszichoanalízisnek. E változásokat a legszembetűnőbben a szürrealizmus szemlélteti, amely alkotó technikáját és módszerét tekintve a freudi szabad asszociációs módszer áttételezése a művészeti síkjára. Az első eset, amikor egy művészi irányzat keletkezésében, létrejötté körülményeiben pontosan kimutatható és követhető egy már előzőleg kidolgozott pszichológiai tan közvetlen hatása. De messze elhagyva a szürrealizmus kereteit, a szabad asszociációk, a tér és az idő lelki történéseknek megfelelő, a klasszikusokétól eltérő ábrázolása, a gyermekkor freudi szemlélete, a pszichoanalitikus álomszimbolika, a szexuális elfojtások, a haláláltszön, a különféle tudattalan komplexusok, a kóros lelki motívumok feltörése, a lelki élet ily módon feltáruló területeinek intézményesített irodalmi megjelenítése korunk irodalmának szerves része. Ha egy képzeletbeli sebészkéssel megkísérelnénk kimetszeni mindezt, úgy nemcsak sok mű válna halottá (ami talán nem is lenne baj, és ami e műtét

nélkül is bekövetkezhet), hanem olyan rangos életművek is elvéreznének, illetve megcsonkulnának, amelyek a XX. századi világirodalom élvonalába tartoznak.

Mindazonáltal súlyos tévedés lenne azt hinni, hogy a hősök intim és a hagyományossal szakító lélekrajza, a lelki történések olykor ijesztően aprólékos elemzése, a lelki „őstartalom” életre keltése s a kóros lelki megnyilvánulások előtérbe állítása valamilyen pszichológiai irányzat hatásával kielégítően megmagyarázható. Sem a pszichoanalízis, sem más elmélet nem okozója e változásoknak, hanem részese. Maga is ugyanazon okoknak köszönheti kialakulását, amelyek a jelzett orientációt az irodalomban előidéztek. A közösség az őket végső fokon meghatározó társadalomtörténelmi körülményekben, azok ellentmondásaiban van. Ezek szülik a káosz, a kiüttalanság, az elemberteledés érzésének következményeként a hangsúlyeltolódást a külvilágtól és a rációtól az én belső irracionális erői felé. Belőlük fakad a számos neurotizáló tényező hatására a kóros kultiválása.

A vizsgálandó hatásban olyan, első pillantásra felületi mozzanatok is közrejátszottak, amelyek éppen az irodalom és a pszichoanalízis viszonya szempontjából igen jelentősek. Gondolunk a pszichoanalízis és létrehozója adottságaira. Ezt igen jól megvilágítja a Goethe-díj, amely gondolatai kifejtésének valóban kivételes világosságáért és eleganciájáért illette meg. Magától értetődő, hogy az írók, akikhez a tárgyilag egyébként is oly aktuális mondanivaló briliáns stílusban szól, különös rokonszenvet és fogékonyságot éreznek befogadására. Ám a stílusközelség ezúttal is mélyebb affinitást takar. A Goethe-díj is ebben a vonatkozási rendszerben lesz intő jel. Freudra és a pszichoanalízisre e díj odaítélésénél is inkább jellemző, hogy e nem éppen pszichológusok számára alapított díjra rajta kívül más pszichológus szóba sem jött. De még ennél is figyelemreméltóbb, hogy ő viszont csak e díj odaítélésénél jött szóba. A hivatalos elismerés hiánya híven megfelel Freud és iskolája szaktudományon belüli meglehetősen hosszú ideig tartó outsider helyzetének.

Közismert, hogy a pszichoanalízis a pszichológia és a pszichiátria hivatalos művelőinek milyen ellenállásába ütközött akkor, amikor az irodalom, a művészetek és a kultúra világának sok reprezentatív alakja már nagy elismeréssel vagy legalábbis nagy érdeklődéssel nyilatkozott róla. Ebben nem egyszerűen a konzervatívnak az újjal szembeni törvényszerű viszonya fejeződött ki. A pszichoanalízis egyike volt a századforduló táján az atomizáló, mechanikus kísérleti pszichológia válságára reakcióként létrejövő irányzatoknak. A tudattalan lelki folyamatok ismert exponálásával azonban a vele együtt kialakuló többi irányzathoz képest is gyökeres, vagy Freud szavával élve, kopernikusi fordulatot hozott magának a pszichológia tárgyának, hatókörének és a kutatás módszereinek kezelésében.

Freud olyan kérdések tudományos igényű boncolgatására vállalkozott, amelyekkel komplexitásuk következtében a pszichológia tudománya addig meg sem próbálkozott, sőt létüket is kétségbevonta, illetve amelyek kutatását a rendelkezésére álló tudományos vizsgálómódszerekkel eleve kilátástalannak ítélte. S ebben nem szabad pusztán kisstílű akadémikus szellemek gáncsoskodását látni. Freud is olyannyira tudatában volt ennek, hogy magát nem tudós-nak, kísérletezőnek, megfigyelőnek, hanem „konkvisztádornak” nevezte.⁴ Ez

⁴ Freud levele W. Fliesshez, 1900. febr. 1. Idézi: E. JONES: *The Life and Work of Sigmund Freud*. New York, 1953. I. 384.

nemcsak annyiban helytálló, hogy a lelki világ előtte a tudomány által megközelíthetetlen terrénumainak meghódítására vállalkozott, hanem annyiban is, hogy ezt gyakran nem a tudós dezantropomorfizáló munkájával, hanem a művészre emlékeztető antropomorf módon, a fantázia egzaktul bizonyítható tények kötőfékeitől elszabadult szárnyalásával, grandiózus mitoszalkotással végezte el.

A kutató szubjektivitásának, az antropomorfizáló tendenciáknak a kiiktatása az eredményekből az összes tudomány közül a pszichológiának a legérzékenyebb Achilles sarka. Ez a hibaforrás gyakorlati, módszertani nehézségekből fakad, amelyeknek leküzdésére a kutatók elvben teljes eredménnyel vehetik fel a küzdelmet. De Freud és a pszichoanalízis esetében — összhangban fellépése tudomány- és társadalomtörténelmi előzményeivel, illetve az így meghatározott feladataival — a dezantropomorfizáló tendencia következetes érvényesülésének a pszichoanalitikus elmélet (és gyakorlat) immanenciájából származó akadálya van. A célul kitűzött feladat pszichoanalitikus megoldásának csak az antropomorf tendenciák bizonyos fokú megőrzésével tud eleget tenni. A tudományos és a művészi látás- és gondolkodásmód különös és Freudnál páratlanul magas színvonalú egységbe ötvöződik. Jelen összefüggésben talán nem üres szójáték: Freud az alkotótehetség totalitásának az a szélső esete, akiben a benne rejlő tudós gyakran művész módjára építkezik, s a benne rejlő művészt a tudományos kutatókedv a tudós alá rendeli. Szervesen összefügg ezzel a tan hallatlan izgalmassága, érdekessége, problémaérzékenysége csakúgy, mint az egész elmeépítmény lenyűgöző s mindazonáltal a szigorú tudományos gondolkodás tükrében több helyütt sebezhető volta. Ennek egyik következménye, hogy a szaktudományon belüli objektív értékelésére azóta kerülhet erőteljesebben sor, amióta a rohamosan fejlődő pszichofiziológiai kutatások — a pszichoanalitikusoktól teljesen eltérő módon — szigorúan egzakt metodikával megközelítették az elmélet központi problémáját: a tudattalan lelki folyamatok vizsgálatát. Másik — bennünket ezúttal elevebben érintő — következménye, hogy a sajátos pszichoanalitikus megfigyelés, a freudi szemléletmód stílusa az írók számára nemcsak a gondolatok tárgyának és kifejtésének közelségét, hanem magával a látás- és gondolkodásmóddal való művészi azonosulás lehetőségét is jelenti.

Th. Mann a vázoltak lényegével összhangban így vallott erről: „... ha elhatározták magukat, hogy költőt tegyenek meg egy zseniális kutató ünnepi szónokává, akkor ez mindkettőjükről mond valamit, mindkettőjükre jellemző. A sajátos viszony az ünnepelendő és a költészet, az irodalom világa között ugyanúgy kitűnik belőle, mint a költő és az író kapcsolata ahhoz a megismerésterülethez, amelynek alkotója és mestereként áll a tudós a világ előtt, — és ugyancsak sajátos és figyelemre méltó e kölcsönös viszonyban, ebben az egymás közelségében az, hogy mindkét részről hosszú időn át öntudatlan volt, a tudattalanban maradt: a léleknek abban a rétegében, amelynek felderítése és felvilágosítása, amelynek meghódítása az emberiség számára éppen e megismerő szellem legsajátosabb küldetése volt.

... sokat mondok, hogy eljutottam a pszichoanalízishez: a pszichoanalízis jutott el énhozzá. A baráti érdeklődés, amelyet a tan egyik-másik tanítványa és képviselője munkásságom iránt állandóan tanúsított, kezdve a kis Friedemann úrtól egészen a *Halál Velencében*-ig, a *Varázshegy*-ig és a József-regényig, értésemre adta, hogy közöm van hozzá, a magam módja szerint bizonyos tekintetben »a szakmából való« vagyok és igen helyesen a lappangó

»tudatelőttes« rokonszenvek tudatára ébresztett; és az analitikai irodalom tanulmányozása révén a természettudományos gondolkodásmód és fogalmazás pontosságával sok ősi meghittséget ismertetett fel velem korábbi szellemi élményeimből.⁵

Az irodalom és a pszichoanalízis viszonyának legalapvetőbb változatai

Ha nyilvánvalósága következtében az nem is szorul bizonyításra, hogy a pszichoanalízis említett vívmányai milyen sok XX. századi műben, főleg regényben és drámában fellelhetők Gidetől Huxleyig, Th. Manntól Sartre-ig, O'Neiltől Moraviáig, Duhameltól Joyce-ig, Werfeltől Dürrenmattig, Kafkától Faulknerig, Lawrence-tól T. Williamsig, Pirandellótól Beckettig, Döblintől Kosztolányiig, annál inkább megvilágítandó, hogy közelebbről milyen jellegű e viszony? Hiszen par excellence „pszichoanalitikus szituációk” szemünkbe ötlenek jóval a pszichoanalízis létrejötte előtt keletkezett irodalmi művekben is; hogy időben messze, de szerepe miatt kis távolságra nyúlunk vissza: Szophoklész *Ödipuszában*. Avagy álljunk meg Goethe *Lakodalmi énekénél*, amely az elfojtott tudattalan vágyak álomban történő áttételes, dramatizált, jelképes teljesülésére épül. Az elhagyott várába visszatérő magányos lovag álmában az ágya alól előbújó törpék vidám lakodalmának lesz tanúja. Ébredés-kor jóleső érzés tölti el, felerősödik és tudatosul benne saját házassági szándéka, hogy azután valóra is váltsa. S figyeljük meg Miskin herceget, amikor egy összejövetelen a társaság egyik hölgytagja csipkelődő hangon inti, hogy vigyázzon, a közelében kínai váza áll. Miskin megígéri, ügyel rá, ám a váza kis idő múlva összetörve a földön hever. A társaság tagjai az incidensben nem látnak véletlent, hanem a feddő szavaktól megsértődött ember cselekedetét, amelyet Freud a mindennapi élet pszichopatológiájában előforduló tudattalan lelki folyamatok okozta elvétésként jellemzett.

Természetesen, az ilyen és hasonló tiszta esetekben a kronológia mindent eldönt. Annál nagyobb óvatosság szükséges a pszichoanalízis létrejötte óta, azaz századunkban keletkezett művek pszichoanalitikus „beütéseinek” a megítélésében. Ha ilyenek már korábban is előfordulhattak, úgy meglepő megegyezések, rokonvonások létének valószínűsége nagymértékben megnövekszik, amikor az alkotók a társadalomtörténelmi körülmények, a korszellem folytán e gondolatoktól fertőzött levegőt szívnak be. Szemléletesen illusztrálja ezt Spitteler esete. Az *Imago* szerzője nagyszerűen demonstrálja a műve megjelenése táján (1906) különösen vitatott tudattalan-komplexumokat. A pszichoanalitikusok megkérték, engedje meg, hogy folyóiratuk a könyv címét kölcsönözze. A szerző gyanútlan örömmel egyezett bele, ám mikor megtudta, hogy a választás azért esett művére, mert az pontosan megfelel Freud tudattalan folyamatokról szóló tanításának, felháborodva közölte, hogy soha ilyen dolgok meg nem fordultak fejében.⁶

A pszichoanalízis és a modern irodalmi művek kapcsolatának pontos tisztázását kizárólag gondos filológiai elemzés végezheti el. Az *Imago* példája e viszony egyik lehetséges — negatív — változata. Mint ilyen azonban jó alkalom a pszichoanalízis számára annak érzékeltetésére, hogy a világirodalom

⁵ TH. MANN: Freud és a jövő. Lásd: TH. MANN: Freud. Budapest, 1947. 6., 9–10.

⁶ Vö. H. ZILBOORG: The psychology of the creative personality. Lásd: P.: SMITH: Creativity. New York, 1959. 21–32.

nagyjainak a tudományt megelőző, illetve attól független pszichológiai éleslátása a pszichoanalitikus tanításokkal kapcsolatban fokozottabban érvényesül. Ebben az analitikusok elméletük és az irodalom közötti mélységes kapcsolatok mutatóját és egyúttal parancsoló felszólítást látnak az irodalom pszichoanalitikus vizsgálatára.

Történeti jelentősége, érdekessége, valamint a hazai fordítás hiánya miatt érdemes részletesebben megismerkednünk azzal az irodalmi művel, amelynek pszichoanalitikus szituációi Freud figyelmét is felkeltették, olyannyira, hogy ez az irodalom és a pszichoanalízis kapcsolatának első pszichoanalitikus termékét eredményezte, — egyúttal világszerte ismertté téve az addig homályban meghúzódó alkotást is. Jensen 1903-ban írott *Gradiva* című novellájáról van szó, amely — mint azt a Freud és Jensen közötti későbbi levelezés is bizonyította — az éppen hogy csírázó pszichoanalízistől szintén teljesen függetlenül keletkezett. Freud elemzését 1906-ban írta meg. A novella — mint M. Robert is megállapítja⁷ — főként azzal keltette fel a mester érdeklődését, hogy a hős álmaira, álmodozásaira épült, s Freud úgy kísérelte meg interpretálni ezeket, mint spontán éjszakai álmokat. A novella hőse, Dr. Norbert Hanold — foglalkozása archeológus — gyűjteményében gyakran megcsodál egy római féldomborművet, amelynek szemlélése álmodozásai elindítója lesz. A szobor egy körülbelül húsz éves római szűzet ábrázol. Norbert el van bűvölve tőle s a *Gradiva* nevet adja neki. Bár a nők nem keltették fel az érdeklődését, most kimegy az utcára, hogy az élő nőknél fedezze fel a szobor lábtartásának s „járásának” kecsességét. Megfigyelései eredménytelenek. Kevéssel később azt álmodja, hogy az antik Pompeji-ben van a Vezuv kitörésének pillanatában, s ott hirtelen feltűnik előtte *Gradiva*. A fiatalember álma éber állapotban is tovább folytatódik, *Gradiva* megjelenik a mai Pompeji-ben tett látogatása alkalmával. Megszólítja a fiatal lányt görögül, de az mosolyogva így felel: „ha beszélgetni akarsz velem, németül kell azt tenned”.

Norbert hosszú ideig álmai rabja, végül az gyógyítja meg, hogy álmai alakja lassanként rávezeti a valóságra, azokkal az eszközökkel, amelyekkel az analitikus kúra is dolgozik. Végül is felismeri *Gradivában* Zoe Bertrangot, a szomszédék csinos lányát, gyerekkori pajtását és tudta nélkül hosszú ideje szerelmét. Így érzelmei a kőszoborról a valódi nőre helyeződnek át.

Gradiva témáiban a még zsege pszichoanalízis a freudi álomélet és tudattalan nem várt, frappáns dokumentumait fedezte fel. Freud detektív módjára bogozza ki e témákat, rekonstruálja Norbert életét, gyerekkori szerelmét, azután elfojtását, amely fétisimádóvá (lábfetesisistává) tette, s végül a külvilággal, főként a nőekkel való mindennemű kapcsolat megszakítását eredményezte. Példás elemzését a pszichoanalízis megalapítója alábbi észrevételeivel fejezi be: „Fellépésünk más emberek abnormalis folyamatainak tudatos megfigyeléséből áll, abból a célból, hogy megtalálhassuk és feltárhassuk e folyamatok törvényeit. A regényíró bizonyára másként jár el; figyelmét saját lelke tudattalanjára összpontosítja és az összes lehetőségeire hallgat; ahelyett, hogy tudatos kritikája révén elfojtaná azokat, művészi megragadásukra törekszik. Önmagán tanulja meg azt, amit mi másokon tanulunk: milyenek a tudattalan lelki élet törvényei. De egyáltalán nincs szüksége, hogy azokat megfogalmazza, sem arra, hogy világosan észlelje őket; intelligenciája sajátossága

⁷ M. ROBERT: Freud et la littérature. Lásd: La révolution psychanalytique. Paris, 1964. II. 112. és köv.

folytán azok alkotásaiban testesülnek meg. Művei analízisének törvényeit ugyanazon módon állapítjuk meg, mint azt a valóságos morbid esetekben tettük, s szintén azonos dilemma rabjai vagyunk: a regényíró és az orvos a tudattalan vagy éppoly rosszul értették meg, vagy mindketten egyaránt jól értették meg. Ez a következtetés számunkra döntő: igazolja azt a fáradozást, amellyel az orvosi pszichoanalízis módszerei révén tanulmányozzuk a delírium kialakulását és gyógyulását csakúgy, mint a *Gradiva* álmait.”⁸

Az elemzés elkészülése után Freud eredményeit életrajzi adatokkal kívánta ellenőrizni és ezért levélben Jensenhez fordult. A már idős költő felvilágosításaiból kiderült, mint azt Freud 1907-ben készült beszámolójából tudjuk, „ . . . hogy az antik relief valóban létezik, az írónak öntvényformában van birtokában, de az eredetit sohasem látta. Maga az író képzelte, hogy egy pompeji nőt ábrázol, s ugyancsak ő szeretett ábrándozni Pompeji-ben tartózkodása alatt a perzselő déli hőségben és ott egy alkalommal majdnem vizionáló állapotba került. Többet nem tud a szüzsé eredetijéről. A novella kezdete hirtelen, villanásszerűen alakult ki benne, mialatt más művön dolgozott. Az egészet későbbre hagyta, ekkor megállás nélkül írt, a szöveg úgy jött magától, mintha már befejezte volna, mielőtt egy sort is papírra vetett. Ez valószínűleg azt jelenti, hogy a lefolytatandó analízis saját gyerekkorán keresztül intimebb erotizmusához vezetne. Tehát többről van szó, mint egocentrikus fantazmagóriáról.”⁹

Kis idővel később Jung, aki ekkor még Freud legmeghittebb munkatársa, három másik Jensen novellával is megismerkedett, ami pontosabb hipotézist tett lehetővé. Eszerint Jensen gyerekkorában egy fiatal lányhoz, talán nővérehez vonzódott, aki sok csalódást és gondot okozott neki. Talán testi fogyatékoságtól szenvedett, amire az író emlékezhetett és megtagadva azt, kitalálta *Gradiva* kecses járását. Freud érdeklődésére Jensen nem tért ki a testi fogyatékoság problémájára, de közölte, hogy nővére nem volt, hanem szenvedélyesen vonzódott gyerekkorában egy vele együtt nevelt kislányhoz, aki 18 évesen tüdőbajban meghalt. Hosszú idő múlva beleszeretett egy fiatal lányba, aki gyerekszerelmét idézte fel, ám ő élte virágjában szintén meghalt. — A pszichoanalízis és az irodalom első közvetlen találkozása tehát a pszichoanalízis számára kecsgető végeredménnyel zárult.

*

A pszichoanalízisnek magukra az irodalmi alkotások létrejöttére gyakorolt tényleges hatáslehetőségét szemléltető változatok között igen frappánsnak látszik Joyce munkásságának második szakasza, amelyben fő műve: a tudatosan vegyülő tudattalan lelki tartalmak kavargásának valóságos orgiája, valamint ezt ad absurdum vivő utolsó nagy alkotása megszületett. A pszichoanalízis az *Ulysses* megírása előtti években már virágzó tan, és Joyce körében állandó beszéd- és olvasmánytéma. Joyce a mű írása közben Triesztben és Zürichben élt, különösen ez utóbbi a pszichoanalízis egyik központja, Jung működésének székhelye. Joyce-ot egyébként ismerősei rá is akarták beszélni, hogy analizáltassa magát Freud legnevesebb szakadár tanítványával, amit azonban élesen visszautasított. Némi iróniával ezt is pszichoanalitikus ismeretei

⁸ S. FREUD: Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva”. idézi: M. ROBERT: i. m. 115—116.

⁹ M. ROBERT: i. m. 116—117.

bizonyítékként foghatjuk fel. Egyik barátja szerint Joyce valóban jól ismerte a pszichoanalitikus szakirodalmat és különös előszeretettel forgatta Freud álmofejtésről szóló művét. De mit mond Joyce, mégpedig nem nyilatkozataiban, hanem magukban a művekben?

Az *Ulysses* könyvtárjelenetében Stephen Dedalus arról beszél, hogy Szent Tamás munkáját élvezettel olvasta eredetiben, „... amelyben az új bécsi iskolától teljesen eltérő módon ír a vérfertőzésről”. S amikor a *Finnegans Wake*-ben Shaun megtiltja magának a vérfertőzést, freudista polémiát folytat magával. A regényben szereplő egyik párbeszédben a hősnek Joyce azt tanácsolja, hogy homoszexuális hajlama és nárcizmusa miatt vesse alá magát a pszichoanalízisnek, vagy amint utóbb írja, a *psaokoonaloose*-nak. A szóképzésben az *onus*: teher, felelősség, az *anus*: végbélnyílás, az *ooze*: iszap, kis fantáziával sár, bélsár és a *loose*: tágul, leválik, széttárul — a pszichoanalízisre, analitikus helyzetekre jellemző asszociációk gazdag kombinációját kínálja. Egyébként Joyce a műben Freudot *lewdningbluebolteredallucktruckalltraumconductor*-nak nevezi. E páratlan nyelvi lelemény dadogó fordításkísérlete: fajtalanbujatudóságilletlenkottyantóforradalmárfelfejtő — véletlencsereberélő-általanóstraumakarmester.

Joyce poliszemantikus verbalizmusa — ahogy egyik bírálója találóan nevezi — természetesen elképzelhetetlen kivételes nyelvi virtuozitása nélkül. De mind formai, mind tartalmi tekintetben alapvető része van benne az álom-munka Freud által feltárt törvényei: a sűrítés, az eltolás és helyettesítés alkalmazásának. Utolsó, 15 éven keresztül készített művét ez, illetve a Jung-féle kollektív tudattalan hatja át. Hősének álma a tudattalan lelki élet panorámája s az álomfejtésről szóló freudi munka hetedik fejezetében taglalt jelképeknek tökéletes arzenálja. Az *Allmen, Everybody* álmában a Vico-féle ciklikus történelemszemlélettel egyenértékű erővel törnek fel a primitív tudattalan szimbolikus *survival*-jai.

Joyce tehát nemcsak úgy ismerte és használta fel a pszichoanalízist, mint földrajzi, történelmi ismereteit, hanem miközben művészi stilizálással fölékerekedett, bele is helyezkedett e szemlélet- és gondolkodásmódba. Eszerint talán a modern regény megújításában oly jelentékeny *stream of consciousness* technika is a pszichoanalízis szabad asszociációs módszerének ihletésére lett a joyce-i ábrázolásmód legsajátosabb része?

A tömör igenlő választ már eleve kizárják az előzmények. Friedman a *stream of consciousness*-ről írott könyvében ezeket már a XVIII. századi angol regény bizonyos elemeiben is felfedezi.¹⁰ Náluk jóval feltűnőbb Lautréaumont 1870-ben írott nagylegzetű prózaverse, amely szabad asszociációk bizarr füzére, a szürrealista lelki automatizmus működésének egyik előfutára. Ez a *stream of consciousness*-nek oldalági rokonaként fogható fel. Nem sokkal később pedig, a nyolevanas évek végén Dujardin tollából megjelenik az első, a hagyományos ábrázolásmóddal szembetűnően és egészében szakító regény, amelyet Joyce is ismert. Hoffman Joyce-ról szóló tanulmányában¹¹ — melyből a Joyce-ra vonatkozó adatokat kölcsönöztük — a *stream of consciousness* technikát mint a tudatos kontrollt elfogadó és a kommunikáció könnyen felismerhető rendszereit használó hagyományos ábrázolási technika ellentétét írja le.

¹⁰ Vö. M. FRIEDMAN: *Stream of consciousness. A study in literary method.* New Haven, 1955. 25—73.

¹¹ HOFFMAN, F. J.: *Infroyence. Lásd: Freudianism and the literary mind.* New York, 1959. 116—150.

A stream of consciousness a komplex emberi viselkedés tartalmainak feltárását célozza annak a — legalábbis hallgatólagos — feltételezésével, hogy a személyiség dinamikus, nem-stabil egyensúlyi rendszer, amelyre az emlékezés és a vágy tudattalan keveredése a jellemző. De ezen belül három szintje határolható el.

A tudatelőttés, amely a külső beszéd alapját alkotó gondolatok, a belső beszéd ábrázolására törekszik és a külső, átlagos beszédben használatos mondat-szerkesztési és jelentéstani szabályokat kevésbé tiszteli. Ez a *monologue intérieur*, amelyet Dujardin használt. A tudatalatti szintre már a tudatos kontroll alóli fokozottabb felszabadulás jellemző, amely azonban nem éri el az álommunka során tapasztalható pszichikus áramlást. Példaként Faulkner néhány műve hozható fel. Végül, a tudattalan szint, amely teljesen mentes a racionális kontrolltól, tökéletesen független mindennemű beszédétől, és az álommunka módjára történik a tér és idő bemutatása, a Freud-féle „másodlagos átdolgozás” révén. Freud hatása James-nak a tudatáramlásról és Bergson-nak a tartamról szóló tanításával¹² egyetemben e szintre a legjelentősebb. Nem kétséges, hogy a *Finnegans Wake*-en kívül nagymértékben jellemző az *Ulysses*-re is.

Mindazonáltal a modern odisszeia nem a tudattalan dokumentuma. Az előbbi ábrázolási szintek is fellelhetők benne, jóllehet a nyomaték a belső világ tudattalan történéseinek ábrázolásán van. Stephen és Bloom állapota a nap folyamán a teljes tudatosságtól az álmodozáson át a tudattalan fantáziálásokig és hallucinációkig terjed. S amint a pszichoanalízis tanítása szerint az elfojtott tudattalan tartalmak szexuális töltésűek, úgy tör fel Stephen és Bloom hallucinációiban, valamint Mary Bloom 44 oldalas, egybefolyó álmodozásában a gyermek és szülő szexuális viszonyának, erotikus mozzanatoknak, obszcenitásoknak pergő képsora.

A pszichoanalízis hatása tehát Joyce legjelentősebb munkájának, valamint ezt követő regényének mind stílusában, mind tartalmában megmutatkozik. Az álommunka és a szavak szuggesztív kétértelműsége az egyik legfontosabb tényező a *stream of consciousness* technika joyce-i továbbfejlesztésében. Hősei jellemének motiválásába pedig alaposan belejátszik a családi viszonyok pszichoanalitikus szemlélése.

A pszichoanalízis és az irodalom közötti viszony megvilágítása során Joyce mellett provokatív erővel tolul fel Kafka neve. Apjához írott döbbenetes levele olvastán a pszichoanalízishez fűződő szimpátiánktól-antipátiánktól függetlenül többször társul az Ödipusz-komplexum képzele. S talán e képzetkörtől a levél írása során Kafka sem volt mentes.

Valóban, mint arról különféle feljegyzései, jegyzettöredékei tanúskodnak, az író ismerte a pszichoanalitikus tant, főbb tételeit. A pszichoanalízis mint terápiai eljárás nem különösebben vonzotta. Úgy vélte, hogy minden szellemi és érzelmi depresszió leszűkítése a lelki baj körére a lényegi felelősség kérdésének megkerülése. „Próbáljuk meg megérteni, mi az, amit betegségnek nevezünk. A betegség sok tünete közül az egyik az, amelyet a pszichoanalízis feltárni kíván. Én azt nem nevezem betegségnek és a pszichoanalízis terápiái részét gyámoltalan tévedésnek tartom. Mindezek az úgynevezett betegségek megindítóak, amint őket szemügyre vesszük, az ember hiedelmei, kísérletei, hogy kínjában megkapaszkodjon az anyaföldben; így amit a pszichoanalízis

¹² Vö. FRIEDMAN i. m. 74—98., illetve 99—120.

a vallás elsődleges forrásának talál, nem több mint az egyén 'betegségének' a forrása."¹³ Freud valláslélektani elképzeléseit, a vallásos hit személytelen apa-imagónak való alárendelését nonszensznek tartotta.

Az apa—fiú viszonyára vonatkozó tételeket általánosságban elfogadta ugyan, de „sohasem tekintette másként, mint a dolgok képét megközelítő, durva lehetőségeknek. Úgy találta, hogy a részletekben, illetve ami még több, a konfliktus lényegében nem helytállóak."¹⁴ Ebben természetesen kifejeződik a művészek s általában az individuum közismert ellenállása énjének és tevékenységének mindennemű teoretikus spanyolcsizmába szorítása ellen. Hozzá társul a pszichoanalízissel szemben megmutatkozó sajátos ellenállás, amelyről — minthogy ez is irodalmi témává válik — még részletesebben szólni fogunk.

Úgy tűnik, Kafka életművére a pszichoanalitikus elmélet — noha sok egyéb között láthatóan foglalkoztatta — kevés érdemleges hatást gyakorol. De annál erőteljesebbnek látszik a pszichoanalízis által feltárt alapszituáció hatása, amelynek egyébként művészi tudatosításában sem zárható ki a pszichoanalitikus tanok ismerete. Mindennek alapján, mit tud mondani a pszichoanalízis Kafka életéről? Ellenséges érzülete apja iránt a fiú anya iránti szeretetéből fakad, abból az intenzív vágyból, hogy visszatérjen hozzá. E vágyat állandóan keresztezi apja, aki eléáll és maga élvezi azt a szeretetet, amelyet a gyerek önmagát illetőnek érez. Az apa iránti gyűlöletét különböző okokból elfojtotta. Az okok egyike az apa ereje és hatalma. Másfelől az apa iránti időnkénti gyengédség következtében e gyűlöletet a behódolás váltja fel. Az apa ezért az első fontos akadály az ösztönkielégülés szabad útján.

Ezzel megmagyarázotttnak vélni azt a problémakört, amelyet Kafka neve jelöl, a naivitás és az otromba pszichologizálás keverékének iskolapéldája lenne. Freud pszichologizmusa ellenére az efféle vulgarizálástól mindig távol tartotta magát. Kitűnik ez Leonardo da Vinciről készült tanulmányából, amelyben megállapításai hipotétikus jellegét csakúgy hangsúlyozta, mint részlegességét. Az iskola epigonjainál a szimbólumok tudományosan teljesen ellenőrizhetetlen és önkényes értelmezése, a hitelét vesztő pszichologizálás azonban olyan extrémításokat eredményezett, amilyen például az az elemzés, amelyik Dosztojevskij hazaszeretetében is az Ödipusz-komplexumot látja döntőnek (*mátuska rogyina* — anyaföld).¹⁵ A pszichoanalízis esetében is beigazolódnak: amikor egy problémamegoldási modellt annyira kiszélesítenek, hogy minden dolgok tudójává és kiváltképp hivatott magyarázatává válik, a legjobb úton van ahhoz, hogy hatálytalanítva lehetőségeit, semmit se magyarázzon meg. Kafkán innen és túl: a művész személyiségét illető részletkérdésekben az ily módon alkalmazott pszichoanalízis eredményei jóval igényei alatt maradnak. Egészében pedig — mint Weber írja¹⁶ — már előre tudjuk, hogy Leonardónak, Shakespeare-nek, Dosztojevskijnek, Kafkának stb. Ödipusz-komplexuma volt, azon egyszerű és megcáfolhatatlan oknál fogva, mert mindenkinek Ödipusz-komplexuma van. Nagy a csábítás, hogy az adott művész megismerése helyett a pszichoanalitikus tanok önigazolását, az Ödipusz-komplexum illusztrációját kapjuk meg.

¹³ F. KAFKA: Meditations, in Slochower et al, idézi HOFFMAN i. m. 192.

¹⁴ M. BRÖD: Kafka: Father and Son, idézi HOFFMAN i. m. 187.

¹⁵ J. NEUFELD: Dostojewski. Skizze zu seiner Psychoanalyse. Leipzig—Wien—Zürich, 1925. 93.

¹⁶ J. P. WEBER: La psychologie de l'art. Paris 1958. 84.

S kifejezetten az egyoldalúság, a szimplifikálás veszélyei nyilatkoznak meg, ha a művész személyiségéhez hasonlóan az általa teremtett fiktív alakok személyiségét is megelevenedett Ödipusz-komplexumként kezelik. Jones például Hamlet Ödipusz-komplexumának felfedezése¹⁷ helyett inkább akkor lepott volna meg bennünket, ha azt mutatja ki, hogy a mindenkinél fellelhető Ödipusz-komplexum éppen a dán királyfiában nincs meg. Az esztétika, az irodalomtudomány a művészetpszichológiától e tekintetben nyilván azt várja, hogy az alakok különösségének, rendkívüliségének és összetettségének megvilágításához nyújtson tárgyi adatokat.

Mind e hibaforrás ellenére vannak olyan irodalmi megnyilvánulások, amelyek lényegüknél fogva nemcsak lehetségessé teszik e sarkalatos pszichoanalitikus szituáció figyelembevételét, de fel is szólítanak arra. Így Kafka esetében annak kétségbevonása, hogy az Ödipusz-komplexum kategóriájába foglalt jelenségek hatóköre nemcsak magánszemélyiségére (párvalasztási konfliktusaira), hanem a műalkotószemélyiség tevékenységére is kiterjed, a tények tudomásul nem vétele lenne. Az Ödipusz-komplexum meglehetősen könnyen felismerhető művészi transzponálásával találkozhatunk az *Ítélet* című elbeszélésben, Bendemann apjához fűződő viszonyának ábrázolásában, az *Átváltozás* című elbeszélésben Samsa családi helyzetének bemutatásában. Nem zárkozhatunk el az elől sem, hogy a tágabb társadalomtörténelmi élménysoron belül a hatalmas, érthetetlen apa és a kiszolgáltatott, esendő fiú viszonya alapélményének mitikussá duzzasztása részes a hatalommal szembeni viszony karkai ábrázolásában, ahogy ez három regényében megjelenik. S az elidegenedésnek, a bürokratikus káosznak, a reménytelenségnek, a világ abszurditásának ábrázolásához, az egzisztencialista kétségbeesés és szorongás szociológiai és szociálpszichológiai motiváltságú megjelenítéséhez harmonikusan illeszkedik a szorongásos neurozishoz, mint az anticipált affektív veszélyektől való állandó menekülésnek személyiségpszichológiai motivációjú érzékeltetése.

*

Az első világháború után a pszichoanalízis Európán kívül már Észak-Amerikában is terjedni kezdett. Betörését mutatja, hogy az ekkortájt keletkező amerikai regények hősei nemegyszer pszichoanalitikusok, illetve hogy műveikben nemcsak egy-egy élethelyzet pszichoanalitikus ízű ábrázolása, hanem magának a pszichoanalízis egyes jelenségeinek ábrázolása tűnik fel.

Az amerikai írók közül Hoffman szerint a legerőteljesebben Aikent inspirálta a freudizmus. Aiken a *New Verse* című kötetében Freud hatását egyértelműen konstatálja, de hozzáteszi, hogy hat „rajtam kívül mindenkire, akár tudomást vesz arról, akár nem. Én azonban nagyon korán, gondolom 1912-ben felismertem, hogy Freud és az ő munkatársai, riválisai és követői az ember és tudata megértéséhez századunk legfontosabb hozzájárulását adták; ennek megfelelően olyan sokat tanulok tőlük, amennyit csak tudok.”¹⁸ S valóban, szó szerint kitanulta a pszichoanalitikus szakmát.

Aiken pszichoanalitikus érdeklődése és beállítódása adja a lényegét a *Blue Voyage* önéletrajzi hőse, Demarest belső konfliktusának. A regény az *Ulysses* után, annak tudatos figyelembevételével készült, így különösen érdeke-

¹⁷ E. JONES: A psycho-analytic study of Hamlet. Essays in applied psycho-analysis. London, Vienna, 1—98.

¹⁸ C. AIKEN: *New Verse*, idézi: HOFFMAN i. m. 275. és köv.

sek Aiken-Demarest kétségei. Számára az az alternatíva kínálkozik, hogy elmerüljön neuroziséba vagy elutasítsa azt, ami pedig mind alkotómunkájának, mind nárcisztikus gyötrelmeinek a forrása, — ahogy ezt a pszichoanalízis is tanítja. „A legjobb úton vagyok ahhoz, hogy teljes kudarcot valljak. Kudarcaim bensőséges pszichológiai vizsgálatában egy menedéket építettem ki magamnak és annak értelmezésére törekedtem, hogy balsikereim mennyire tulajdoníthatók 1. az irodalmi tehetség vagy géniusz vagy neurozisz — aminek mi ezt a nevet adjuk — egyszerű hiányának, és mennyire 2. egy téves előfeltételezésnek, ami ennek az új írói módszernek a szükségességére vonatkozik. És mi van, ha például ennek az írói módszernek a megválasztásával a szószátyárságban és a töredékességben gondosan elmerülve, teljesen kiszolgáltatom magam a személyes gyengeség kényének-kedvének, ami nem egyetemes vagy ahhoz hasonló, hanem kizárólag idioszinkráziás.”

A *Great Circle* című művében nagyon világosan ábrázolja az ellenállás jelenségét, azt a problémát, amellyel minden pszichoanalitikus szembetalálja magát. A regény hőse, Andy Cather sokat töpreng és álmodik a megcsalás veszélyeiről, végül is amatőr pszichoanalitikus barátjához fordul segítségért. Aiken Andyn keresztül nem a saját, hanem az intellektuelek körében általános ellenvetések fejtik ki a pszichoanalízis túlságosan egyszerűnek tűnő megoldási mintáival szemben. Andy az analízist kifinomult lelki élete gazdagsága elleni inzultusként fogja fel, de azért elmondja kudarcát, amely házasságában érte. Bill, a barát a következőket állapítja meg: „Minden szerelmi ügyedben megpróbálsz szerelmet anyád helyébe tenni. Ez a sikertelenség oka. Miért teszel így? — ez a kérdés. Nem akaródsz neked ez a dolog. Azért, mert előbb vagy utóbb elutasítasz vagy elhagysz mindenkit, vagy ők hagynak el téged — ők teszik meg ezt.” Andy önvédekezési hajlama folytán küzd analitikus barátja ellen: „Ellenállás, tegyük fel. Ó, te átkozott amatőr analitikus és a te szánalomraméltó szennyes absztrakt zsargonod. Miért akarod megmondani, hogy mi mit jelent. Miért akarod mindenáron nevének nevezni a dolgokat. Ugyan mi a különbség a szellem és a tudatelőtti és a tudattalan és az akarat között. Vagy a kasztrációs komplexum és a kisebbrendűségi komplexum és az Ódipusz-komplexum között. Szavak. Kibúvók. Hazugságok a viszonylag jóhírű analízis részéről. Nicht wahr.”

Az intellektueleknek a pszichoanalízissel szemben s a pszichoanalízis által feltárt, analitikus eredetű ellenállását ábrázoló irodalom azt a folyamatot mutatja be, ami jónéhány íróban is végbement. Beauvoir Sartre-ral közös és azóta túlhaladott magatartásukra így tekint vissza: „... a pszichoanalízist, mint a normális ember vizsgálatának módszerét, elvetettük. Freudtól csak *Álommagyarázatát* és *A mindennapi élet pszichopatológiáját* olvastuk. Betű szerint, nem szelleme szerint értelmeztük őket; dogmatikus szimbolizmusuk és a hozzájuk tapadó asszociációk taszítottak. Freud pánszexualizmusát téboly-nak tartottuk, puritanizmusunk megütközött rajta. S elsősorban: a freudizmus, ahogyan mi felfogtuk, annak a nagy szerepnek következtében, amit az öntudatlannak tulajdonított, továbbá mechanikus magyarázatainak merevsége miatt az emberi szabadságot taposta el: senki sem mutatott rá a kettőnek lehetséges összeegyeztetésére, s mi magunk nem tudtuk felfedezni. Megmerevedtünk racionalista és voluntarista magatartásunkban; úgy gondoltuk, hogy egy világosan látó embernél a szabadság legyőzi a traumákat, a komplexumokat, az emlékeket, a hatásokat. Érzelmileg elszakadván gyerekkorunktól, hosszú ideig nem tudtuk, hogy ezt a közönyt éppen gyerekkorunk

magyarázza . . . Az is ellentmondásaink közé tartozott, hogy tagadtuk ugyan az öntudatlan létét, de Gide, a szürrealisták s ellenállásunk ellenére maga Freud is meggyőzött róla, hogy minden emberben ott él »az éjszaka áthatolhatatlan magva« . . . »¹⁹

A pszichoanalízis és az irodalom viszonyát szemléltető példáink egytől egyig a második világháborút megelőző időszakból valók. Azok az események, amelyek századunkban végbementek, a helyzetváltozásokra igen érzékenyen reagáló pszichoanalízis arculatán már eddig is új vonásokat rajzoltak ki. Az irodalom és a pszichoanalízis szempontjából kiváltképp jelentős a freudi élet- és halálösztön ellentétpárjának, az Erosszal szembenálló Thanatosznak a megjelenése. A pszichoanalízis által feltárt ösztönkettőségben erőteljesen felszöklik az emberben rejlő emberellenes ön- és közpusztító lehetőség veszélye, amelyet leküzdve, az íróművészek közül Th. Mann rendez kétségtelenül a legmagasabb szintű humanista egységbe Hans Castorp félálomban megszülető monológjában. „ . . . Az ember ura az ellentéteknek, az ellentétek csak általa vannak, következésképpen az ember előkelőbb náluk. Előkelőbb a halálnál, túlságosan előkelő a halálhoz: ez elméjének szabadsága. Előkelőbb az életnél, túlságosan előkelő az élethez: ez szívének jámborsága. Nini, rigmust faragtam, álomverset az emberről. Eszembe vésem. Jó leszek. Nem engedem a halálnak, hogy uralkodjék gondolataimon! . . . Kéj mondja az álom, és nem szerelem. Halál és szerelem, ez rossz rigmus, elcsépett, hamis! A szerelem ellenáll a halálnak, csak a szerelem erősebb nála, nem az értelem . . . Szívemben hűséget fogadok a halálnak, de nem felejttem el, hogy a halálhoz, az elmúlthoz való hűség csak kajánság, sötét kéj és emberellenes gyűlölködés, ha gondolkodásunkat és uralkodásunkat is meghatározza. Az ember a jószág és a szeretet nevében ne engedje beleszólni a halált gondolataiba. És ezzel fölébredtek . . . Mert megálmodtam, amit kellett, célhoz értem.”

*

A második világháború után különösen sok író érezte úgy, hogy a közel-múlt eseményeinek, s bennük az emberek reakcióinak, az emberi lélek újonnan feltáruló mélységeinek megértésében a pszichoanalízis segítségükre van. Sartre *Altonai foglyok* című drámájában például a hitleri fasizmus társadalmi motívumai igen erőteljes pszichoanalitikus közvetítőrendszeren keresztül hatnak. Franz — a később szmolenszki hóhér — ifjúkorában egyedüli vezérként tiszteli apját, teljesen azonosul vele. A világot az apa imagóján keresztül szemléli. Mikor apja vagyona érdekében koncentrációs tábor céljára eladja Himmlernek a birtokában levő telket, szétrombolja ezt a képet. Franz megkísérli a szétmálló darabokat összefogni s kétségbeesett ellenlépésre határozza el magát. Egy szökevényt rejt el szobájában, majd bevallja apjának.

Apa: „Miért vitted a szobádba? Hogy megváls engem? Felelj, én értem?
Franz: Magunkért. Maga — az én vagyok.”

Az apa jelententi a szökevényt, akit Franz szeme láttára végeznek ki. Az apa cselekedeteinek és jellemének bűvkörében élő Franz most a tényleges apa-képpel azonosítja magát — ad abszurdum. Ez pedig a Vezér képe, a német fasizmus világképe. Ellenazonosul tehát eddigi önmagával, önként megy a frontra, ahol felszabadítva a benne is élő „szöke bestiát”, a szadista kínzásoktól

¹⁹ S. BEAUVOIR: A kor hatalma. Budapest, 1965. 28—29., 127.

sem riad vissza. A vesztett háborúból visszatérve, komplexumáról így nyilatkozik: „Két módja van, hogy egy népet tönkretegyenek: vagy elítélik összességében, vagy arra kényszerítik, hogy megtagadja vezéreit, akiket maga választott. Az utóbbi a rosszabb . . . Göring én vagyok. Ha fölakasztják, engem akasztanak fel.” Apja és a közte levő viszonyt pedig így jellemzi: „Úgy ismerem őt, mintha én nemzetem volna. És hogy őszinte legyek, igazán nem tudom kettőnk közül ki vezette a másikat . . . Mert a saját képére teremtett — ha csak nem ő vált ahhoz hasonlóvá, akit teremtett.”

Az apa és a fia közötti negatív Ödipusz-komplexum, a vélt és a valódi apa-imago összeütközése, majd a közös öngyilkosságban, a halálöszön győzelmében való végső azonosulás, további pszichoanalitikus szituációval, a testvérek vérfertőző viszonyával egészül ki, amely mögött szintén az apa, illetve lánya apjához fűződő ödipális érzelmeinek a fiútestvérré való áthelyezése húzódik meg.

Leni: „. . . szükségem van rá, hogy élj, te, a családi név örököse, az egyetlen, akinek simogatása megremeget, anélkül, hogy megalázza. Semmit se érek, de hát Gerlachnak születtem, vagyis esztelenül gögösnek és csak egy Gerlachhal szeretkezhetem. Vérfertőzés, ez a törvényem, a sorsom . . .

Franz: Elég. A pszichológiát majd holnap.”

E többszörösen kóros kötődésű és antiszociális családi kapcsolatok hosszadalmas ábrázolása korántsem öncélú pszichologizálás. Miközben Sartre a fasizmus pszichológiai gyökereit tapogatja körül, érzékelteti, hogy a társadalmi erőknél a személyiségfejlődésre gyakorolt torzító hatását hogyan erősítik fel, illetve hogyan mennek e hatások elébe a személyiség pszichológiai diszpozíciójában és közvetlen környezetében rejlő antihumánus tendenciák.

(Egyébként az apa—fiú viszony más típusú, de nem kevésbé pszichoanalitikus felszólítású ábrázolása vörös fonálként kanyarog végig a mai francia irodalom másik reprezentánsa, Robbe-Grillet művészetében. Mint Anzieu²⁰ írja, a szerző regényhőseinek közös vonása, hogy családnélküliek, pontosabban az apa ismeretlen vagy távollevő. Ebből a szempontból az alábbi formula állítható fel:

Elvált apához — rendőrfiú (*Les Gommés*)

Utazó apához — látnok fiú (*Le Voyeur*)

Távollevő apához — impotens fiú (*La Jalousie*)

A hátszágban megbúvó apához — háborúban megölt fiú (*Le Labyrinthe*)

Mindezek a formulák arra az alapvető kényszeres dilemmára vezethetők vissza, hogy ha ő meghal, élhetek én; ha ő él, én halott vagyok. Hasonló helyzet áll elő Anzieu szerint, mint a kényszeresség pszichoanalízis során történő kifejlődésekor. A páciens a hosszú várakozást mint az analitikus halálának kívánságát éli át és saját halálának megvalósítását mint az analitikus halálának helyettesítőt.)

A pszichoanalízis — amelynek központja most már látványosan Észak-Amerikába toldott át — ismételten közvetlenül is levonta a történelmi változások tanulságait. A freudi tanokat megszüntetve-megőrizve a tudattalan leki élet és a neurózisok vizsgálatában, a biológiáitól fokozottan a társadalom-

²⁰ D. ANZIEU: Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet. Les Temps Moderns, 1965. 21. sz. 608—637.

történelmi körülmények felé fordult. A sajátosan amerikai társadalomból kinövő reformista-neofreudista pszichoanalízis iránt természetesen elsősorban ugyane háttérből kiváló alkotóművészek mutatnak nagy fogékonyságot. Ezt csak fokozza, hogy legtöbbjük, amint az az amerikai intellektuális körökben általános szokás, rendszeres pszichoanalitikus terápián vesz részt, állandó házi-analitikust tart. Így a széles társadalmi és a szűkebb személyes ismeret- és közvetlen élményanyag egymást kölcsönösen indukálja.

Ideális prototípusként T. Williams munkássága s azon belül is a *Múlt nyáron, hirtelen* című drámája emelkedik ki. Az expozíciótól eltekintve magának a műnek a kerete is a pszichoanalitikus terápia mindennapos szituációjának művészi átültetése. Az igazságot a terapeuta irányításával múltbeli élményeit fokozatosan tudatosító és reprodukáló páciens tárja fel, s a lereagálás folyamán fellépő katharzissal esik egybe a nézőközönség katharzisa. A művészien ábrázolt, félelmet és részvétet keltő események átélésének arisztotelészi tisztító hatása, illetve indulataink lessingi éretnyes képességekké alakítása a néző erőteljesen pszichoterápiái sikra áttevődött katharzisába olvad bele. Kathartikus megrendülésünk a bennünk is lappangó s ezúttal felszínre kerülő agresszív tendenciák, elfojtások, az affektív potenciál kioldásával és szocializált eltávolításával társul.

A kelléktárban ott a jól kifejtett Ödipusz-komplexum anya és fia között, a fiú ebből származó ösztön- és személyiségnyomorodottsága: pedarasztija és here volta, amely a megrontottak agresszív-szadista ösztöneinek végtelenségig való felkorbácsolásával kannibalizmushoz, saját perverz szexualitása fölé kerekedő halálösztöne által előidézett iszonyatos pusztulásához vezet. Eddig a látszólag tiszta freudi képlet. Csakhogy mint T. Williams drámáiban általában, az ösztönök antiszociálissá válását nem az ősi, biológiai motívumok határozzák meg kényszerű módon, hanem az amerikai társadalom ellentmondásait sűrítetten megtestesítő Dél fojtogató levegője, a társadalmi trauma elleni reakciók.²¹ Az anya másokat és önmagát áltatva úgy véli, hogy fia halála a múlt nyáron, hirtelen történt, mikor először volt kénytelen magára hagyni. Az író azonban arról győz meg, hogy nagyonis mélyreható és messze a múlt nyár előtti múltba vezető, szükségszerűen egymásraépülő társadalmi és pszichológiai „neofreudista” sorsfordulók terelték az eseményeket a tragikus végkifejlés irányába.

A dúsgazdag, férjével és embertársaival mit se törődő anya kora gyerekkorától magához láncolta fiát. A legkülönfélébb emberek hallgatását, akaratát, társadalmi-erkölcsi karakterét vásárolja meg pénzén. Fia a semmittevő költő, akinek „élete volt a munkája”, aberrált hajlamai kielégítéséhez a partnereket szerzi meg ily módon. S ebben kerítőként segíti a külvilág. De a személyiségén átszűrődő és azt deformáló körülmények másfelől lehetővé teszik és el is végzik az önmaga által tudattalanul vállalt ítélet végrehajtását. A mérhetetlen, ugyancsak a múlt nyarat megelőző számtalan „nyáron” át folyamatosan tartó nyomor következtében szó szerint egy falatért homoszexuális tárgygyá váló fiatal emberek testük — személyiségük — meggyalázójának testét használják fel végülis soha meg nem szűnő éhségük csillapítására.

Williams egyszerre forró lüktetésű és dermesztő műve drámai erővel érzékelteti, hogy a társadalmi kiszolgáltatottság makro- és mikroszociológiai formái az ember védekező mechanizmusát a mindent elnyelő agresszív erőforrások sodrába vetik. Az a társadalom, amely alapvető ellentmondásait nem

²¹ Vö. WELLS, H. K.: Freudtól Frommig, Budapest, 1965. 159.

képes megszüntetni, a végletekig neurotizálja és demoralizálja tagjait. Személyiségmegvalósító erőiket legmélyebb rétegeikben már korán megtámadja s különféle komplexumok gúzsába köti őket. S mint az általános szociális diszharmónia egyéni megnyilvánulásai terjesztői lesznek a kórokozóknak, amelyek az elembertelenedés borzalmaival fenyegetnek — hangzik Freud—Fromm—Williams mementója.

Néhány tanulság

Századunk írói nem vonhatták ki magukat a kor eszméi között a pszichoanalízis hatása alól sem. Vajon ez azt jelenti, hogy azok az írók, akiknek műveiben e hatás nyomán pszichoanalitikus mozzanatok tapasztalhatók, szükségképpen Freud, illetve tanítványainak megállapításai szerint alkotnak? Könnyen hajlanánk az igenlő válaszra. Freud általánossá tette a mélylélektant a szakmán kívüli gondolkodás sok területén is, különösen az irodalomban. Aminek megsejtéséhez eddig a legnagyobbak géniusza kellett, ma már minden művész számára — tehetsége fokától függetlenül — hozzáférhető és elsajátítható. De a felelet éppen ezért tagadó.

A pszichoanalitikus szabad asszociációs módszert közvetlenül alkalmazó szürrealizmusban is éppen ott kezdődik a művészet, ahol a közvetlen alkalmazás végetér. Ehhez hasonlóan egy pszichológiai tétel lírai, epikai, drámai illusztrációja nem irodalom. Hiszen éppen a sajátos művészi — a tudománytól elvileg eltérő — megismerés lehetőségéről mond le. A művészileg helyes lélekrajz egyszerre állja ki a tudomány és az idő próbáját. Füst Milán bölcsen írja, hogy „nem szívesen hisszük el, mondjuk azt, hogy egy Vene-mene-bah nevű egyiptomi helytartónak gátlásai voltak Ödipusz-komplexumai miatt. — Egy szóval: ha tehát egy művészi munka pszichológiája nem jól hat ránk, ez még korántsem jelenti azt, hogy írója rossz pszichológus, javarészt azt jelenti sokkal inkább, hogy rossz író . . . Az ember leül és pszichologizál és persze még modernebb terminológiával, mint ahogy Dosztojevskij tette gyenge műveiben. Az ember azt írja: Tene-mene-rah gátlásokat érzett, mert komplexuma volt neki Vene-mene-bah, — meg ilyeneket. Dosztojevskij nagyszerű remekművében, a Raszkolnyikovban például sohse mondta meg, hogy Shakespeare-i alkotásokhoz méltó nagy alakjának, Szvidrigaljovnak voltak-e gátlásai, komplexumai, ellenállása, vagy paranoid rohamai, — egyszerűen odaállította elének az alakot felejthetetlenül.”²² Ugyanezért maradandó ma is Maupassant és Csehov pszichológiája, jóllehet a lelki élet általuk megelevenített rétegeiről a mai pszichológia közepes művelője többet tud náluk.

A művészetben a tudományos helyes lelki elemzés tehát önmagában hamis, ihletelen. Ezt igazolja az is, hogy Werfel, Duhamel, St. Zweig néhány kevésbé sikerült alkotásának éppen ott vannak a művészileg sebezhető, erőltetettnek tűnő pontjai, ahol a művészi látomáson meg nem engedett módon átütnek a tudományos séma (ráadásul nem egyszer tudományos sem helytálló) körvonalai. A gazdag művészi társadalom- és lélekrajzot felváltja a pszichológiai tételek deklarációja vagy utánérzése. A művészi megismerés helyébe a pszichológiai megismerés lép. Mindez természetesen nem ellen-súlyozható egyfajta antipszichológiai attitűddel, amely e hibaforrást másikkal cseréli fel s a művészi megismerést gyakran ideológiaiával pótolja, megvalósítva

²² FÜST M.: Látomás és indulat a művészetben. Budapest, 1948. 119—120., 138.

a sematizmus másik, nem kevésbé művészietlen változatát. A megoldás nyilván az sem lehet, hogy a művész elkerüli az ábrázolása tárgyával egybevágó tudományos és ideológiai problémák beható tanulmányozását és ily módon igyekszik megőrizni látásmódjának tisztaságát.

Gorkij és Solohov írói tevékenységét ugyancsak áthatotta az ideológia, mégsem lettek annak irodalmi mester-iparosai. József Attila művészetét pedig egyszerre befolyásolta freudizmus és marxizmus; költészete eredetibb és egyetemesebbé válva került ki a hatások összütéséből. De a korábbi példánkban szereplő, illetve megnevezett íróművészek — annak ellenére, hogy náluk is feltétlenül több mint párhuzam észlelhető a pszichoanalízissel — nem a pszichoanalízis irodalmi illusztrátorai. S ebből a szempontból a legkevésbé sem az a döntő, hogy legtöbbször a pszichoanalízis egyes tételeit teoretikusan is revízió alá vette, hanem hogy a műveikbe felszívódó pszichoanalitikus ismeret- és élménykört magasszintű áttételezettséggel, szervesen építették be személyes, hiteles művészi felfedezéseik eredményébe. Ezért nagyhatású, amit ábrázoltak, noha a valóság adott területét in abstracto a tudomány már előttük megközelítette. Alkotásaik értéke nem ennek, hanem inkább ennek ellenére a — pszichológiai és egyéb — sémákon győzedelmeskedő tehetségüknek köszönhető.

Mindazonáltal igaz, hogy a pszichoanalízis náluk is számos esetben hozzájárult, pontosabban kapóra jött a külvilágtól fokozottan elforduló írói attitűd megvalósításához, a vertikális ábrázolás egyoldalú kimunkálásához, amelynek veszélyeire Bálint György már felhívta a figyelmet.²³ De ebből a nézőpontból is nyomatékosan hangsúlyozandó, hogy a pszichoanalízis nemcsak a közelmúlt irodalomtörténetének egy része, hanem a jelené is. Sőt, éppen a pszichoanalízisen belüli társadalomtörténelmi változásokra rezonáló jelzett átalakulások nyomán a jelenben vált lehetségessé, hogy e hatás is a vertikálissal párosuló horizontális ábrázolásmód irányába mutasson.

A pszichoanalízis mellett természetesen egyéb pszichológiai irányzatok irodalmi hatása sem elhanyagolható. A bergsoni pszichológia tengelye, a pszichológiai időfogalom, a szubjektív idő mint néhány, az élmények jelentőségét és érzelmi súlyát tekintve óráknak, heteknek, hónapoknak tűnő pillanat részletgazdag ábrázolása Proust óra nyert polgárjogot az irodalomban. Gyakran a freudi pszichológiával együtt hat, amint az Joyce-nál vagy Mann-nál tapasztalható. A pavlovi feltételes reflexek kialakításának, a kondicionálásnak a felfedezése ugyancsak megmozgatta az írói képzeletvilágot. Ezt használja fel Huxley a *Szép új világ* című szatírában, amelyben a jövő nemzedéknek anti-humánus személyiségformálása a „kondicionáló termekben” folyik. A science-fiction művek igen kedvelt „betétjei” a legújabb pszichofiziológiai és farmakopszichológiai kutatások eredményei, illetve ezek nyomán az emberi magatartás mesterséges vezérlésének bemutatása. A behaviorizmussal — amely az ember jól feljegyezhető reakcióinak objektív tanulmányozására, az emberi magatartás megismerésében kizárólag a külvilág előtt feltáruló viselkedés megfigyelésére helyezte a hangsúlyt — mindenekelőtt Hemingway tömör, érzékeltes ábrázolásmódja hozható kapcsolatba. A pszichológia legtöbb irányzatának figyelme azonban többnyire a szaktudomány kevésbé látványos, a művészet lényegét közvetlenül nem érintő részletproblémáira irányult. A pszichoanalízis viszont azokra a nagy kérdésekre kísérelt meg válaszolni, amelyek a maguk mód-

²³ BÁLINT Gy.: Pszichoanalízis és irodalom. Emberismeret II. 1. 1935. 86—89.

ján korunkban a művészi lélekábrázolást is foglalkoztatják. Ezért van jelen az irodalom vérkeringésében a többi pszichológiai irányzatnál nagyobb dózisban.

A pszichoanalízis és az irodalom kapcsolata túlélte a kérészetű aktualitását, a pusztá érdekesség divattartamát, ami érintkezéspontra tartósságára, a mögöttük meghúzódo, viszonyukat megalapozó társadalomtörténelmi körülmények lényegbevágó közösségére utal. A pszichoanalízis és az irodalom viszonya, mint minden a felületen túlmutató kapcsolat, tényleges kölcsönhatás. A határsértések, a buktatók ellenére, illetve nem utolsósorban ezek kitapasztalásával termékenyítően kitágítja az egymásraható tényezők lehetőségeit, s miközben eredeti profiljukat némiképpen átmintázza, elősegíti átalakult jellegük körülmények felmérését. Az irodalom mint kivételes előjelző már a pszichoanalízis létrejötté előtt napirendre tűzte a freudi problémákat és ezzel bizonyos fogékonyságot fejlesztett ki irántuk. A pszichoanalízis az eddig kivételesen tudatosított jelenségsorok tudatunk fókuszába helyezésével a fogékonyságot messzemenően továbbfinomítja. Jóllehet ez az alkotókat közvetlenül is érinti, egyértelműbb az a közvetett szerepe, amelyet a művelt olvasóközönség elvárásainak és beállítódásának hangolásán keresztül fejt ki. Ezt egyfelől általános tanaival, másfelől tételeinek kifejezetten az irodalmi megnyilvánulásokra való alkalmazásával éri el.

A pszichoanalízis és az irodalom témakörének számottevő részét alkotja a pszichoanalitikus irodalomesztétika illetve irodalompszichológia, amelynek konturjai Freud részletesen bemutatott novellaelemzésében már kirajzolódtak. A pszichoanalízis az áttétel, a dramatizáció, a sűrítés és a szimbolizáció közös törvényeit fedezi fel a költő és az álmodó lelki tevékenységében. Gombrich²⁴ Freud esztétikájáról szóló legújabb cikkében rámutat, hogy az élc (a vicc, a szójáték) és a költői munka pszichoanalitikus értelmezése közt szintén fontos párhuzam vonható. Mindkettőben döntő a jelentés álomszerű sűrítése, ami a Freud-féle elsődleges folyamat révén történik. E folyamat során éber állapotunk élményei és tapasztalatai előre kiszámíthatatlan kombinációkká és permutációkká állnak össze. Az álomban, csakúgy mint az elmebetegségben, e kombinációk dinamizmusa elnyomja éber gondolkodásunkat, a valóság elvének tiszteltbentartását. — Természetesen önmagában az elsődleges folyamatnak — amely minden értelmi tevékenység szerves része — nincs esztétikai értéke. Az expresszionista és szurrealista alkotásokkal szemben Freud éppen azért volt bizalmatlan, mert ezek szerinte összekeverték a művészettel e mechanizmusok működését.

Az élcben az én teljesen ezt a mechanizmust használja, hogy sajátos bájjal ruházzon fel egy ötletet. A szójátékos és a költő között azonban nemcsak az elsődleges folyamatok uralmában van rokonság. Mindkettő gyermek módjára leli örömét a nyelvvel való játékban és ez a funkcionális öröm a mesterség elsajátításával párosul. E játékos tevékenységben az én megszerzi a kontrollt az elsődleges folyamatok fölött és megtanulja kiválasztani azokat a formulákat, amelyek a tudattalan zürzavarából kiemelkednek. Ha a nagy mesterek évszázadokon keresztül oly nagy kielégülést találtak a rímekben, ez nemcsak a csengő-bongó hangoknak szólt. A rímek keresése a gondolat számára is kielégülést ad, amely csak költői nyelven juthat napvilágra. Csak azok a tudattalan gondolatok válnak közölhetőkké és kapnak értéket a többiekhez képest,

²⁴ GOMBRICH, H. E.: Freud's Aesthetics. Encounter, 1966. 1. 35—36.

amelyek formai szerkezete a valósághoz igazodik. Ilyen módon a formai szerkezet legalább oly döntő, mint maga a gondolat.

Ennek hangsúlyozása igen lényeges, mert — mint arra Vigotszkij²⁵ fejtegetései utalnak — a formának a pszichoanalitikusok jobbjára felületi szerepet tulajdonítanak, minthogy a tiszta érzéki önkielégülés forrásának tekintik. Az elsődleges kielégülés hordozója a tartalom. A tartalmat viszont hajlamosak úgy szemlélni, mint az emberi kultúra folyamán változatlan és konzervatív ösztönök ősi kifejeződését. Vagyis a bírálónak az irodalom és általában a művészet társadalompszichológiájának elhanyagolása tűnik fel. A pszichoanalitikusok teljes joggal hangoztatják, hogy a művészet az álomtól és a neurozistól abban tér el, hogy termékei társadalmiak. De nem foglalkoznak azzal, hogy a művészet mint társadalmi produktum hogyan lesz urrá tudattalanunk felett.

A pszichoanalitikusok Vigotszkij felfogása szerint maguk sem számoltak azzal a nagyhorderejű következtetéssel, amely elméletükből adódott. Felfedeztek egy mérhetetlen fontosságú gondolatot: nevezetesen, a művészet lényegében tudattalanunk átalakítása társadalmi tartalommal rendelkező formává. Ám a kellő magyarázatban meggátolta őket pánszexualista felfogásuk. Konceptiójuk további nagy veszélye, hogy a művészi élményben a tudatos momentumok szerepét degradálva, tökéletesen megszűnik a határ a művészet mint átgondolt társadalmi tevékenység, a neurotikusok tüneteinek gondolkodás nélküli kivetítése és az álomképek között. Ezért a pszichoanalízis bármennyire is pozitív kísérlet a művészet magyarázatára, korrekciókat követel. Ezek: a tudattalan lelki élményekben nemcsak a korai gyermekkor ismétlődően lepergő szexuális konfliktusait kell látni; s a tudattalannal együtt a tudatot mint aktív tényezőt is szükséges vizsgálni, s az eddigieknél jóval nagyobb figyelemben kell részesíteni a művészi formát. Mindez a pszichológiai elemzéstől azt követeli, hogy vizsgálatait a személyes élet szűk köréből kilépve a társadalmi élet széles körébe ágyazza.

Vigotszkij észrevételeit nemcsak aktualitásuk, s a probléma tanulságainak kiegészítése miatt volt érdemes megismernünk, hanem a pszichoanalízis és az irodalom viszonylatainak példamutató kezelésmódja miatt is. A pszichoanalízis eredményei az irodalomelmélet, -történet és -szociológia képviselőit parancsolóan készítetik hozzá a való viszonyuk gondos meghatározására, ami lehet az általa felvetett problémák másirányú megoldása, de a pusztá elutasítás semmiképpen sem.

L. CHARLES-BAUDOIN

A KÉP TÖRVÉNYEI ÉS A KÖLTŐI SZIMBÓLUM

Ha van a világon valami, aminek látszólag nincs más törvénye, csak a szeszély, akkor a képzet az. És egyáltalán nem meglepő, hogy a pszichológia e téren még a kezdeteknél tart. Hosszú ideig beérte a képzetek (vagy hogy szabatosan fejezzük ki magunkat — a képek) asszociációjának igen kezdetleges törvényeivel. A gondolati képek — magyarázták — egymást idézik fel, vagy azért, mert a tárgyakat egymásmelletti-ségükben fogták fel (valakinek a képe eszünkbe juttat egy utcát, amelyben ez a valaki lakik: ez az érintkezésen alapuló asszociáció), vagy azért, mert hasonlítanak egymásra (a sárgarépa a csúcsos sapkára emlékeztet: ez a hasonlóságon alapuló asszociáció). S így csapong a szellem össze-vissza. Mindenesetre be kell vallani, hogy eme iskolás törvények nem szolgáltak egyetlen valamirevaló magyarázattal sem. Nem tudták megmondani,

²⁵ VIGOTSKIJ, L. Sz.: Pszichologija iszkusztva. Moszkva, 1965. 93—113.

hogy a hasonló dolgok végtelen sokaságából miért éppen ezt vagy azt választjuk ki előszeretettel. Pusztán szeszélyből, vagy jobban mondva tiszta fiziológiai véletlen alapján? És a képek úgy kavarnak az agyban, mint a számok a lottó-kerékben, anélkül, hogy ennek vagy annak a számnak a kihúzását valamiféle értelmes ok magyarázná? Az álomban vagy az álmodozásban megnyilvánuló összefüggéstelenség láttán állíthatnák ezt, de többé nem tehetik. Kezdjük megérteni, hogy a látszólagos véletlen mögött jóval szigorúbb lélektani determinizmus húzódik meg. De hogy a fantázia kedvelői megnyugodjanak: ez a determinizmus semmit sem vesz el a fantázia varázsából, ellenkezőleg, vonzóbbá teszi azt, megmutatva, hogy lényünk legmélyének melyik részéből sugárzik ki az, amiről azt hitük, hogy korlátlanul burjánzik a lélek felszínén és jelentéktelen, akár egy cigaretta szeszélyesen gomolygó füstkarikája.

Hogyan jutottunk el ehhez a felismeréshez? Mindaddig, amíg a képzeletet magának a képzeletnek a segítségével igyekeztünk megérteni, csaknem tehetetlenek voltunk. De végülis arra a tényre mertünk gondolni, hogy a *képzeletet teljes egészében az affektív élet irányítja*; azok az érzések, emóciók, ösztönök, amelyek a képeket kísérik; ezek azok a pólusok, amelyek körül a képzelet kikristályosodik. Így aztán a képek föltárják előttünk azt az affektív göcöt, amelyik körül azok fölhalmozódtak. Ez a maga módján megmagyarázza a kép kialakulását. Jegyezzük meg mindjárt, hogy ennek a kölcsönös megmagyarázásnak — a mély szenzibilitás a kép által és a kép törvényei a szenzibilitás által — mennyire tipikusnak kell lennie a költőnél, akinek affektív érzékenysége, képzeletereje egyaránt rendkívüli. Ezt az új pszichológiát — úgy tűnik — szinte reá szabták, mérték után.

A szenzibilitásnak és a képnek ezt a viszonyát bizonyára mindig is gyanították; a költők és a művészelkű emberek esetében ez majdnem nyilvánvaló. És ki ne tudna példákat sorolni, ahol ez a viszony nagyon tisztán jelentkezik. A félelem rémképeket hoz létre, és ezek a rémképek aszerint fejthetők meg utólag, hogy milyen fajta félelemből erednek. A serdülőkor az álmodozások és a képzelődések kora, és ennek a képzeltettségnek a termékei semmi kétséget nem hagynak azoknak az emócióknak a természetére felől, amelyek őket létrehozták. Tehát, még egyszer, az újdonság nem is olyan új. De a mai pszichológia — melynek óvatosságát és szerénységét Ribot, ambícióját Freud hozta — érdeme az, hogy első ízben látta meg a régóta gyanított viszonyok törvényeit.¹

Az alapvető hasonlóság a költő képzelete és az álmodozó képzelete között egyetlen szóval kifejezhető: mindketten állandóan *szimbólumokkal* élnek. A szimbólum (mint sűrítések, eltolások és elfojtások eredménye) minden képzelő tevékenységnek maga a formája (akár tudja ezt az alany, akár nem, mert a szimbólum gyakran az alany „öntudatlan”-ját fejezi ki). Így a pszichológia jelentős eredményt ér el, ami megerősíti a nyelv egyik megérzését: a *kép* szó hol arra szolgál, hogy minden az elmében támadó és valóságos észlelést utánzó (anyam képét őrzőm magamban) felidézést jelöljön, hol pedig arra, hogy a szimbólumot, a költői hasonlatot jelölje (a lilium a tisztaság képe). Márpedig a lélektan napjainkban megmutatja, hogy a *kép* szónak a két érteleme fedi egymást, úgyhogy lehet mondani, hogy minden spontán gondolati kép bizonyos mértékben szimbólum.

A költemény tehát, amely mindig feltételezi a képzeletnek bizonyos spontaneitását, többé kevésbé mindig szimbolikus, és annál inkább az, minél spontánabb benne a képzelet játéka, és minél kevésbé torzítja el az agy tudatos szervező munkája, amely szükségszerű munka ugyan, de többé-kevésbé fölládozza a benső igazságot, amit az álmodozás eredeténél fejtezt ki.

A legszebb versek azok, amiket sohasem fejezünk be.

Egy költői iskola féltékenyen meg akarta tartani a kifejezés szükségleteivel összeférő spontaneitás egész adagját. Ezért először elvetette a vers szigorú szabályait, de ugyanakkor engedelmességgel egy intuitív logikának, — amit az eddigiek alapján igen jól megértünk — azt is kinyilvánította, hogy a szimbólum a költészetnek maga a lényege; ez volt a szimbolista iskola. És természetesen az is, hogy a szimbolista költemény lesz az, amelyre az álom törvényei leginkább alkalmazhatók, és amely még az avatatlan ember szemében is leginkább álom felidézéséhez hasonlít.

Bármint vélekedünk is a szimbolizmus művészi teljesítményeiről, el kell ismerni, hogy ennek az iskolának igen jelentős megérzései voltak, amelyeket a pszichológia utólag érdekes módon erősített meg. Egyébként jegyezzük meg, hogy a pszichoanalízisnek ugyanúgy, mint a szimbolizmusnak egyik forrása Schopenhauer filozófiája. És ha e szeretlen párhuzamok nem lennének mindig egy kissé leegyszerűsítő, azt mondhatnók, hogy a pszichoanalízis és a szimbolizmus Schopenhauer filozófiájából származó pszichológia és esztétika.

¹ TH. RIBOT: *Essai sur l'imagination créatrice*. Paris, 1900. 31.

Edouard Dujardin nagyon helyesen mutatja ki, évszámokra hivatkozva, Schopenhauer hatását a francia szimbolistákra:

„Az első lényeges tanulmány Schopenhauerről, amely Franciaországban megjelent, Th. Ribot tanulmánya, csak 1874-ből származik. *A világ mint akarat és képzet*; fordítása Burdeau-tól 1888-ból való; — Burdeau volt egyébként többünknek a filozófiatanára — végül 1885-ben a Revue Wagnerienne kezdte propagálni az ifjú nemzedék körében a nagy filozófus nevét.”²

Mit tanított Schopenhauer ezeknek a fiatalembereknek? Először is a világ irreálisát, hogy a világ nem egy önmagában létező realitás, hanem csak a mi „képzetünk”, és ez az elmélet — egy költői szellem tükrében — könnyen válik a valóságnak és az álomnak valamiféle azonosításává. Aztán megtanította nekik a titokzatos és misztikus „öntudatlan”-t, a léleknek „az éjszakai oldalát”, és kedvet csinált nekik ahhoz, hogy azt kifejezzék. A zene és a szimbólum — e kettőre ezek a költők egyforma tisztelettel tekintettek — adta nekik az öntudatlannak a kifejezési eszközeit.

A szimbólum, az öntudatlannak a kifejezése: ez a gondolat azóta a pszichológia tudományának egyik elméletévé vált.

A szimbolisták megérzései ezen a ponton valóban elragadóak. És az a fogalom, amit a szimbólumról önmaguknak alkottak, a lehető legpszichologikusabb. A spontán szimbólum, úgy ahogy a pszichológia azt az álomban kimutatja, általában nem kéttagú (parabola), hanem többtagú rendszer. A sűrítés gyakran túlságosan zsúfolt, és meg kell jegyezni, hogy a belőle származó szimbólum különböző értelemben forgatható, akár egy nyúlbőr: a visszája szimbolizálja a színét, a színe a visszáját. Azt lehet mondani, hogy a sűrítés minden egyes tagja egy másik tagot szimbolizál és megfordítva; és megállapítható az is — persze egyre mélyebbre hatolva a dolgokban —, hogy minden tag az alája szorult affektív realitást szimbolizálja. Innen van az, hogy egy álomnak igen sok különféle értelmezése lehetséges anélkül, hogy ezek az értelmezések egymást kizárnák. Hogy egy példát említsek. . . elmondható, hogy az álom a vizsgáról a jelenlevő erkölcsi megpróbáltatását szimbolizálja, vagy ezenfelül az alvó szorongás-jellegű fizikai érzését, vagy egész egyszerűen a szorongás emocionális állapotát. A szimbólum lényegében e többszörös párhuzamosságban jelenik meg, mintha ugyanazon szöveg különböző nyelvű fordításai három vagy négy párhuzamos oszlopban ismétlődnének. Nos, Mallarmé előre megérezte azt a többszörös párhuzamosságot, a szimbólumnak ezt az összetettséget, amelyben az alapvető kép több harmonikus rezgést bocsájt ki. „Azon erőlködött, hogy mindegyik sorához több egymás fölé helyezett jelentést kapcsoljon — mondja Théodore de Wyzewa³ — és szándéka szerint sorai mindegyikének egyszerre kellett plasztikus képpé, egy gondolat kifejezésévé, egy érzés megformálásává és filozófiai szimbólummá válnia”.

Ugyanilyen értelemben ír Jean Ott, amikor jellemezni kívánja Han Rynert, a szimbolisták e gondolkodó barátját: „A mai Han Ryner kedvelt formája a szimbólum, nyers mese a közönséges lélek számára, átvitt értelmű igazság, több-fokozatú rejtvény az intelligens szellem számára, és megesik, hogy a rejtett értelem alatt egy még rejtettebb értelem található; a mosoly titokzatosága elkedvetleníti majd a tudatlanokat, viszont rá fogja bírni a többieket, hogy alaposabban elgondolkodjanak: ez mindkét esetben haszonnal jár.”⁴

Mallarmé — ezt még Dujardin jegyzi meg — „el akarja törölni a szót szótári értelemben”. Márpedig — azonosítva az analógiákat — az álom sűrítése sem tesz mást.

A szimbolista költőnek ezen kívül az a meggyőződése, hogy ő a saját „tudattalan”-ját fejezi ki. A párhuzamos és egymásra helyezett rétegek alatt, amelyek költeményét alkotják, megsejt tehát valamint, ami az ő számára is homályban marad, még inkább olvasói számára. *Voltaképpen nem is tudja, hogy mit akar szimbolizálni*, akár a zenész, aki egy dallamot hall önmagában, nem köteles tudni, mit is jelent ez a dallam voltaképpen. Ez a játék is jelezheti, hogy a szimbolista tudattalannak ez az elmélete milyen tévelygésekhez vezethet. Szentesítheti az összefüggéstelenséget és kezességet vállalhat a szélhámoságért. De érdekesebb hangsúlyozni azt a pszichológiai igazságot, amit ez az elmélet megfejt. A pszichoanalízis igazolja, hogy a költő — még akkor is, ha magát tárgyilagossnak hiszi — túl azon, amit kifejezni vél általában, valami mást fejez ki; látszatra tárgyilagoss műve azonfelül egy többé-kevésbé öntudatlan szubjektív valóság akaratlan szimbóluma.

² E. DUJARDIN: De Stéphane Mallarmé au prophète Ezéchiel. Paris, 191 .

³ TH. DE WYZEWA: Nos maîtres, 1895.

⁴ Enquête sur Han Ryner, en revue: Le Rythme, Paris, octobre 1912. i. m.

Az az elképzelés tehát, amit a szimbolisták kialakítottak maguknak a szimbólumról, nem önkényes. Előre megsejtették annak a sűrítését és tudattalan szubsztrátumát. Ezáltal arról tettek bizonyosságot, hogy mélyen ismerik művészetük természetét. És mindenben tévednénk, ha bennük beteges, impulzív embereket látnánk, akikből hiányzik a tiszta értelem. Ellenkezőleg, többnek közülük épp az a hibája, hogy ismereteik túlságosan a tiszta ismeret fokán rekednek meg, és hogy a teoretikus gátolja bennük a költőt. Kétségtelen, ez a helyzet Mallarméval is, akinek az intelligenciáját és tisztánlátását mindenki felismerte, aki közel került hozzá. „Azon erőlködött — olvastuk az imént —, hogy mindegyik sorához több egymás fölé helyezett jelentést kapcsoljon.” Az ő hibája kétségtelen az, hogy erőlködött, hogy túlzott tudatossággal akarta előidézni az önkéntelent és a tudattalant. A verset az elmélethez akarta igazítani. Verhaeren ellenben egyike a legegyszerűbbeknek, egyike azoknak, akiknél legjobban jelenik meg újra az álom hallucináló spontaneitása. Ő is benne élt kora művészetének légkörében, de csak azt tette abból a magáévá, ami életadó; nem zárkózik el az elméletek elől, de a lángész naiv tekintetével közelíti meg a művészetet és az életet. Az ő rendkívül ösztönös szimbolizmusa ezáltal a leginkább megközelíthetők közül való annak az elemző módszernek a számára, amelyet a jelenlegi pszichológia nyújt. Ez a módszer, nem nehéz kitalálni, lényegében abban áll, hogy felbontjuk a sűrítéseket, amelyeket egy imaginatív alkotás juttat kifejezésre, felfedjük az elfojtásokat és az eltörléseket. Ezért meg kell keresni, milyen eszmékhez, milyen érzelmekhez és milyen emlékekhez kapcsolódik a sűrítés minden eleme a költő pszichéjében. Így olykor meglepő világossággal tárul fel a leghomályosabb szimbólumok mély pszichológiai jelentése.

Főlöszleg itt tovább taglalni ezt a módszert, hiszen elveit kifejtettük a kép törvényein keresztül, amelyet röviden áttekintettünk. Ami a módszer gyakorlati alkalmazását illeti, csak akkor ragadható meg, ha működésében látjuk a módszert; éppen azt látjuk majd végig ezen az egész tanulmányon.

Ez a módszer részben Freud igen vitatott iskolájából ered. De ebben az iskolában mindig meg kell különböztetni azt, ami módszer és azt, ami doktrína. Márpedig ha a doktrína, — amely egyébként meglehetősen ingatag és sokszakadúr szektája is van — szigorú kritika tárgyát képezheti, és kell is képeznie több részletében, a módszer viszont, amely a pszichológia legkonkrétabb adott tényeivel van összhangban, minden nehézség nélkül elfogadható.

Módszerünk orvosi eredetének nem kell többé bizalmatlanságot kelteni. Mert ha egy idegbeteg álmainak vagy képzelődéseinek az analízise gyógyító hatású, amennyiben ez az analízis kibogozza azokat a homályos érzelmi zavarokat, amelyek a neurózis alapját képezik, ugyanez az analízis a normális képzelet képzelődésein át felfedi a normális szenzibilitást, a lángész alkotásain át pedig felfedi annak mélységes lelkét.

(L. Charles-Baudouin: *Le symbole chez Verhaeren*, Genève, 1924. 9—11., 20—26. részletek.)

(Ford.: Jávori Jenő)

Fenomenológiai szemlélet az irodalomtudományban és az irodalomban

Fenomenológiai szemlélet napjaink polgári tudományának területén nemcsak az irodalomtudományban, hanem számos más diszciplínában is érvényesül, mégis tudományáganként eléggé specializáltan ahhoz, hogy ne legyen könnyű közös vonásait felismerni. A fenomenológia alapítójának és általános elvi kidolgozójának, Edmund Husserlnek műveihez fordulni sem elég, mivel a speciális tudományterületek saját szükségleteikhez, tárgyukhoz, céljaikhoz, lehetőségeikhez idomították a mester gondolatait, részben pedig korrigálták és tovább alakították azokat. „Iskolájának” 1913-tól kezdve megjelent évkönyveiben (*Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*) maga Husserl szorgalmazta, hogy követői, tanítványai és elvbarátai alkalmazják a fenomenológiát az egyes tudományterületekre. Max Scheler, Martin Heidegger, Oskar Becker, Gerhard Husserl, Roman Ingarden és mások így először a *Jahrbuch* hasábjain kísérelték meg érvényesíteni a fenomenológiai szemléletet az etikában, a vallás-, társadalom- és jogtudományban, a pszichológiában és esztétikában. S e szemlélet hatása alól a modern művészet és irodalom sem vonhatta ki magát.

Maga Husserl a fenomenológiát általános tudományelméletnek szánta és elsősorban a pszichológia, a logika és a matematika, valamint az ismeretelmélet területén alkalmazta. Olyan kutatási területeken tehát, amelyeknek tárgyai nem, vagy nem az alanytól elválasztott objektív-érzéki létezők. Vizsgálatait az objektív-érzéki tárgyvilágra — közvetlenül — nem terjesztette ki, sőt azáltal, hogy a tudati világnak egyre „korábbi” logikai előfeltevéseit kutatta, a nem-egyéni, „transzcendentális” tudat egyre primérbbbb és általánosabb szféráiba kívánt eljutni, az objektív-érzéki valóságtól mindinkább távolodott. Ennek következtében ismeretelméleti kiindulású módszere központjába végül is az ontológia általános kérdései kerültek, s azok a tanítványai és hívei, akik gondolatait az egyes tudományágakra vonatkozó „regionális” ontológiák irányában fejlesztették tovább, következetesen jártak el. Egyik főműve angol kiadásának utószavában (1930) Husserl világosan megírta módszeréről: „A vizs-sza-kérdés elsősorban az egyetemes alanyi léthez és élethez vezet, amely a maga tudomány-előtti mivoltában minden teoretizálásnak már előfeltétele, innen pedig — és ez a döntő lépés — a (régí szóval jelölt, de új értelemmel felruházott) »transzcendentális alanyiséghez«, minden értelem-adás és lét-igazolás őshelyéhez”.¹ A fenomenológia egzisztenciális „továbbfejlesztéséhez”, az egzisztencializmushoz, mely a világ alapját a „transzcendentális alanyiség”

¹ E. HUSSERL: Nachwort zu meinen „Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie”. *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, XI (1930), 550. (A továbbiakban: *Jahrbuch*).

helyett az általános értelemben felfogott emberlétbe helyezte át, a kiindulás Husserl e gondolatában már adva volt.

Fenomenológiai alafogalmak

A filozófia a fenomenológia terminusával hagyományosan azoknak a változó formáknak tanulmányozását jelölte, amelyekben valamely dolog megjelenik. Ilyen értelemben állította szembe Kant a „phainomenonnal” a „noumenont”, a jelenséggel a lényeket. Hegel *A szellem fenomenológiájában* azokat a formákat mutatta be, amelyeken a szellem a teljes öntudat felé való fejlődése közben átmegy. Husserlnél a kifejezés értelme más. Az ő meghatározása szerint: „A fenomenológia egy új, leíró, filozófiai módszert jelöl, amely a múlt század utolsó évei óta: 1. megalapozott egy a priori pszichológiai diszciplínát, hogy ezen mint biztos alapon erős empirikus pszichológia épülhessen; 2. továbbá megalapozott egy univerzális filozófiát, mely eszköze lehet minden tudomány módszertani revíziójának.”²

Husserl kiinduló célja a pozitivistá (tapasztalati) pszichologizmus, valamint az újkantiánus iskolákban továbbélő kanti örökség felszámolása volt. Ugyanakkor — be nem vallottan is — a materialista filozófiát és világnézetet kívánta megsemmisíteni. A századforduló polgári tudományának módszertani és világnézeti válságában *biztonságot* keresett,³ ezt egy olyan módszer segítségével akarta elérni, amely a matematikai tudományok mintájára megcáfolhatatlan, mivel közvetlenül belátható, azaz *evidens* tételeket állapít meg és ezáltal a dolgok lényegét tudja megragadni.

Husserl fenomenológiája tehát *nem a „jelenségek tudománya.”* Kiinduló álláspontja éppen az, hogy a világot *nem osztja ketté* jelenségre és lényegre, hanem a tudatot elemezve együtt és egyszerre vizsgálja benne a szubjektív tudomásul vételt és ennek tárgyát, a tudomásul vett dolgot. Nem választja szét elméletileg sem, e helyett egybefogja a kettőt, egynek tekinti, egyszerre *írja le*. Husserl fenomenológiája számára nincsen kettős, „külső” és „belső” valóság, megszűnik az immanencia és a transzcendencia: maga a tudat *tevékenysége* a tárgy, a tevékenység formája pedig az *intencionális aktus*, az *intencionáltság*. Ebben a jelenség és a lényeg (Kant „phainomenon”-ja és „noumenon”-ja) ugyanegy. *Igy értendő a fenomenológiának az az alapfeltételezése, hogy a jelenség leírása által nem a látszatot, hanem a lényeket lehet megismerni.* E mégis jellegzetesen immanens szemléletből származnak súlyos tévedései is.

Az *intenció*, intencionális aktus vagy intencionáltság a fenomenológia egyik kulcsfogalma. A tudat aktusai ugyanis mindig valamire *irányultak*. „Minden tudatállapot általában — önmagában véve — valamelydolognak a tudata”⁴, minden észrevevés valaminek az észrevevése, minden vágy valaminek a vágya, minden akarat irányul valamire. Az intencionáltság fogalmát Husserl átvette Franz Brentano pszichológiájából, de új értelmet adott neki. Brentanónál az intenció a szubjektív pszichikai alannak az objektív tárgyra való irányulását

² A meghatározás az Encyclopedia Britannica 1929. évi kiadásában olvasható, amelyben Husserl maga írta a Phenomenology címszót. A fenomenológia kritikájához vö. LUKÁCS GYÖRGY: Az ész trónfosztása. Budapest, 1954. Különösen: 382—92.

³ Vö. L. KELKEL et R. SCHERER: Husserl, Paris, 1964. 23.

⁴ „Tout état de conscience en général est, en lui même, conscience de quelque chose”. E. HUSSERL: Méditations cartésiennes, 1931. (Először franciául jelent meg.) Idézve az 1953. évi kiadás, 28.

jelentette, azaz *viszony*-fogalom volt, Husserlnál a tudat tevékenységének, aktusainak egyetlen módja. Az intencionáltságban együtt van a *descartes-i cogito* és az, amire a gondolkodás irányul: a *cogitatum* (a tárgy) és a *cogitans* (az alany). Ezért a tudat lényege nem az, hogy tud önmagáról, hanem az, hogy irányul valamire: intencionált.

Azáltal, hogy megszüntette az alany és a tárgy szembenállását, Husserl azt a látszatot kívánta kelteni, hogy túllépett mind a materializmuson, mind az idealizmuson, mind pedig a kettő egymással való ellentétén. Tulajdonképpen azonban csupán a *szubjektív idealizmus* egy modern és szubtilis változatához jutott, amely közel áll a századvégi polgári filozófia jellegzetes irányához, az empiriokriticizmushoz. Richard Avenarius és Ernst Mach empiriokriticizmusa is az „érzetek analízisére” korlátozta a megismerést, következésképpen semmilyen más dolognak nem tulajdonított objektív valóságot, csak a tudat tárgyainak. Lenin filozófiai főműve a *Materializmus és empiriokriticizmus* ezért nemcsak Avenarius és Mach nézeteit cáfolta meg, kimutatva, hogy az anyag mint objektív valóság tudatunktól mindenkor teljesen függetlenül létezik, tudattartalmaink pedig csupán az objektív világnak másolatai és tükröződései, hanem közvetve Husserl filozófiai alappozícióját is cáfolja azzal, amit az empiriokriticistákról mond: „Az összes machisták *valamennyi* írásán vörös fonálként húzódik végig az a korlátolt óhaj, hogy »felülemelkedjenek« a materializmuson és az idealizmuson, túljussanak ezen az »elavult« ellentétén, a *valóságban* viszont az egész társaság *lépten-nyomon* az idealizmus útján bukkan föl, és folyton folyvást, szakadatlanul harcol a materializmus ellen”.⁵ Világosan látni ebből, hogy Husserl és a fenomenológia a filozófiában a két nagy alapvető ellentét közt *harmadik utat keresett*, de azt is, hogy a harmadik út helyett, mivel harmadik ez esetben nincsen, óhatatlanul az *idealizmus* egy szubjektív változatát újította föl. A legszemléletesebben talán művészi-irodalmi hatása mutatja ezt.

Husserl rendszerének *alappozícióján* mitsem változtatott az, hogy nem állt meg az alanyi tudat intencionális pszichikai aktusainak vizsgálatánál, hanem „redukálta”, azaz visszavezette ezeket a „nem-szubjektív” (vagy „interszubjektív”) és logikailag minden pszichikai tapasztalás és aktus előtti, azaz „transzcendentális” tudat aktusaira, illetve ezen aktusok vizsgálatára. A transzcendentális tudat számára megjelenő, minden empiriától megtisztított, azaz „tisztá” jelenségek (phainomena) felé törekedve „epoché”-t (tartózkodást, visszatartást) alkalmazott, ennek első lépéseként eltekintett a valóságos világ tárgyaitól, második lépéseként pedig maguktól az ezekre irányuló szubjektív pszichikai aktusoktól is. Így jutott el a tudat „a priori”, transzcendentális, minden tapasztalástól független formájához: az eljárást *transzcendentális redukciónak* nevezte, amely szerinte a transzcendentális tudatban adott „tisztá lényegeket”, *eidosok* vizsgálatát teszi lehetővé. Az *eidos* (idea) nem individuális tárgy, pl. nem a tudatban megjelenő valamely vörösszínű dolog, hanem a vörös szín általában, a szín általában, azaz *species*. E „tisztá” lényegeket, *eidosok* megismerési módjáról Husserl természetesen nem a tapasztalást (mivel nem pszichikus dolgokról van szó, még csak nem is a belső tapasztalást), hanem a *közvetlen belátást*, az evidencián alapuló *intuíción* jelölte meg; a *lényeg-szemléletet*, amely axiomatikus tudományokban evidens axiómákra

⁵ V. I. LENIN: *Materializmus és empiriokriticizmus*. Összes művei 18. köt. Budapest, 1964. 321.

épül, de minden más „tisztá” tudattartalomként is eredeti módon adott és ezért a lényeg adekvátan felfogható. Ez az által lehetséges, mivel a transzcendentális tudat mindennek a végső alapja, értelmét (Sinn) és jelentését (Bedeutung) ebből nyeri minden. Az intencionális értelem- és jelentés-adó tudatunkt *noézisnek* nevezi Husserl, ez az a mód, ahogyan a tudat megközelelti és jelentéssel látja el a tárgyat; magában az intencionált tárgyban pedig van egy a megközelítésre ráfelelő vonás, a *noéma*, a jelentés-tartalom. Bevezetőül ennyit ismerni kell a fenomenológia alapfogalmai közül.

A szaktudományi és művészeti alkalmazás a fenomenológia alapfogalmai közül hol az egyiket, hol inkább a másikat hangsúlyozta intenzívebben. A leírás mint módszeres eljárás többek között a pszichológiában és az irodalomban, a jelentés tana például a logikában, logisztikában, nyelvészetben, a lényegszemlélet és eszköze, az intuíció az esztétikában, irodalomtudományban, művészetben jelentkezett a leghatározottabban; a fenomenológia egyes pszichológiai, szociológiai, nyelvtudományi aspektusai az „interszubjektív” tudatra építettek. A szemléleti alap, a jelenség és a lényeg azonosnak tekintése — rejtve vagy nyíltan — minden alkalmazási területen érvényesült, a transzcendentális tudat mint végső megismerési alap pedig lényege szerint túlterjedt a logikai szférán. Már utaltunk arra, hogy Husserl végül is ontológiai kérdésekkel került szembe, és saját konklúziója volt az, hogy eidetikus fenomenológiája szükségszerűen szolgáltassa „a termőtalajt, amelyből minden ontológiai belátás kisarjad”.⁶ Ebbe az irányba haladt a fenomenológia etikai, esztétikai, művészetfilozófiai és irodalomtudományi alkalmazása is. Ennek vázlatos és hézagos bemutatása során még talán világosabbá válnak az eddig röviden érintett alapfogalmak.

A fenomenológiai művészet- és irodalomszemlélet kialakulása

Az első kísérlet a fenomenológia speciális művészetbölcseleti és egyben irodalomvizsgálati alkalmazására alighanem már 1908-ból, Waldemar Conradtól való.⁷ A kezdet minden nehézsége ellenére Conrad terjedelmes tanulmánya lényegében már felvázolta a fenomenológiai módszer néhány jellegzetes művészetbölcseleti következtetését, amelyekhez Husserl elveinek iskolásan merev, de pontos alkalmazása útján ért el. A műalkotásban mindenekelőtt megkülönböztette a fenomenológiai vizsgálatnak alávetendő tulajdonképpeni „esztétikai tárgyat” a „hatást keltő műalkotástól” és a természeti világnak attól a „dolgától”, amelyen a másik kettő megjelenik. Tehát lényegében hármas, azaz esztétikai pszichológiai és fizikai szempontú megkülönböztetéssel élt. A zenében — vélte — a hang, a költészetben a kimondott szó mint akusztikum, a képzőművészetben pedig az anyag: *fizikai elemek*, azaz a természet tárgyai, s ezért a fenomenológust éppúgy nem érdeklik, mint a műalkotásnak és a műélvezőnek hatás-viszonya, a *pszichologikum*. A fenomenológia tárgya az „esztétikai tárgy”. Ez, noha egység, különböző „oldalaival” jelentkezik. A művészetben ugyanis a tárgy mindig „kifejezett tárgy” (kifejezés tárgya); kifejezése valamely szimbólum (a költészetben a „szójel”) révén

⁶ Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie... III. könyv, Husserliana V. kötet. Haag 1952. 157.

⁷ W. CONRAD: Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft III (1908), 71—118. és 469—511; IV (1909), 400—455.

nyilvánul meg, mely a tárgyat „jelentés” útján fejezi ki. A jelentés tehát a tárgyra céloz (meint den Gegenstand): ezért a *jelentés* a fenomenológia leg-sajátabb területe, az intencionalitás.⁸ Conrad kísérletet tett — fenomenológiai módszerrel — egy dal elemzésére is, de meggyőzően csak a „szójelet” tudta elemezni, a költői tárgy általános elemzése már alig sikerült, a részlet-elemzés pedig tulajdonképpen ismét csak a szójelentések analizisére korlátozódott. Vannak mégis az elemzésnek olyan momentumai, amelyek a későbbiek szempontjából figyelemreméltók. Conrad ugyanis óvakodni akart attól, hogy a „naiv” leírásba essék vissza a fenomenológiai helyett; tehát vigyázott arra, hogy az „esztétikai tárgy” mellett maradjon, s *ne* a tárgyba foglalt „természetes”, „tulajdonképpen” valósághelyzetet írja le, mivel ezáltal valóságos tárgyiasságok (Objektitäten) létét és azok kauzális viszonyait elemezné, holott nem ez, hanem a „lényeg” feltárása a fenomenológiai cél. Conrad elgondolásai a fenomenológiai műalkotás-elemzés későbbi alapelveit lényegében előlegezték mind a módszeres eljárásokat tekintve, mind pedig abban, hogy a zene, a költészet és a képzőművészet „esztétikai tárgyának” fenomenológiai elemzése már nála is ontológiai szintézisben végződött.

A *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* kötetiben⁹ olvasható néhány művészetbölcseleti tanulmány Conradéhoz képest — úgy tűnik — tulajdonképpen visszakanyarodik a pszichológiai kérdésfeltevéshez. Tárgyuk az esztétikai gyönyörűség, az undor, a művészi hangulat.¹⁰ Közös jellemzőjük, hogy a pszichológiai jelenségeket a pszichikus tevékenység figyelmen kívül hagyásával szemlélik. Magának a jelenségnek sokoldalú és sok megközelítésből való leírásával kezdik, s ezáltal vélik felfedni mindjárt a lényegét, nem pedig más — kívülálló — szférából kívánnak eljutni ehhez, akár deduktív, akár induktív úton. Ahogy Moritz Geiger kijelenti: „A fenomenológiai elemzés feladata az, hogy alapja legyen a gyönyör kauzális pszichológiájának és biológiájának; az az egyszerű és felületes feltevés, hogy a gyönyörűség mibenlétét már mindenki ismeri és ezért oksági magyarázattal lehet *kezdeni*, csak tévedésekre adhat lehetőséget.”¹¹ Közös jellemzője a tanulmányoknak továbbá, hogy nincsenek megfogalmazható végeredményeik. Aurel Kolnai végigvizsgálja az undor legkülönbözőbb megnyilvánulásait a szubjektív undorerzettől az undort keltő tárgyakig és helyzetekig, majd az esztétikai elmélkedések után röviden összefoglalja az undor „etikáját” és az erkölcsileg udorító megjelenési formáit is, anélkül, hogy mással, mint egy vallásos-érzelmes kicsendítéssel zárná a gondolatmenetet. A tanulmányok harmadik közös vonása végül, hogy szorososan, mintegy immanensen tárgyukon belül maradnak, vonatkozásokra és másfelé mutató kapcsolatokra nem térnek ki, mintha a módszer, amelynek birtokában vannak, írásaikat a művészet emelkedett szférájába magasítaná. Kétségtelenül meglátszik magán e munkák belső struktúráján is, noha nem konkrét műalkotás-interpretációval foglalkoznak, „a művön belüli intencionális utalá-

⁸ Vö. HUSSERL: *Logische Untersuchungen*. 1900—1901. II. köt. I. rész. Ausdruck und Bedeutung c. összefoglaló fejezet. különösen 9. §.

⁹ I—XI. kötet (1913—1930), valamint kiegészítő kötetként: *Festschrift, Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet*. Halle/Saale, 1929.

¹⁰ M. GEIGER: *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*. I/2 (1913), 566—683; A. KOLNAI: *Der Ekel*. X (1929), 515—569; F. KAUFMANN: *Die Bedeutung der künstlerischen Stimmung*. *Festschrift E. Husserl*, 191—223.

¹¹ GEIGER i. m. 628.

sok egysége, valamint az egybeszövődöttségnek sűrű, semmit ki nem hagyó kötelezősége”, amivel a művészi alkotást kívánják jellemezni.¹² A műalkotás-interpretáció fenomenológiai szemléletű képviselői ugyanebből a megfontolásból vizsik majd közel elemzéseiket magához a mű formájához és hangulatához, — tulajdonképpen éppenannyira lezáratlanul.

A *fenomenológiai esztétika* első rendszeres feldolgozási kísérlete Odebrecht és Geiger munkája, a 20-as évek végén látott napvilágot.¹³ Mindkettő azzal az igénnyel lépett föl, hogy az esztétikát „tisztá” tudományként alapozza meg és elválassa a „művészettudománytól”, mely magukkal az egyes műalkotásokkal foglalkozik, illetve az általános esztétikai alapelveket az egyes művészeti ágakra alkalmazza. Ezzel a fenomenológiai esztétika máris végrehajtotta az első „epoché”-jét: tartózkodott a konkrét művészi alkotásokból való kiindulástól, de ugyanígy a művészi tevékenység pszichológiai megközelítésétől vagy a művészi befogadás pszichikus elemeinek tekintetbe vételétől is. Ami kutatási területnek így megmaradt számára, az a tiszta tudat intencionális esztétikai élménye volt, melyről a fenomenológia azt tanítja, hogy nem egyénhez kötött, hanem transzcendentális jellegű és az esztétikai értéket közvetlen evidencia útján ismeri föl. Mint ahogy Husserl a *Logische Untersuchungen*ban a pszichologizmus cáfolatával, tehát a pszichológiai fogalmak fenomenológiai analízisével kezdte, Odebrecht is a pszichologisztikus esztétika főfogalma, az *esztétikai élmény* fenomenológiai átértékelésére építette föl művének elkészült részét, s ugyanazzal a tudományos alapállással, mint Husserl: hogy tudniillik látszatproblémává nyilvánítsa a *hagyományos* értékesztétika és a pszichologisztikus esztétika ellentétét, és egyetlen gesztussal mindkettőt fölöslegessé tegye. Az esztétikai élmény és az esztétikai érték fenomenológiai viszonyát ugyanis Odebrecht az intencionáltsággal jellemezte: az esztétikai érték az ő számára egy a tudatban „értelemszerűen jelentkező idegen („kívülálló” V. Gy. M.) érték átváltoztatása és besorolása az értékek egészébe”.¹⁴ Ebből következik az esztétikai tárgy létmódja is, mely nem valóságos *existentia*, hanem az érzelmi értékben nyugvó lehetőség vagy követelmény, másként: az esztétikai élmény intencionált tárgya. Bár Odebrecht hangsúlyozza, hogy vizsgálódásai közben a konkrét egyedi műalkotásoktól nem tekinthet el — és ezáltal bátortalanul vitába is száll Husserlnek azzal az elvével, hogy lényegszemlélethez minden empiriától függetlenül kell eljutni —, fenomenológiai esztétikája mégis sok tekintetben valamely értékmatafizikához közeledik, s így jellegzetes példája a művészi gyakorlattal és a megvalósított műalkotással kevés kapcsolatban levő polgári esztétikának. Műalkotás-közelbe mégis leginkább azáltal került, hogy fölvette rendszerébe a jelentést hordozó jelek husserli elméletét, a fenomenológiai vizsgálatok e termékeny alapelvét, amely nemcsak a fenomenológiában, hanem a struktúra-vizsgálatok minden más változatában is érvényesült. Roman Ingarden könyve a fenomenológia történetében azért nagy jelentőségű, mert a struktúra-elvet az irodalmi műalkotás vizsgálatára következetesen és teljes rendszerességgel alkalmazta.

¹² KAUFMANN i. m. 197.

¹³ R. ODEBRECHT: Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie. Bd. I. Das ästhetische Werterlebnis. Berlin, 1927. — M. GEIGER: Zugänge zur Aesthetik. Berlin, 1928.

¹⁴ ODEBRECHT i. m. 37.

Mielőtt nemzetközileg máig is főművének tekintett munkáját, *Das literarische Kunstwerk*,¹⁵ megírta volna, Ingarden szorgalmas munkatársa volt mestere *Jahrbuch*jának. Ha e műve felől tekintünk vissza ott megjelent tanulmányaira, úgy tűnik, tulajdonképpen előkészület volt mindegyik: több ismeretelméleti és ontológiai témát dolgozott ki részben Husserl álláspontjának felhasználása és megerősítése, részben revíziója alapján. Ingarden főként a reális „külső” világ husserli pusztán intencionális, „ideális” jellegének elégtelensége foglalkoztatta; egyik tanulmánya a szemléleti kategóriák (idő és tér) objektív voltával foglalkozik és szubjektívizálásuk jogosságát cáfolja; egy másik Bergson intuíció-fogalmának kritikája ürügyén az intellektus megismerőszerepének a reális világra vonatkozóan tulajdonít Bergsonnál (és Husserlnél is!) nagyobb jelentőséget; egy harmadik az idealizmus-realizmus problémáját vizsgálja, s mindjárt abból indul ki, hogy az egyedi tárgyiasságok „legalább két létszférába”, a Husserl-féle „tisztá” tudat, valamint a „reális világ” szférájába tartoznak, s maga a vizsgálat nemcsak a karteziánus kérdést, a „reális” világ létének kérdését veti föl, hanem a „tisztá” tudat tényleges létezésének problémáját is érinti, anélkül, hogy a feleletet egyértelműen megfogalmazná.¹⁷ E tanulmányokból kitűnik Ingardennek az a törekvése, hogy Husserl egyértelmű idealizmusa felől differenciáltabb, nem annyira metafizikailag dualista, mint inkább ontológiailag *pluralista* álláspontra jusson el. E célból választja ki vizsgálati tárgyul az irodalmi műalkotást, amelynek intencionális jellegéhez (Husserl elméletének megfelelően) semmi kétség sem fér. Értsük ezt úgy, hogy a költemény a tudat intencionális aktusa útján jön létre. Ebből talán kitűnik, miért kerül Ingarden érdeklődésének középpontjába az a kérdés, mi módon létezik a fenti értelemben létrejött műalkotás, amelynek hatása a kultúrvilágban valamiféle objektív fennállásra utal. Husserl e kérdést 1929-ben megjelent logikájában (*Formale und transzendente Logik*), mint Ingarden idézi, „kínosnak” nevezte, Ingarden maga pedig úgy felelt rá, hogy a művet mind a szoros értelemben vett ideális, mind pedig a reális világból kirekesztette. Így kell értenünk ontológiai „pluralizmusát” (melyben Max Schelerrel, Nicolai Hartmann-nal és más axiológusokkal érintkezik).

Az irodalmi műalkotással foglalkozó mű problematikája tehát elsődlegesen filozófiai volt, s az, hogy Ingarden a műalkotás *struktúráját* is felfejtette, csak a filozófiai belátások igazolása érdekében történt. Azzal, hogy szétválasztotta és fenomenológiailag leírta a struktúra különböző és egymást hordozó *rétegeit* és ezzel tulajdonképpen a műalkotás fenomenológiai interpretációjának modelljét dolgozta ki, ugyancsak filozófiai célt akart elérni, azt ugyanis, hogy meghatározza a műalkotás struktúra-rétegeinek egymástól különböző létmódját, s magát a műalkotást mint a heterogén struktúra-elemek polifón összhangját mutassa be. A rétegeltség felismerésével Ingarden (Husserl célkitűzésének megfelelően) egyfelől a pszichologisztikus műalkotás-elméletet kívánta tárgyalanná tenni (azt, hogy pusztán az *élmény* magyarázná a művet), másfelől a nyelv *vagy* a kép (a sajátos költői stílus *vagy* a szemléletesség) elsőd-

¹⁵ Az első kiadás megjelenési helye és ideje: Halle/Saale, 1931. Második jav. és bőv. kiadás (Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel): Tübingen, 1960. A javítás és bővítés elsősorban a jegyzetekre és hivatkozásokra vonatkozik. A második kiadást idézzük.

¹⁶ R. INGARDEN: Über die Gefahr einer petitio principii in der Erkenntnistheorie. *Jahrbuch IV* (1921) 545–568.; Intuition und Intellekt bei Henri Bergson. V (1922) 285–461.; Bemerkungen zum Problem „Idealismus—Realismus”. *Festschrift E. Husserl* 159–190.

leges voltáról már a reneszánsz poéták óta folyó klasszikus vitát tette tárgy-
talanná, mivel ezek az elemek — a struktúra rétegei — a műalkotásban egy-
mást nem kizárják, hanem kiegészítik. Ingarden azt bizonyította, hogy az
irodalmi műalkotás négy struktúra-rétege: a hang-jel, a jelentés, a tárgyas-
ságok és a szemléletességek rétege (tehát elsődlegesen tartalmi és elsődlegesen
formai jellegű rétegek) egymást kiegészítve és kölcsönösen támogatva adják
meg a mű egész többszólamú összhangját.¹⁷ A félreértések — írta az első kiadás
előszavában — onnan származtak, hogy a műalkotást eladdig általában egy-
rétegű (homogén) alakulatnak tekintették, holott rétegelt struktúra, és rétegei
szétválaszthatók. A műalkotás rétegeltsége azonban nem jelenti azt, hogy nem
egység: maga Ingarden beszél a műalkotás szemléletének „aspektusairól”,
amelyek szerint ugyanazt a vizsgálati tárgyat (a műalkotást) más-más szem-
pontból megközelítve másnak látjuk, ámbar önmagában teljes formaegység,
„Gestalt”, ami azt jelenti, hogy egyszerre és egységben fogható föl. E Husserl-
nál is több helyen fölvetődő fogalom fenomenológiai és pszichológiai alkalmazása
(K. Koffka, M. Wertheimer, W. Köhler) egyszerre terjed el, s főként a
20-as években forrongást okoz a nyelvtudományban is.

E nyelvtudományi forrongás leglényegesebb mozzanata a szemléleti
kiindulás megváltozása volt. A romantikus-történeti és a pozitivisták nyelvészet
egyaránt a legkisebb nyelvi elemekből, a hangokból, szótagokból, szavakból
indult ki, ezekből „rakta össze” a nyelvet, míg az új szemlélet a jelentés-egység-
gek felől indult a nyelv vizsgálata felé, és ezeknek analizise útján jutott
a kisebb elemekhez. Ferdinand de Saussure 1916-ban megjelent poszthumusz
műve, a *Cours de linguistique générale* és Husserl jelentésemélete ebben a tekin-
tetben egy irányban hatott.¹⁸ (Hogy volt-e közöttük összefüggés, arra nem
tudok kitérni). Közös területük a nyelvi jel (szimbólum) és a jelentés köre és
viszonya, amely Husserlnél általános ismeret- és tudományelméleti rendszerré
bővült, Saussure-nél szűkebben nyelvtudományi vonatkozású maradt. De
nyelvi jelek rendszerét tartalmazó „kollektív” (Saussure) és a Husserl-féle
„transzcendentális” tudat között van szemléleti rokonság; ti. egy olyan „hely”
feltételezése, ahol a világ kifejezésének lehetőségei potenciálisan együtt vannak.
A szemléleti különbség Saussure szociológiai és Husserl logikai kiindulásából
ered. A nyelv, a művészet, a tudomány intellektuális szimbólumai Henri
Bergson is foglalkoztatják már a *Matière et mémoire* (1896) óta, s ő is jelentés-
hordozónak tekinti ezeket, de a maga irracionalista módján „fátyolt” lát ben-
nük, amely közénk és a valóság közé szövődik, s amelyen az intellektus meg-
ismerő intuitív aktusa igyekszik keresztülütni. Metafizikai alapállása szempont-
jából hasonló Bergsonéhoz a marburgi újkantiánus iskola képviselőjének, Ernst
Cassirernek a felfogása, aki Husserlrel szemben, de — megítélésem szerint —
tőle egyáltalán nem függetlenül a jel, a jelentés és a „magánvaló dolog” (Ding
an sich) szembeállításával, a kanti szemlélet alapján írja meg nagyhatású
művét: *Philosophie der symbolischen Formen* (1923—1929), melyet a húszas
években kibontakozó jelentéstani-szemantikus nyelvészlelet szintén felhasznált.
Saussure, Bergson és a régi pszichológista nyelvészlelet gondolatai hatják át
Gombocz Zoltán máig is alapvető magyar *Jelentéstanát* (1926). Bergson és
Cassirer felfogása között mégis fontos az a különbség, hogy míg Bergson
szerint a jel „takar”, eltakarja a valóságot, Cassirer a szimbólum-jelben olyan
eszközt lát, amelynek segítségével a tudat a tárgyak felé képes fordulni, s így

¹⁷ Részletesebben lásd: Kritika, 1966. 12. sz.

¹⁸ Vö. S. ULLMANN: The Principles of Semantics. Glasgow, 1957². 2.

a szimbólumok, a tárgyak e „helyettesítói” képesítik a gondolkodást arra, hogy a létet rendezett egészként, áttekinthető struktúráként vegye birtokába.¹⁹

Husserl, Bergson és Cassirer a szemléleti különbségek ellenére egyaránt a nyelvi szimbólumok és a jelentés elemzése iránt keltettek érdeklődést, ami a modern polgári nyelvtudományban — Saussure közbejöttével — szinte kizárólagos uralomra segítette a szemantikát, és pedig elsőnek és elsősorban az angolszász tudományosságban. C. K. Ogden és I. A. Richards fontos jelentéseméleti könyve, *The Meaning of Meaning* (1923) meggyökeresztette az angolszász nyelvtudományban annak a ténynek az elismerését, hogy a nyelv lényege a jelentés, hogy a jelentés egyszeri és visszavezethetetlenül eredeti adottság. Alig valamivel későbbi a Husserl köréhez tartozó Hermann Amann kétkötetes fenomenológiai lingvisztikája, *Die menschliche Rede* (1925—1928); ez Ogden—Richards szemléletével nemcsak a jelentéstani kiindulásban, hanem az anti-pszichologizmusban is egyezik. Az új irány, amely bevallottan vagy áttételekkel, de mindenképpen fenomenológiai ihletésű, az évtized második felében meggyökereszik, úgyhogy 1930-ban Gunther Ipßen (*Sprachphilosophie der Gegenwart*) már bizonyos történeti joggal állapította meg, hogy a nyelvtudomány a fizikai-fiziológiai, majd aztán a pszichológiai fokon keresztül a fenomenológiai szemlélet fokán lett *autonómna*. S ezt a felfogást Amerika sokáig irányadó „nyelv”-filozófusa, a nyelvtudományi szemantika egyik teoretikus megszilárdítója, Wilbur Marshall Urban is elfogadta. „Általában elmondható — írta —, hogy a Husserl nevével egybekapcsolt fenomenológiai irány nagy szolgálatot tett a nyelvészetnek azzal, hogy ismét megélesítette érzékünket a strukturális formák alapvető különbségei iránt. . . Minden előítélet és előfeltevés nélkül tanulmányozni a »nyelv lényegét« a maga egyszerűségében: úgy tekintik ezt, mint a nyelv »kritikájának« avagy a nyelvtudományi érvényesség bármely problémavizsgálatának nélkülözhetetlen járulék-eszközét.”²⁰ Jegyezzük meg mégis, hogy bár Urban a nyelvi jelentés fenomenológiájának könyvében egész fejezetet szentel, a fenomenológia terminusának egymástól — mint fentebb láthattuk — különböző értelmezését nem ismeri, vagy nem érti meg. A lényegében közös szemléleti alapból, a jelrendszerből való kiindulás az angolszász analitikus szemantikai és az európai fenomenológus nyelvészet között megújuló érintkezési és egyeztetési kísérletekhez vezetett, amelyeknek sajátos példája napjainkban Mikel Dufrenne arra irányuló törekvése, hogy kimutassa a két iskola azonos ontológiai előfeltevéseit. „Kétségtelen — írja Dufrenne —, hogy a nyelvet önmagában is, mint egyszerűen adott tárgyat is szemlélhetjük. . . És ez az a mód, ahogyan a nyelvet a lingvisztikában és a logikában is szemléljük. Mégis, látni fogjuk, hogy a nyelv e vizsgálati módja visszavezet bennünket magához a beszélő emberi lényhez. Visszavezet a formálistól a transzcendentálishoz.”²¹ — Ez a fenomenológia szabályszerű útja.

A jelentéstani vagy szemantikus szemlélet első angolszász alkalmazása az irodalomkritikára mindjárt 1924-ben megtörtént: I. A. Richards ekkor adta ki *Principles of Literary Criticism* c. könyvét, 1930-ban pedig William Empson, immár az ő megkülönböztetése nyomán a maga *Seven Types of Ambiguity* c. munkáját, amely a költői szóhasználat többértelműségére hozott példákat. I. A. Richards fejtette ki ugyanis könyvének XXXIV. fejezetében, hogy a nyelvnek

¹⁹ E. CASSIRER: *Philosophie der symbolischen Formen*. Oxford, 1954². III. köt. 53.

²⁰ W. M. URBAN: *Language and Reality. The Philosophy of Language and the Principles of Symbolics*. London—New York, 1939. Idézve: 1951². 135. (Lábjegyzet)

²¹ M. DUFRENNE: *Language and Philosophy*. Bloomington, 1963.

kétféle használata van: az egyik az, ha valamiről tudósít, a másik — a költői — érzelmet, indulatot kelt. Ha a tudományos nyelvben a legkisebb eltérés van a referencia és a tény között, amelyről a nyelv referál, a referencia hibás. A költői nyelv esetében ilyesmiről még akkor sincs szó, ha kijelentő módban referál, tehát egyszerűen közölni akar valamit; még kevésbé lényeges a referencia pontossága a költői nyelvben, ha érzelemkeltés a célja. Richards megkülönböztetését az „új kritika” átvette és alkalmazta is az irodalmi nyelv analízisében, vagy helyesebben: a költői forma analízisében, ami az „új kritikusok” gyakorlata szerint igen sokszor magának a költői műalkotásnak elemzésével egyértelmű. De aligha tévedünk, ha azt gondoljuk, hogy a logisztikus pozitívizmus nyelvszemlélete is kapott Richardstól indításokat, vagy legalábbis találkozott a tudományos nyelvről vallott felfogásával szemantikai alapállásában. Ezek az indítások összefolytak B. Russell és L. Wittgenstein matematikai-logikai, ill. logikai törekvéseivel,²² N. Sz. Trubeckoj fonológiájával és Moritz Schlick „bécsi körének” filozófiai neopozitívizmusával, amelynek folytatói ma Amerikában találhatók, így elsősorban Rudolf Carnap. E tudomány-nyelvi szemantikához, amelyre a logisztikus neopozitívizmus agnosztikus jellegű tudományelméleti filozófiája épül, indításokat adott a lengyel logisztikusok köre is, közöttük főként Alfred Tarski.²³ Mindezzel azt kívánjuk bizonyítani, hogy ámbár a nyelvtudományban fenomenológiai „iskoláról” még kevésbé beszélhetünk, mint az irodalomtudományban, a fenomenológia szemléleti alapelve, a „jelen-ség”-ből való kiindulás ott az irodalomtudománynál nagyobb mértékben és konkrétabb eredménnyel érvényesült.

A Husserlra alapuló fenomenológiai irodalomszemlélet kialakulásával, valamint az angolszász „új kritika” és szemantikus irodalomvizsgálat nyelvi irányulásával párhuzamos az orosz formalisták törekvéseinek önálló kibontakozása és az ezeket részben folytató és továbbalakító cseh strukturalizmusé, anélkül, hogy e felsorolt és egyaránt a nyelvi tényekből és az általuk hordozott *jelentésből* kiinduló „iskolák” között effektív kapcsolat állna fenn: vagy ha részben mégis fönnáll, meglehetősen laza. Victor Erlich, az orosz formalizmus Amerikába szakadt történetírója kifejezetten óv attól, hogy túlértékeljük a nyugati elmélet hatását az orosz mozgalomra, mely lényegében, akárcsak a futurizmus, önálló volt, bár tagjai, így elsősorban a moszkvai kör vezetője, Roman Jakobson, ismerték Husserlt is, Saussure-t is. A formalisták a jelentéshordozó kifejezésformákat (így a nyelvet is) nem tekintették mellékjelenségnek vagy pszichikus folyamatok tüneteinek, hanem olyan önmagukban elégséges realitásoknak, „sui generis tárgyakként”, amelyek igénylik a strukturális leírást.²⁴ Ugyanezt az elvet variálva elmondhatjuk a fenomenológusokról, az

²² A. N. WHITEHEAD — B. RUSSELL: *Principia mathematica*. Cambridge, 1910 — 1913. — L. WITTGENSTEIN: *Tractatus Logico-philosophicus*. London, 1922. — Wittgenstein nyelvtudományi hatására vö. MÁRKUS GYÖRGY kitűnő tanulmányát: *Nyelv, logika és valóság. Kritikai megjegyzések Ludwig Wittgenstein Értekezéséhez*. L. WITTGENSTEIN: *Logikai-filozófiai értekezés*, Budapest, 1963. 9 — 89. (Külön is).

²³ A. TARSKI: *Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen*. *Studia Philosophica* I (1936). A nyelv itt általában mindenféle tudományos szimbólumrendszert jelent. — M. SCHLICK: *Meaning and Verification*. *Philosophical Review*, 1936; Uő. *Gesammelte Aufsätze*. Wien, 1938. — R. CARNAP: *Philosophy of Logical Syntax*. London, 1935. Uő. *The Logical Syntax of Language*. London — New York, 1937., Uő. *Introduction to Semantics*. Cambridge, (Mass.) 1942; — Uő. *Einführung in die symbolische Logik*. Wien, 1954.

²⁴ V. EHRLICH: *Russischer Formalismus*. München, 1964. 70.

„új kritikusokról”, a cseh strukturalistákról, az amerikai szemantikusokról, nyelvészekről és irodalomkritikusokról, sőt más tudományok művelőiről is.

Roman Ingarden könyve valószínűleg kizárólagos elméletisége miatt váltott ki sokkal kisebb hatást, mint amekkorát a kor irodalomtudományának nemzetközi helyzetét tekintve várni lehetett volna. Az angolszász irodalomtudomány, amelynek pedig Ingarden jelentésvizsgáló („szemantikai”) iránya megfelelt, gyakorlatilag nem vette tudomásul, ámbar a könyv egyik legelső bírálata is éppen egy angol filozófiai folyóiratban jelent meg.²⁵ Az amerikai W. M. Urban, aki a fenomenológusokat, mint láttuk, számon tartja, nem említi Ingarden nevét. Angol kritikusa, R. Leon meglátja ugyan Ingarden művének „mintaszerfűségét” abból a szempontból, hogy benne az esztétika megszabadul a pszichológia uralmától, így felismeri Ingarden alaptörekvéseit; „Ha egy irodalmi művet olvasunk — így a kritikus — tudatunk számára adottá válik egy bizonyos entitás. A mi dolgunk, hogy megpróbáljuk leírni ezen entitás természetét, s ne csak az író vagy olvasó érzelmeiről vagy lelkiállapotairól beszéljünk.” Amde a fenomenológiai gondolkodásban kevésbé lévén járatos, igyekszik visszavezetni Ingarden differenciált ontológiai következtetéseit a folyóirat akkori szerkesztőjének, G. E. Moore-nak mintegy „common sense” metafizikájára, s a műalkotásnak valamiféle szellemes léte juttat, megkerülve ezzel a XX. századi értékelmélet ennél azért finomabb felismeréseit. Lényegében nem kedvezőbb Ingarden fogadtatása Németországban sem: 1939-ig itt sem kerül sor elismerő értékelésére, miközben már kibontakozott a fenomenológiai irodalomvizsgálat egzisztencialista iránya.

Az értékelő, aki egyúttal azóta is érvényes jelszóvá avatta a német polgári irodalomtudományban a *műalkotás létmódjára* vonatkozó kérdést, Günther Müller volt.²⁶ Müller lényegében helyesen választja ki Ingarden munkájának kulcsfogalmát, és (gondosan kerülve az akkor már — száműzetésben — meghalt Husserlra emlékeztető fenomenológia szót) elsősorban a jelentéshordozó mondat-struktúra szerepét fejtí ki az irodalmi műben, s ebben jelöli meg létének módját és lényegét. „Hassa bár át a költészetet — írja — a valóság felé törés mégannyira is, szándékozzék bár csöndes szemlélődés vagy heves megközelítés útján teljesen határozott tárgyiaságot »adni«: amit adhat, amit adni képes, az — a beszéd emelkedettségétől vagy durvaságától függetlenül — csupán csak nyelvi struktúra, ez pedig jelentés-struktúrát hordoz, a »realitáshoz«, a »természethez« képest tehát heterogén, azaz léte szerint irodalmi mű.” Ebből következik, hogy a valóság nem változtat a mű jelentéslétében: „A költészet jelenthet realitást, de maga nem realitás”. „Sem a költő élménye, sem a valóság nincs benne a költészetben. A költészet létmódja, mondat-struktúra, hang-struktúra, jelentés-struktúra — íme a legegyszerűbb irodalomtudományi alapfogalmak.”

Ingarden munkája, mint sok más nehezen megközelíthető mű, tehát csak népszerűsítő útján tudta hatását kifejteni. Az idézett mondatok tartalma az elmúlt három évtized folyamán „közhellyé” vált a polgári irodalomtudományban, főként az európaiban.

²⁵ Mind XVI (1932). 97—106. Recenzens: P. Leon.

²⁶ G. MÜLLER: Über die Seinsweise von Dichtung. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XVII (1939) 137—152. Idézett helyek: 143, 151, 152.

A fenomenológiai irodalomszemlélet egzisztencialista változatai

Ami a fenomenológiában mint módszerben a nyelv és a művészetek, szorosabban az irodalom vizsgálatára nézve meggondolkoztató, az általában Husserlra és kritikai alkalmazóira megy vissza. A jelentés elemzésének módzatai, a jelenség rétegeinek feltárása és analízise, a jelentés-egységek strukturális felfogása és bemutatása — hogy néhányat felsoroljunk a módszer e mozzanatai közül —, éppen azok, amelyek a módszer irodalomtudományi-interpretációs felhasználóinál továbbra is elsősorban figyelemreméltók. Ezek a fenomenológiai módszer racionális vonásai, kétségtelen; ámbár ismételten utaltunk már arra, hogy ezek is nem-racionális vagy agnosztikus kérdésfeltevésekbe ágyazva jelentkeznek. Az egzisztencialistáknál a nem-ésszerű elemek osztontatívvá lesznek. A fenomenológia eredeti formája — alaptévedései ellenére — fenntartotta a tudományosság igényét; az egzisztencialistáknál — köztük elsősorban Heideggernél — ezt sokszor pusztá spekuláció váltotta föl, a Husserl-kör módszeres vizsgálatait intuitív sejtelem, elvont, de logikus gondolatmeneteket pózolás és szó-mágia. Mivel az irodalomtudomány fenomenológiai szemléletének a bemutatása a célunk, az egzisztencialisták gondolatai közül csak azokat emeljük ki, amelyeknek határozott irodalom- és művészetelméleti vetülete van, s a fenomenológiai szemlélet eredeti formáját — módosítva, vagy megváltoztatva — tovább alkalmazzák.²⁷

Karl Jaspers a művészet- és irodalomelmélettel inkább csak távoli érintkezésben áll. A fenomenológiai-egzisztencialista irodalomszemlélet egy fontos népszerűsítője, Johannes Pfeiffer szerint a művészetrel három ízben került szembe: először a szellem-pszichológiai, másodsor az egzisztenciális-metafizikai, harmadszor pedig az univerzális-logikai kérdésfeltevés fokán. Alsó fokon a *Psychologie der Weltanschauungen* (1919) az esztétikai magatartást kontemplatívnek mutatja be, az esztétikai benyomást pedig olyannak, amelyben valami esztétika fölötti jelentőség nyilvánul meg; e megnyilvánuló jelentőség nélkül a művészet pusztá artisztikum. Az egzisztenciális-metafizikai fokon merül fel Jaspers „chiffre”-elmélete (*Philosophie* I—III. Berlin, 1932), amelynek husserli eredetét nem nehéz felismerni. A „chiffre”-jelekben a *lét* jelenik meg, anélkül, hogy lényege szerint hozzáférhetővé válnék. „A chiffre-írásban a szimbólumot és azt, amit szimbolizál, nem lehet szétválasztani. Jelenlevővé teszi a transzcendenciát, de nem magyarázható.” „Eredete szerint a művészet az (emberi — V. Gy. M.) egzisztenciának megbizonyosodás által való megvilágítása, amely a létet az itt-létben *szemlélve* teszi jelenlevővé.”²⁸ A nyelvi művészetről főként a harmadik, a logikai kérdésfeltevés fokán van szó (*Von der Wahrheit*, München 1848). A nyelv jelentést hordoz, amelynek látomást kell megnyilvánítania, s e látomás a létről vall, végső vonatkozása pedig Istenhez vezet. A művészet így Jaspersnél *kinyilatkoztatássá* lesz; és idézett elemzője

²⁷ Az egzisztencializmus magyar kritikájának fontos mozzanataiként Heidegger és Jaspers filozófiai kritikájához vö. LUKÁCS GYÖRGY: Az ész trónfosztása. Budapest, 1954. Különösen 393—421. Az egzisztencializmus módszeréhez és kritikájához általában: LUKÁCS GYÖRGY: A polgári filozófia válsága. Budapest, é. n. 129—205.; MÁTRAI LÁSZLÓ tanulmánya J.-P. Sartre: Existencializmus c. kötetéhez, Budapest, 1947; KÖPECEZI BÉLA tanulmánya „Az egzisztencializmus” c. kötetéhez, Budapest, 1965.

²⁸ J. PFEIFFER: Ahnung und Offenbarung, Zur Deutung der Kunst bei Karl Jaspers. Megj.: Die dichterische Wirklichkeit. Hamburg, 1962. Az idézetek, K. JASPERS: Philosophie III. 141. és I. 331. Johannes Pfeiffer alapján.

hozzáteszi: „... a vizsgáló ész nem tudja eldönteni, vajon az ember által közvetített híradásból csakugyan és valóban maga az Isten szól-e, hogy önmagát önmagából megismertesse, vagy mindez csupán nagyratörő és öncsaláson nyugvó abszolutizálás.”²⁹ Annyi bizonyos, az irodalom és a művészet nyugati interpretátorainál teológiai magyarázatokkal oly gyakran találkozunk, hogy Jaspers konklúzióját semmiképpen sem tekinthetjük meglepőnek.

Martin Heidegger főművének, a *Sein und Zeit*-nek első része (amelynek folytatása nem készült el azóta sem) 1927-ben jelent meg először Husserl *Jahrbuch*-jában. Heidegger irodalomtudományi hatása, amennyire csak kimutatható, elsősorban ennek a művének a fogalmaira megy vissza.³⁰ Nagy „találkozása” Hölderlin költészetével a harmincas évek közepén, a hitlerizmus Hölderlin-kultusza idején ment végbe, s az ide vonatkozó tanulmányok könyv formájában (*Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*) csak 1944-ben, majd valamennyire változott tartalommal ismét 1951-ben jelentek meg. Maguk a dátumok is elárulják, hogy — mint említettük — Heidegger és az irodalomtudomány nem a Hölderlin-élményben találkozott, hanem a *Sein und Zeit* néhány alapfogalmában, mivel a 30-as évek folyamán bekövetkezett Heidegger irodalomtudományi „népszerűsítése” (Johannes Pfeiffer) és kialakultak a Staiger-írny körvonalai is. Sőt a francia egzisztencializmusba is elsősorban a *Sein und Zeit* fogalmai hatoltak be, amennyiben e fogalmak egyáltalában eleget tesznek nevüknek azáltal, hogy meghatározhatók. Staiger tanítványa, Beda Allemann írja Heidegger Hölderlin-élményét bemutató könyvében, hogy Heidegger gondolati kísérletét azért nehéz tudományos eszközökkel követni, mert kifejezetten és lényege szerint minden tudomány *elé* megy vissza.³¹ Ha Husserlt a transzcendentális redukció a tiszta tudathoz vezette, Heidegger az ős-tudatba kíván visszatérni, de nem C. G. Jung archetipikus pszichológiája szerint, hanem a mítosz és az etimológia érvként való felhasználása útján, az intuíció közvetlen — irracionális-misztikus — belátásával. A *Sein und Zeit* mágikus fogalmi és szó-játékainak homályában néhány tiszta lap egy ősi mítoszlól szól: ez sok mindent megértet Heidegger alapfogalmaiból.

Hyginus 220. meséje szerint a Gond egyszer egy folyón átkelve agyagtartalmú földet pillantott meg, amelyből alakot formált. Arra járt Jupiter, s a Gond kérésére szellemet lehelt bele. De azt követelte, hogy mivel szelleme tőle való, nevezzék az ő neve szerint. A Föld viszont, testének ajándékozója, a maga nevét kívánta adadni az új lénynek. Saturnust (az Időt) választották bírónak. Az ítélet: halála után Jupiteré legyen a szelleme, a Földé a teste. Mivel azonban a Gond formálta, élete folyamán legyen az övé. Neve pedig, mivel humuszból lett, Homo legyen.

E mitikus „ontológia-előtti” tanúbizonyosság Heidegger szerint azért jelentős, mert arra utal, hogy az ember nemcsak életében, hanem eredetében is a gond produktuma. „A világban-létel a gond létszerű bélyegét viseli.” „Hogy miben kell látni e teremtmény „eredeti” létét, arról Saturnus, az Idő ítél.” „Az embernek e mesében kifejezett „ontológia-előtti” lényegmeghatározása eszerint már jóelőre azt a létmódot vette szemre, amely végig-uralkodik a világban való időbeli útján és változásain”.³²

²⁹ PFEIFFER i. m. 166.

³⁰ VÖ. B. ALLEMANN: Hölderlin und Heidegger. Zürich, 1954. 81.

³¹ I. m. 67.

³² M. HEIDEGGER: *Sein und Zeit*. Tübingen, 1960⁹. 198—199.

Maga a *lét*: titok, előlünk rejtve van. Ez küldi az embert, aki mintegy ki-áll (ek-sisto) belőle az itt-létbe (Dasein), ahol emberi viszonylatokba kerül (a kozmosszal, az embertársakkal, a környezettel) születése és halála között, s útján végigkíséri az aggodalom, a gond. A lét tehát: lét a halál felé; de nem időbeli lét, hanem maga az idő. Heidegger időfogalma, ami a filozófiájából táplálkozó mű-elemzés egyik kulcs-fogalma lett, nem fizikai (mérhető) idő, de nem is a pszichológia szubjektív ideje, hanem mintegy a bergsoni nagy élet-áradathoz hasonlóan mindennek átfogó alapja, a lét és az emberi létezés alapstruktúrája. A Heidegger féle *időbeliség* (Zeitlichkeit) a jövőből válik idővé, nem folyamat, hanem struktúra, alapvető *szemléleti forma*, amely a lét — és az emberi itt-lét (Dasein) — lényege. Nem azonos Kant szemléleti idő- (és tér) formájával; a kettő ugyanis a tapasztalás transzcendentális formája. Heidegger idő-formája viszont a lét általános lényege, tehát funkciója szerint nem ismeretelméleti, hanem ontikus. Heidegger Hegel „szellem”-ével hasonlítja össze, de annál eredetibbnek (ontikusan ősbibbnek) találta, s azzal a kérdéssel végzi könyvét (amire a második rész probléma-megfordítása következett volna): vajon az idő a lét horizontja-e? . . . vezet-e út az *eredeti* időtől a lét értelméhez? E kérdésekre alighanem világszemléleti, azaz tartalmi válaszoknak kellett volna következniük. Az ember-léttel (egzisztenciával) foglalkozó filozófiája, e „filozófiai antropológia” világnézeti válaszait Heidegger részben éppen Hölderlin késői misztikus költészetével való találkozása alapján bontakoztatta ki a „terv” (Vorwurf) és a létnek és halálnak való oda-vetettséggel (Geworfenheit) ellentétében, az egzisztenciális világ-élmény és az erre reagáló szorongás fogalom-párjában, egyfelől a választás és a szabadság (látszat-) lehetőségében, másfelől a valóság objektív megismerhetetlenségében, pusztán (egyéni) élmény, intuíció útján való megközelíthetőségében stb.

Emil Staiger korai könyve, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (1939) a fenomenológiai-egzisztencialista időfogalom első „szuverén” irodalomtudományi alkalmazása volt. Staiger alighanem azért választotta elemzéseinek „vörös fonalául” a költői képzelőerőt, mert ezt a kvalitást tekintette a költő-lét lényegének. Három költemény interpretációjában azt kutatta, milyen idő-szemléleti forma alapján alkot a kiválasztott három költő, helyesebben, milyen idő-szemléleti forma alapján készült a három példának választott lírai költemény. Clemens Brentano verse, *A Rajnán* egyszemélyes, a mozgó víznek *oda-vetett* csónakban halott kedvesével találkozó és a *halál felé sodródó* ifjú balladája, benne Staiger a „rohanó idő” szemléleti formáját ismerte fel, s felismerését (vagy inkább intuitív belátását) nyelvi-jelentésbeli elemekkel, a költő más műveiből vett s egyéb analógiákkal bizonyította. A másik példa Goethe *Állandóság a változásban* c. verse, Staiger szerint a *pillanat* idő-szemléletén alapul, de úgy, hogy a pillanat egyenlő az örökkévalósággal. A harmadik Gottfried Keller egy lírai verse, a címe: *Nem múlik az idő* — ez a „nyugvó idő” példája lett.

Heidegger fogalmaival Staiger *helyettesíteni* akarta a régebbi irodalomtudomány, pontosabban a szellemtörténet szemléletét és eljárásait. „*A szemlélet tiszta formájának* — írta — itt az a szerepe, ami egyébként a költő »világszemléletéé«, azaz tartalmilag meghatározott eszméké szokott lenni.” S ámbár a szemlélet tiszta formájára alapított eljárás is el akart hatolni a költészet „metafizikai” alapjáiig, kérdéseit nem a *speciális metafizika* (Isten, Természet, Ember) ontikus összefüggéseire irányította, hanem a (Kant értelmezése szerinti) transzcendentális tudomány *általános metafizikájára*, azaz a világ tuda-

másulvételének szemléleti formájára. Ezzel — akárcsak Husserl az idealizmus és materializmus (realizmus) ellentéte elé — Staiger is a műalkotás „ideális” és „materiális” (vagyis reális) mozzanatainak ellentéte *elé* akart kerülni, s ezzel értelmét venni a forma és tartalom szembeállításának és a tartalmi műalkotás-vizsgálat primátusának. „Ezáltal — írta — távol kerülünk minden, a költői alkotás folyamatát teljességgel félreértő kísérlettől, amely a »formális« elemeket az »eszmei« elemekből akarja levezetni. A szemlélet tiszta formájáig a nyelv felől nem hosszabb az út, mint a gondolat felől.”³³ Első fontos könyvében a nyelvi formából fejtette ki az idő-szemlélet három variánsát, amelyet elméleti főművében, későbbi poétikájában is felhasználott. A rohanó sodrás: a múltó idő, a *múlt*; a pillanat: az öröklét, a *jelen*; — s a nyugvó idő, amely még nincs „itt”: a *jövő*; — Staiger poétikájának három műfaj-szemléleti alapfogalma, csíra-állapotban már az 1939-ből való elemzésekben megjelent, amint Heidegger időfelfogásából közvetlenül kiáradt. Poetikájában (*Grundbegriffe der Poetik*, 1946) Staiger a költészet három műfaj-irányát — a „filozófiai-antropológiának” megfelelően — három emberi alapmagatartással azonosította: a lírai emlékezik (múltó idő), az epikai megjelenít (jelen), a drámai tervez, irányul (jövő). Az egzisztencialista irodalomszemlélet az időfogalommal valamiképpen mindig összefonódik.

Az érdeklődés az idő iránt a modern esztétikában legalábbis Lessing, a modern filozófiában legalábbis Kant óta állandó. Heideggernél azonban ez is főként Husserlhez kapcsolódik. A *Jahrbuch IX.* (1928) kötetében ő adta ki Husserl előadásait „a belső időtudat fenomenológiájáról”. S Husserl felfogásában is a fenomenológiai idő „minden élmény egységes formája *egyetlen* élményfolyamatban (az *egy* tiszta Énben)” — a kozmikus és pszichikus időtől teljesen függetlenül; a Husserlnál is már csupán az egyes élménynek van tartalma, magának az élményfolyamatnak nincsen, az csupa „most”-ból áll.³⁴ A fenomenológiai idő *forma*-jellegének „felismerése” tehát közvetlen fokon Husserltől származik, mégis ez az a pont, amelyben a fenomenológiai irodalomszemlélet új, egzisztencialista szakasza a régihez képest valami mást hozott. Az időprobléma vizsgálata alkalmas lett volna arra, hogy összekapcsolja a fenomenológiai interpretációs gyakorlatot a modern irodalommal. Az idő szerepének esztétikai vizsgálatától a modern irodalomra vonatkozóan azonban maga Staiger tartózkodott, lényegében nem foglalkozott vele a Staiger körül kialakuló zürichi interpretációs iskola folyóirata, a *Trivium* (1943—1951) sem, keveset foglalkozott az interpretációknak az az áradata, amely a német irodalomtudományt a második világháború után előzönlötte, s amelyet Staiger ihletett és ösztönzött a legnagyobb hatással. Az interpretációs áradat másik ösztönzője, Staiger poetikája mellett, Wolfgang Kayser 1848-ban megjelent könyve volt: *Das sprachliche Kunstwerk*, amely mintegy „tankönyvül” szolgált az interpretátoroknak, mert rendszerbe foglalta az irodalomvizsgálat hagyományos és újabb eljárásait.³⁵

³³ E. STAIGER: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. Zürich, 1953². 213. (Ez az eddigi idézetek helye is).

³⁴ Vö. E. HUSSERL: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Husserliana III. köt. Erstes Buch. Haag, 1950. 196—199.

³⁵ Staiger munkásságára és hatására vö. M. WEHRLI: Általános irodalomtudomány. Budapest, 1960. passim. — VAJDA GY. M.: Irodalomtörténet vagy költészet tudomány?

A fenomenológiai-egzisztencialista interpretáció irányát azonban tulajdonképpen nem a nagytudású és vonzó stílusú Staiger, nem is a számos irodalomban jártas és széles látókörű Kayser, hanem Husserl, Heidegger és Oskar Becker egy szerényebb képességű tanítványa, a már emlegetett Johannes Pfeiffer szabta meg. Pfeiffer 1931-ben megjelent disszertációjának újdonsága az volt, hogy — Moritz Geiger után —³⁶ világosabban megfogalmazta az esztétikai beleélés elmélet (Theodor Lipps, Johannes Volkelt) fenomenológiai cáfolatát. Ha ugyanis az objektumot (a beleélés tárgyát) a szubjektum (a beleélő) intencionálja, akkor ő vetíti bele a tárgyba azt, amivel — mint a tárgyba „behatoló” beleélőnek — együtt kell rezegnie. Azaz: „ugyanannak a jelenségnek (a hangulattal telített költemény formának), amelynek mint »primér« adottságnak *előbb* adekvátan »utánérző« beleélést kellene kiváltania, másrészt (öntudatlanul végrehajtott) beleélés *útján* kellene egyáltalában mint olyannak létrejönnie”.³⁷ Ez ellentmondás, noha persze csak a fenomenológia szemléletén belül. Az alanytól független tárgy természetesen lehetővé teszi a beleélést, s a marxista esztétika ezt a fogalmat (a polgári esztétika metafizikai járulékai nélkül) alkalmazza is. Nagyobb jelentőségű Pfeiffer disszertációjában a beleélés-elmélet cáfolatánál az a fenomenológiai szemantikai módszer, amellyel a lírai költészet elemzéséhez nyúlt, s amely hagyományos módon a nyelvi formából, a hangzásból kiindulva a jelentés-struktúrák (mondatok) értelemhordozó szerepének elemzésén keresztül rétegről rétegre haladva — az esztétikai tárgy struktúrájának felfejtési kísérletéhez vezetett. E másodszorra vázolt elemzésszkémát azonban sokkal fejlettebben és közérthetőbben mutatta be Pfeiffer egy azóta is rendkívül népszerű kötetecskében (*Umgang mit Dichtung*, 1936), mely a lírai költemény „felfogásának” (Erfassung) fokozatain haladva, számos példával illusztrálta a lírai mű fenomenológiai elemzésének módszerét; alighanem az eljárás példás kidolgozottsága volt az oka annak, hogy az interpretátorok nemzedékei utána elsősorban lírai költeményekhez nyúltak. Másfelől viszont az is bizonyos, hogy a lírai költemény struktúrája már a mű viszonylag nem nagy terjedelme miatt is könnyebben áttekinthető a regényénél vagy a drámáénál, s ezenfelül objektív tartalma is könnyebben volt belevonható az intencionáltság aktusába, mint a bonyolult szerkezetű és többnyire gazdag valóságtartalmú regény vagy dráma.

Az „egzisztenciális” művészetszemlélet a körébe vont olyanokat is, akik eredetileg máshonnan indultak, így a korábban a George-körhöz tartozó Max Kommerell. Az ő irodalomszemlélete főként abban állt közel az egzisztencializmushoz, hogy a költészetet mindig az ember-léttel szembeállította, s az ember, a költészet és az élet egységéből magyarázta a költői mondanivalót. A fenomenológiai nyelvi elemzésnek egzaktabb törekvéseiből nála keveset fedezhetünk föl, inkább a költői nyelv általános elemzése foglalkoztatja, de mindig az emberi magatartás és a mondanivaló együttesében. Az interpretációs-hullámnak Kommerell leginkább két könyvével (*Geist und Buchstabe der Dichtung*, 1940 és *Gedanken über Gedichte*, 1943) adott indítást: mindkettő a német klasz-

VF, VII (1961) 15–43. — VOIGT VILMOS: Az irodalomtudomány svájci iskolája. VF IX (1963) 164–173. — W. KAYSER könyvét Rákos Péter ismertette VF VIII (1962) 437–438.

³⁶ Zugänge zur Aesthetik, főként 114–117.

³⁷ J. PFEIFFER: Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde. Ein phänomenologischer Versuch. Halle/Saale, 1931. 82.

szicizmus korából vette a tárgyát, mindkettő Kommerell kedvelt műfajaival, a lírával és a drámával foglalkozott. Elemzései a művel finoman együtt-„lebegő”, kongeniális esszék; Kommerell maga is gyakorló költő, poeta-filológus volt. A költői ihletettség, a belső közelállás a művészethez (ami a német filológia pozitivisták korszakából jóformán teljesen hiányzott), a fenomenológiai-egzisztencialisták írásait áthatotta, megtermékenyítette még a klasszika filológia szigorú metódusain nevelkedett Wolfgang Schadewaldtot (*Sappho, Welt und Dichtung, Dasein in der Liebe*, 1950) is. A Staiger-iskola is e „műzsa” beállítottságának köszönheti tekintélye javát, noha a költészet belső megértésében a mestert a körülötte csoportosulóknál közül sem Max Wehrli, sem Theophil Spoerri, Richard Alewyn vagy Walther Killy nem közelíti meg. A „műzsa” adottságokkal és magatartással mintegy velejár e kör sajátos irodalmi arisztokratizmusa, amelyben a Staiger-követők Kommerell-lel vagy Schadewaldttal megegyeznek.

Az arisztokratizmus a fenomenológiai-egzisztencialista irodalomszemlélet német gyakorlatának abból az elvéből következett, hogy a műalkotás mint az ember és világ kifejezése önmagában zárt és tökéletes, céljának eleget tesz pusztán azzal, hogy *van*, s hogy megnyilvánítja az emberi egzisztencia alapjait. Az ontológiai esztétikai célon kívül a műalkotásnak egyéb célja nem kell, hogy legyen, sőt nem is lehet. A német fenomenológiai egzisztencialista irodalomtudomány arisztokratizmusában George, Nietzsche, sőt a XVIII. század zseni-elméletének hagyománya élt tovább, amely a nagy költőben mintegy az alkotó nyelvgeniusz szerencsés egyéni kifejezőjét ünnepelte, s magát a költőt mintegy közvetítőnek fogta fel ég és föld, istenség és emberség, emberélet és örökkévalóság között. Hamann, az ifjú Herder, George vagy Heidegger a költőben titokzatos „Übermensch”-et látott, Heidegger mágikus áhitattal interpretálta Hölderlin szimbólumait, s a költészet ünnepi hivatását nem alacsonyította le az irodalom hétköznapi tárgyaihoz és gondjaihoz.

✓ Jean-Paul Sartre — mint egzisztencialista a németek tanítványa — e „magasztos” költészet-tudattal állította szembe a „littérature engagée” fogalmát, helyesebben programját, mivel annak ellenére, hogy filozófiailag átvette a fenomenológia szemléletét, sőt részben annak heideggeri változatát, aktív magatartást hirdetett a világgal szemben. Köpeczi Béla jogosan emeli ki Sartre gondolkodásának demokratizmusát.³⁸ Az ember kiszolgáltatottságát a háború alatt még Sartre is vallotta, a jövő iránt skeptikus volt, mégis az *elkötelezett ember* hivatásának tekintette, hogy mindent megtegyen az élet megjobbításáért. Az embernek aktivitására saját létezése érdekében van szüksége, vallotta Sartre, „mert az ember nem egyéb, mint a terve (Heideggernél: Vorwurf), s csak abban a mértékben létezik, amennyire realizálja magát; az ember semmi más, mint cselekedeteinek együttese”.³⁹ Amikor 1943-ban Sartre filozófiai főműve, a *L'Être et le Néant* megjelent, tizenkét évvel Husserl *Méditationes Cartesiennes*-jének francia nyelvű „őskiadása” után — úgy látszott, Sartre-ban a fenomenológiai módszer egy új követője vagy népszerűsítője támadt csupán, aki engedelmesen ismételte a mester tételét: „... a jelenség önmagában tanulmányozható és leírható, mivel abszolúte mindent kinyil-

³⁸ KÖPECZI BÉLA i. m. 22.

³⁹ J.-P. SARTRE: *L'existentialisme est un humanisme*. Paris, 1946. 55. Magyarul: lásd 27. gyz.

vánit önmagáról”.⁴⁰ A főként marxista részről megnyilvánuló bírálatok nyomán, amelyek közönyösséggel, elzárkózással, pesszimizmussal vádolták, Sartre az egzisztencializmus aktív humanizmusát védte elméletileg is, s e humanizmus elméleti alapjaként azt bizonyította, hogy a világon az egyetlen lény az ember, amelynek létezése logikailag (vagy ontológiailag) korábbi a lényegénél: egzisztenciája az esszenciájánál. Minden más lény ugyanis, amelyet létrehoz valaki, valamely cél szerint jön létre, azaz „ideája”, „esszenciája” már megvan létrehozatala előtt. Az ember azonban — szabadon — önmagát valósítja meg: ahhoz, hogy „ideája”, „esszenciája”, lényege megvalósuljon, előbb léteznie, azaz egzisztálnia kell. Hasonló érveléssel Sartre nemcsak a „kartezianus kiindulást”, hanem akár a materializmust is bizonyíthatta volna. De Husserl és Heidegger iskolájától ilyen távolságra nem jutott. Filozófiájának antropocentrikusságát, ill. humanizmusát azonban magatartásával és műveivel, valamint 1946-ban alapított folyóiratával (*Les Temps Modernes*) azóta is bizonyítja.

A fenomenológiai egzisztencialista módszer alkalmazói természetesen Franciaországban is, mint másutt, a legkülönbözőbb tudományszakok képviselői közül kerültek ki.⁴¹ Nyilván az egzisztencialista hullám hatására a fenomenológiai érdeklődés az elméleti esztétikusok körében is elterjedt, s nem sokkal Staiger és Kayser irodalomesztétikai munkái után általános esztétikai művekkel francia művészetfilozófusok jelentkeztek és jelentkeznek napjainkig. Közös vonásuk a németekhez képest, hogy inkább megmaradnak a tudományosan módszeres, szárazabb vizsgálatoknál, a műalkotásokhoz sokkal racionálisabban közelednek, mint a német interpretátorok, hogy megismeréseiket nem kötik olyan nagy mértékben művészi-intuitív eljárásokhoz. „Abban az értelemben fogjuk föl a fenomenológiát — írja legtermékenyebb képviselőjük, Mikel Dufrenne —, ahogyan Sartre és Merleau-Ponty akklimatizálták e terminust Franciaországban: azaz leírásnak, mely a lényegyet veszi célba, azt határozza meg mint a jelenségben immanens és vele együtt adott jelentést. A célt, hogy a lényegyet felfedezzük fokozatos leleplezés (dévoilement) útján, nem pedig az ismeretről az ismeretlen felé tett ugrás útján akarjuk elérni.” S az intuíció e korlátozása után még hozzáteszi: „A fenomenológia elsősorban az emberrel foglalkozik, mivel a tudat mindenkor az én öntudata: ez a jelenség, a fenomenon modellje, a jelentés megjelenése önmagának”.⁴² Magából ebből az állásfoglalásból is következik, miért nem fejlődött ki a racionális szöveg-explikáció hazájában a némethez hasonló fenomenológiai-egzisztencialista irodalomtudományi irány. A regionális esztétikák közül a francia zeneesztétika kapott a fenomenológiától ihletést. Boris de Schloezer sokat idézett Bach-interpretációja vizont — tárgyának természete szerint — az ítélő megismerés fölébe helyezi a megértést és az intuíciót.⁴³

A hazai szerzők közül Sartre-on kívül a francia fenomenológiai esztétika főként Maurice Merleau-Ponty-ra hivatkozik. Merleau-Ponty főműve, a *Phénoménologie de la perception* (1947) annyiban érintkezik Sartre-ral és Heidegger-

⁴⁰ J.-P. SARTRE: *L'Être et le Néant*. Paris, 1943. 12.

⁴¹ VÖ. VOIGT VILMOS: Az epikus néphagyomány strukturális-tipologikus elemzésének lehetőségei. *Ethnographia*, 1964. 36—46.

⁴² M. DUFRENNE: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris, 1953. I. köt. 4. (Lábjegyzet.)

⁴³ B. DE SCHLOEZER: *Introduction à J. S. Bach*. Paris, 1947. VÖ. A. PLEBE: *Un tentativo di estetica fenomenologica*, J. C. Piguet. *Archivio di Filosofia* 1960. 144.

rel, hogy érdeklődése elsősorban az emberre irányul: mindazonáltal egész problematikája alapján a *Méditations Cartésiennes* Husserljéhez áll közel, akit e művének megírása idején már nem annyira a logika és az ismeretelmélet, mint inkább a descartes-i kérdés, a szubjektív és objektív lét viszonya foglalkoztatott. Merleau-Ponty (Husserl szellemében) arra törekedett, hogy egy olyan tényezőt találjon, mely megszünteti az alany és a tárgy dualizmusát, s ezt a percepció természetében találta meg. A percepció (azaz észrebevés) ugyanis az alany részéről kognitív, a tárgy felől nézve prezentatív természetű, tehát benne egybefolyik az alany és a tárgy. Arról természetesen szó sincsen, hogy ez az egybefolyás valóságos volna; Merleau-Ponty csupán Husserl intencionalitás fogalmának talált új megfogalmazást. A percepció természetének e jellemzését magáévá teszi Dufrenne is: „az észrevett tárgy transzcendencia az immanenciában”,⁴⁴ ami nem jelenti azt, hogy Dufrenne kétségbe vonja az esztétikai tárgy objektív létét. Kétkötetes esztétikája, a *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), mely az esztétikai tárgy természetével, a műalkotás természetének analizisével, az esztétikai percepció természetével és az esztétikai élmény „kritikájával” foglalkozik, végül határozottan platonista megoldásra jut, hogy elkerülje az alany és a tárgy abszolút dualizmusának szükségszerű elismerését. Utolsó fejezetei ugyanis az érzelmi (affektív) minőségek a priori természetéről szólnak: Racine tragikusságát, Beethoven patetikusságát, Bach ünnepélyességét szerinte érthetjük meg, mert a tragikusság stb. érzelme előtt már ideánk van a tragikusról, a patetikusról, ezek tehát affektív kategóriák, amelyek az egyes pszichikus érzelmi minőségekhez úgy viszonyulnak, mint az általános az egyeshez, mint az a priori tudata az a priorihoz. Racionalizmus a Dufrenne-t nem tartja vissza a metafizikai jellegű spekulációtól. Már korábban említett angol nyelvű könyvével (*Language and Reality*) azonos évben jelent meg legutóbbi — általam ismert — francia nyelvű munkája a *költőiség* esztétikai kategóriájáról, s ebben is a nyelv szemantikai (információs, jelentéshordozó, kifejező) szerepének mérlegelése után egyre általánosabban metafizikai kérdésekhez vezet bennünket. Miután példákkal bizonyította, hogy a hétköznapi nyelv szavai költői használatban új értelmet nyernek, szinte patetikusan kiált: „Hogyan megy végbe a nyelvnek ez a diadalmas metamorfózis? A világ legegyszerűbb módján; a költészet visszaállítja a nyelvet ősi állapotába, visszaadja neki eredeti élénkségét és frissességét, visszavezeti a természethez. A természet mindenekelőtt szükségszerűség. S e szükségszerűség, amennyiben szép, a műnek legfőbb jegye, mely már megvan, mielőtt anyaga létrejönne. A költemény tökéletes tárgyként áll elénk: befejezett és megcáfolhatatlan s éppannyira közvetlenül evidens, mint a festő számára, mielőtt végleg leteszi ecsetjeit, a vászon.”⁴⁵ Dufrenne könyvében a nyelv vizsgálatát a költő vizsgálata, majd a költőiség és a természet, az ember és a természet viszonyának elemzése követi, záró fejezetei pedig visszatérnek a költőiséghez mint esztétikai kategóriához s ennek keretében a költői nyelv szerepéhez, immár a metafizika fokán; „... a költői nyelv szerepe — olvassuk itt — nem merül ki abban, hogy a szó kifejező ereje révén valamit felidéz; többet tesz ennél: megidéz, invokál; megegyezik avval, amit elénk varázsol. S ha a költő gőgjében néha azt képzei, hogy az Isten cinkosa (complice), ezt azért teheti, mivel a

⁴⁴ *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. I. 285.

⁴⁵ M. DUFRENNE: *Le poétique*. Paris, 1963. 37.

Természet nyilatkozik meg a dolgok által, melyeket megnevez, s ez biztos alap, rajta az ember nem vész el többé, hanem egyenlő lesz vele”.⁴⁶

Azt hiszem, Dufrenne is közeledik ahhoz az állásponthez, amelyet a francia fenomenológiai esztétika egy másik, nála kevésbé tevékeny, világnézeti-leg kifejezetten vallásos képviselője, J. C. Piguet vall a filozófia és a tudományok viszonyáról. Ha a régi filozófus a klasszikus fizika fogalmaival került szembe, megértette őket, tudott velük mit kezdeni. A természettudományok mai absztraktsága rajtuk nyugvó filozófiai tájékozódást — Piguet szerint — nem tesz már lehetővé. A filozófia, különösképpen pedig a metafizika új modellje az esztétika. A mai esztétika ugyanis nem a lelkiállapotok rajza, írja Piguet, nem is a megfigyelt érzelmeké, nem is a szépre vonatkozó spekuláció vagy a szép keletkezési feltételeinek vizsgálata. Nem leíró, nem spekulatív, nem pszichologisztikus vagy metafizikus: „... a mai esztétika valóban ontológikus — a szinguláris dolgok létét kutatja, melyeket felfog.”⁴⁷

Piguet és más metafizikusok filozófiáját a mai természettudomány valóban nem igazolja: a dialektikus materializmusnak azonban továbbra is igazolása és tájékozódási alapja. Az esztétikára épülő metafizika jellegzetes tünete a polgári gondolkodás útvesztésének s annak, hogy a világot a feje tetejére állítva szemléli. Piguet kísérletei, hogy a nyelv jelentés-funkciójából kiindulva esztétikát, arra nyelvfilozófiát és a nyelvfilozófiára metafizikát építsen, részlet-megfigyeléseinek helyessége iránt is bizalmatlanságot keltenek bennünk.

Fenomenológiai szemlélet az irodalomban

Kitekintés

A fenomenológia, amint Husserltől kiindult, szigorúan „akadémikus” volt, zárt tudomány-módszertan, tudomány-elmélet. Az egykorú élő irodalom és művészet vizsgálatától, mint már utaltunk rá, kevés kivétellel még esztétikusai és irodalomtudományi képviselői is tartózkodtak. Így a fenomenológia közvetlen irodalmi hatása első pillanatra nem látszik kézenfekvőnek, mindenestre nem is olyan eklatáns, mint például századunk elején az „életfilozófusoké”. Mindazonáltal a fenomenológiai jellegű *szemlélet* (valóságsszemlélet) fel-tűnése a XX. század irodalmában olyan tény, amellyel számolni kell. A következőkben ehhez sorakoztatunk fel néhány adatot.

Olyan íróról, aki már a század első évtizedeiben kifejezetten Husserl hívének vallotta magát, csak egyről, a filozófiai érdeklődésű prágai Max Brod-ról tudunk. Bizonyosra vehető azonban, hogy Brod által mások is közvetlen érintkezésbe kerültek a fenomenológia alapítójának gondolataival, így Brod barátja, Franz Kafka. Nem volna nehéz Kafka módszerében olyan elemeket kimutatni, amelyek érintkeznek a fenomenológia elveivel. Ha a fenomenológia elvetette a pozitivistá pszichológiát, Kafka lemondott alakjainak pszichológiai motiválásáról. Mozgásokat, cselekvéseket, folyamatokat, helyzeteket ábrázolt indokolás és magyarázat nélkül, elkeverte a valóságot és a látszatot, mintha nem látna különbséget a reális világ és annak tudatbeli tükrözése közt, elbeszéléseinek helyzeteiben és folyamataiban úgy lépett át a valóságból az álomba, a naturális részletekből a groteszk fantasztikum világába, mintha a

⁴⁶ Uo. 184.

⁴⁷ J.-CLAUDE PIGUET: *De l'esthétique à la métaphysique*. La Haye, 1959. 7—8. A francia (részben vallásos) egzisztencialista irodalomsszemlélet további irodalmához vö. még M. RAYMOND: *De Baudelaire au Surréalisme*, 1935; A. BÉGUIN: *L'âme romantique et le rêve*, 1939; G. POULET: *Études sur le temps humain*, 1950.

kettő között *elvileg* nem is volna határ. Kafkánál a világ nem önmagában, nem független létezőként jelent meg, hanem csak személyeinek tudattartalmaként; intencionált tudattartalmaként, ha tetszik. De hogyha ehhez még hozzáadjuk az egzisztencialista „alapfogalmakat”, mint a sorsnak való „odavetettséget”, az ember egzisztenciális fenyegetettségét, az aggodalmat és így tovább: Kafka művészete a fenomenológiai valóság szemléletnek és a fenomenológia továbbalakított változatainak kitűnő példatára lehetne. Holott a heideggeri egzisztencializmus fogalmaival Kafka még nem találkozhatott. Kafka világát sokszor Freud pszichoanalitikus szemléletével szokás kapcsolatba hozni, s ahonnan maga Freud is merített, a mítosz és a misztika világával.

A megegyezések és átfedések — és ez nem csak Kafkára, hanem általában a század elejének egész új polgári művészetére vonatkozik — mélyebb összefüggésekre utalnak. Természetesen nem csupán a modern polgári filozófia fenomenológiai ága, hanem általában a modern filozófia és a modern művészet között. Kialakulása idején a fenomenológia a művészetben mindenekelőtt a rendkívül intenzív hatású „életfilozófiával” találkozott, s bár többek között az életfilozófusok „belletrisztikus”, etikai-világnézeti jellegű irányával a maga akadémikus szakszerűségét, pszichologizmusukkal „anti”-pszichologizmusát állította szembe, azért az intuíciónak mint a megismerés főeszközének elvében — a fogalom árnyalatilag eltérő értelmezése ellenére — Nietzschével nem került ellentmondásba, Bergsonnal pedig határozottan megegyezett. Bergson idő-elmélete és a reális világ létének módjával kapcsolatos problémái érintkeznek a fenomenológia és az egzisztencializmus gondolataival, s különösen az utóbbit fűzik látható szálak Bergson „élan vital”-jához. Dilthey élmény-fogalma a költészet vizsgálatában végső fokon éppúgy egy tudattartalom vizsgálatához vezetett a reális világhoz való viszonyítás helyett, mint a fenomenológia „epoché”-ja, mely a „tisztá” tudatra korlátozódott és a valóságot „zárójelbe tette”. Egy amerikai szerző alapos könyvben bizonyította, hogy Dilthey sok tekintetben a fenomenológia irodalomszemléletének előfutára volt.⁴⁸ Annyiban igaz ez, hogy ha Dilthey javasolt megoldásai sokszor mások is, problematikája éppen esztétikai vonatkozásban hasonló. Ámde hasonló vagy azonos problémák foglalkoztatták általában a kor filozófiai gondolkodását. A jelenség és a lényeg szembeállítás, tudjuk, az újkantiánusok főproblémája volt, éppúgy, mint a fenomenológiáé, mely Max Scheler filozófiai publicisztikájának közvetítésével a művészeti közvéleményben a „lényegtudo nány” nevet kapta. Scheler, az értékek etikájának és ontológiájának kidolgozója az ember kozmikus helyzetéről írt (*Die Stellung des Menschen im Kosmos*, 1928), s az ember világmindenségbeli helyzetének témája szakadatlanul foglalkoztatta az expresszionistákat, August Strammot, Oskar Loerkét, a fiatal Kokoschkát és másokat. Az expresszionizmus a látszat-jelenség ábrázolása helyett kifejezetten és programszerűen a *lényeg* kifejezésére, expressziójára törekedett; mint Kurt Pinthus mondta, a jelenségen keresztül a lényegbe akart hatolni még a jelenségek elhanyagolása árán is. Ludwig Rubiner, Fritz von Unruh, Franz Werfel, középső korszakában Georg Kaiser nagyratörő drámahősöket formált, akik mint az abszolút és világteremtő szubjektivitás kifejezői a szubjektív idealista filozófiákat mintegy tükröztetik a művészet-

⁴⁸ K. MÜLLER-VOLLMER: *Towards a Phenomenological Theory of Literature A Study of Wilhelm Dilthey's Poetik*. The Hague, 1963. Itt köszönöm meg Horváth-Lukács Borbálának, hogy e könyvre felhívta a figyelmemet.

ben. Moritz Geiger mondta az expresszionizmusról, hogy bizonyos irányai „ki akarják domborítani valamely tárgy lényegét, anélkül, hogy hozzá kívánnák adni magát az empirikus jelenséget”. Korai absztrakt festők adták képeiknek az „eidos” — idea, lényeg — nevet, Walter Meckauer pedig 1920-ban „lényegszerű” művészetről (*Wesenhafte Kunst*) értekezett.⁴⁹

A dolgok mélyebb összefüggése az, hogy a század eleji filozófiákat és az avantgarde-mozgalmakat azonos társadalmi erők hozták létre, azonos történelmi tendenciák hívták életre: innen származnak megegyezéseik, átfedéseik, összefüggéseik. Tudományban és művészetben egyaránt megindult az elszakadás a XIX. század naturalista szociologizmusától és realista pszichologizmusától, az anyagi valóság oksági összefüggéseire építő természettudománytól, a materializmus elleni — Nietzsche-megindította — lázadás a polgári tudományban és művészetben egyaránt folytatódott. A *lényegre* törés közben a látászat, a jelenség, a kifejezés és jelentés jelentősége növekedett. Watson behaviorizmusa éppúgy a jelenségek leírásából indult ki, mint a fenomenológia, Ernst Mach számára a világ csupán érzetekből állt. A fenomenológia által (tulajdonképpen csak a vizsgálódás „zavartalan” feltételeinek biztosítása céljából) „zárójelbe tett” valóság a költészet területén a XIX. század reakciójaként, a valóság tagadásában jelentkezett. „Nincs valóság — kiáltott az expresszionista Gottfried Benn —, csak az emberi tudat létezik, amely teremtő tulajdonából szakadatlanul világokat alkot, átalakítja, kidolgozza, elszenvedi, szellemi jegyével látja el őket. . . csak a gondolat létezik, a nagy, objektív gondolat, ez az örökkévalóság, ez a világ rendje, absztrakcióból él és a művészet alapképlete ez.” S ugyancsak Benn fogalmazta meg az expresszionista avantgarde módszerét Wilhelm Worringer fogalmai alapján olyan szavakkal, amelyeknek a fenomenológiával rokon jellege első pillanatra feltűnik. „A beleérzéstől az absztrakció felé vezető út. . . megfelel a lényeg akarásának, letörlik, ami helyhez és időhöz kötött, személytelenítik és típusá teszik az emberi alakot, monumentalizálják, vagy valamely gondolati játék figuráivá alakítják, absztrakt és kemény formákba kalapálják az abszolutumot.”⁵⁰ Robert Musil, a mérnök bizonyos idegenkedéssel nézte a Max Schelertől hevesen támogatott vallásos irodalmi restaurációt, filozófiai doktori disszertációját azonban Ernst Machról írta, s esszéisztikus nagy regényének objektív-leíró technikáján is meglátszanak még Mach ismeretelméletének a fenomenológiához közelálló vonásai. Első regénye, a *Törless* (1906) pedig kifejezetten a jelenség mögötti lényeg feltárásának a modelljét követi. A jelenség, a „rendezett” társadalom mélyén (a regénybeli padláshelyiségben) anarchikus ösztönök uralkodnak, s ezek alkotják az emberi világ rejtett lényegét. Ennyiből is megérthetjük, hogy Freud és Jung szintén a kor ismeretelméleti alaptendenciája szerint gondolkozott.

A filozófia és irodalom, a fenomenológia és az avantgarde „lelki rokonságát”, „vonzásait és választásait” erősítették a filozófusok és művészek, fenomenológiai szemléletű irodalom- és nyelvtudósok személyes kapcsolatai. Az orosz formalisták és a futuristák, a cseh strukturalisták és az avantgarde, I. A. Richards és a 20-as és 30-as évek fiatal angol írónemzedéke, az amerikai „új kritikusok”, akik kritikusoknak többnyire inkább írók, közvetlen érint-

⁴⁹ Az előbbiekhöz vö. A. SOERTEL—C. HOHOFF: *Dichtung und Dichter der Zeit*. Zweiter Teil. Düsseldorf, 1963. 29—30. Kurt Pinthus bevezetését a *Menschheitsdämmerung*hoz. Berlin, 1920. — M. GEIGER: *Zugänge zur Aesthetik*, 94.

⁵⁰ Idézi ADALBERT SCHMIDT: *Wege und Wandlungen moderner Dichtung*. Salzburg/Stuttgart, 1959². 91—92.

kezés útján sajátították el egymás elveit és gondolatait. Ha századunk polgári filozófiájának ismeretelméleti főiránya a szubjektív idealizmus — mely különösen a század elején volt virulens —, lehetett-e, lehet-e más akkor az általa ihletett irodalomé? Joyce nevéhez Freudét szokták hozzákapcsolni: a tudatfolyamat regénye és az analízis technikája között világos az összefüggés. De a művészet nem terápia. A regény technikájában alkalmazott szabad asszociációk folyamatának ismeretelméleti konzekvenciái támadnak: a valóság csak a tudatfolyamat tárgya, a valóság „zárójelbe” kerül. Az író nem kutatja a személyek cselekedeteinek okát, motívumait — mint mozgatókat legfeljebb a legáltalánosabb ösztönöket veszi tekintetbe —, csak leírja, amint gondolkodnak, mozognak, tevékenykednek, cselekszenek. A Hemingwaynál, a fiatal Brechnél, az „anti-színház” képviselőinél viszont a behaviorizmus hatása esik egybe a fenomenológiai valóságszemlélet e jellegzetes stílustechnikai következményével.⁵¹

Látható tehát, hogy a fenomenológia és a rokon — elsősorban valóság-szemléletükben rokon — filozófiai irányok, valamint az irodalom kapcsolatainak és összefüggéseinek bemutatása részletes elemzést és rendszerezést igényelne, s valószínűleg igen hálás feladat lenne. Ha hozzászámítanók a fenomenológia egzisztencialista elágazásait is, majdnem teljesíthetetlen. De hogy magának a fenomenológiai szemléletnek regénytechnikai következményei mennyire hatásosak még ma is, arra szembeötlő példának a francia „nouveau roman” kínálkozik. E kapcsolatra még néhány sorban ki kell térnünk, annál is inkább, mert a mai fenomenologista „új regény” főproblémája is a Descartes-é és Husserl-é: a tudat léte és viszonya a tőle független realitáshoz. Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Claude Mauriac, Michel Butor regényeit a kritika eddig már több néven, közöttük „a figyelem regényének” (roman du regard) is nevezte, s talán ez fejezi ki legtalálébban e leíró technikájú regényírók attitűdjét. Pontos megfigyelés és pontos leírás — ez az „új regény” íróinak módszere; a magyarázat, az értelmezés másodlagos, vagy egyáltalában hiányzik. A megfigyelés és leírás azonban nem a valóság másolása, sokkal inkább belülről fakadó valóságteremtés, egy „szűz” és „tisza” valóságé, amelyhez nem tapadnak hozzá a kultúra fogalmai, a hagyományok előítéletei, a műfaj tradíciói. Robbe-Grillet egyik monográfiája részletes idézetekkel bizonyítja Husserl hatását az „új regény” alapítójára, s azt a technikát, amellyel az új regényírók a tárgyakat a konvencionálisan hozzájuk tapadt jelentések *nélkül* törekszenek bemutatni, jellegében és jelentőségében Cézanne festői modorához hasonlítja.⁵² Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a festészet ma éppúgy nem azonos az irodalommal, mint ahogy nem volt azonos Diderot és Lessing korában. Az „irodalmisság” kerülése a festészetben semmivel sem jogosabb, mint amennyire jogtalan a modern festőiség számonkérése a modern irodalmon. Robbe-Grillet, azt hiszem, nem is Cézanne-t követi, hanem a tárgyak „jelentés nélküli” — azaz szerinte reális — bemutatását attól az írói attitűdtől várja, hogy ő maga *teremt* a valóságot.⁵³ (Így járt el egyébként az expresszionizmus

⁵¹ Vö. BODNÁR GYÖRGY: Hemingway és az új realizmus; valamint VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: Szempontok Brecht hatástörténetéhez. Mindkettő a „Hagyomány és újítás” c. kötetben, Budapest, 1966.

⁵² O. BERNAL: Alain Robbe-Grillet — Le roman de l'absence. Paris, 1964. Különösen 9—21.

⁵³ Az „új regény” esztétikájához vö. NAGY GÉZA: A francia „nouveau roman” „rejtett” valósága. Helikon XI (1965). 34—46. Ott a további irodalom is. A folyóirat

is!) R. M. Albérès írja Michel Butorral kapcsolatban az „új regényről”, hogy az nem a valóságot elemzi, hanem azt a módot, ahogyan mi interpretáljuk a valóságot, akárcsak — szerinte — a modern fizika.⁵⁴ Az írói tudatba helyezett és onnan kivetített „valóságznak” — Robbe-Grillet logikusan következtet erre — nincs szükségére a hagyományos és személyes jellemekre, a hagyományos cselekményekre, nem ismerheti az elkötelezettséget, sem a tartalom és a forma (mint a specifikusan valóságyszerű és a specifikusan költői elemek) megkülönböztetését.⁵⁵ Marad, ahogy az „új regény” egy kritikusa írta, a pusztá írói technika.⁵⁶

Max Scheler materiális érték-etikájától messzire jutottunk. A tartalmi elemeket a fenomenológiai ihletésű „új regény” (de ugyanígy az „anti-színház”, az absztrakt líra, az absztrakt festészet és így tovább) nyűgnek tekinti, s legalábbis elméletben lemond róluk. A fenomenológia az elmúlt félszázad folyamán sok lehetőség kiindulása volt. Aligha tévedünk, ha irodalmi elágazásának fenti tendenciájához más területeken, így pl. a strukturalista nyelvészetben, a neopozitivisták és logisztikus-matematikai filozófiában, a szemantika különböző válfajaiban és alkalmazásaiban — talán egészen az információelméletig és a kibernetikáig is — keresünk analógiát.

Vázlatunk céljának összefüggések feltárását tekintjük, de az összefüggések bonyolultabbak, semhogy az adott keretben egyáltalán megkisérelhettük volna differenciáltabb feltárásukat. A fenomenológiai szemléletnek egyébként is, tudjuk, az irodalom és tudománya csak egyik, s nem is a legsajátosabb alkalmazási területe. Maga a szemlélet anti-materialista, ideológiailag tőlünk idegen. De főként irodalomtudományi alkalmazása szolgálhat néhány tanulsággal. A legkézenfekvőbb ezek közül a művészi forma, a nyelvi forma elemzésére fordított figyelem, ami irodalomkutatásunkban (sőt irodalmunk élő gyakorlatában) máig sem eléggé intenzív. Egy másik tanulság az irodalmi műalkotás strukturális vizsgálatának szükségessége, annak tudatában, hogy ez a fenomenológia immanens és izoláló eljárásával nem hajtható végre eredményesen. A strukturális összefüggések feltárásának ki kell lépnie magából a műalkotásból, és abban a történeti és társadalmi valóság-struktúrában kellene a műalkotás belső strukturálódását is vizsgálnia, amelybe maga a műalkotás tartozik. Egy harmadik tanulságnak a műalkotásban megjelenő és a tényleges valóság elméleti-esztétikai konfrontálásának szükségességét kell tekintenünk: hiszen látható, hogy a realitás minden kizárása és „zárójelbe” zárása ellenére az új anti-realista törekvések éppúgy a realitás problémájával kelnek bírokra, mint a régiek, vagy mint a művészi realizmus változatai. E harmadik tanulság köre már túlterjed az irodalomtudomány határán, s magába öleli az élő művészet és irodalom „egzisztenciális”, mert létét vagy nem-létét eldöntő gyakorlatát.

idézett száma közli Robbe-Grillet „A realizmustól a valóságig” c. esszéjének egy részletét, ahol a valóság-teremtésről van szó.

⁵⁴ R.-M. ALBÉRÈS: Michel Butor. Paris. 1964. 9.

⁵⁵ A. ROBBE-GRILLET: Sur quelques notions périmées (1957) In: Pour un nouveau roman. Paris, 1963. 29—53.

⁵⁶ A. FROISARD: Technique du rien c. cikkét idézi B. MORRISETTE: Les romans de Robbe-Grillet. Paris, 1963. 33.

A KUTATÓ REGÉNY

A regény az elbeszélés* egyik sajátos fajtája. Az elbeszélés olyan jelenség, mely jócskán túllépi az irodalom kereteit; igen lényeges része van a valóság megismerésében. Attól az időtől kezdve, amikor megértjük a szavak jelentését egész halálunkig állandóan jelen van életünkben az elbeszélés, legelőször a családi körben, később az iskolában, majd pedig személyes találkozások és olvasmányok révén.

A „mások” fogalmát nemcsak az jelenti számunkra, amit saját szemünkkel látunk, hanem az is, amit magukról mesélnek, vagy mások mondanak el róluk, — nemcsak azok, akiket magunk láttunk, hanem mindazok, akikről beszéltek előttünk.

S mindez nemcsak emberekre érvényes, hanem dolgokra is, pl. helyekre, ahol ugyan magam nem jártam, de leírták nekem.

Ez az elbeszélés, amely valósággal körülölel bennünket, a legkülönbözőbb formákat öltheti: ilyenek a családi tradíciók, a fehér asztal mellett elhangzó beszámolók, amikor elmeséljük, mit csináltunk a délelőtti folyamán, de ilyenek az újságközlemények és a történeti munkák is. Mindezek a valóság valamelyik sajátos darabkáival kapcsolnak össze bennünket.

Minden igaz elbeszélésnek közös vonása, hogy elvben mindig ellenőrizhető. Amit valamely értesülésem állít, azt mindig ellenőrizni kell tudnom más informátoroktól származó értesülésekkel, és így tovább a végtelenségig; ha nem, tévedéssel vagy fikcióval van dolgom.

Lehetnek olyanok mindezen elbeszélések között — hétköznapi világunk nagyrészt ezekből tevődik össze —, amelyek szándékos kitalációk. Ha minden félreértést elkerülendő olyan sajátosságokkal ruházzuk fel az elbeszélte eseményeket, amelyek egy-egy csapásra megkülönböztetik őket azoktól, amelyekben rendszert rész veszünk, fantasztikus irodalommal, mítosszal, mesével stb. állunk szemben. A regényíró maga olyan eseményeket talál elénk, melyek hasonlóak a mindennapi eseményekhez, s a lehető legnagyobb mértékben a valóság látszatával akarja felruházni őket; ez elmeheg egészen a misztifikációig (Defoe).

De amit a regényíró mesél, ellenőrizhetetlen; következésképpen amit elmond valamiről, annak elegendőnek kell lennie ahhoz, hogy megteremtse a valóságnak ezt a látszatát. Ha valamelyik barátommal találkozom, és olyan meglepő dolgot újságol, amelyet nem tudok neki elhinni, mindig megvan a lehetősége, hogy hivatkozzék x-ra és y-ra, akik szintén jelen voltak, csak utána kell járnom és megbizonyosodhatom igazáról. Ha viszont az író műve címlapjára ráírja, hogy „regény”, ezzel kijelentette, hogy hiába is keresünk efféle bizonyosságot. A szereplőknek csupán csak azzal kell meggyőződniük bennünket, csak azáltal támaszkodnak életre, amit ő mond el róluk, még ha csakugyan léteztek is.

Képzelnék el, hogy felfedezünk egy XIX. századi levlíró, aki azt írja címzettjének, hogy jól ismerte Goriót apót, egyáltalán nem olyan volt, amilyennek Balzac írja, s többek között ezen és ezen a lapon durva tévedések találhatók, — az egésznek nyilvánvalóan semmi jelentősége sem lenne számunkra. Goriót apó az, akinek Balzac megírta (s amit ebből kiindulva lehet róla mondani); lehet az a véleményem, hogy Balzac téved saját regényalakjának megítélésében, lehet, hogy kicsúszik kezéből a figura, de álláspontomat csakis az ő szövegének mondataira támaszkodva igazolhatom, más tanúra nem hivatkozhatom.

Az igaz elbeszélés tehát mindig támaszkodhatik, számíthat külső igazoló tanúvalomásokra, — a regénynek magának kell elégséges bizonyítékát nyújtania annak, amit mond.

Ezért mondjuk, hogy a regény a fenomenológia par excellence területe, amelyben páratlan módon tanulmányozhatjuk, miképpen jelenik, illetve jelenhet meg számunkra a valóság, ezért mondjuk, hogy a regény az elbeszélés laboratóriuma.

II.

A regény formáján való munkálkodás tehát elsőrangú jelentőségre tesz szert. Az a helyzet, hogy miközben az igaz elbeszélések nyilvánosságra kerülnek és történetté válnak, lassacskán bizonyos elvek szerint rögződnek, rendeződnek és kondenzálódnak (ugyanaze-

* A szerző az „elbeszélés” kifejezést nem mint műfajt, hanem mint folyamatot jelentő szót használja.

ket az elveket követi ma a tradicionális regény, az olyan regény, amely nem tesz fel kérdést). A primitív megértés szisztematikusan eltávolít belőle bizonyos aspektusokat, s ezzel hasonlíthatatlanul szegényebbé teszi; apránként eltakarja a valóságos tapasztalatot, önmagát akarja ennek helyére állítani s így végül valamiféle általánosító misztifikációhoz jut el. A különböző regényformák vizsgálata feltárja és leleplezi mi esetleges abban a formában, amihez már hozzászoktunk, megszabadít tőle és lehetővé teszi, hogy a megrogzódott elbeszélésen túl felfedezzük mindazt, ami leplez vagy elhallgat, az egész alapvető elbeszélést, amely egész életünk körülöleli.

Másrészt viszont nyilvánvaló, hogy a forma választható kategória lévén (s e tekintetben a stílus a forma egyik aspektusaként jelenik meg, mivel ilyen módon kapcsolódnak a nyelv részei, ami döntő abban, miért választjuk ezt vagy azt a szót vagy fordulatot valamely másik helyett), új formák a valóság új tényeire, új kapcsolataira derítenek fényt, mégpedig természetszerűleg annál inkább, minél szigorúbbak és minél erőteljesebb belső koherenciájuk, — a többi formákhoz viszonyítva.

Megfordítva a tételt: különböző valóságoknak az elbeszélés különböző formái felelnek meg. Világos, hogy a világ, amelyben élünk, igen gyorsan alakul. Az elbeszélés tradicionális módjai képtelenek az ennek során bekövetkezett összes új viszonylatot integrálni. Ennek folytonos zavar az eredménye: képtelenek vagyunk rendezni tudatunkban mindazokat az információkat, melyek megrohanják, mert nincsenek meg hozzá a megfelelő eszközeink.

A nagyobb integrációs erejű regényformák kutatásának tehát hármias szerepe van a valóságról szerzett tudományunkhoz viszonyítva: leleplezés, feltárás és alkalmazás.

Amely regényíró nem vállalja ezt a munkát, mert nem akarja felkavarni a már megszokottat, aki nem követel olvasójától semmiféle különleges erőfeszítést, aki nem kényszeríti, hogy szembenézzen önmagával, aki nem vállalja, hogy kérdésessé tegyen régóta megnyert hadállásokat, bizonyára könnyebben ér el sikert, de büntársává szegődik e mélygyökerű nyugtalanságnak, annak az éjszakai sötétségnek, amelyben csatázunk. Még merevebbé teszi a tudat reflexeit, nehezíti ébredését, részt vesz elfojtásában, olyannyira, hogy bármilyen jószándékú is egyébként, műve végső soron mérgező hatású lesz.

A formai invenció a regényben éppen nem ellenkezik a realizmussal, ahogy pedig a szűklátókörű kritika gyakran gondolja, hanem egyfajta haladottabb realizmus *conditio sine qua non*-ja.

III.

A regény kapcsolata a minket körülvevő világgal nem mertül ki azonban azzal, amit a regény leír, az a valóság egy légből kapott darabkája, mégpedig jól izolált, jól kezelhető darabkája, amelyet ily módon közelebről lehet tanulmányozni. A regény és az élet eseményei között nemcsak az a különbség, hogy az előbbieket ellenőrizhetjük, míg az utóbbiakat csak az őket felidéző szövegen át érhetjük el. Az utóbbiak — közkeletű kifejezést használva — „érdekesebbek” is az igaziaknál. E fikciók feltűnése valamiféle szükségletnek megfelelően történik és valamiféle funkciót tölt be. A képzelt személyek a valóságban levő őröket töltik ki és világossá teszik számunkra a valóságot.

A regénynek nemcsak a megírása, de elolvasása is valami éber álom-féle. Tágabb értelemben vett pszichoanalízisre tehát mindig alkalmas. Másrészt viszont, ha meg akarok magyarázni valamiféle elméletet, legyen a pszichológiai, szociológiai, morális vagy bármi más — gyakran kényelmes megoldás számomra, ha kitalált esetet hozhatok fel például. A regényhősök kiválóan alkalmasak erre a szerepre, ezeket a figurákat felismerem barátaimban és am azok viselkedésük alapján jobban megértem emezek viselkedését.

A regénynek ilyen alkalmazása a valóságra rendkívül komplex dolog, és „realizmus”, azaz a tény, hogy a mindennapinak légbőlkapott részecskéjeként jelenik meg, csak egyik sajátos aspektusa, melynek segítségével irodalmi műfaji szempontból elkülöníthetjük.

A regény szimbolizmusának nevezem a benne leírtak kapcsolatainak összességét a valósággal, amelyben élünk.

Ezek a kapcsolatok regényenként különbözőek, és úgy érzem, a kritikus főfeladata kibogozni, megvilágítani őket, hogy minden munkából ki lehessen hámozni teljes jelentését.

De minthogy a regényírásban és az olyan szórakozásban, amit a figyelmes olvasás jelent, igen változatos jelentések kapcsolatainak komplex rendszerével kísérletezünk, a regényírónak szükségképpen magában a műben is fel kell használnia e különböző típusú kapcsolatokat, ha őszintén törekszik arra, hogy részeltessen bennünket tapasztalataiban, ha realizmusa eléggé haladott és ha megfelelően szerves formát használ. A regény külső

szimbolizmusa affelé tart, hogy egy belső szimbolizmusban tükröződjék, bizonyos részei olyan szerepet töltenek be az egészhez viszonyítva, mint az egész regény a valósághoz viszonyítva.

IV.

Magától értetődik, hogy a regény által leírt „valóság”-nak ez az általános viszonya a minket körülvevő valósággal határozza meg azt, amit köznyelven a regény témájának vagy tárgyának szoktak nevezni, ami egy bizonyos tudatállapokra adott válaszként jelenik meg. De láttuk, hogy ez a téma, ez a tárgy nem választható el attól, ahogyan élénk állítják, a formától, amellyel kifejezi önmagát. Az új tudatnak, az új helyzetnek, amiben most a regény van, azoknak a kapcsolatoknak, amelyek a valósággal összekötik, új témák, következésképpen új formák felelnek meg, bármilyen nívtól képvisel is ezek nyelve, stílusa, technikája, kompozíciója, szerkezete. Megfordítva: az új formák keresése új kapcsolatokra, s ezzel egyidejűleg új témákra derít fényt.

Egy bizonyos gondolkodási foktól kezdve a regény realizmusa, formalizmusa és szimbolizmusa egy oszthatatlan egység alkotóelemeként jelenik meg.

A regény természetszerűleg önmaga megvilágosítása felé tendál, s ennek így is kell lennie, tudjuk azonban, hogy vannak olyan helyzetek, amelyeket az jellemez, hogy képtelenek visszatükröződni, amelyeket csak a tárgyakkal kapcsolatosan táplált illúzió tart életben, — ennek megfelelően léteznek művek, amelyekben nem jelenik meg az előbb említett egység, létezik olyan regényírói attitűd, amely nem hajlandó kérdést intézni önmagához munkája természete és az általa alkalmazott formák érvényessége felől, amely formák pedig rögtön elárulnák nem adekvát, hazug voltukat; ezek olyan képet festenek elénk, ami nyilvánvaló ellentétben áll azzal a valósággal, amelyből született, s amit inkább leplezni akar.

Az ilyesmi szélhámosság, s leleplezésük a kritika fontos feladata, mert az ilyen művek minden bájuk s érdemeik ellenére csak fenntartják a vakságot és sűrűbbé teszik a homályt, nem szüntetik meg a tudat ellentmondásait, sőt kockáztatják, hogy a legvégzetesebb összeviesszasságot okozzák benne.

Mindebből az következik, hogy a regény formájának minden igazi átalakulására, minden e téren végzett gyümölcsöző kutatásra csakis a regény fogalmának átalakulásán belül kerülhet sor, amely átalakulás igen lassú folyamat, de feltartóztatlanul tart (ezt tanúsítja a XX. század minden nagy regénye) valamiféle egyszerű epikus és didaktikus költészet felé,

ez az átalakulás viszont magának az irodalom fogalmának átalakulásán belül történik, aminek újabban már nem az egyszerű szórakozás vagy luxus szerepe jut, hanemmódgyeres kísérletként a maga igazi szerepében jelenik meg a társadalom működésén belül.

(*Michel Butor: roman comme recherche, in: Répertoire [Études et conférences 1948—1959] Paris, 1960. Ed. de Minuit, 1—11.*)

(*Ford.: F. Csanak Dóra*)

J.-P. Sartre esztétikai nézeteiről

J.-P. Sartre filozófus és író egy személyben s ezért esztétikai nézetei különös figyelmet érdemelnek, még akkor is, ha nem alkotnak zárt rendszert. A következőkben ezeknek a nézeteknek a kialakulását igyekszem nyomon kísérni, főbb jellemzőit összefoglalni és a marxista kritika fényében megvizsgálni.¹

Az egzisztencializmus születésénél jelen volt a művészet is, különösen a romantikus irodalom. A mai egzisztencialisták őse, Sören Kierkegaard Hegel objektív idealizmusával misztikát akart szembeállítani, amely a német romantikusok irracionális felfogásában gyökerezett, akik számára a művészet lehetőséget nyújtott a lét s ezzel együtt a legfőbb lény megismeréséhez.² Ezzel a romantikus elképzeléssel magyarázható, hogy nála a lét megismeréséhez vezető három stádium közül az első az esztétikai, amely nem azonos a művészettel, de szoros kapcsolatban áll vele. „Az esztétikum az emberben van — vallja a dán filozófus —, ami által közvetlenül az, ami.”³ Ez a „közvetlenség” érzelmi természetű, s az érzelmeket a művészet fejezi ki, mégpedig különböző fokokon, attól függően, hogy milyen érzellemmel és közeggel van dolgunk. A legkonkrétabb, tehát a legtörténetibb közeg a nyelv — s ebből következik, hogy egy eszmét az irodalom többféleképpen is kifejezhet koroktól függően. Minden korszaknak megvan például a maga *Faustja*. A legabsztraktabb közeg a zene, amely képes a legelvontabb eszme, az érzéki zsenialitás kifejezésére. Ez azt jelenti, hogy Mozart *Don Juanja* egyedi, nem ismételt meg. Az esztétikai stádium a lét misztikus tudatosításának egyik, még hozzá legalacsonyabb módja, de Kierkegaard elsősorban ezzel foglalkozik, hiszen olyan írónak tartja magát, aki „az egész lét döntő problémáit olyan dialektikus élességgel és olyan egyszerűen fejtette ki”, ahogy — szerinte — az „semmiféle irodalomban nem történt”.⁴

Sartre is író s maga is nagy jelentőséget tulajdonít az irodalomnak, ha koncepciójából hiányzik is a kierkegaard-i miszticizmus. A Sartre-féle egzisz-

¹ Az egzisztencialista esztétikáról: O. BORELLO: *L'estetica dell'esistenzialismo*. Firenze, 1956; E. F. KAELIN: *An existentialist aesthetic. The Theories of Sartre and Merleau-Ponty*. Madson, 1962; A. B. FALICO: *Art and existentialism*, Prentice Hall, Inc., 1962; A mai polgári esztétikai irányzatok marxista kritikája: *O szovremennoj burzsuzszuaznoj esztetike*. Moszkva, 1965; P. P. GAJDENKO: *Az egzisztencializmus és a kultúra*. M. Heidegger filozófiájának bírálata. Bp. 1966.

² A német romantikusok esztétikájáról: LUKÁCS GYÖRGY: *Adalékok az esztétika történetéhez*. Budapest, 1952. Kierkegaard és a romantikusok kapcsolatáról: P. MESNARD: *Le vrai visage de Kierkegaard*. Paris, 1948.

³ Az egzisztencializmus. Bev. és szerk. KÖPECZI BÉLA. Bp. 1965. 85–86.

⁴ Uo. 68.

tencializmus ateista s minden szubjektív idealizmusa ellenére is megpróbál racionalista lenni. Ebben nem kis szerepet játszik a francia racionalista hagyományok mellett a fenomenológia is.

A fenomenológiát Husserl és Heidegger közvetítette hozzá, ez utóbbi természetesen egzisztencialista formában. A fenomenológia nem tagadja a világ objektív létezését, de azt állítja, hogy csak az emberi tudat — tehát a szubjektivitás — képes megismerni a passzív tárgyakat, méghozzá a cselekvés útján. Az emberi cselekvés ad értelmet a tárgyaknak, s ez foglalja rendszerbe is azokat, mert különben függetlenül léteznek egymástól. Ez az értelemadás a fenomenológiában a transzcendencia, tehát a túllépés egyrészt a dolog felé, másrészt a dologon túl az általam adott értelem felé. A dolog számunkra mint fenomén jelentkezik, amelynek lényegét magunk keressük. A fenomén a dologra vonatkozik és annak képe, mégis általunk kivetített meghatározású. Tudatunk mindig valamire irányul s ez az irányulás intencionális, tehát szándéktól terhes közeledés a dolgokhoz. Ez a sokat emlegetett intencionalitás teremti meg tulajdonképpen a fenomént.

Megkülönböztetünk *leíró* fenomenológiát, amely leírja a jelenségeket úgy, hogy nem a látszatot, hanem a lényegét ragadja meg, mely mindkettő tudatunkban van; *eidetikust*, amelynek fő jellemzője az (absztrakció és intuíció közt álló) eidetikus redukció, s ez a „lényeg- és értelemtartalmakat, a szemléleti általános lényt” vizsgálja; *transzcendentálist*, amelynek módszere az epoche, a fenomenológiai redukció, a tiszta intuícióra épít s így akarja megragadni a lényegét, anélkül, hogy valóságos létezésről, jelenlétről lenne szó; *abszolútot*, amely a szubjektivitást abszolút értelemadó alapján transzcendálja.⁵

A fenomenológia jellemző elemeinek a felsorolása önmagában is utal arra, hogy az idealista esztétika sok tekintetben építhet rá. Némelyek a strukturalizmus kiinduló pontját látják benne, a jeles francia esztéta, R. Bayer szerint viszont felfedezéseit leginkább a pszichológiai módszer értékesíti, annak ellenére, hogy a fenomenológia elítéli a pszichologizmust. „Az esztétika — írja — az érző szubjektumtól a művészi gyönyört okozó objektumhoz kell hogy eljusson és a művészetkritikához, de ez mégsem művészetkritika, hanem pszichológia. Tanulmányozni kell az objektumot gyökeréig és hajszálgökeréig és megkülönböztetni, melyek a kimondott ítélet okai, kritikus pontjai (epoché). Ebben az esetben az objektív módszert szembeállítják a szubjektív módszerrel: az objektumot vizsgálják, nem a szubjektumot. Az intencionalitás, amely a szép objektumra irányul, nem egyszerű, hanem összetett. Racionális intencionalitás. A különbözőség intenciója. Ez a módszer mindazoké, akik azt hiszik, hogy a művészettudomány különbözik az esztétikától.”⁶ A művészettudomány ugyanis a fenomenológusok szerint a műalkotásokkal foglalkozik, az esztétika viszont „tiszta”, és a büntudat intencionális *élményét* vizsgálja.

Bayernek igaza van, amikor az esztétikával kapcsolatban a fenomenológia pszichológiai felhasználását emeli ki, de nem szabad megfeledkezni egzisztencialista értelmezéséről sem, amely a fenomenológia ismeretelméletéből lételméletet csinál. Ebben a tekintetben — esztétikai vonatkozásban is — nagy jelentőséget kell tulajdonítani a nyelv fenomenológiai felfogásának. A nyelv

⁵ A fenomenológia vázlatos ismertetése: MÁRKUS GYÖRGY—TORDAI ZÁDOR: Irányzatok a mai polgári filozófiában. Budapest, 1964. és SÁNDOR PÁL: A filozófia története. Budapest, 1965. III. köt.

⁶ *Traité d'esthétique*. Paris, 1956. 260. Vö. még VAJDA GYÖRGY MIHÁLY e számunkban megjelent tanulmányát.

— a fenomenológia szerint — lehet tudományos vagy esztétikai, az első „lefordít”, a másik egyszerűen csak *van*. Az esztétikai nyelvhez kapcsolódik az ún. esztétikai percepció, amely szembenáll a megértéssel. A percepció nem választja el az objektumot és a szubjektumot, önmagában végzi el a fenomenológiai redukciót s ilyen módon a fenomént létében, értelmében ragadja meg.

Höderlinről elmélkedve Heidegger azt állítja: „a nyelv feladata, hogy a létezőt mint olyat a műben nyilvánvalóvá tegye és megőrizze.”⁷ A nyelv a költészet anyaga, s a költészet a lét „szószerű megalapítása”. Szerinte a költészet „történelmi” abban az értelemben, hogy egy bizonyos időszakot jelöl: „az elmenekült istenek és az eljövendő istenek kora ez.”⁸ A romantikusok felfogását követve, azt vallja, hogy az emberi és az isteni, a föld és a világ, Dionüosz és Apolló harcát tükrözi. Ezt annál inkább megteheti, mert a szépség és az igazság összefüggnek egymással. „A művészet művében — mondja Heidegger — a létező igazsága állítottatott működésbe”.⁹ Az igazság itt — ahogy a német filozófus is figyelmeztet rá — „a létezőnek mint létezőnek az elnemrejtettsége”. Valamivel világosabban kifejezve: „az igazság a lét igazsága. A szépség nem fordul elő e mellett az igazság mellett. Akkor jelenik meg, amikor az igazság művé válik. A megjelenés, mint az igazságnak ez a műben és műként való léte: a szépség.” Heidegger ezzel kapcsolatban vitába száll Hegellel, aki szerint „vallásunknak és eszműveltségünknek szelleme túljutott azon a fokon, amelyen a művészet az abszolútum tudatosításának legfőbb módja.”¹⁰ Ő ezzel ellenkező nézetet vall, s különösen a harmincas évektől kezdve filozófiájában az esztétikum misztikus felfogása kerül előtérbe.

Magáról az esztétikáról mint tudományról Heidegger ezt mondja: „Az esztétika úgy fogja fel a műalkotást, mint tárgyat, és pedig mint az aiszthészisz, a széles értelemben vett érzéki észrevevés tárgyát. Ma ezt az észrevevést nevezik átélésnek. Az a mód, ahogyan az ember a művészetet átéli, ennek lényegéről kell hogy felvilágosítást nyújtson. Az élmény a mérvadó forrás: nemcsak a művészi élvezet, hanem éppúgy a művészi alkotó munka számára is, minden élmény.”¹¹ A fenomenológiai intuíción itt *Einführung* lesz s az esztétikából az élmény vizsgálata. Így jutunk vissza a szellemtörténeti elemekkel kevert irracionalista idealizmus esztétikai felfogásához.¹²

Sartre¹³ pályakezdése a fenomenológiához és a pszichológiai kutatáshoz kapcsolódik. Mielőtt megírta volna nagy művét, a *L'Être et le Néant*-t, a képzelettel foglalkozott s két munkát is kiadott erről a fogalomról, az egyiket 1936-ban *L'Imagination* és a másikat 1940-ben *L'imaginaire* címen. Pszichológiai tanulmányainak sorában kell említenünk az ugyancsak 1940-ben megjelent *Esquisse d'une théorie des émotions* című traktátusát. A képzeletnek, képzeletbelinek s az érzelmeknek ez az elemzése az esztétika pszichológiai megközelítésére utal. „Azt mondani — írja a *L'imaginaire*-ben —, hogy valaki esztétikai álláspontra

⁷ Az egzisztencializmus, 192.

⁸ Uo. 206.

⁹ Uo. 182. és köv.

¹⁰ HEGEL: Esztétikai előadások. I. köt. (ford. Zoltai Dénes), Budapest, 1952. 11.

¹¹ Az egzisztencializmus, 183.

¹² Heidegger esztétikájáról: J. SADZIK: Esthétique de Martin Heidegger. Paris, 1963. A. DE WAHLENS: La philosophie de M. Heidegger. Louvain, 1955.

¹³ A Sartre-ra vonatkozó újabb irodalom: AUDRY: Sartre. Paris, 1966; JOLIVET: Sartre ou la théologie de l'absurde. Paris, 1966; JEANSON: Le problème moral et la pensée de Sartre. Paris, 1966.

»helyezkedik« az étellel szemben, annyit jelent, mint állandóan összekeverni a valóságot és a képzeletbelit. Mindamellet előfordul, hogy az esztétikai szemlélődés magatartását öltjük fel valóságos eseményekkel és tárgyakkal szemben. Ilyen esetekben bárki megállapíthatja magáról, hogy eltávolodik a szemlélt tárgytól, amely ennek következtében a semmibe siklik át. A tárgyat ettől a pillanattól kezdve ugyanis nem *érzékeli* többé; mint önmaga *analognja* szerepel, tehát tényleges jelenlétén keresztül egy nem-valóságos kép nyilvánul meg számunkra: annak a nem-valóságos képe, ami az illető tárgy valóban.”¹⁴ Az esztétikai tárgy, vagyis a műalkotás Sartre szerint tehát nem tárgy, de nem is pusztán képzelet, hanem elképzelt valóságos dolog, amelyet a tudat ragad meg és fog fel, mint nem valóságosat. Ez összefügg Sartre kép-felfogásával. „Nincs, nem lehet kép a tudatban — írja a *L’imagination*-ban.¹⁵ — A kép a tudat egy bizonyos típusa. A kép egy aktus és nem egy dolog. A kép valamely dolog tudata.” A képzeletbeli megjelenése mindig feltételezi a tudat szituációban levését, az észlelt valóság indítja a tudatot arra, hogy elképzelje a nem-valóst. A VII. szimfónia irreális, de ahhoz, hogy felfogjam, jelen kell lennem a koncerten s hallanom kell a hangokat, amelyek valamit ki akarnak fejezni. Sartre szerint minden művészetben van ugyanis valamilyen mondani-való, amely a tulajdonképpeni esztétikai tárgy, de nem a dolog az, tehát az anyag, amelyből a mű készült.

Egyik 1938-ban írt, Husserlról és az intencionalitásról szóló cikkében a német filozófus fő érdemének azt tartja, hogy módszerével a dolgokat meg lehet különböztetni a tudatban. Az intencionalitás a megismerést szolgálja, de ez az ő felfogása szerint nem kizárólagosan racionális, hanem különböző érzelmi elemek is megtalálhatók benne. „Husserl — írja — visszaállította a borzalmat és a varázst a dolgokhoz. Visszaadta nekünk a művészek és próféták világát, amely ijesztő, ellenséges, veszélyes, de vannak benne kikötői a kellemnek (gráce) és a szerelemnek.”¹⁶ Sartre tehát a fenomenológiáról azt emeli ki, ami az érzelmit hangsúlyozza, és egyes fenomenológiai tételeket kapcsolatba hoz egzisztencialista elképzelésekkel.

Az emberi lét iránti egzisztencialista érdeklődés vonzza őt a pszichoanalízishez is, amelyben a freudit megkülönbözteti az „egzisztenciálistól”. Az egzisztenciális pszichoanalízis „olyan módszer, amelynek feladata, hogy szigorúan objektív formában feltárja azt a szubjektív választást, amely által minden személlyé teszi magát, vagyis önmaga tudomására hozza, hogy mi ő”. Ehhez azonban hozzáteszi a következőket: „S minthogy, amit keres, a *létválasztás* és ugyanakkor lét, az egyedi viselkedéseket le kell redukálni az alapvető kapcsolatokra, nem a szexualitás és a hatalomakarás, hanem a *lét* kapcsolataira, melyek e viselkedésekben jutnak kifejezésre.”¹⁷ Az egzisztenciális pszichoanalízis tehát nem elégszik meg a szexualitás és a hatalom kategóriáival, mint végső magyarázó okokkal, a léthez akar eljutni. Igyekszik kibontani azt szimbolikus kifejezéseiből a viselkedések tanulmányozása alapján. A lét itt a *pour soi*-t, tehát az emberi létezést jelenti. „E pszichoanalízis által — írja Sartre¹ — a vizsgált jelenségek nem csupán az álmok, az elvetélt cselekedetek, a rögeszmék és a neurózisok lesznek, hanem — és főleg — az ébrenlét gondolatai,

¹⁴ Az egzisztencializmus, 259.

¹⁵ *L’imagination*, Paris, 1948, 162.

¹⁶ SARTRE: *Situations* címmel adta ki tanulmányait. Eddig hét kötete jelent meg. Ezekből idézünk. *Situations* I. köt. Paris, 34.

¹⁷ Az egzisztencializmus, 237.

a sikerült és alkalmazott cselekedetek, a stílus stb. is. Ez a pszichoanalízis még nem találta meg a maga Freudját; legfeljebb bizonyos előérzeteink lehetnek róla bizonyos sikerült életrajzok alapján.”¹⁸ Sartre nemcsak a magyarázó okokat nem tartja kielégítőnek a freudi pszichoanalízisben, hanem a vizsgálat körét is túl szűknek véli. Kétségtelen, hogy a freudi pszichoanalízis a pszichopata jelenségekre helyezte a hangsúlyt, illetve főleg azokból vonta le általánosító következtetéseit, jogos tehát, ha a francia filozófus felhívja a figyelmet a „normalitás” szférájára. Ez a kritika egyébként rámutat a sartré-i egzisztencializmus bizonyos általam már említett racionalista vonásaira.

Érdekes megfigyelni, hogy a fenomenológiai esztétika egyes képviselői, mint M. Dufrenne,¹⁹ azt kifogásolják, hogy Sartre azonosítja a nem-valóságot (irréel) a képzeletbelivel (imaginaire) vagy az érzékelést (perception) a képzelettel (imagination). Ebben a kritikában van igazság, de Sartre-ral vitánk mégsem elsősorban ebben van. A marxista pszichológia szerint az érzékelés, éppúgy mint az észlelés (percepció) „a tudattól függetlenül létező objektív valóság érzéki *leképzése* az érzékszervekre való hatása alapján.”²⁰ Az érzékelést az különbözteti meg az észleléstől, hogy míg ez az érzékileg adott *tárgy* vagy *jelenség* tudatosulása, az első egyes érzéki *tulajdonságok* visszatükrözése vagy a környezettől nyert differenciálatlan és tárgyiasulatlan *benyomás*. „Képzeleten néha a szó legáltalánosabb értelmében minden képekben végbemenő folyamatot értenek.”²¹ Sz. L. Rubinstein szerint előnyösebb ezt a fogalmat szűkebb értelemben használni, mely szerint „a képzelet elrugaszzkodás a múltbeli tapasztalattól, a *megadott átalakítása*, és ezen az alapon olyan új képek teremtése, amelyek az ember alkotó tevékenységének termékei is, és minták is azok számára”.²² A képről ugyanő ezt a meghatározást adja: „*A képnek* mint a tárgy képezés, szemantikus tartalma van. Minden általunk észlelt vagy elképzelt kép rendszerint bizonyos, szóban kifejtett jelentés kapcsán szerepel: egy tárgyat jelöl.”²³ A művész az általa felfogott benyomásokat és képeket képzelete útján átalakítja. Ezek a benyomások és képek azonban a valóságról szólnak. „A valóság alkotó módon történő átalakítása — állapítja meg Rubinstein — már a művész észlelésével kezdetét veszi, tehát már az észlelésben is átalakított valósággal van dolga. És csak azért tudja művészileg ábrázolni a valóságot, mert ebben az átalakított formában észleli új és egyben lényeges, nem banális vonásokat fedve fel benne, amelyeket a művészileg nem fogékony megfigyelőnek a közönségeshez, mindennapihoz és gyakran esetlegeshez szokott látásmódja nem ragad meg.”²⁴

Mint látjuk, ez a felfogás erőteljesen hangsúlyozza a művész aktivitását, de kiemeli, hogy ez mindig az objektív valósággal kapcsolatos. A marxista pszichológia szerint a kép a tárgy képe, tehát objektív valóság, s a képzelet is csak a *megadott*, tehát a valóságos átalakítása — a művészet esetében persze speciális módon. Sartre-nál a tárgy csak annyiban létezik, amennyiben ezt az egyéni tudat felfogja. A tudat a döntő az esztétikai tárgy szempontjából is, amely „irréális” s a legjobb esetben is csak analógja a valóságnak. Sartre

¹⁸ Az egzisztencializmus, 238.

¹⁹ M. DUFRENNE: *Phénoménologie de l'expérience*, Paris, 1953. 263. és köv.

²⁰ Sz. L. RUBINSTEIN: *Az általános pszichológia alapjai*. Bp. 1964. I. köt. 299.

²¹ Uo. 505.

²² Uo. 506.

²³ Uo. II. köt. 543.

²⁴ Uo. II. köt. 904—5.

— mint általában az egzisztencialisták — azt állítja, hogy a művészet útján a létet akarja megismerni. A marxizmus is azt mondja, hogy a művészet a valóságos jelenségek lényegét akarja megismerni és megjeleníteni. Ez a lényeg azonban nem a szubjektív léttel azonos, hanem a jelenségek belső törvényeszerűségeivel, amelyek társadalmiak. „A marxizmus a művészetben a valóság *ábrázolását* látja, olyan ábrázolást, amely a valóság lényegét az érzéki megjelenési formákon keresztül mutatja meg.”²⁵ Ily módon a francia egzisztencialista a szubjektív idealizmusnál köt ki, ha annak különleges változatát is képviseli.

Ezt a szubjektív idealizmust erősíti Sartre-ban az irodalmi példa is: Franz Kafka és az amerikai regényírók megismerése. Sartre azt tartja Kaffkáról, hogy „korunk egyik legritkább és legnagyobb írója”, aki a belső élet²⁶ ábrázolásának speciális igényével és technikájával lépett fel. „Világa — írja — egyszerre fantasztikus és szigorúan igaz. Ha az emberi életet úgy mutatja be, hogy azt állandóan megzavarja egy lehetetlen transzcendencia, ezt azért teszi, mert hisz e transzcendencia létezésében; pusztán arról van szó, hogy az számunkra elérhetetlen.”²⁷ Sartre azonban nem elégszik meg Kafka fantasztikus belső világának csodálásával, filozófiai jelentőséget tulajdonít neki az egzisztencialista elidegenedés alátámasztása szempontjából.

Az amerikai regényírók közül főleg John Dos Passos és William Faulkner iránt érdeklődik. „Dos Passos világa — írja — lehetetlen, éppúgy, mint a Faulkneré, a Kaffkái, a Stendhalé, mert ellentmondásos. De éppen ezért szép: a szépség rejtett ellentmondás.”²⁸ Dos Passos *1919* című regényéről elmondja, hogy a polgári társadalom jelképe: „A kapitalista társadalomban az embereknek nincs élete, csak sorsa: ezt ő (Dos Passos) sehol se mondja, de mindenütt érezteti: diszkrétan, elővigyázattal erősködik, úgyhogy végül is vágyat kelt bennünk sorsunk szétzúzására. Lázadók lettük: elérte célját. *Tükör mögötti* lázadók. Mert az e világi ember nem ezt akarja megváltoztatni: meg akarja változtatni az emberek jelenlegi sorsát (condtion), amely napról napra alakul.”²⁹ Sartre-t vonzza az amerikai írókhoz a művészi újítás, amelyet a koncentrált, a személyiség felbomlását bizonyító, sokszor naturalista jellegű regényeikben

²⁵ SZIGETI JÓZSEF: Bevezetés a marxista—leninista esztétikába. Budapest, 1964. 152. LUKÁCS GYÖRGY: Az esztétikum sajátossága című művében részletesen kifejti a következő tételt: „A művészet minden fázisában társadalmi jelenség. Tárgya az emberek társadalmi létének alapja: a természettel anyagcserét folytató társadalom, persze a termelési viszonyok közvetítésében, és az embereket egymáshoz fűző kapcsolatok, amelyeket e viszonyok határoznak meg. Az ilyen társadalmilag általános tárgyat semmiképp sem tükrözheti megfelelően egy olyan szubjektivitás, amely megmarad a pusztán partikularitásnál; az esztétikai szubjektumnak az emberiség szintjéig történő általánosítás, a nem-beliség mozzanatait kell kifejlesztenie magában ahhoz, hogy itt adekvát szintet elérjen. Esztétikailag mégsem a nem elvont fogalmáról van szó, hanem a konkrét, érzéki, individuális emberekről, akiknek jelleme és sorsa a nem mindenkori tulajdonságai és éppen elért fejlődési fokát konkrétan és érzékileg, egyénileg és immanensen tartalmazza.” (Budapest, 1965. I. köt. 227.)

²⁶ Erről írja KAFFKA: Az irodalom felől nézve sorsom roppant egyszerű. Az álomszerű belső életem ábrázolása iránti érzék minden mást a mellékesbe taszított és ez (ti. az élet) borzasztó módon elcsökevényesedett s nem szűnik meg elcsökevényesedni.” Tagebücher, 1914-es bejegyzés, 420. Ezt az őszinte vallomást némelyek elfelejtik s Kafka „álomszerű belső életét” ki akarják vetíteni az egész életre.

²⁷ Situations, I. köt. 139.

²⁸ Situations, I. köt. 24—25.

²⁹ Uo. 19.

felfedez, de náluk is, mindenekelőtt az egzisztencializmus szempontjából lehetséges pszichológiai következtetéseket tartja fontosnak.³⁰

Az egzisztencialista filozófiának az ember szempontjából legérdekesebb része, az egzisztenciális pszichoanalízis felfogása a 30-as évek végén már a szépirodalomban is jelentkezik. A *Csömör* ennek az elméletnek szépirodalmi vetülete. Antoine Roquentin elmékedései az emberi lét egzisztencialista felfogása körül forognak, s hogy ez a történet nem lesz pusztán illusztráció, az elsősorban az író pszichológiai érzékével és a lelki állapotokat konkretizálni tudó művészi tehetségével magyarázható. Ha ilyen mondatokat olvasunk egy regényben, hogy „létezni annyit jelent, mint egyszerűen *itt lenni*; a létezők megjelennek, *találkozni* lehet velük, de soha nem lehet *levezetni* őket”³¹, akkor jogosan gondolhatjuk, hogy inkább filozófiai traktátussal van dolgunk. De Sartre a létezés átélését megpróbálja konkretizálni egyben mitizálni: hozzákapcsolja ezt az átélést a park gesztenyefája gyökerének megpillantásához, sőt az ént azonosítja ezzel a gyökérrel. Az irodalom ilyen módon a létezés átélésnek egyik eszköze és annak tudatosítása. S van ennek a könyvnek egy másik jellegzetessége is: intellektuális pesszimizmusa. A Csömörnek — mint érzésnek lényege az abszurditás. „Ok nélkül való minden: ez a park, az egész város, én magam is. Ha az ember olykor tudatosítja magában ezt, felkavarodik tőle a gyomra, minden hullámozni kezd körülötte, mint velem történt a múltkor este, a Vasutasok vendéglőjében: és akkor jelentkezik a Csömör; jelentkezik az, amit ezek a csirkefogók, a Zöld Domb-beliek, meg a többiek, a jogról alkotott elképzelésükkel leplezni szeretnének önmaguk előtt. De micsoda hazugság ez: senkinek sincsen joga; pontosan olyan ok nélküliek ők is, mint minden más ember, és hiába próbálkoznak, mégiscsak fölösnek érzik magukat.”³² Az elszigetelt és kiábrándult egyénnek ez a kétségbeesése mint filozófikus elemekkel gazdagított és nagyon is koncentráltan jelentkező hangulat újdonságként hathatott a második világháború katasztrófáját megélt világban. Az irodalmi fejlődést nézve, Sartre tulajdonképpen nem tett egyebet, mint hogy a XX. sz. elejétől kibontakozott irracionalista irányzatot intellektuálisabbá változtatta az egzisztencialista filozófia segítségével.

A második világháború idején Sartre részt vett a németekkel szembeni ellenállásban, s a cselekvés sok vonatkozásban változtat filozófiai és művészeti felfogásán. Ebben nem kis jelentőségű a marxizmus hatása sem, amelyet addig, míg csak az egyénnel foglalkozott, „kiiktatott”, a társadalomra nézve azonban érvényesnek fogadott el. A filozófiában ennek a változásnak a terméke az a tétel, hogy „az egzisztencializmus humanizmus”. 1946-ban megjelent ilyen című népszerű brossúrájában kiemeli az egzisztencialista elkötelezés, választás és szabadság fogalmát, amelyet most erőteljesebben köt a társadalomhoz, mint *A lét és a semmi*ben. Hangsúlyozza, hogy „az ember az összes emberek választásában választja önmagát”, hogy „az egyéni cselekvés az egész emberiséget elkötelezi”. Persze felfogása most is ellentmondásos, hiszen ugyanebben a munkában ezt olvassuk: „Egyedül vagyunk, könyörtelenül. Ezt fogom azzal kifejezni, hogy az ember szabadságra ítéltetett.”³³ Ez a humanizmus továbbra is individualista s tulajdonképpen pesszimizista álláspontot tükröz,

³⁰ Erre utal MÉSZÁROS VILMA: A mai francia regény c. munkájában, Budapest, 1965. 56.

³¹ Az egzisztencializmus, 310.

³² Uo. 310.

³³ Uo. 220. és köv.

de pozitívuma, hogy legalábbis Sartre-nál közösségi cselekvésre ösztönöz. Ha ezt a nézetet összehasonlítjuk Heidegger elvont antihumanista tétéleivel: „az ember lényege a lét igazsága számára lényeges, mégpedig úgy, hogy ennek következtében éppen nem az ember, mint csupán olyan, fontos”³⁴ — akkor látjuk Sartre „változásának” jelentőségét.

Irodalomfelfogásában a *Temps modernes* bevezetője jelzi az újat. Sartre az ellenállásból azt a következtetést vonta le, hogy az író nem élhet távol korától, s ezt a felismerést programjává teszi: „Minthogy az író semmiképpen sem vonulhat félre, kapcsolódjék hát szorosan korához; ez számára az egyedüli lehetőség: a kor érte van s ő a koráért. Sajnáljuk, hogy Balzac közömbösen fogadta negyvennyolc eseményeit, s hogy Flaubert értetlenül és gyáván szemlélte a Kommünt; de *őhelyettük* sajnáljuk, mert ezzel visszahozhatatlanul elmulasztottak valamit. Mi semmit sem akarunk elmulasztani: voltak bizonyos szebb korok is, de ez a miénk; csak *ez az egy* élet jutott nekünk, ez a háborús és, talán ez a forradalom.”³⁵

Ez a híres sartré-i „engagement”, elkötelezettség kiindulópontja, amelynek elméleti megalapozását a *Qu'est-ce que la littérature?* (Mi az irodalom?) című munkájában, az író esztétikai nézeteinek ebben a summájában olvashatjuk. Ez a munka négy részre tagolódik, melyek a következő címeteket viselik: mi az írás? miért írunk? kinek írunk? az író helyzete 1947-ben. Sartre megkülönbözteti az irodalmat a festészettől, a szobrászattól és a zenétől azon az alapon, hogy azok tárgyakat (objekt) rögzítenek, míg az irodalom jelekkel (signe) dolgozik. A jelek birodalma mindenekelőtt a próza, mert a költészet közelebb áll a többi művészethez. Ez utóbbiakat Sartre az *imaginaire* körébe utalja, amelyben — mint láttuk — keveredik a valóságos és az elképzelt.

A jelekkel dolgozó irodalom szempontjából alapvető a kommunikáció. Az író nem önmagának, hanem olvasójának ír: „Minthogy az alkotás csak az olvasásban teljesülhet ki, minthogy a művész másokra kénytelen bízni a befejezését mindannak, amit ő elkezdett, s minthogy egyedül az olvasó tudatán keresztül érezheti magát lényegesnek a műve számára — minden irodalmi mű felhívás. Írni annyit tesz, mint felhívni az olvasót, hogy változtassa objektív egzisztenciává azt a »feltárást«, amelyet a nyelv révén elkezdtem.”³⁶

Mire hív fel az alkotás? Sartre az esztétikummal kapcsolatban elveti a cél nélküli célszerűség kanti formuláját. Egyetért azzal, hogy a műalkotásnak nincs célja, de azt hangsúlyozza, hogy ő maga a cél: „A műalkotás azért érték, mert felhívás”. „Ha felhívom az olvasómat — írja —, hogy fejezze be az általam elkezdett vállalkozást, akkor magától értetődőleg tiszta szabadságnak, tiszta alkotó erőnek, feltétel nélküli aktivitásnak tekintem őt; semmiképpen sem folyamodhatom a passzivitáshoz, vagyis nem próbálhatom *érzelmileg érinteni*, eleve felkelteni benne a félelem, a vágy vagy a harag érzését.”³⁷ Az író feladata a pusztá bemutatás, amelynek azonban nincs köze a művészet valamilyé öncélúságához, mert az olvasótól megkívánja, hogy teljes személyiségével elkötelezze magát. Sartre szerint nem fontos az, hogy az esztétikai tárgy realista vagy ún. formális művészet terméke. A fő dolog az, hogy az alkotó a „világ visszaszerzésére” törekedjen. „Minden kép, minden könyv a lét tota-

³⁴ Uo. 174.

³⁵ Uo. 262. SARTRE legújabb tanulmánya Flaubert-ről: *La conscience de classe chez Flaubert, Temps modernes*, 1966. máj. — jún. Nemrég jelent meg Flaubert-monográfiája is.

³⁶ Uo. 274.

³⁷ Uo. 277.

litását szerzi vissza, s nyújtja át a néző szabadságának. Mert éppen ez a művészet végső célja: visszanyerni azt a világot, olyannak láttatva, amilyen, de mintha forrása az emberi szabadság volna.”³⁸ Az esztétikai tudat abból a biztonságérzésből ered, amelynek alapja a szubjektivitás és az objektivitás szigorú harmóniája, de hozzátartozik az is, hogy az esztétikai tárgy a képzeletbelin át célba vett világ, s mint ilyen, értéket képvisel.

Arra a kérdésre, hogy kinek ír az író, Sartre a közönség vizsgálatával felel. Megkülönböztet virtuális és reális közönséget, az első az, amely számára írnak, de amelyik nem olvas, a második a ténylegesen olvasó publikum. A szerencsés eset az irodalom számára az, amikor egybeesik a két közönség. Ez történt Franciaországban a XII., a XVII. (amikor nem volt virtuális publikum) és a XVIII. században. Főleg 1848 utántól kezdve azonban a francia író a virtuális közönségnek, a munkásosztálynak ír, de az nem olvassa művét, a polgárokat viszont, akik olvassák, az író mélyesen megveti.

Ami most már a francia írók 1947-es helyzetét illeti, Sartre megállapítja, hogy ők a „legpolgáribb írók” a világban. Három francia írói nemzedéket különböztet meg. Az első, amely 1914 előtt kezdett írni, megtalálta a burzsoázia és az irodalom közti kiegyezés útját, bár azt a látszatot kelti — sokféle módon —, hogy ennél többet akar. (Gide, Proust, Claudel kiemelkednek ebből a nemzedékből.) A második generáció 1918 után indult el az írói pályán, lázadott a kapitalizmus ellen, de tudata polgári maradt. Erre a magatartásra főleg a szürrealizmus a jellemző, amely rendkívül radikálisnak tűnt, de a világ és az emberi nem elleni elvont lázadásával a figyelmet elfordította a konkrét harctól. A harmadik nemzedék, amelyhez számítja magát is, főleg a második világháború élményét élte át. Ez a generáció azt a kérdést tette fel magának, hogyan válhat emberré az ember a történelemben, a történelem által és a történelemért. Ezek az írók a munkásosztályhoz akartak fordulni, de a kommunisták elzárták előlük a virtuális közönséget, s ezzel az irodalom „a megtalálhatatlan publikum” korába lépett. A polgári író célja ilyen körülmények között csak az lehet, hogy „az irodalom útján a közönség a reflexióra és a meditációra térjen át, szerencsétlen tudatot, kiegyensúlyozatlan képet szerezzen magának önmagáról, amelyet igyekszik majd állandóan módosítani és javítani”.³⁹

Amikor 1945 után Sartre — mint kritikus — irodalommal foglalkozik, az egzisztenciális pszichoanalízis tételeit alkalmazza, néhol az elkötelezettségről mondottakkal kiegészítve. Ezt teszi Baudelaire-ről írt nagy tanulmányában, amelyben azt igyekszik kimutatni, hogy a nagy francia költő önmaga — saját magából kiindulva választotta a „megszagattott lelkiismeretet” s a lázadó magatartását, annak minden ellentmondásosságával együtt. Érdekes az a különbség, amelyet Sartre ekkor a lázadó és a forradalmár közt megállapít, s amelyet alkalmaz Baudelaire-re is. „A forradalmár meg akarja változtatni a világot, túllép rajta a jövő felé, egy olyan értékrend felé, amelyet maga talál fel, a lázadó gondoskodik arról, hogy érintetlenül megtartsa azokat a visszaéléseket, amelyekből szenved, hogy fellázadhasson ellenük.”⁴⁰ Úgy tűnik, mintha ekkor Sartre magatartásában is sok lett volna a lázadóéból, akinek elkötelezettsége csak arra terjed ki, amit tagad.

³⁸ Uo. 287.

³⁹ Situations, II. köt. 316.

⁴⁰ SARTRE: Baudelaire (Idées-kiadás), 62.

Még inkább az anarchista lázadó „ideáljára” kell gondolnunk, amikor Sartre a *tolvaj-író*t, Jean Genét-t az autentikusság mintaképeként állítja a kapitalista társadalomban uralkodó rosszhiszeműséggel szemben.⁴¹ Ki kell azonban emelnünk, hogy ebben a tanulmányában Sartre elismeri a valóság társadalmi elemeit is a választást illetően, nem úgy, mint Baudelaire esetében, ahol pusztán az egyén sorsa nyújtotta a nagyon is szubjektivista magyarázatot.

A lázadás magatartása az, amely szemében Camus-t is rokonszenvenessé teszi. A *Közöny*ről írt kritikájában Sartre ebből a műből az abszurdum szenvedélyét emeli ki. Ez az abszurdum-látás azonban szerinte más, mint a Kafkáié. „Kafka a lehetetlen transzcendencia regényírója: a világ számára jelektől terhelt, amelyeket nem értünk meg; a díszlet hátoldaláról van itt szó. Camus úr számára éppen ellenkezőleg, az emberi dráma minden transzcendencia hiánya.”⁴² Az abszurd ember univerzuma művészileg a „neorealista analitikus világa”, amelyben minden kis ténynek jelentősége van. Sartre nemcsak stiláris szempontból kapcsolja Camus művét a XVII—XVIII. századi francia moralisták hagyományához. „A Közöny — írja — klasszikus mű, a rend műve, amelyet az abszurdummal kapcsolatban hoztak létre az abszurdum ellen.”⁴³

Sartre tanulmányaiban nemcsak irodalommal foglalkozik, hanem képzőművészettel és zenével is, de mindig úgy, hogy szinte bocsánatot kér e „kalandozásai” miatt. A képzőművészetben a múltból főleg Tintoretto foglalkoztatja, akinek művészetét mindenekelőtt karrierizmusával és az ezzel kapcsolatos szorongással magyarázza, gazdag történelmi adatokra támaszkodva. A maiak közül mindenekelőtt Giacometti, Lapoujade, Masson, Klee, Wols érdeklik. A képzőművészet az imaginárius világába tartozik, tehát nincs olyan közvetlen jelentése, mint az irodalomnak, s rá elsősorban az egzisztenciális fenomenológia tételeit alkalmazza. Az absztrakt irányzat azért vonzza, mert úgy látja, hogy ezen az úton a maga „tisztaságában” kerül közelebb a művészet igazi céljához. „A Szép nem célja a művészetnek, hanem a hús és a vér, a lét.” Ezt a célt az aktivitással, a praxissal érheti el, s ebben a tekintetben a nonfiguratív művészet az igazán megfelelő, hiszen ez alkot újat s készíti a nézőt is az alkotásra.

A képzőművészettel kapcsolatban is erőteljesen foglalkoztatja a „kommunikáció” problémája, s ez még inkább előtérbe kerül, amikor a zenéről szól. „Schönberg — mondja Sartre — messzebb áll a munkásoktól, mint Mozart hajdanában a parasztoktól.” „Biztos, hogy a modern zene szétveri a kereteket, kiszabadítja magát a konvenciók alól, saját maga választja útját. De kinek beszél felszabadulásról, szabadságról, akaratról, az ember ember általi alkotásáról? Egy elhasznált és kivételes hallgatóságnak, amelynek fülét az idealista esztétika tömte be.”⁴⁴ Szerinte a modern művészetben — s adott esetben a zenében — az a tragikus, hogy újítani akar, de közönsége a társadalmi konzervativizmus híve, ugyanakkor a társadalmi forradalom az esztétikában konzervatív. Ezt a következtetést Sartre a szocialista realizmus dogmatikus értelmezéséből vonja le, anélkül, hogy tekintetbe venné azt a kulturális forradalmat, amely a Szovjetunióban és más szocialista országokban végbemegy, s amely a nagy

⁴¹ Saint Genêt, comédien et martyr. Paris, 1952. BEAUVOIR ugyanebben az időben Sade márki védelmére kel: faut-il brûler Sade, Temps modernes, 1951—2.

⁴² Situations, I. köt. 112.

⁴³ Situations, id. h. 121.

⁴⁴ Situations, IV. köt. 21.

értékek terjesztését és befogadását tette és teszi lehetővé, még ha 1953 előtt a szektarianizmus el is torzította az irodalom és művészet alkotó útját és túl szűken értelmezte a tájékozódást.

Sartre „aktív” művészetfelfogása szembefordulás „a művészet a művészetért” polgári felfogással, s az elkötelezettség hirdetésével az irodalomnak és a művészetnek morális küldetését akar biztosítani. Nem szabad azonban elfeledkeznünk arról, hogy a francia író milyen történelmi helyzetben hirdette meg ezt az elméletet. A második világháború után vagyunk már, amikor éles harc folyt Franciaországban a kapitalizmust megtartani akaró és a szocializmust kívánó erők között. Ebben a helyzetben az elvont elkötelezettség harmadikutaságát jelentett a társadalmi cselekvés szempontjából. Sartre ebben az időben csatlakozik is harmadikutas politikai formációkhoz, amelyek igyekeznek megnyerni a kispolgári értelmiséget. Mindezek után nem véletlen, hogy a kommunisták mindenütt a világon élesen szembefordultak az egzisztencializmussal nem csupán filozófiai, hanem elsősorban politikai szempontból.⁴⁵

A szépirodalomban: mind a prózában, mind pedig a drámában Sartre érvényt szerez azoknak az egzisztencialista tételeknek, amelyek fejlődésének ezt a korszakát jelzik. *A szabadság útjai* című regényében a hősök szembeállítják magukat a választás problémájával a magán- és közéletben egyaránt a tudatosság különböző fokán. A regény története 1938-ban kezdődik s a franciaországi összeomlásig jut el, a szerző nem fejezte be. Ez a történelmi „szituáció” alkalmas arra, hogy a szabadság és az elkötelezettség problémái világosabban álljanak az ösztönösen élő emberek előtt is. Sartre a filozófus szándékosságával keresi tételeinek illusztrálását, de ez nem jelenti azt, hogy figurái egzisztencialista bábuk lennének. Mint ahogy az egzisztencialista filozófia, úgy ez a regény sem tud azonban választ adni arra a végső kérdésre, hogy tulajdonképpen mit is jelent az ember szabadsága.

Sartre keresi ezt a szabadságot a drámában is, s művészileg talán eredményesebben, mint a prózában. *A Legyek* című művében az emberi szabadságot az isten-léttel állítja szembe, kifejtve az ateista egzisztencializmus tételeit. Amikor Aigiszthosz, a zsarnok, Jupiterre emlékezteti Oresztészt, ez így válaszol: „Mit érdekel Jupiter? Az igazság az emberek ügye, és nem kell semmiféle isten, aki megtanítson rá.” S előbb Jupiternek mondotta: „Nem vagyok sem úr, sem szolga, Jupiter. Én a szabadságom vagyok.” Ezt a felismerést azonban nem tartja meg a maga számára, hanem másokat is fel akar világosítani, fel akarja nyitni az argosziak szemét. Jupiter figyelmezteti: „Szegények! Magányt és szegényt ajándékozol nekik, elszakítod a leplet, amellyel beborítottam őket, s hirtelen elébük tárod létezésüket, sűrű szegénytelen létezésüket, amely semmire sem való. Oresztész pedig ezt feleli: „Miért tagadnám meg tőlük a bennem élő kétségbeesést, mikor ez a sorsuk.” Jupiter: „Mit kezdenek vele?” Oresztész: „Amit akarnak: szabadok, és az emberi lét a kétségbeesésen túl kezdődik.”⁴⁶ A pesszimista humanizmusnak ez a programja összecseng azzal, amelyet Sartre az irodalom feladatának tart.

*Az ördög és a jóisten*ben már nem ilyen absztrakt és sztoikus jellegű a szabadságért való harc megfogalmazása. Götz, Sartre hőse, hiába keresi a szabadságát az ördögi gonoszságban vagy az angyali jóban, az embert kell válasz-

⁴⁵ Vö. R. GARAUDY: *Une littérature de fossoyeurs*. Paris, 1947. Sartre politikai fejlődéséről: J. RONY: *J. P. Sartre et la politique*, Nouvelle Critique, 1966. márc.

⁴⁶ Az egzisztencializmus, 326. és köv.

tania, akiben keveredik a kettő. Az ember választása itt nem elvont: Götz a felkelő parasztok élére áll, hogy harcoljon nemcsak általában a szabadságért, hanem a társadalmi szabadságért. „Manapság — mondja Götz — az ember bűnösnek születik, s nekem követelnem kell a magam részét a bűnből, ha meg akarom kapni a jussom a szeretetből és az erényből. A tiszta szeretetet akarom — ostobaság. Egymást szeretni annyi, mint gyűlölni a közös ellenséget. Magamévá teszem hát gyűlöleteteket. A Jót akartam — ostobaság. A mi földünkön és a mi korunkban a Jó és a Rossz elválaszthatatlan: vállalom hát, hogy rossz legyek, mert csak így lehetek jó.”⁴⁷

Ez a darab azt bizonyítja, hogy Sartre nem maradhatott meg az elkötelezettség 1947-es elvont értelmezése mellett: a történelem választásra kényszerítette, s ő egyre többször a haladás erői mellett foglalt állást. 1952-ben a Camus-sal folytatott vitában egykori barátja antikommunizmusa ellen fellépve az elkötelezettség történelmi meghatározottságát veti fel. „Az ember — mondja — történeti lesz, hogy követhesse az örökkévalót és univerzális értékeket fedez fel a konkrét cselekvésben, amelyet valamely különleges eredmény érdekében folytat.⁴⁸ Ebben az összefüggésben a szabadság azt jelenti, hogy az ember szabadon választja a harcot a szabadságért. De a harcot választani kell, s nem lehet semlegesnek mutatkozni. „Nem arról van szó, hogy a Történelemnek van-e értelme, s mi méltóztatunk-e részt venni benne, hanem arról, hogy miután benne vagyunk fejkünk bűbjáig, igyekezzünk olyan értelmet adni neki, amely számunkra a legjobbnak tűnik, nem utasítván el részvételünket, bármilyen gyenge is az, semmiféle konkrét akcióban, amely azt megköveteli.”⁴⁹ Camus erre úgy válaszol, hogy „az az igazán elkötelezett író, aki mindenestül vállalja a harcot, de nem hajlandó csatlakozni a reguláris hadseregek egyikéhez sem, tehát »szabad harcos«. És ez esetben, ha becsületesen vonja le a tanulságot a szépségből, nem az önzés tanulsága lesz az, hanem a szigorú testvériség.”⁵⁰ Camus-nak ez az elvont testvériségen és anarchista lázadáson alapuló humanizmusa csődöt mondott, amikor konkrét állásfoglalásra volt szükség. Sartre világosabban látta a társadalmi fejlődés útját: fellépése mindig akkor volt eredményes, amikor csatlakozott — ha nem is szervezetileg — a „reguláris hadsereghez”. 1952-ben *A kommunisták és a béke* című tanulmányában az elkötelezettség politikai tartalmát a kommunistákkal együtt a béke védelmezésében látta, s ez az állásfoglalás a koreai háború idején nem volt kis jelentőségű. 1955-ben szembefordult M. Merleau-Pontyval is antikommunista megnyilvánulásai miatt s újból vállalta az akcióegységet a kommunistákkal, a békés egymás mellett élés politikájának támogatásáért. Mindez nem jelenti azt, hogy ezután mindig és mindenkor a kommunisták mellett foglalt volna állást. A magyar ellenforradalom után a polgári világ nyomásának nem tudott ellenállni s egy ideig eltántorodott a kommunistákkal való együttműködéstől. Ma azonban ismét harcol a békéért, a harmadik világ népeinek függetlenségéért, a demokrácia érvényesüléséért Franciaországban.

Az utóbbi időkben — éppen a fent említett társadalmi-politikai tapasztalatok hatására új szakaszt figyelhetünk meg Sartre gondolkodásának s ezzel együtt művészeti felfogásának fejlődésében. 1960-ban kiadta nagy filozófiai művét, *A dialektikus ész kritikáját* (*Critique de la raison dialectique*), amelyben

⁴⁷ Uo. 334.

⁴⁸ *Situations*, IV. köt. 124.

⁴⁹ Uo. 125.

⁵⁰ A. CAMUS: *Discours de Suède*. Paris, 1958. 60.

megkísérli összeegyeztetni a marxizmust és az egzisztencializmust. Az a dialektika, amelyről könyvében beszél, kizárja a természet dialektikáját. Antropológiai vonatkozásban a fenomenológiai intuícióra támaszkodik, bár hangsúlyozza a „materiális és objektív” dialektika szükségességét. Elismeri, hogy egyedül a történelmi materializmus képes magyarázatot adni a társadalom fejlődésére, de kifogásolja elméleti jelentkezésének dogmatizmusát, ami szerinte főleg abban áll, hogy nem foglalkozik az emberrel és nem használja fel a pszichológia, a szociológia és a fenomenológia eredményeit. Sartre-nak erről a művéről széleskörű nemzetközi vita alakult ki, amelyben a marxisták üdvözlik a francia író közeledését, ugyanakkor rámutatnak szubjektív idealista vonásaira.⁵¹

Ami esztétikai nézeteit illeti, Sartre ott is kitart szubjektív idealista alapítélei mellett, de a polgári öncélúság ellen fellépve erősíti és bizonyos mértékig módosítja az elkötelezettség gondolatát. Az „új regény” képviselőivel nemrég lezajlott egyik vitájában kifejtette, hogy a nyelv, amely az irodalom anyaga, nem csupán jel, hanem jelzett is, a maga jelzeteit jelek után ismerteti meg olvasóival. Az író művéhez való viszonya olyan, mint Mózesé az ígéret földjéhez: nem csupán azért, mert valami mást tesz, mint amit hitt tenni, hanem azért is, mert ezt nem ő maga tudja, hanem mások, az olvasói, mondják meg neki.⁵² „Az olvasók a tárgyat, amelyet alkotott, másként küldik vissza neki, mint ahogy hitte, hogy alkotta, mert az olvasásban alkotás van.” Az olvasó mint a „szabadság gyakorlását” veszi kezébe a könyvet s jeleiből olyan jelzetet csinál, amilyet akar. Miért olvasnak regényt vagy tanulmányt? Azért — válaszolja —, mert „van valami, ami hiányzik annak a személynek az életéből, aki olvas és ezt keresi a könyvben. Ami hiányzik neki, az az értelem, mert a totális értelmet adja neki a könyv, amelyet olvas; az értelem, ami számára hiányzik, az természetesen az élete értelme, ennek az életnek az értelme, amely mindenki számára rosszul alakított, rosszul megélt, kizsákmányolt, megsalt, misztifikált, de amelyről azok, akik azt élik, tudják, hogy más is lehetne; hol, mikor, hogyan? Ezt nem tudják; mi itt nem a militáns szempontjából beszélünk, mert az elkötelezett irodalom nem a militáns irodalma. Csak egyszerűen azt akarjuk mondani, hogy ezek emberek, akik nem találták meg jelentésüket, értelmet keresnek; szabadságuk éppen abban áll, hogy értelmet adnak a valóságnak, mindig, mindenütt, de részleges értelmeket; részleges értelmeket, amelyek nem egyeznek egymással. És ezeknek az értelmeknek az egysége, amelyet életüknek akarnának biztosítani, ez az egység, amelyet nem találnak, amely kicsúszik kezünkől. A könyv éppen arra hívja fel őket, hogy megvalósítsák ezt az egységet a szabadságban, az olvasás által.” Sartre utal arra, hogy az irodalomban a reális életről van szó, amelyet az olvasó meg akar ismerni. A realitásról szólni nem azt jelenti, hogy mindig néven nevezzük a dolgokat: az olvasó számára biztosítani kell a szabadságot, hogy maga találja meg a jelentéseket.

⁵¹ Erről a vitáról R. GARAUDY: Válasz J. P. Sartre-nak, Budapest, 1963. LUCIEN SEVE: J. P. Sartre et la dialectique, Nouvelle Critique, 1961. febr. Több tanulmány a Nouvelle Critique 1966. márc.-i számában. A polgári világ filozófusai egyre nagyobb dühvel fogadják Sartre egyetértését a marxizmus bizonyos tételeivel. Erről W. DESAN: Marxism of J. P. Sartre. Garden City. New York, 1965 W. ОДАЈНУК: Marxism and existentialism, Garden City. New York, 1965. Mulatságos, hogy a polgári filozófusok most igyekeznek bebizonyítani a marxizmus és az egzisztencializmus összeegyeztethetlenségét. Ezt teszi többek közt R. ARON: J. P. Sartre et le marxisme c. cikkében, Figaro Littéraire, 1964. okt. 29., nov. 4.

⁵² Que peut la littérature? L'inédit 10/18. sorozat, Paris, 1965. 107. és köv.

„Ha a szabadságnak ezt a pillanatát éli át, tehát ha egy pillanatig a könyv után megszabadult az elidegenedés vagy az elnyomás erőitől, bizonyosak lehetnek, hogy nem fogja ezt elfelejteni. Ez az, amit az irodalom tud tenni, legalábbis egy fajta irodalom.” Érdekes változásról van itt szó abban a tekintetben, hogy Sartre már nem kapcsolja az irodalmat olyan közvetlenül az egzisztencializmus egyes tételeihez, hanem inkább azt keresi, hogyan lehet általa „értelmet adni a valóságnak”, hogyan lehet megteremteni a részleges értelmek egységét. Szerinte az elkötelezett irodalom nem „militáns irodalom”, hanem az embert az elidegenedés és az elnyomás erőinek hatása alól akarja felszabadítani és biztosítani akarja számára a szabadság átélését. Ebben a felfogásban bizonyos fajta lemondást is sejtet, amit *A szavakban* így fogalmaz meg: „Tollamat sokáig kártnak tekintettem: ma már tudom, milyen tehetetlenek vagyunk.” Annak a polgári baloldalnak a tehetetlenségéről van itt szó, amely fenn akarta tartani különállását a kommunistákkal szemben, amely úgy látja, hogy csalódott a munkásosztályban és amelynek egyes képviselői most a „harmadik világban” keresik a megváltót. A tehetetlenség felismerése ellenére írni akar, mert úgy érzi, hogy a könyveknek valamilyen hasznuk van: „A kultúra nem ment meg semmit és senkit, nem is igazol. De emberi alkotás: az ember önmagát vetíti belé, magára ismer benne; csak abban a kritikus tükörben látja meg tulajdon képét.”⁵³ Sartre filozófiai és esztétikai új felfogása még nem kristályosodott ki, az azonban nem kétséges, hogy kiindulópontjától elég messze eltávolodott, még pedig a konkrét történelmiség felé.⁵⁴

*

Furcsa keveréket mutatnak Sartre esztétikai nézetei. Az egzisztencializmus általános tételeit alkalmazza a művészetre, de ugyanakkor ennek ellentmondó elemek is jelentkeznek főleg irodalomfelfogásában és még inkább irodalmi alkotásaiban. Ezt az ellentmondást a legjobban az elkötelezettség fogalma tárja fel. Az elkötelezettség eredetileg nála nem társadalmi elkötelezettséget jelentett. Még *Az egzisztencializmus—humanizmus* című brosúrájában is, amely a leginkább veszi tekintetbe a társadalmat, az egyén választását, „tervét” és felelősségét hangsúlyozza. „Az egzisztencialista — írja — szívesen mondja, hogy az ember csupa szorongás. Ez a következőt jelenti: Az ember, aki elkötelezi magát, és tudatában van annak, hogy nem csupán olyan lény, amilyennek választotta magát, hanem egyúttal törvényhozó is, aki önmagával együtt az egész emberiséget is választja, nem menekülhet teljes és mélységes felelősségének érzetétől.”⁵⁵ Az elkötelezettség az irodalom és a közönség viszonylatában — éppúgy, mint a politikában — már társadalmibb jelleget ölt. Sartre olyan irodalmat akar, amely „összeegyezteti a metafizikus abszolútumot a történelmi tény relativitásával.” A történelmi tény relativitása a társadalomhoz kötődik, amellyel szemben elégedetlen, s amelyet meg akar változtatni. A francia író sokszor azonosítja a kizsákmányolást az elnyomással és az elidegenedéssel, a történelmi küzdelmet — az osztályharcot — pedig az elvont

⁵³ Az egzisztencializmus, 216.

⁵⁴ Esztétikai nézeteinek legújabb összefoglalója a *Revue d'esthétique, Nouvelle série, n° 3—4. Esthétique de la langue française*. Vö. Az író és nyelve c. szemelvényt, mely a tanulmányt követi.

⁵⁵ Az egzisztencializmus, 211.

szabadságkereséssel. Antikapitalista álláspontja azonban nem vitatható. Az irodalmat — ha ellentmondásosan is — nemcsak az egyén, hanem a társadalmi haladás szolgálatába is akarja állítani, még ha az utóbbi időkből általánosabban fogalmazza meg ezt a feladatot s az ember „kritikus tükréről” beszél is.

A polgári világ Sartre-nak ezt az elkötelezettség felfogását elveti s mindenekelőtt elavultságát igyekszik bebizonyítani. E. F. Kaelin, aki terjedelmes könyvet szentelt Sartre és Merleau-Ponty esztétikai felfogásának, az osztályharc sartre-i elméletével szembeszállva ezt írja: „A jelenkori társadalom nem szembenálló osztályok garnitúrájából struktúrált . . . , hanem egymásra épülő intézmények rendszeréből vagy az egyéni magatartás formálissá vált szabályaiból.”⁵⁶ A művészetnek egy „jól berendezett társadalomban” szabadnak kell maradnia, ami azt jelenti, hogy függetlenítenie kell magát mind a politikától, mind pedig a business-től. Sartre meggondolatlanul kötelezi el magát a politika mellett, még szerencse, hogy Merleau-Ponty az elméletben, Camus pedig az irodalomban korrigálja őt.

Mások (mint pl. W. Odajnyk) azt bizonygatják, hogy az egzisztencializmus alapvetően szembenáll a marxizmussal az egyén kérdésében, s ezért Sartre állásfoglalása a marxizmus egyes tételei és főleg a társadalmi harc gondolata mellett logikátlan „kitérések”, amelyek „ártanak” az egzisztencializmusnak, illetve végső fokon Sartre-t a marxizmushoz viszik el.

Ugyanakkor a nyugat-európai marxisták körében akad olyan nézet is, amely Sartre-t „esztétikai balossággal” vádolja. Christine Glucksmann a Nouvelle Critique-ben kimutatja, hogy a francia író az irodalom lényegét és kapcsolatát helytelenül határozza meg. Az irodalom lényegét ugyanis a szabadságban jelöli meg s funkcióját a valóság megváltoztatásában. Az irodalom nála eszmei, sőt szűkebben vett politikai tartalmú, s a történelem csak akkor létezik, ha az irodalmat valósítja meg. A francia marxista szerző szerint Sartre nem veszi tekintetbe az irodalom sajátosságát, arról nem is beszélve, hogy idealista módon fogja fel a történelmet. Az irodalom „ideológiai” felfogása és a voluntarizmus — ez a lényege annak a torzításnak, amelyet Sartre-nál megtalálunk. Ebben a kritikában sok az igazság, de túlságosan is csak az elméleti írásokból indult ki s nem veszi tekintetbe a szépirodalmi alkotásokat, amelyek ezt az „ideológiai” tartalmat élővé teszik és sok vonatkozásban korrigálják is.

Nálunk egyesek hajlanak arra, hogy azonosítsák a sartre-i elkötelezettséget a lenini pártossággal. Sartre felfogása az elkötelezett irodalomról szembenáll a burzsoá öncélúsággal, s ez nem csekély érdeme. Társadalmi töltete progresszív abban a vonatkozásban, hogy elítéli a kapitalizmust, változtatni akar az ember helyzetén a világban s a változást mindenekelőtt a munkásosztálytól várja. E pozitívumai ellenére a sartre-i elkötelezettség nem azonos a lenini pártossággal. Lenin az irodalmat és művészetet a proletár osztályharc szolgálatába kívánta állítani, s alapvető követelménynek tartotta a marxista világnézetet. A pártosság tartalma történelmileg változott, de ma sem azonosítható az elkötelezettséggel.⁵⁸ A sartre-i elkötelezettség még mai formájában is csak fenntartásokkal és egyes esetekben segíti a munkásosztály harcát és fogadja be a marxizmus világnézetét.

⁵⁶ E. F. KAELIN i. m. 151.

⁵⁷ Nouvelle critique, 1966 márc.-i számában.

⁵⁸ LENIN Művei 31. köt. 321.

Sartre közeledését a marxizmushoz nem szabad lebecsülnünk. Ebben a közeledésben a nyugati értelmiség egy részének útkeresése tükröződik, amely szembeszáll a kapitalizmussal s egyre inkább érdeklődik a szocializmus és a marxizmus iránt. Sartre nem kis mértékben hat erre az értelmiségre, és segít leküzdeni azt a vak antikommunizmust, amelyet a burzsoá rend az összes rendelkezésre álló eszközökkel propagál. Esztétikai szempontból nézve a kérdést a sartre-i elkötelezettség elismeri — ha felemásan is — az irodalom és művészetek társadalmi funkcióját s ezzel haladó álláspontot képvisel a tömeges és az arisztokratikus dekadenciával szemben, amely ma újabb irányzatokban jelentkezik. Ez az elkötelezettség szövetségünk lehet társadalmi és művészeti harcainkban egyaránt.

J E A N - P A U L S A R T R E

AZ ÍRÓ ÉS NYELVE

(. . .) Minden íróban megvan a gyermeki oldal, amely nem a közlésre törekszik, hanem éppenséggel a teremtés-birtoklás mozzanatnak felel meg; arról van szó, hogy meg kell teremteni a szavak segítségével „az asztalt”; megcsináljuk az asztal egyenértékét és azt foglyul ejtjük benne; ilyen pillanatokban ön azt képzei, hogy ha leírt néhány szót, néhány szép szót, amelyek jól összeillenek — s Flaubert ezt hitte egész életén át —, akkor birtokába kerített egy teret, egy teret, amely az öné és egyben kapcsolat Istennel. Megcsinálta egy asztal egyenértékét, csaplába ejtette azt, az most már ő maga. Mindez a nem-közlést tételezi fel, hiszen amikor azt mondják, hogy az írók mindig másoknak írnak, ez csak perspektívában igaz, de nem igaz eredetét tekintve. Van a szónak bizonyos értelemben mágiikus eszméje is, ez teszi, hogy írunk az írás kedvéért, hogy szavakat teremtünk, vagy legalább szó-együtteseket, úgy csináljuk a szavakat, ahogy homokvárat csináltunk gyermekkorunkban, pusztán a vár szépségeért, s nem azért, hogy azt mutogassuk; s persze ha meg is mutatjuk utóbb, az olvasók semmi esetre sem számítanak, akárcsak a szülők, akiket odahívunk: „Nézd csak, milyen szép homokvárat csináltam!”; s a szülők azt mondják: „Ó, milyen szép homokvár!” — mert az olvasónak sem különb a szerepe kezdetben. S ezért van az is, hogy sok olyan emberrel találkozok, aki felháborodik, ha azt mondják neki: „De azért írunk, hogy közöljünk valamit”, ezek ugyanis megrekedtek a verbális gyermekkor egy bizonyos pontján. Egy szóvárat akarnak csinálni — amint ezt Flaubert mondta —, amely megáll önmagában. Úgy vélem, ez az írónak az első lépése. Szerintem senki sem lehet író, ha nem álmódózott valamikor arról, hogy ilyesmit tegyen. De anélkül sem lehet igazában írni, még tizenöt éves korban sem, hogy ezt az állapotot nem lépjük túl. Elérkezik egy pillanat, amikor feltűnik a viszony. S ekkor, apránként, eltűnik a nyelv mágiikus szemlélete; s ez egyben kijózanodást is jelent. Attól a pillanattól fogva, mihelyt ön tudja, hogy a szó nem arra való, hogy birtokunkba vegyük vele az asztalt, hanem hogy jelezzük azt másoknak, ön belekerült az áttetszőségében kollektív viszonylatba, amely az emberhez utasítja önt s egyben eltávolítja az Abszolútumtól. Csak-hogy egy fejlődési folyamatban nem lehet megjelölni a pillanatot, amikor ez bekövetkezik, nem lehet megmondani, mi marad meg üledékként a régi hiedelemből. Én például jól tudom, hogy kétféle írásmóddal rendelkezem, és furcsa módon az közülük a világosabbik, amelyiket erősebben terhel az üledék: az irodalmi írásmódom. A régi hiedelem azon a szinten nyilvánul meg, amelyet prózájának neveznék, ha úgy tetszik, annak a ténynek a szintjén, hogy prózaíró semmi esetre sem lehet olyan ember, aki pusztán jelez; hanem olyan ember, aki *egy bizonyos módon* jelez: ezen a csalóka módon, szavak egy bizonyos típusával, rezonanciák segítségével stb. Egyszóval olyan valaki, aki mégis csak betuszkolja mondatába a leírt tárgyat. Amikor egy prózaíró vagy egy író egy asztalról beszél, leír néhány szót erről az asztalról; de ezeket alapjában véve mégis csak olyan módon írja le — tisztán szubjektív eszméje szerint —, hogy ez a szóbeli együttes az asztalnak egy bizonyos fajta reprodukciójává vagy éppen produkciójává lesz, hogy az asztal valamiképpen belésszáll a szavakba. Ha ezt az asztalt, amit itt lát, leírnám, valami olyasmit kellene beleadnom magának a mondatnak a struktúrájába, ami megfelel ennek a fának, pöttyeinek, repedéseinek, súlyosságának stb., olyasmiket, amikre egyáltalán nincs szükség a tiszta kommunikáció esetében. Akkor tehát, amikor szépprózájának nevezett dolgot írok, ez a

szemlélet mindig jelen van, máskülönben nem is volna érdemes ezen a nyelven írni; a filozófiai közlés számára viszont épp az a legnehezebb, hogy abban tisztázza közlésről vanszó. Amikor *A lét és a semmit* írom, akkor kizárólag gondolatokat akarok közölni jelek segítségével.

— *Őn most azt magi arázza, hogy mi maradt meg az első hiedelemből. Meg tudná magi arázni ugyanígy, technikailag, hogy mi az az új — a „régí hiedelemhez” ragaszkodó írás viszonylatában új —, ami ehhez hozzájött?*

— Az új hozzájárulás voltaképpen egy ellentmondás. Őn ismeri azt a megkülönböztetést az *írogató és az író* (écrivain — écrivain) között, amit mostanában használnak — például a *Tel Quel* iskolája —, mondván, hogy vannak clyanak, akik megmagyarázzák, megmutatják a dolgokat, akik ezért írnak, hogy jelezzék a tárgyakat, akik tehát *írogatók*, vannak viszont olyanok, akik azért írnak, hogy a nyelv önmagában nyilatkozzék meg s nyilatkozzék meg ellentmondásos, retorikai mozgásában, struktúráiban, ezek az *írók*. Én erre azt mondanám, hogy az életet ennek a két álláspontnak a meghaladása jelenti. Úgy vélem, hogy nem lehet senki író anélkül, hogy ne lenne írogató, és nem lehet írogató anélkül, hogy ne lenne író is. Így tehát az, ami eredetileg a közlés elutasítása volt vagy a közlés nem ismerése, akkoriban, amikor csináltam a szavakat, a homokvárakat, megmarad, mint üledék, mint egyfajta, a közlés szervein túli közlés. Azt akarom ezzel mondani, hogy *jelenleg* engem az olvasóhoz forduló közlés érdekel, hogy most már nem az asztal egyenértékét akarom megcsinálni a szavak egymáshoz való viszonya segítségével, hanem azt akarom, hogy az olvasó lelkében ezek a szavak kölesönös viszonyaik útján, egymás kölesönös megvilágítása útján adják neki az asztalt, amely nincs ott, nem pusztá jelként, hanem földözött asztalként. Szeretném kiemelni, hogy a cél mindig olyan valami, ami visszavisz bennünket az írogatóhoz, engem mindenesetre. Mondani akarok valamit, ezt a valamit másoknak akarom elmondani, bizonyos, meghatározott embereknek, clyanoknak, akik mellette vagy ellene vannak azoknak az eszméknek vagy azoknak a cselekedeteknek, amelyekhez való viszonyomban én magam is meghatározott vagyok. Véleményem szerint a cél végül is a kapcsolat a másikkal. Mindazonáltal az író éppen az jellemzi, hogy olyan pasas, aki a nyelvet a totális közlés tárgyának, illetve a totális közlés eszközüének véli, s nem a nyelv nehézségei ellenére — ilyen nehézség az, hogy egy szónak több értelme van, hogy a mondatban sokszor kétértelmű — hanem éppen ezek miatt vélekedik így. Ezt akarom tehát mondani: ha az ember a szavakat kizárólag a közlésre használja, nyilvánvalóan lesz ott egy üledék, ami abból adódik, hogy vannak jeleink, amelyek jelölnek egy jelen nem levő tárgyat s annyiban képesek jelölni azt, amennyiben annak magának ilyen vagy olyan értelme van, továbbá amennyiben ilyen vagy olyan konkrét helyzetben van más tárgyakhoz viszonyítva; ezek a jelek azonban nem fogják visszaadni azt a valamit, amit a tárgy húsának nevezhetünk; így az ember arra a végső következtetésre jut, — tagadhatatlan, ez egy bizonyos nyelvészeti possesszimizmus —, az ember arra a következtetésre jut, hogy a nyelvnek a természetéből magából következően, marad egy közölhetetlenségi üledék, egy közölhetetlenségi szegély, amely változó ugyan, de elkerülhetetlen. Példának okáért érzelmeimet eléggé elmélyítve tudnám jelölni, de egyes bizonyos ponttól fogva realitásuk már nem lenne kapcsolatban azzal a tagolással, amelyben előadom őket. Ennek két oka van: egyrészt az, hogy a nyelv mint tiszta jel a jelentettet jelölni csak szűkebb értelemben vett fogalomként képes, másrészt az, hogy bennünk is túlságosan sok olyan dolog rejtőzik, ami kondicionálja a nyelvet; a jelentésnek a jelentőhöz való viszonyában van egy visszafelé utaló mozzanat, egy centripetális viszony, amely megváltoztatja a szavakat. Amit mondunk, az többé-kevésbé mindig különbözik attól, amit mondani akarunk, magának a szóhasználatnak következtében.

— *Őn megkülönbözteti a jelentést és a jelentettet?*

— Igen, a jelentett számomra a tárgy. Meghatározásom a nyelvről nem lesz szükségképp azonos a nyelvészekével: ez a „szék”, ez a tárgy, ez tehát a jelentett; a jelentés viszont későbbi, az a logikai együttes, amelyet a szavak segítségével felépítünk, azaz egy mondat jelentése. Ha azt mondom, hogy „Ez az asztal az ablak előtt van”, akkor megcélzok egy jelentettet, ez az asztal, jelentések segítségével, amelyeket az összerakott mondatok együttese képez; s itt saját magamat tekintem jelentőnek. A jelentés tehát a noéma, a felhasznált vokális elemek együttesének korrelatívuma. (. . .)

(. . .) *Azonban abban az írodalmi irányzatban, amelyet a Tel Quel képvisel s még általánosabban: mindazoknál az íróknál, akik Robbe-Grillet láthatárán helyezkednek el, — túl az elméleten, amely egyébként nincs kidolgozva, van egyfajta írodalmi pozitívizmus, egy olyan lehetőség s egyben törekvés, hogy az írásról alkotott koncepciójukat Heidegger filozófiájára alapozzák vagy legalább Heidegger filozófiájának legutolsó irányára, amelyben a Létet többnyire úgy fogja jel, mint az írás magát vagy a nyelvet. Az a mód, ahogyan őn az imént leírta nekünk a jelentés kapcsolatát a jelentetthez — hivatkozva egyébként Merleau-Pontynak egy*

olyan korszakára, amelyben ő is Heidegger befolyása alatt állt, — indít engem arra, hogy az ön állásfontjának a Lét heideggeri koncepciójához való viszonya felől kérdezősködjem. Talán úgy mondanám, hogy a különbséget megállapítsam vagy megállapítását lehetővé tegyem, hogy, nekem úgy tűnik, ön teljes kölcsönösséget állapít meg egyrészlről a jelentő, másrészlről aközött, ami a jelentetben vonzza a jelentőt, míg Heideggernél végeredményben a jelentett, tudniillik a Lét lesz teljes egészében a kezdeményező a beszédre való felhívásban.

— Úgy van. S ez, következésképp, számomra elidegenedést képvisel. Ugyanezt érzi az ember Merleau-Pontynál is egy bizonyos mértékben: minden retrográd viszony a Lét-hez vagy minden feltárás a Léthez, amely feltételezi a Létet a feltárás előtt is, után is, egyszerre, mint a feltárást kondicionáló tényezőt, számomra elidegenedésnek tűnik. Ezzel azt akarom mondani, hogy én visszautasítom a Létet, mint a Léthez vezető feltárás kondicionálóját. Ugyanecek visszautasítom a strukturalizmust — mert ebből kiindulva meg lehetne alkotni a struktúrák egyik teóriáját —, minthogy az is egy én-mögöttemet tétel: mögöttem azonban nincs semmi. Én úgy gondolom, hogy az ember középen áll, vagy ha vannak is mögötte dolgok, azokat bensőjébe olvasztja. Az ember előtt nincs semmi, kivéve az állatokat, kivéve az önmagát létrehozó embert, de semmi olyan sincs előtte, ami mögötte lenne s amiről az embernek tanúságot kellene tennie. A probléma számomra nem itt van. És ezen a területen, amelyről most beszélek, ha a tényeket nézem, a tárgynak és az énnel minden elmélyítése egy olyan állandó praxisból kiindulva történik, amelynek eszköze és közvetítése a nyelv. Nincsen a kezdetben egy Lét, amelyből azután tanúságot kellene tenni. Vannak emberek, léteznek egy világban, amelyben a létezés ténye maga indítja őket arra, hogy bensőjükbe tegyék a mélységet, hogy tehát mélyekké váljanak, és ugyanakkor visszaadják ezt a mélységet, amely bizonyos értelemben nem is létezik, csak általuk. Az ember nem teremti a világot, csupán konstatálja, de abból az egyetlen tényből, hogy meghatározatlan mennyiségben létesít meghatározatlan kötelekeket maguk között a tárgyak között, bensőjébe teszi mélységét vagy külsővé teszi önmagát mint köteleket, hogy megteremtse a világ mélységét. Azt lehet mondani, hogy a világ mélysége az ember, és az ember mélysége a világ, s mindez normális esetben egy bizonyos típusú praxis segítségével megy végbe, s ez a praxis nem más, mint azoknak a kimunkált tárgyaknak a használata, amelyeket szavaknak hívunk. Mert, s ezt túlságosan gyakran felejtik el, a szó kimunkált anyag, azaz történelmileg kitermelt és énáltalam újraalkotott: kiejtem a szót, amikor beszélek, lerajzolom, s ezek anyagi tevékenységek, olyan anyagi tevékenységek, amelyeknek értelme a nyelvben van. Amint mondani szokás: hogy valóban érezzük az írókét való írás vágyát, az is kell, hogy kedvünket leljük egy szó leírásában. Ez az, amit például Flaubert-nél érez meg az ember, nála megvan a szónak mint materialis tárgynak a szerelme. Nem tudom, olvasta-e ön Mallarmé cikkét a *patkányemberről*? (*l'homme aux rats*). Érdekes, mert azt mutatja ki, hogy Freud nem vette tekintetbe a szavakat — ez idealizmus lett volna —, amelyek a fantazmákban egymást helyettesítővé tünnek fel stb. mint szimbólumok, mint szimbólum-hordozók, azzal az ürggyel, hogy formájuk adott, de mint valóságos tárgyak reális hatással vannak az emberre; egyezőval, mint anyagi tárgyakat. Azt akarom mondani, hogy valójában szótágck anyagi hasonlatossága hat az emberre anyagszerűen s meghatározza őt. Kezdetben nincsenek homályosan hasonlító tárgyak, amelyeket aztán szimbolikus értelemmel ruházunk fel: kezdetben vannak a tárgyak. Ez nagyon fontos dolog: írni annyit is tesz, hogy szeretjük a tárgyakat egy bizonyos kategóriáját; tárgyakat, amelyek arra valók, hogy jelentsenek, ami annyit tesz következésképp, hogy arra valók, hogy önmagukon kívüli dologra irányuljanak, ugyanakkor azonban ők maguk is tárgyak. De ez már az olvasóhoz utasít bennünket. Olvasni, szerintem, mindig, amikor irodalmi műről van szó, például egy regényről, annyit tesz, mint megragadni a jelentéseket és ugyanakkor az anyagi, leírt — következésképp látható — vagy hallható — következésképp kiejtett — verbális testet ellátni egy olyan fajta homályos funkcióval, amely abban áll, hogy jelenlévővé teszi a tárgyat úgy, hogy odaadja önnel, mint jelet, mint jelen-nem-levőt. Mondok egy példát: amikor ön azt mondja, „Sétáltam, éjszaka volt”, a pasas, aki ezt olvassa, valami olyast talál az „éjszakában”, ami az éjszaka jelenléte, miközben azonban olyan mondatokat olvas, amelyek azt mondják neki: „Ez mégsem az éjszaka!”, abban a pillanatban, mihelyt a „volt”-ra az imparfait időalakot használta, ön azt is tudtára adja az olvasónak: „E pillanatban nem éjszaka van, vagy ha éjszaka is van, pusztán véletlen, mindenesetre én olyan éjszakáról beszélek önnel, amely már elmúlt”; és mégis, mialatt olvassák, ez az éjszaka jelen van a szó révén s oly mértékben, amennyire ez a szó anyagi valóság, s meg van terelve egy sereg olyan elemmel, amely elemek a munkából származnak, az általános történelmi munkából vagy a személyes munkából. A szó önmagában hordoz egyfajta funkcionális értéket, s erre az „éjszaka” szóra azt mondanám, hogy ez az éjszaka lényege. Itt vannak tehát a jelentések, s a lényeg — az értelem. Az a tény, hogy vannak olyan szavak, amelyekről

azt fogom mondani, hogy „értelemmel felruházottak” — ezek egyébként tetszés szerint bármelyek lehetnek —, egyedül attól a helytől függ, amelyet ezek a szavak a mondatban elfoglalnak. Ha ön ír, egyszerre, egy pillanatban a „sternutation” (tüszsentés) szó komikusabbnak tűnhetik annál, hogysem odategye, mint az „éternuement” (u. a.). A szó helye a mondatban ad a szónak egy prezentifikáló értéket, amelyet én értelmének neveznék. Ennélfogva, ha ön úgy gondolja, hogy alapjában az olvasóért teszi ezt, azért, hogy letegyje eléje a jelentett hűsból-vérből való prezentifikációját, akkor ön köteles a szavakat egész történelmi és személyes terhükkel, amit az ön számára hordoznak, együtt felfogni, de éppúgy felfogni különböző és változó értelmeikben is, amelyekben megnyilatkoznak.

— *Volna egy rokonsági forma az írónak a szó iránti szerelme között és aközött a lehetőség között, amely az olvasónak lehetővé teszi, hogy megtestesítse azt, amit ön értelemnek nevez. Hiszen valamiképp az írónak a szó iránti szerelme az, ami értelemként objektiválódva biztosítaná az olvasó számára az irodalmi közlést.*

— Úgy van, éppen erről van szó. És az is nyilvánvaló, hogy amikor az ember újra-olvassa önmagát, amikor például újraolvasom magam egy irodalmi szövegben, akkor ezt azért teszem, hogy tudjam, milyen az olvasó benyomása, saját olvasómmá teszem magam. Nem magamat olvasom, vagyis úgy olvasom magamat, mint mást; másképpen mondva, ez maga az irodalmi munka, ha az stílus-munka, hogy megkérdjük magunktól: „Mit nyújthat ez a verbális együttes, a szavaknak ezzel a sajátos súlyával?” Ön megkísérli, hogy úgy helyezkedjék el, bizonyos távolságtartással, mint egy olvasó, akinek semmi sincs a birtokában, vagy legalább nincs a birtokában az ön története, akinek csupán a saját története van meg.

— *Az értelem tehát valamiképp az egyetemesnek a helye lenne, minthogy lehetővé teszi a szerző és az olvasó tapasztalatának az egyneműsítését?*

Igen, ez az egyedi egyetemes helye, vagy a konkrét egyetemesnek a helye. De semmi esetre sem az absztrakt egyetemesnek a helye. Ez valóságosan az a hely, ahol létrejöhet az irodalmi közlés legnagyobb mélysége. Nyilvánvaló, hogy a filozófiában erre nincs szükségünk, sőt ott el is kell kerülnünk. Ha megengedem magamnak, hogy irodalmi mondatot írjak le filozófiai munkában, akkor mindig olyanféle benyomásom támad, hogy némiképp ámfítom az olvasómat visszaélek a bizalommal. Egy ízben ezt a mondatot írtam le — megjegyezték, éppen, mert irodalmi szemléletű —: „Az ember: haszontalan szenvedély”; ez visszaélés a bizalommal. Ezt szigorúan filozófiai szavakkal kellett volna elmondanom. Azt hiszem, hogy *A dialektikus ész kritikájában* nem követtem el semmiféle bizalommal való visszaélést. Itt két nagyon különböző dologról van szó. A szépirodalomban ez nem bizalommal való visszaélés, mert az olvasó föl van rá készítve. Föl van rá készítve attól a pillanattól fogva, hogy megvásárolta a könyvet, amelyen azt olvassa: „regény”, vagy valamiképp tudja azt, hogy az regény, vagy tudja, hogy az egyfajta esszé, de olyan esszé, amelyben lesz szenvedély, együtt az okoskodással; tudja, hogy mit keres benne; ha a szó hordoz magán valamit, amelynek következtében az ember némileg másképpen fogja fel, mint az egyszerű jelentésben, ő tud erről, beleegyezésével történik ez, s védekezik is ellene. Itt tehát hármas közvetítés van: a jelentés közvetítés az ember (azaz a jelentő) és a jelentett között — és megfordítva: a jelentett és a jelentő között is. A jelentett közvetítés a jelentő és a jelentés között — és a jelentés és a jelentő között. És mindez csak az olvasó segítségével mehet végbe, aki közvetítés először a jelentőt és a jelentő, majd pedig a jelentés és a jelentő között. Ez a háromtagú séma. Másképpen: ha az ember elvesztette a tárgy első illúzióját, a homokvárát, amelyről az imént beszéltem, nem lelheti többé örömet az írásban, csak olyan mértékben, amilyen mértékben minden szó kibontja önmagából mindazt, amit homályként rejthet magában, azaz: értelmét — mert egy szó homálya mindig mélyebb értelmét teszi —; s ön ezt a fátyolbontást csak olyan valamin keresztül végezheti el, amit másnak szánt. Másképpen mondva: az íráshoz az kell, hogy mulattassa az embert. Nem egyszerűen átírn kell, ha csak nem tiszta jelentéseket készít. Megkísérlem hát pontosan megfogalmazni: mi az, hogy írásra, stílusra törekedni. Az kell, hogy ez mulattassa önt. És ahhoz, hogy ez mulattassa önt, az kell, hogy kapcsolata az olvasóval, azokon a tiszta és egyszerű jelentéseken keresztül, amelyeket ön átad neki, fellebbentse ön előtt a fátylakat az értelmeiről, amelyek legbelül vannak, amelyek az ön történetén keresztül érkeznek el önhöz, és megengedje önnek, hogy eljátszozzék velük, azaz, fölszerelje magát ezekkel az értelmekkel, nem azért, hogy birtokába vegye őket, ellenkezőleg, épp azért, hogy az olvasó vegye birtokába őket. Az olvasó alapjában véve egészen picikét — bár mindent neki szánunk — mégis, egészen picikét hasonlít az analízist végző orvosra. (. . .)

(*J.-P. Sartre: L'écrivain et sa langue. — Texte recueilli et retranscrit par Pierre Verstraeten. Revue d'Esthétique, 1965. 306—334., részlet.*)

(*Ford.: Miklós Pál*)

Katolikus irodalom — katolikus filozófiák

Milyen filozófia áll, vagy milyen filozófiák állnak az úgynevezett neokatolikus irodalom mögött? A válasz kísérletét a kérdés árnyalásával kell kezdenünk. Ezúttal ugyanis nemcsak filozófiáról vagy egy filozófia változatairól van szó, mint például, többek között, az egzisztencializmus esetében, hanem teológiáról is; talán még fokozottabban teológiáról, mint filozófiáról; a kettő pedig nem egy és ugyanaz, mégha vannak is érintkezési fölleteik. A *par excellence* katolikus bölcelet, a tomizmus határozottan megkülönbözteti őket egymástól: a bölcelet — mondja — a természetes értelem világánál dolgozik, olyan elvekkel, melyekre a természetes ész következtetései jutnak, a dogmatikus teológia viszont olyan elvekből kiindulva okoskodik, amelyeket eleve adottaknak, kinyilatkoztatottaknak fogad el, területe tehát a hité, még akkor is, ha következtetéseiben egyébként bölceleti módszereket alkalmaz.

Az irodalomban azonban a teológia természetesen nem mint elvont eszmerendszer jelenik meg, hanem mint élmény és gyakorlat. Elsősorban mint magának a hívő írónak az élménye. A művet ugyanis nem az teszi katolikussá, hogy katolikus környezetben a katolikus erkölcs szabályai szerint élő jámbor katolikus hősöket szerepeltet, mint az a naivan nevelő szándékú, példázatos és *bien-pensant* álirodalom, melyet a rá ellenhatásként föllépő neokatolikus irodalom elsősorban éppen katolikus szempontból való problémátlansága és hamissága miatt kárhoztatott; hanem az, hogy az író mintegy katolikus, vagy tágabban keresztény szemmel nézi és látja a világot, s az életet, az emberi sorsokat, sőt a történelmet egyúttal kegyelmi drámának tekinti, az embert pedig úgy, mint e kegyelmi dráma szereplőjét, pozitív vagy negatív hősét. „A költészet tárgya — írja Claudel — nem álmok, képzelgések vagy eszmék, mint oly gyakran állítják, hanem a szent Valóság, mely egyszer s mindenkorra adva van, és melybe bele vagyunk helyezve. A látható dolgok világa, melyhez a hit hozzácsatolja a láthatatlan dolgok világát.”¹

A keresztény fölfogás szerint ugyanis az ember nemcsak természetes életre hivatott, hanem egyúttal természetfölöttire, úgynevezett kegyelmi életre is. Csakhogy — mondja a katolikus tanítás — mivel természetét az eredeti bűn megebezte, ez utóbbi hivatásának nem képes eleget tenni pusztán csak a maga erejéből: szüksége van hozzá Isten segítségére, vagyis kegyelmére. A kegyelem Isten önkéntes adománya, az embernek azonban együtt kell működnie vele (ezt fejezi ki a közismert keresztény formula: „Aki közreműködésed nélkül teremtett, nem üdvözít közreműködésed nélkül”). Ugyan-

¹ Introduction à un poème sur Dante. Positions et propositions, I. 1928. 165.

akkor szabadságában áll a kegyelem elutasítása is, szabadságában áll elfordulnia Istentől. Ez az elfordulás a bűn.

A bűnt a teológusok általában kétféle módon szemlélik; vannak, akik inkább formálisan: mint az emberi kívánságok elé tilalmakat állító isteni törvény megsértését; és vannak, akik inkább lényegileg: mint a teremtmény tagadását a teremtővel szemben. Aszerint, melyik jellegét hangsúlyozzák a bűnnek, vagy az úgynevezett moralizmus képviselői, mely a vallást elsősorban szabályok és tilalmak jogi rendszerévé teszi, vagy annak a misztikusokéval rokon, egzisztenciálisabb fölfogásnak a hívei, amely a vallásos életben mindenekelőtt a lélek Kegyelemnek való megnyílását látja. Az Egyház történetében megfigyelhető, hogy minél szűkkeblűbb, merevebb, osztályjellegűbb egy-egy kor kereszténysége, annál formálisabb bűnre vonatkozó fölfogása, annál regulatívabb morálteológiája. Olyankor a bűn egyre inkább úgy jelenik meg nemcsak az általános szemléletet tükröző irodalomban, hanem még a legszorosabban vett hitéleti munkákban, imakönyvekben, prédikációkban, vagy a bűnököt „megnevező” lelki tükrökben is, mint társadalmi vétség, bizonyos kötelező társas illemszabályok és törvények megsértése. Egyik jellegzetes vonása ez a tizenkilencedik század úgynevezett polgári kereszténységének, melynek egyéni és osztályérdekeket oltalmazó kegyes szólamait s üres formalizmusát senki nem leplezte le olyan ádáz indulattal és elemi fölháborodással, mint Léon Bloy *A közhelyek egzegézise* című könyvében (1902).

De áll megfordítva is: minél mélyebb és élményibb a kereszténység, annál inkább tengelye világlátásának a szeretet, híven Szent Ágostonhoz, aki a keresztény tökéletesség lényegének a szeretetet tartotta, a bűnt pedig úgy fogta föl, mint a szeretet fogyatékoságát. A szeretetnek ebben a fogalmában és élményében azonban nincs semmi abból a polgári érzélgősségtől és édeskészségtől, ami épp úgy megtalálható a tizenkilencedik századi polgári kereszténység legnépszerűbb kultuszaiban, mint túlnyomóan giccses egyházművészetében, vagy „fehér leányszobák” számára gyártott regényeiben. Ez a szeretet nem statikus, hanem dinamikus: mozgás, tevékenység, élet; nem pusztán érzelmi állapot, hanem erősen akarati jellegű, és értelmi forrású irányulás, önmegvalósítás. Maga Isten, mint a lét teljessége, egyben teljessége a szeretetnek is; a léteremtés az isteni szeretet aktusa; Isten és ember, teremtő és teremtmény viszonya, mint létviszony, alapvetően szeretet-viszony: ez közös elve minden katolikus gondolkodásnak, az augusztinus-bonaventuriánusnak éppúgy, mint a tomistának, a skolasztikusoknak éppúgy, mint a misztikusoknak.

Ennek megfelelően a keresztény szemlélet kettős mozgást lát a létben. Egy fölülről lefelé, a természetfölötti felől a természetes felé irányul; egy pedig amarra válaszul lentől fölfelé, a természetesből a természetfölötti felé. *Ascensus* és *descensus* e dialektikájában azonban az elsődleges, a kezdeményező az utóbbi: a keresztény úgy tudja — szemben a keleti, hindu bölcsesség egyértelműen *ascensus*-jellegével —, hogy természetfölötti célját megközelíteni, sőt megsejteni sem képes, ha Isten a kegyelem önkéntes közvetítésével elébe nem megy.²

A keresztény szemlélet számára abból, hogy Isten a világba leszáll; hogy érdemesnek tartja rá, hogy leszálljon belé; hogy megtestesül benne és

² J. MARITAIN: *Science et sagesse*, 1935. 25—46.

megváltja: nyilván következik a természet, vagy keresztényibb hangzású kifejezéssel a teremtett világ valóságának és értékének elismerése. Központi élménye e szemléletnek a gondolkodás sokféle, régi és újabb dezinkarnáló törekvéseivel ellentétben, az inkarnáció; az angelizmus kísértését sem fogadja el, noha az, egyéb manicheus örökségekkel együtt, meg-megújuló változatokban egész történelmi útján végigkíséri, hanem az embert lélek és test megbonthatatlan egységének látja, s éppen ezt a „kompozitumot” tekinti az ember sajátos lényegének.

Ezekből a teológiai-filozófiai elvekből az irodalom számára talán az a legfontosabb, hogy egyrészt: a kegyelem, noha természetfölötti ajándék, a természetesben, a testi-lelki egységet alkotó emberben és az ember világában, abba inkarnálódva, s így szükségképpen az ember közreműködésével működik; másrészt: hogy a világnak, tágabban az univerzumnak, a kozmosznak, mint a kegyelmi dráma istenalkotta színterének, melyben mozgunk s melynek részei vagyunk, értelme, hivatása, célja, az ember részvételével, közreműködésével megvalósítandó üdvtörténeti jelentősége és rendeltetése van.

Ezek a — Teilhard de Chardinnál modern, természettudományosan is alátámasztott világképpé ötvöződő — gondolatok világosan kiolvashatók a korai kereszténység számos művéből, kiolvashatók már a rómaiakhoz írt levél szentpáli „kozmológiájából” is, s aztán Aquinói Szent Tamásnál a skolasztika sajátos nyelvén és módszereivel ugyan, de világos és félreérthetetlen megfogalmazást nyertek; a fejlődés folyamán azonban, főként a reneszánsz és reformáció óta, fokozatosan háttérbe szorultak a katolikus gondolkodásban, és csak újabban, a neotomizmus, Maritain, az irodalomban elsősorban Claudel, majd legújabban, legnagyobb hatással Teilhard révén kezdtek újra kellő súllyal érvényesülni, mint hiteles és egyetemes igényű katolikus gondolkodás és szemlélet, az utóbbi századok jórészt manicheus vagy janzenista árnyalású magatartásaival szemben. Jól illusztrálja ezt Claudel egy 1922 májusából, Tokióból keltezett írása, mely egyben mintegy saját világképének magyarázata is:³

„A két utolsó században kétféle keresztény magatartás volt a világgal szemben: vagy rossznak, mocskosnak, még tekintetünkre is méltatlannak, kísértések forrásának nézték, vagy olyasminek, ami elvonja figyelmünket Istentől. Engem ez a magatartás elképeszt, és úgy találom, nincs messze a herezistól. Mert végre is a világ Isten műve, alkotójáról beszél, olyan nyelv, melyet végtelen tisztelettel, örömmel és érdeklődéssel kell kihüvelykeznünk; olyan dolgokból áll, melyeket maga Isten nyilvánított ünnepélyesen jónak, igen jónak . . .

Nem vagyunk valóságos világban, amíg jelentés nélküli világban vagyunk . . . Krisztus szent és tiszteletreméltó kezébe vette a természetes elemek számos darabját, és fölemelte őket a szentség színvonalára, ami által valóbanazzá is váltak, amit jelentenek. Így tisztít végül igazán a víz, így

³Toi qui est tu? 1936. 45—52. Ugyanezt az anti-manicheus és tomista alapú claudeli fölfogást hangsúlyozza 1914-ben a *Lettre au Figaro* következő részlete: „Az igazi katolikus, azaz egyetemes szellem szerint az ember, ahogy az Alkotó kezéből kikerült, jó; egyetlen tulajdonsága, se a képzelet, se az érzelem önmagában nem rossz. A rossz: a zavar és rendetlenség, ami az eredeti bűn következtében került e tulajdonságokba. A heretikus mindig valahogyan az emberi természet integritása ellen indít támadást, hol a szabadságot tagadja, hol a kegyelmet, hol a tisztaságot, hol a házasságot, hol a jogot, hol a tekintélyt — s mindig szegényebbé tesz valamivel.” *Positions et propositions*, I. 247.

táplál a kenyér, így tesz ittassá a bor. A biblia nem más, mint vaskos szótár, mely arra tanít, hogy a dolgokat isteni jelentésükben használjuk . . .

A kozmikus dráma még az emberi, az egész emberi történelem és a mi egyes emberi történetünk nem kap értelmet, csak az üdvösség nagy drámájának utánezatában és vele kapcsolatban . . . Nincs életünknek egyetlen olyan, bármilyen mindennapi és banális mozzanata, amely ne volna részesedés üdvösségünk nagy drámájában . . . Minden ilyen, de kivált a nőhöz való kapcsolatunk. A bibliában a nő mindig a lélek szimbóluma, a jegyesek szerelme legmagasabb jelképe annak a szeretetnek, mely főnkel, Krisztussal egyesít. Ezért tulajdonít a keresztény morál annyi méltóságot és fontosságot ezeknek a viszonylatoknak, s ezért mondja őket nagy szentségnek, nagy misztériumnak. Benne rejlik az egész eredeti bűn, a teremtés, megváltás, kegyelem, hiposztatikus egyesülés egész titka.”

S ez az idézet egyben arra is alkalmat nyújt, hogy utalva a katolikus irodalom „ideológiai háttéréről” eleve föltett kérdésünkre, a teológia és filozófia mellett egy harmadik forrásra is rámutassunk: a liturgiára. Ennek van egy külsődleges, esztétikai oldala, a katolikus szertartások szépsége; elsősorban ez ragadta meg annak idején Chateaubriand-t és a romantikusokat, majd később, a század végén Huysmanst; de van egy másik, mélyebb oldala is, s ennek igazi megértéséhez, Claudel szavával, „belül kell lenni”, lévén a liturgia mintegy az Egyház benső élete. A liturgikus vagy egyházi év, mely ádvnt első vasárnapjával kezdődik, és a pünkösöd utáni utolsóval ér véget, folyamatos „cselekményében” három síkon folyik: egy kozmológiain, mely teremtéstől világvégig tart, egy krisztológiai, mely Krisztus adventi várásától, illetve karácsonyi születésétől a parúziáig, Krisztusnak a pünkösöd utáni utolsó vasárnap központjában álló második eljöveteleig ível, végül egy személyes síkon, a liturgiában részt vevő hívő személyes üdvösségének síkján, claudeli fogalmazásban az üdvösség nagy drámájának személyes utánezatában. E liturgia szövegei biblikus szövegek, de kiemelve az eredeti, mondhatni történeti kontextusból, s új összefüggésekbe, új környezetbe helyezve, amivel új értelmet és megvilágítást kapnak, új jelentéssel gazdagodnak, anélkül, hogy az eredetit elveszítenék. Így aztán „egyáltalán nem mellékes tudnunk, hogy egy író, akiről azt mondják, mélyen átjárták a bibliai hatások, a Szent Könyvet közvetlenül közelítette-e meg, vagy a liturgia útján.”⁴

Claudelnál, tudjuk, az utóbbi eset áll fönn, legalábbis kezdetben, és ez a tény költészete szempontjából sem közömbös, mégpedig nemcsak azért, mert tematikája erősen liturgikus, mint például a *Corona benignitatis anni Dei* kötetben (1915), melynek már címe is az egyházi évre utal; és nemcsak mert első drámáinak, a *Téte d'ornak*, vagy a *Ville*-nek sajátos liturgikus struktúrája van; hanem elsősorban azért, mert ebben a liturgikus élményben láthatjuk egyik forrását és ihletőjét annak a metaforikus stílusnak, amelyet elemzői egyértelműleg *par excellence* költői kifejezőmódjának tartanak. Rivière szerint ez „ars poeticájának alapja”;⁵ voltaképpen azonban ennél is több: elve és alapja világlátásának és világélményének is. Az ő szemében, mondja Claudel, a világ akkor valóságos, ha jelentése van; a dolgok igazi jelentését pedig számára a liturgia adja meg: egybeköti a profánt a szenttel, s ezzel egyben meg is szenteli a profánt. Hogy egy egyszerű példát vegyünk: a kenyér egyszerre a szer-

⁴ A. VACHON: Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel, 1965. Bevezetés.

⁵ Paul Claudel, poète chrétien. Études, 1936. 68.

vezetet tápláló mindennapi kenyér, a lelket tápláló Eucharistia, és a bibliai elbeszélésben szereplő, tehát mintegy történeti, a liturgikus használatban előképként értelmezett manna, mely a pusztában vándorló választott népnek étkül szolgált; s mert a liturgiában együtt, egy időben és egymásra vonatkoztatva vannak jelen, a jel állandóan utal a jelentésre, a jelentés viszont a jelre. Ebből az élményből fakad, és ennek a liturgikus „prototípusnak” a mintájára keletkezik az a claudeli metafora, amely, mint Rivière mondja, „nem módszer, hanem leírás”, és „nem két hasonló dolgot von össze mesterségesen, hanem két különbözőt természetesen, spontán egymásmellettiségekben”.

*

A kegyelem és bűn teológiájával szorosan kapcsolatos a szabadakarat, illetve szabadakarat és kegyelem viszonyának kérdése. Erre már Aquinói Szent Tamás megpróbált megnyugtató elvi választ adni a *Summa Theologica*-ban;⁶ ezzel azonban a probléma még korántsem jutott nyugvópontra a keresztény gondolkodásban. Egyik központi témája volt a reformáció, Luther és főként Kálvin teológiájának, majd a tizenhetedik században, két szélső változatul, egyfelől a molinizmusnak, másfelől a janzenizmusnak; szemlélet és megoldás különféle változatait hozta létre a modern katolikus irodalomban is egy Chesterton, Claudel, vagy nálunk Sík Sándor optimizmusától Undset „kegyelmi realizmusán” át Bernanos vagy Mauriac pesszimizmusáig szemléletéig. De még e pesszimizmusnak is különböző árnyalatai vannak. Bernanos például, mint Pierre-Henri Simon mondja,⁷ „a rosszat pozitív erőnek látja, magában az ember lényegében lát valami önpusztításra, gyűlöletre, kétségbeesésre törő gonosz hajlamot, amit csak az isteni segítség természetfölötti ereje egyensúlyozhat; Maure álláspontja viszont, legalábbis kiindulópontjában, kevésbé látszik pesszimizmusnak, illetve, más szemszögből tekintve, humanistábbnak tetszik: kevésbé bizalmatlan az emberi természet iránt.”

De akár optimistán, akár pesszimizmán ítélik a szabadakarat értékét és szerepét, abban megegyeznek, amit Georges Hourdin Mauriacról ír: hogy olyan alakokat teremt, „akikben megvan belső fatalitásuk érzése”, és hogy konfliktusaiban „nem az erkölcsi szabályrenddel hozza összeütközésbe őket, amely külsőleges, hanem magával Istennel, aki bennük él, aki egyedül képes kielégíteni őket, és egyedül tudja megadni nekik az eszközöket valódi dimenziójuk kitöltésére.”⁸ Így aztán kategóriáik és minősítéseik nem is fedik a merev, formális, regulatív erkölctan kategóriáit és minősítéseit. Egyrészt mert alapvető élményük, hogy a kegyelem nem regula, és nem reguláknak való formális engedelmességen alapszik, hanem „önkéntes adomány”, mely bármikor áttörheti a szabályok korlátait; szabad és szuverén mozgás, melyet nem köthet meg semmiféle normatív rendszer; megvannak a maga „véletlenei”, mind morális, mind

⁶ Hangoztatta egyfelől a kegyelem föltétlen szükségességét, másfelől azt, hogy az emberi természet még büntől sebzetten is képes bizonyos természetes jóra. „A bűn nem rontotta le teljesen az ember természetét, úgyhogy a romlottság állapotában is képes egy-egy jócselekedetet végbevinni. . . de nem tudja megtenni a természettől előírt jót egész terjedelmében. . . mint ahogy a beteg ember is tud ugyan valahogyan mozogni a saját erejéből, de nem mindenben úgy, mint az egészséges ember, hacsak orvosság nem gyógyítja.” SCHÜTZ ANTAL: Aquinói Szent Tamás szemelvényekben, 1934. 216 — 18.

⁷ Mauriac par lui-même, 1953. 78.

⁸ Mauriac romancier chrétien, 1945. 73.

racionalis szempontból „illogikus” lépései, *action gratuite*-jei.⁹ Másrészt, mert az elsősorban tilalmi jellegű formális-regulatív morál nem hangsúlyozza eléggé a kegyelem, a bűn, valamint az Isten és ember közti viszony lényegi szemléletében döntő tényezőt jelentő szeretetet. Ezért fordul például egy Mauriac rokonszenve inkább a bűnösök, mint a vallásosságot pusztán a szakályok megtartásában látó és gyakorló *bien-pensant* katolikusok felé. „A kereszténység nem túri a középszerű szíveket — írja.¹⁰ — Egy középszerű libertinus bizvást eleget tehet a beylizmus szabályainak . . . egy keresztény azonban ha középszerű, a kereszténységből nem tartja meg, csak azt, ami negatív; beéri azzal, hogy megtiltja magának azt, ami tilos; mindig visszavonulóban van, mindig az elutasítás álláspontján. Vagy ha vétkezik, akkor elrejtőzik, igyekszik hamis nyomra vezetni, és hozzászokik a maszkhhoz. Boldog, aki egy ugrással átlendül a szakadékon, és a túldalolon, teljes szentségben, talpra ugrik; a közép a kettő közt nem ér semmit. A világnak igaza van, amikor kiokádja e botcsinálta keresztényeket; de nem ismeri drámájukat, mely abban áll, hogy nem tudnak választani, ott süppedeznek a Tábor tövében s egyaránt képtelenek a haladásra is, a menekülésre is.” Szemben ezzel a langyossággal és képmutatással, az igazi bűnös legalább *választ* szenvedélyének tárgya — vagyon, siker, érzéki szerelem — és Isten közt, tehát van valami személyes kapcsolata Istennel, ha ellene, ha negatív is („negatív tételű katolikus regények”, mondta annak idején Mauriac műveiről találón Eckhardt Sándor a *Fekete angyalok* előszavában). Aki a kényelmes konformizmus helyett eltökélten „sivatagban” él, az legalább szomjazik, és ha szenved, akkor — mint a többé-kevésbé önéletrajzi *Frontenac misztériumban* olvashatjuk — „nincs egyetlen mozdulata, amely ne esedezés jele lenne, és nincs egyetlen kiáltása, amely ne valakihez szállna.” A bűnös olykor *mint bűnös* is közelebb lehet Istenhez, mint az, aki csak „úgy teljesíti vallási kötelességét, ahogyan az adóját fizeti”. Ahogy a *Fekete angyalok* egyik jellemző mondata hangsúlyozza: „Akik mintha a rosszra rendeltettek volna, talán előbb választattak ki, mint mások, s éppen bukásuk mélysége a mértéke hivatottságuknak.”

Ez a szemlélet az egész bűn—erény kérdést a formális morál kategóriái és a hipokrita „polgári erkölcs” lapossága fölé, a kegyelmi dráma távlataiba emeli. Így például Graham Greene-nél, a *Hatalom és dicsőség* közmorál szerint végleg elbukott, végképp méltatlan „rossz” papjában, aki éppen ebben az esettségében lesz a kegyelem „üldözöttje”¹¹ és végül áldozata és hőse; vagy *A kezdet és a vég* Scobie-jának erkölcsi, lélektani és kegyelmi „határesetében”: amikor a bűnös, tudva tehetetlenségét a bűnnel szemben, paradox módon megöli magát Isten iránt való szeretetből, hogy többé nem bánthassa meg Istent.

De nemcsak a bűn és erény, hanem az istenhit és istentagadás problémája is új értelmezést kap ebben a szemléletben: szintén a kegyelmi dráma távlataiba emelkedik abból a korábban szokványos morális-apologetikus szemléletmód-

⁹ Éppen ez a katolikus regényíró legnagyobb esztétikai problémája: a természet-főlotti kegyelem működésének követése *a természetesen*, vagyis a jellemben, aréklül, hogy a kegyelem a *deus ex machina* szerepét játssza. Mauriac világosan látta a veszélyt és a nehézséget. „Valahányszor újra ki akartuk találni — írta — egy regényes fikcióban a kegyelem útjait, küzdelmeit, győzelmeit, mindig az erőszakoltság és a trükk benyomását éreztük. Semmi sem megfoghatatlanabb, mint Isten ujsa egy sors folyamában.” *Dieu et Mammon*, 1929. 161.

¹⁰ *Dieu et Mammon*, 130—31.

¹¹ SÓTÉR ISTVÁN: A fordító jegyzetei, G. GREENE: *Hatalom és dicsőség*. Világtájak, 1957. 441—47.

ból, amely többé-kevésbé sematikusán a hívőt egyszerűen azonosította a „jó emberrel”, a hitetlent pedig a „rossz emberrel”.¹² Ahogy Maritain írta: „Sokan azok közül, akik Isten ellenségeinek vélik magukat, valójában közelebb vannak hozzánk, mintsem gondolják és gondoljuk. Csodálatraméltó eréllyel kívánják ugyanazt az Istent, akit mi szeretünk, de nem szeretünk eléggé. Ám ha jobban szeretjük volna, vajon nem ismernék-e?”¹³ Szinte mottója lehetne ez a néhány mondat a *Hatalom és dicsőség*nek, és legkivált annak az egész mű kulcsát megadó részletnek, melyben az elfogatás után a pap és a rendőrtiszt beszélgetése folyik: melyben „mindketten hasonlítanak kissé egymásra”, és nemcsak abban, hogy borotvátalanok és mosdatlanok („annál meglepőbb a két ellenfél mély, szinte testvéri rokonsága”, mondja Sóter István; amihez párhuzamos szövegül kínálkozik az iménti Maritain-idézet első, Szent Ágostonból vett mondata: „Amikor úgy hiszed, ellenségedet gyűlölöd, a legtöbbször testvéredet gyűlölöd, csak nem tudod róla, hogy a testvéred”). A pap és a rendőrtiszt ugyanegy központtól függenek, csak hogy az egyik pozitív, a másik negatív módon; emennek gyűlölete voltaképpen negatív szeretet, és negatív voltáért azok felelősek, nemcsak kegyelmi síkon, hanem szociálisan is, akik „nem szeretnek eléggé”.

Nem szeretnek eléggé: ez az a tizenkilencedik századi, „polgári” kereszténységben jelentkező *discordantia*, melyet Maritain így fogalmazott meg: „Mivel a kegyelem rejtett dolog, a kereszténységen belül előfordulhat, hogy a teremtmény Isten felé emelkedő mozgása, az az egyébként föltétlenül szükséges, elengedhetetlen erőfeszítése, hogy lelki tökéletességre jusson, elfedi szemünk elől az öröktől való szeretet önmagát adó és a teremtmények felé alászálló mozgását; olyankor ellenkezés keletkezik és válik egyre súlyosabbá egyrészt a keresztény élet igazi valósága, másrészt a mód közt, ahogyan tudomásul vesszük és léletté váltjuk; a vallás, mint mondják, fokról fokra kevésbé lesz *egzisztenciális*, túlsúlyra jut a látszat, és látszatokból élnek; hinni még mindig hisznek a kegyelemben, de csak úgy, mintha pusztán csak homlokzata volna egy épületnek, és mintha nélküle, működése nélkül is minden a helyén maradna, kellőképpen hatékony emberi segítséggel és támasztékkal; az ilyen korszakok a kegyelem tekintetében ár ellen dolgoznak; nem is lehet csodálkozni rajta, ha vérszegények.”¹⁴

Az utolsó nyolcvan év keresztény — és katolikus, illetve neokatolikus — irodalmi törekvéseinek java, Léon Bloytól Claudelon át Greene-ig, mint láttuk, e „vérszegénységgel” szemben, kegyelem tekintetében nem ár ellen, hanem annak mentében és az egzisztenciálisabbá válás irányában jelentkezett és érvényesült. Párhuzamos folyamat ment végbe a katolikus gondolkodásban, bölcséletben is, hol közös forrásokból táplálkozva, hol hasznos kölcsönhatásban az irodalommal.

*

Efelé az egzisztenciálisabbá válás felé az első lépések egyikét Maurice Blondel tette. Barátja és fegyvertársa, Laberthonnière ezt írta neki 1896 januárjában: „Mint ahogy többször is mondta beszélgetéseink alkalmával: a jelen

¹² „Maga jó ember” — mondja a pap a rendőrtisztnek; a rendőrtiszt pedig: „Nem rossz ember maga. . . Ha tehetek valamit az érdekében. . .” — és ő gondoskodik róla, hogy a pap kivégeztetése előtt gyónhassék. Vö. DOROMBY KÁROLY: Graham Greene. Vigilia 1958. december.

¹³ Réponse à Jean Cocteau, 1926. 55.

¹⁴ Science et sagesse, 45—46.

pillanatban nincs keresztény filozófia . . . Két évszázadja csak ellenfeink vontatókötelén vonszolódunk. Az utóbbi húsz esztendőben azt hitték, a keresztény gondolkodás visszanyeri függetlenségét, ha egyszerűen visszatér a skolasztikához. Skolasztikus filozófusainknak azonban csak egy gondjuk van: a »modern tudomány« segítségével igazolni teóriáikat. Nem veszik tudomásul, hogy az élet nem kívülről fakad, hanem belülről.»¹⁵

Ezek a gondolatok: igazi modern keresztény filozófia hiánya, bizalmatlanság a neoskolasztika iránt, a belülről való megújulás igénye minduntalan visszatérnek levelezésükben. Laberthonnière szerint az igazság ugyan állandó és végleges, róla való ismeretünk azonban nem, épp ezért meg kell keresni az ismeret korszerű módjait. Istent nem mint ismeretanyagot, mint „okoskodó tanulmányozás tárgyát” nézve, hanem „a szív fiatalságával és a szeretet nyugtalanságával”. Ezért hat rá revelációként Blondel 1893-ban megjelent műve, az *Action* és módszere, az immanentizmus; ezért tekinti a könyvet úgy, mint „bevezetést az élő teológiába, ahogyan a teológia korunkban élhet”.

Már bizonyos szavak és kifejezések is, mint „élő” teológia, Istennek és az igazságnak „a szív fiatalságával és a szeretet nyugtalanságával” való megközelítése, és már bizonyos „mesterek”, Szent Ágoston mellett például Szent Bernát és Pascal hangsúlyos emlegetése levelezésükben arra mutatnak: ez a gondolkodás — a kereszténység Laberthonnière tervezte „kritikája”, Blondel elképzelte új filozófiája nemcsak kívül esik, de többé-kevésbé tudatosan kívülre is helyezkedik a skolasztika hagyományos klímáján. Mások a kiindulási pontjai, mások a módszerei is: szándéka szerint élményibb, tapasztalatibb, egzisztenciálisabb. Blondel az *Actionban*, alcíme szerint „az élet kritikájának és a gyakorlat tudományának kísérletében” a tettből, cselekvésből, mint mindnyájunk számára közös tényből indul ki; ennek „belső elemzésével aztán azt mutatja meg, hogy sem kezdetét, sem végét tekintve nem elég önmagának, hanem valaminő természetfölötti *alphát* és *omegát* igényel. S ha ez kimutatható, azért mutatható ki, mert a tényt, a jelen esetben az emberi tettet, akár tudatában van ennek a tevékenység, akár nincs, már eleve átjárja, irányítja a természetfölötti.” Blondel tehát, a skolasztikával ellentétben, nem a „tisztá természet” elvont eszméjét veszi alapul, hogy úgy következtessen a természetfölötti szükségességére, hanem „a konkrét emberi valóságot s annak tényleges tartalmát fejt ki, tudniillik a bennünk működő Isten tevékenységének immanenciáját”.¹⁶

Az egykorú skolasztika részéről az immanencia módszere heves ellenkezést váltott ki, amellyel szemben Laberthonnière védte meg Blondelt 1897-ben az *Annales de philosophie chrétienne* hasábjain, hangsúlyozva természetes és természetfölötti tényleges, élő szolidaritását. „A két rend szolidaritásának alapelve a kegyelem — írta —, mely Istent belénk helyezi és bennünket Istenbe helyez. A kegyelem által a természetfölötti belénk hatol; így a két

¹⁵ BLONDEL—LABERTHONNIÈRE: *Correspondance philosophique, présenté par Cl. TRESMONTANT*, 1961. 94.

¹⁶ *Correspondance philosophique, TRESMONTANT* bevezetése, 36. — A világban, teremtésben működő isteni tevékenység bizonyos immanenciájának gondolata, valamint az „informáltság” *mutatis mutandis* és mintegy „evolúciós változatban” — megtalálható Teilhard de Chardinnál is, így az „elemi pszichizmus” tanításában, és talán nem egészen függetlenül Blondeltől. A kettejük kapcsolatára, Valensin révén, aki Teilhard-nak teológus- és szerzetestársa, Blondelnak pedig tanítványa volt, közös pontjaikra és eltéréseikre vonatkozólag I. M. BARTHÉLEMY-MADAULE: *Bergson et Teilhard de Chardin*, 1963. 452—59.

rend különbözősége ellenére is egységes élet van bennünk.” Ellentétben a hagyományos spekulatív teológiával kimondja, hogy „abból az élő valóságból kell kiindulni, ami vagyunk”; más szavakkal, Istent elsősorban az emberben kell keresnünk és meglátunk. A kegyelem minden szívre hat, minden szívet átjár; következképp létezésünk lényegét, a cselekvést is *informálja*, természetfölöttileg sugallja. „Ha tehát figyelemmel kísérjük az emberi tett kibontakozását és fejlődését, látnunk kell, amint megjelenik benne, és kifejlík, amit mélyében magában rejt. Isten van ott mindig, ha ismeretlenül is. Mert nincs-e ott minden emberi életben, ha tetszik, ha nem, a legkülönbébb és legellentétebb magatartásokban a vágy, birtokolni Istent, Istenné lenni? Ám e vágy nem természetes, vagyis emberben nem lehetne meg emberi eróból, hiszen Istent nem lehet akarata ellenére birtokolni, mint valami tárgyat: Istennek önként kell adnia magát. S ha az ember birtokolni akarja Istent és Isten akar lenni: Isten már előzőleg neki adta magát. Így lehet megtalálni, így találjuk is meg magában a természetben a természetfölötti igényét.” Ez az igény nem a természetből mint természetből (a skolasztika *pura naturájából*) fakad, hanem a természetből mint amit már megilletett és átjárt a kegyelem; *de facto* azonban nincs ilyen meg olyan természet, hanem csak egy és egységes; éppen ezért nem lehet *külön* ilyen meg olyan filozófia sem, ha élő akar lenni, és ha az élő valóságból kiindulva az élő valóságot kívánja megragadni és magyarázni.¹⁷

Mindebben nem nehéz észrevenni egyrészt egy módszereiben új keresztény egzisztenciális, sőt egzisztencialista teológia és filozófia elemeit (bár Blondel és Laberthonnière egyelőre „apologetikáról” beszélnek); másrészt bizonyos rokonságokat a neokatolikus irodalom kegyelmi világténekek egyes vonásaival, nevezetesen a természet természetfölötti, kegyelmi igényének, meg a természetfölötti természetben való (pozitív vagy negatív) bennelétének, blondeli szóval immanenciájának élményével. De alighanem valóban inkább csak rokonságról lehet szó, mintsem közvetlen hatásról, oki-okozati összefüggésről. Laberthonnière-t ugyanis az egyházi cenzúra és publikálási tilalom 1913-tól fogva többé-kevésbé elnémította, Blondelt pedig a skolasztikus oldalról jövő támadások és elítéltetési kísérletek fölöttébb aggályossá tették,¹⁸ úgyhogy ez után az első korszaka után visszahúzódtott a filozófiatörténet területére, mintha eredeti céljától, a „gyakorlati filozófiától” visszariadt volna. De némely mozgalmakkal azért kapcsolatban maradt, így rövidebb időre és némi főntartásokkal a *Sillon*-nal, majd huzamosabban és teljes egyetértésben a *Semaines sociales*-lal, melyek mintegy gyakorlati megvalósítását célozták annak, „amit az *Action* bölcselete spekulatív igyekezett megfogalmazni és igazolni”.¹⁹

Igy hát a blondelizmusnak inkább csak bizonyos csöndes és titkos sugárzása volt a harmincas évek derekáig, amikor Blondel „harmadik korszaka” kezdődik: ekkor rövid tíz éven belül, de pillanatnyilag kissé *post festa*, és nem is az elmélkedésre legalkalmasabb időkben, sorra jelentek meg a több mint hetven esztendőes filozófus legfontosabb művei, köztük az *Action* átdolgozott, végleges formája. Jelentőségének valódi arányai csak halála, 1949 után kezd-

¹⁷ *Essais de philosophie religieuse*, 1903. 156–73. L. *Correspondance philosophique, passim*, és TRESMONTANT bevezetését, 35–36.

¹⁸ „Valensín páter és Blondel levelezése (1899 és 1912 közt) sok mindent elárul azokról a félreértésekről és lelki üldöztetésekről, amelyek folytán Blondel orthodoxia tekintetében iszonyatosan aggályos gondolkodó lett.” M. BARTHÉLEMY-MADAULE i. m. 454.

¹⁹ P. ARCHAMBAULT: *L'oeuvre philosophique de Blondel*, 1928, 121–36.

tek kibontakozni, hála részben tanítványai munkájának, részben bizonyos dokumentumok, levelek, bizalmas jegyzetek nyilvánosságra kerülésének, amelyek nagyban hozzásegítettek mind szerepének, mind gondolkodásának mélyebb megértéséhez, s annak a „titkos” hatásnak a fölméréséhez is, amellyel többek közt egy Teilhard de Chardin és egy Mounier művében „jelen van”.

*

Hogy Laberthonnière nyílt elutasítása, Blondel tartózkodóbb bizalmatlansága a skolasztikával szemben a tomista bölcsélet alaposabb ismeretén alapult volna, azt többen is kétségbevonták. Az is kétségtelen viszont, hogy a kortárs skolasztika merevségével és agresszivitásával aligha ébresztett kedvet az alaposabb megismerkedésre. Legjobban épp legeltőkéltebb képviselői diszkreditálták, többek között azzal, hogy még csak meg sem értették a modernebb kérdésfeltevéseket. Így csak megerősítették azt a közkeletű véleményt, hogy az arisztotelészi-szenttamási gondolkodás teljesen elavult, és legföljebb csak erőszakkal lehet valamiféle mesterkelt, iskolás látszatéletben tartani. Azonfölül modernkori alkalmatlansága hitét kelthette az idealista filozófiák és szubjektivizmusok századfordulói légkörében a tomizmus „objektív” jellege is, vagyis éppen az, ami a maga korában, részben Arisztotelész jóvoltából, a legújabb volt benne: hogy a dolgokat a tapasztalásra támaszkodva a maguk saját mivoltában, „miségében” tűzte ki tárgyul az értelmi megismerésnek. Ez az „arisztotelészi objektivitás” érthető idegenkedést váltott ki azokban, akik úgy érezték és azt vallották, hogy „az igazság szubjektív”.

Am ebben rejlett a tomizmus ereje is: érvei függetlenek maradnak a személyességtől, az ismeret munkája a megismerő személyétől; saját, objektív értékük súlyával nyomnak a latban, pusztán azzal, amit *de facto* mondanak, elvonatkoztatva minden egyéb, akarati vagy érzelmi tényezőtől: attól, hogy a megismerő vagy következtető személy „mit akar mondani”, vagy mint személy milyen állást foglal el. Az adott körülmények közt, a föltörő egzisztenciális vagy egzisztencialista jellegű irányzatokkal szemben — így a blondelizmus-sal szemben is — a tomizmus egyértelműen „anti-modern”. Am van ugyanakkor egy „modern oldala” is, amit például Szent Bonaventúra filozófiájáról már nem lehet elmondani. Ez utóbbi ugyanis „erősen kötődik a középkori fogalmak összességéhez, a lelki élethez meg a keresztény hagyományhoz, így szemlátó mást más síkon helyezkedik el, mint a modern korok profán bölcsesetei. A tomista filozófiát ezzel szemben el lehet különíteni a keresztény lelkiségtől és jórészt a középkori keretektől és távlatoktól is, úgyhogy közvetlen vitára léphet az utána következett filozófiákkal.”²⁰

Ami ezt a „vitára lépést”, illetve a modern világ tomista módszerrel és elvekkal való megragadását és tomista módon való értelmezését illeti: kétségkívül nem volt könnyű föladat „átvinni a tomizmust egy olyan állapotba, amely teljesen különbözik attól, ahol született, vagyis „bevinni a kultúrába”, amit Berdjajev Maritain legnagyobb érdemének minősített. Valóban, Gilsontól Grabmannig bármilyen gazdag is a neotomisták névsora, és bármilyen jelentősége van is e téren Chestertonnak, aki talán a leghatásosabban és legerthetőbben „fedezte föl” a nagyközönség számára Szent Tamást és a tomizmust, és

²⁰ F. COPLESTON: Histoire de la philosophie, II. 1964. 329—31.

akinek levelei tanulsága szerint Claudel is köszönhet egyet-mást: a legtöbbet mégis Maritain tett „a tomizmusnak az archaikus formáktól való elválasztásában”. Ezzel, mondja egy keresztény méltatója, „modern filozófiát csinált a tomizmusból, megoldva a konfliktust, amely egy bölcsélet és múltja között állhat fenn: egy bölcsélet esetleg elavult problematikája és egyetemesen marandó tanbeli igazsága közt.”²¹

Maritainnek mint filozófusnak a magatartására talán a legjellemzőbb, hogy bármilyen képzett „szaktudós” is, számára a tomizmus mégsem elsősorban egyetemi értelemben vett tudomány, amelynek megvannak a maga belterjes „iskolai” problémái, hanem „habitus” és élmény, a világlátás, *vision du monde* egységes és egységesítő elve. Nem annyira speciális kérdéseket akar megoldani, mint inkább — a speciális kérdések megoldási kísérleteiben is — kora egészét próbálja tomista szemmel nézni és értelmezni.

Így nézi az irodalmat is; így kíséri meg, hogy — felesége, a költő és esztéta Raïssa Maritain közreműködésével — eligazodjék a művészet kérdéseiben, az olyan bonyolult és aktuális kérdésekben is, mint művészet és erkölcs viszonya, vagy mint költészet és értelem, költészet és misztika, költészet és mágia, vagy a költészet mint *connaissance*, mint (metafizikai és ontológiai) megismerés.²²

Ezek a fejtegetései egyben tanulságosan példázzák azt is, amit egy helyütt „teljes szervezettel való asszimilálásnak” nevez, vagyis hogy az adódó kérdések felé mindig mintegy a tomizmus egészével fordul, és a problémát a tomizmus egész rendszerébe illesztve szemléli. Így, mivel a művészetet mivolta szerint mű létrehozásának, azaz értelmi tevékenységnek tekinti, megértésére az értelem és tevékenysége tomista fölfogásából indul ki. Eszerint az intellektus egyes működései a pusztá megismerésre irányulnak, mások arra, hogy az ismeret tartalmait valaminek az alkotására fordítsák, vagy valamilyen tevékenység érdekében kamatoztassák. Az előbbi, a pusztá megismerés, a spekulatív rend, az utóbbi a praktikus.

A praktikus rend az ismerettartalmak fölhasználása szerint ismét két területre oszlik: a cselekvésére (*agere, agibile*) és az alkotására (*facere, factibile*). Az első az erkölcs világa, melyben képességeinket s szabad akaratumkat attól függetlenül gyakoroljuk, hogy mit hoznak létre, és egyedül az a kérdés, *hogyan* gyakoroljuk őket; a másodikban, amely a művészet területe, a tevékenység létrehoz valamit, s itt az a kérdés, mit, *milyen* művet hoz létre, nem pedig az, hogy *hogyan* gyakoroljuk közben szabadakaratumkat: egyszerűbben szólva nem az számít, erkölcsös-e a művész, hanem az, hogy jó-e a mű, vagy sem.²³

Így válik lehetővé Maritain számára, hogy egyrészt azokkal a neokatolikus irodalmat támadó polgári-konzervatív nézetekkel szemben, melyek az irodalomtól erkölcsjavítást és áhitatra buzdítást kívántak, éppen az ortodox hagyomány alapján különbséget tegyen erkölcsi tevékenység és műalkotó tevékenység közt; másrészt bizonyos „dezinkarnációs” esztétikai törekvésekkel szemben, melyeknek leghatásosabb, már-már manifesztumszerű megnyilatkozása Henri Bremond *Poésie pure*-je és *Prière et poésie*-ja volt 1926-ban, hangsúlyozza a művészet alkotás-jellegét, s egyben „határoeltságát”. Abban az értelemben, ahogy Raïssa Maritain fogalmazta meg később egyik tanulmá-

²¹ R.-L. BRUCKBERGER: *Ligne de faite*, 1942. 45—46.

²² *Art et scolastique*, 1920; J. et R. MARITAIN: *Situation de la poésie*, 1938.

²³ *Art et scolastique*, 2. és 3. fejezet.

nyában, Albert Béguin *L'art romantique et le rêve* című könyvével és *Poésie et mystique* című esszéjével kapcsolatban.²⁴

„Albert Béguin — mondja — azt írja a *Poésie et mystique*-ben, hogy a szimbolizmuson és szürrealizmuson át kidolgozódott esztétika nyilvánvalóan olyan képességet tulajdonít a művészetnek, amely fölöttébb közel esik ahhoz, amit a mágikus gyakorlatokban, a misztikus törekvésekben és a spekulatív szellem eszmélkedéseiben ismerünk föl.” Ez egyébként Bremond abbé tétele is; és Béguin felsorolását kiegészíthetjük „a művészet mint lelki gyakorlat” vagy „a művészet mint aszkézis” fogalmaival, gondolva ez utóbbinál például Valéry *Monsieur Teste*-jére, aki „est un mystique sans Dieu”, Isten nélküli misztikus, olyasféleképpen, ahogy Mallarméval kezdve lép a művészet a vallás helyébe, lesz vallással és abszolútummá.²⁵ Raïssa Maritain ezzel szemben azt hangoztatja, hogy „a költészet természeténél fogva különbözik a misztikától” (s idézi Rolland de Renéville mondatát: „Míg a költő a Szó felé vándorol, a misztikus a Csönd felé tart”); továbbá hogy „a költői megismerés, mely érzelmi jellegű és új tárgy teremtésére irányul, különbözik a spekulatív megismeréstől is, ami objektív egyesülés a tárggyal.”

Hogy a neotomizmusnak, elsősorban Maritainéknak milyen eszmekeltő és tisztázó szerepük volt a kor keresztény gondolkodásában és művészet-szemléletében, azt ma már számtalan dokumentum, kiadott napló és levelezés is mutatja.²⁶ Teljes jelentőségüket persze csak a kor egészébe ágyazva észlelhetjük igazán; csak úgy mérhetjük le kellőképpen, hogy a húszas években és a harmincasok első felében, mikor együtt kavargott *poésie pure* és szürrealizmus, költői mágia és misztika, és még sok egyéb elmélet, törekvés és kísérlet: ez az esztétika a maga néha — főként az *Art et scolastique*-ban — kissé pedáns fejtegetéseivel mégiscsak a művészet bizonyos józan realizmusának és humanizmusának, a művészet alkotás-funkciójának és a mű alkotás-jellegének elvét képviselte. Az objektív lét, a létezés, az *ens* értékének elismerését, vagy létszeretete igazolását nem minden keresztény író tanulta Maritain neotomizmusából; Claudel például egyenesen az eredeti forrásból merített, Szent Tamás *Summájából*, melynek olvasását nagy meggyőződéssel ajánlotta Gide-nek is, Rivière-nek is; de mikor egy Patrice de La Tour du Pinnél azt olvasuk, hogy az istendicséret első lépése a létidcséret, és hogy „abban a misztériumban, hogy a Lét leszállt az ember felé, bizonyágunk van rá, hogy az embernek megvan a maga jelentősége a Lét előtt”,²⁷ vagyis Isten, mint létteljesség előtt: aligha lehet megállapítanunk, hogy vajon ezek a jellegzetesen „tomista” eszmék egyenest a *Summából* származnak-e, vagy Maritain közvetítette-e őket. Az azonban bizonyos, hogy azok a keresztény írók, akik, mint például Pierre Emmanuel elutasítják a művészet „bálványimádását” és abszolútummá emelését, és a költészetet nem „lényünk rejtelmes lényegének”, nem misztikus emberi liturgiának, hanem csak egyik, a Szóban és Szó által megnyilatkozó funkcióknak tartják, ma is szívesen hivatkoznak arra, amit Maritain „egy napjainkban is időszerű, noha harminc évvel ezelőtt keletkezett tanulmányában »a költészet határaitól« oly remekül megállapított”.²⁸

²⁴ Magie, poésie, mystique, a Situation de la poésie-ban.

²⁵ L. erről RÓNAY: Új francia költők, 1947. Bevezetés, 19—25.

²⁶ Szinte a kor egész művészetére kisugárzó személyi hatásokról R. MARITAIN: Les grandes amitiés, 1943.

²⁷ La vie recluse en poésie, 1938, 119.

²⁸ La face humaine, 1965. 164. és 280.

Más kérdés, és már a kritikára tartozik, nem az ismertető leírásra, mennyiben sikerült Maritainnek a tomizmus meg az aktuális társadalmi és politikai valóság szembesítésével a céljául kitűzött „teljes humanizmus” szemléletét megvalósítania és a történelmi mozgás reális erőit kitapintania.²⁹

*

Egy következő, más körülmények közé, más történelmi atmoszférában fölött nemzedéknek, úgy látszik, épp ebből a szempontból nem nyújtott eleget a neotomizmus, noha szellemi diszciplinájától korántsem maradtak érintetlenek. Viszonyukat e nemzedék „legegzisztenciálisabb” és hatásában mindenesetre legnagyobb gondolkodója, Emmanuel Mounier így foglalja össze: „A dogmatikus integrizmus mögött a gondolkodásbeli szigor védelmével kapcsolatos követelményeket lehet fölfedezni; az értelem értéke, a történelmi tény föloldhatatlan valósága, az igazság és a természetfölötti transzcendencia: ilyesmit védelmeztek ezek a kissé kevés erkölcsök. Derűsebb, kimunkáltabb formában ez volt a szerepe a háború után a megújódott tomizmusnak. Legátfogóbb hatása, Jacques Maritain révén, *mutatis mutandis*, párhuzamosnak látszik egy Karl Barthéval a protestantizmusban. Mindketten a liberalizmusra való reakcióból születtek s egy bizonyos keresztény gondolkodás teljességéhez való visszatérésből éltek . . . A legtágabb és legmélyebb hatást mégcsak nem is hiteles tanítványaikra tették, hanem egy teljes fiatal keresztény nemzedékre, amely igazában nem is tomista vagy barthiánus, de életreszólóan magán hordja e szigorú iskola bélyegét: ott szerezte a hajlamot az értelmi erőre, a szellemi igényességre, valamint az egészséges keménységre a szellem erkölceiben.”³⁰

De ennek a nemzedéknek az érdeklődésében és élményében a tomizmus mellett már ott van a megértés, sőt a szintézisben való föloldás igényével annak a „paramodernista” áramlatnak az értelmi tevékenységgel szemben az aktív szeretet primátusát valló, augusztinus színezetű „dinamikus” filozófiája is, amelynek legszenvedélyesebb, olykor túl gyors következtetésekre hajlamos képviselője Laberthonnière, egyik forrása pedig Blondel és *Actionja* volt.

E szintézis, melynek „színtere” 1932-től kezdve az *Esprit* folyóirat lesz, neve pedig perszonalizmus, nem valamiféle elvont bölcséleti mutatóvány, ellenlábás gondolkodások elméleti összeegyeztetése, hanem valóban megélt szellemi-lelki folyamat, nem spekulatív, hanem *egzisztenciális* eredmény, nemzedéki jellegében is személyes megoldás, melynek egyik fő ihletője, legalábbis Mounier számára, a fejlődésében és gondolkodásában egyaránt döntő szerepet játszó Péguy volt, akiben a gondolat történelmileg élésének, történelembe beleélésének példáját és mintáját látta.

Filozófia-e a perszonalizmusnak ez a mounier-i formája? Mounier szerint „nemcsak magatartás, hanem filozófia is; filozófia, de nem szisztéma”³¹; s ezzel a meghatározással ki is veszi a perszonalizmust az „egyetemi bölcseltek” köréből és teljesen más klímába helyezi. A francia bölcsélet ugyanis a háborút közvetlenül megelőző időkhöz az egyetemi oktatásba tartozott és

²⁹ Például TORDAI-VARGA: Teljes humanizmus vagy kifinomultabb hitvédelem? Világosság, 1964 június.

³⁰ Responsabilité de la pensée chrétienne, 1930–40. Oeuvres de MOUNIER, III. 1962. 573–74.

³¹ Le personnalisme, 1949. Oeuvres, III. 429.

jórészt abban élt, „egyetemi filozófia” volt, aminek bizonyos fokig hasznát, bizonyos fokig kárát látta: kárát annyiban, hogy hajlamos volt a problémákat az életen kívül, a konkrét történelemtől elvonatkoztatva kezelni, s ezzel megteremtette a maga külön, irreális életét és történetét; hasznát viszont annyiban, hogy alaposan kidolgozta módszereit és megtartotta a tárgyalás szigorú rendszerességét. „Mounier viszont, mikor megalapította az Esprit-t, megkockáztatta egy nem-egyetemi filozófia kalandját.”³²

Az, hogy nem-egyetemi, együtt jár az egyetemi filozófiákban előtérben álló ismeretelméleti problémák háttérbe szorításával az aktuális történelmi helyzet fölvetette konkrét személyiségi és közösségi kérdésekkel szemben. Maga a perszonalizmus sem egyéb, mint válasz egy történelmi kihívásra, „felelet a totalitárius áramlat — vagyis a fasizmus — kibontakozására, ellene született, a személyiség védelmét hangsúlyozza az egyenruhák uniformizmusának elnyomása ellenében”.³³ Ami azonban nem a hagyományos individualizmus valamilyen új formáját jelenti. A perszonalizmus lényegéhez tartozik, hogy közösségi: „Révolution personaliste et communautaire”, ahogy Mounier nyomatékosan hangsúlyozza, az és kötőszóval jelölve, hogy szemlélete egyszerre fordul a személy és a közösség felé, és hogy „a személy eszmélése egyértelmű a közösség pedagógiájával”.³⁴

Tehát társadalomba és történelemben inkarnált gondolkodás, „*doctrine mêlée à l'histoire*”, ahogy Mounier mondja, s mint ilyen, rugalmas és nyitott: „Nem valamiféle értelmi szkéma, mely érintetlenül vivődik tovább a történelemben; hanem a hűséget bizonyos emberi abszolútumhoz progresszív történelmi tapasztalattal kombinálja.”³⁵ Ez a többlete egyéb keresztény perszonalista gondolkodásokkal szemben; mert mások — például Maritain, Guardini — szintén foglalkoztak az emberi személlyel, de általában azt lehet mondani, inkább defenzíve, mintegy a személyiség „körülbástyázására” törekedve, s a személyt mint kész adottságot tekintve; Mounier viszont a személyt úgy fogja föl, mint „a személyessé válás mozgását”, mint önmegteremtést, önkialakítást nem annyira az absztrakt „létben”, mint magában a konkrét történelmi szituációban, s abban a reális kettős feszültségnek az erőterében, amit a keresztény számára kettős, de ontológiai egységű: egyszemélyben természetes, kollektív, társadalmi, és természetfölötti, „üdvösségi” elkötelezettsége jelent. Ebben a távlatban nyer megoldást Mounier számára az egzisztencialista filozófiákban oly nagy szerepet játszó szabadság kérdése is — mert a perszonalizmus végső soron ezeknek az egzisztencializmusoknak a körébe sorolja magát — amennyiben az igazi szabadság e kettős elkötelezettségünk tudatos vállalása és megvalósítása: „Igazában csak abban a mértékben vagyunk szabadok, amennyiben nem vagyunk teljességgel szabadok” — mondja Mounier.³⁶

A perszonalizmus „általános eszméjét” Mounier szerint kétféleképpen lehet kifejezni. „Ki lehet indulni az objektív mindenség tanulmányozásából, kimutatni, hogy a személyes létezmód a létezés legmagasabb formája, és az ember előtti természet fejlődése arra a teremtő pillanatra összpontosul, amelyben a mindenségnek ez a betetőzése megjelenik. Akkor azt mondjuk, a mindenség központi ténye bizonyos perszonalizációs mozgás, és a személytelen valóságok

³² P. RICOEUR: Histoire et vérité, 1964. 136.

³³ MOUNIER: Qu'est-ce que le personalisme? 1947. Oeuvres, III. 181.

³⁴ RICOEUR i. m. 142.

³⁵ Qu'est-ce que le personalisme? Oeuvres, III. 182.

³⁶ Uo. 192.

vagy a többé-kevésbé elszemélytelenedettek csupán sebesség-veszteségek vagy a természet ernyedései a perszonalizálódás útján.” A perszonalizmusnak ez az inkább biológiai-evolucionista formája lesz, *mutatis mutandis*, Teilhard de Chardin szemlélete, amellyel egyébként Mounier-nak megvannak a maga érintkezési pontjai.

A perszonalista eszme másik, inkább történetinek nevezhető módja: „Nyilvánosan élni a személyi élet élményét, abban a reményben, hogy ezzel magunkkal vonjuk azt a többséget, mely úgy él, mint a fák, az állatok vagy a gépek. Bergson »a hős és a szent vonzására« hivatkozott. E szavak azonban ne vezessenek félre: a személyes vonzás a lehető legalázatosabb életből születik.”

Mindebből, mondja Mounier, nyilván látni „a személyi lét központi paradoxonát. Ez a lét sajátosan emberi formája. S ugyanakkor állandóan újra és újra meg kell hódítani; tudata is csak lassan bontakozik ki a ránk súlyosodó ásványiból, növényiből, állatiból. A személy története ilyenformán párhuzamos a perszonalizmus történetével. Nem pusztán a tudat síkján folyik, hanem teljes szélességében az emberiség humanizálására irányuló emberi erőfeszítés síkján.”³⁷

Mindebből nyilvánvalóan kitetszik, hogy a perszonalizmus, noha tanult egyet-mást a tomizmus fegyelmű iskolájában — (Maritain ott állt az Esprit bölcsőjénél is) — igazában közelebb van a blondeli immanentista módszerhez, társadalmi-gazdasági szemléletében pedig Marxhoz. Meggyőződése szerint „az úgynevezett szellemi forradalom első lépése a gazdasági és politikai, mely utat tör azokig az egyelőre még homályban tengődő sorsokig is, akiket a lét-fenntartás elemi gondjai sokkal jobban nyomasztanak, semhogy szellemi forradalomra gondolhatnának.”³⁸

*

A perszonalizmus mounier-i formája mellett, mely egy egész nemzedék keresztény gondolkodására döntő befolyást gyakorolt, a másik nagyhatású új keresztény gondolat és világkép Teilhard de Chardiné. Az ő igazi, széleskörű „sugárzása” is, akárcsak Blondelé, és némileg hasonló okok folytán, valójában csak halála után kezdődött, akkor, amikor írásai már nem pusztán gépiratokban, mintegy „suba alatt” terjedtek, hanem nyomtatásban is megjelenhettek. Ez alatt az 1955-től eltelt tíz esztendő alatt aztán Teilhard, minden tilalmazás és bizalmatlanság ellenére, egyszerűen elsöpörte az ellenkezést, s igen valószínű, hogy „néhány század múlva, mikor szóhasználati bizonytalanságai és az irányzatok közötti iskolás viták megfelelő helyükre — a második helyre — kerültek, ugyanolyan mintaképként fog állni az akkori kereszténység előtt, mint a mai előtt egy Avilai Szent Teréz vagy egy Keresztes Szent János”.³⁹

Bizonyos értelemben róla is elmondhatni, hogy a „talpára állította” a keresztény világlátást; mert mint természettudós, szakítva a keresztény gondolkodás reneszánsz óta hagyományos bizalmatlanságával, sőt ellenségeségével a természettudomány iránt, nem az evolúció apologetikus-skolasztikus elutasításával, hanem tényleges elfogadásával, a transzformizmus alapján alakította ki világképét és világértelmezését. Ennek megfelelőleg az embert is a világlejlődés menetében látja, nem pedig, hagyományos skolasztikus

³⁷ Le Personnalisme. Oeuvres, III. 431—32.

³⁸ Oeuvres, III. 184.

³⁹ Cl. TRESMONTANT: Introduction à la pensée de Teilhard de Chardin, 1965. 109.

módon, „külön világként”, és nem metafizikai szempontból, hanem „a tények, a tapintható és fényképezhető tények területén maradván”, „fenomenológiailag”, szigorúan ragaszkodva a jelenségek vizsgálatához és rendezéséhez; így keresi „az ember helyét a mindenségben”. A következőkben, rövidség és világosság kedvéért, ha erős leegyszerűsítéssel jár is, ennek az egyetlen tanulmányának az alapján próbálunk sommás képet adni „*vision du monde*”-járól.⁴⁰

A mindenségnek — mondja — két, tapasztalásunk előtt elenyésző véglete van, a végtelenül kicsiny és a végtelenül nagy. Amannak jellemzője a kvantitás, emezé a relativitás. Az evolúció azonban föltár egy harmadik végtelent is, azt, amelyik az elemien egyszerűtől a végtelenül bonyolult felé halad, víruson, sejten, sejtek szervezeten át a természetben jelenleg észlelhető legmagasabb formájáig, az emberi agyig. A pusztá molekula-halmazodás ugyanis még nem fejlődés: a testét alkotó részecskék tömegével az elefánt vagy a bálna jóval fölülmúlja az embert, viszont „kétségkívül az emberben, agyának millió és millió sejtjében jutott el egyelőre az Anyag a szervezett bonyolultság, s az ezzel együtt járó központosított szervezet maximumáig”.

E harmadik, komplexitási végtelennek a jellemzője a tudat és a szabadság. A bonyolódás-központosulás fejlődésvonalának egy adott pillanatában megjelenik a tudat, a gondolkodás képessége, s ezzel megtörténik a fejlődés döntő ténye, az evolúció minőségváltása. „Az emberrel nemcsak új faj jelent meg a lények tömegében . . . hanem az élet új minőségi állapota is létrejött a természetben”, a bioszférára következőleg kialakul a gondolkodás nooszférája. Az emberrel és az emberben az élet „átlépett egy küszöböt”; s az öntudatlan evolúció után elkövetkezett a tudatos, az auto-evolúció korszaka.

Ebben aztán Teilhard, aki a gondolatot is úgy fogja föl, mint a kozmikus és fejlődő természet tényét, megint csak a fejlődés általános, ismétlődő törvényét véli fölfedezni, de magasabb síkon. Ez az általános törvény a bonyolódás-egységesülés. Ennek világánál szemléli az immár emberi síkon folyó evolúció irányát és kilátásait. Mi felé haladunk? Növekvő komplexitásban (az emberi személy fokozatos emelkedésével, az ipari-technikai civilizáció fokozatos tökéletesedésével, a kultúra fokozatos színesedésével, gazdagodásával, a Föld hírközlési fejlődés révén való „szűkebbre zárulásával” stb.) megvalósuló szintézis, valamiféle „sejtett egység ragyogó megszületése”, a társadalmi egység és „a Földgolyó emberi egysége” felé.

Mint természettudós és mint fenomenológus, így elemzi ki Teilhard az evolúció folyamatából azokat az ismétlődő törvényszerűségeket, „melyeknek fényében az egész teremtett világ úgy jelenik meg, hogy lényegileg a személyné válás és a tudat felé irányul”. Végeredményben egy Omega pont felé, ahol létrejön az egység teljessége, melynek teológiai-krisztológiai „megnevezését” azonban Teilhard rábízza a metafizikára, illetve hittudományra, mint ami illetékes egyrészt e „megnevezésre”, másrészt a teilhardi fejlődés-képnek a hit tételeivel való szembesítésére, mégpedig mind a kozmosz múltjának eseményeit, mind a jövő távlatait illetőleg.

Mindez természetesen csak ösztövérvázlat, de talán ennyi is érzékeltetheti e világlátás keresztény szempontból való gyökeres újdonságát, legalábbis több mint egy évezred nézeteihez képest (mert hiszen a korai keresztény gondolkodás egyes képviselőivel való rokonságát már többen is kellőképpen hang-

⁴⁰ La place de l'homme dans l'univers, 1942. A Vision du passé kötetben (Oeuvres de Teilhard de Chardin, III.) 305–26.

súlyozták). S érzékeltetheti azt is, hogy ebben a szemléletben nemcsak az evolúció emberszinten való irányíthatóságáról van szó, hanem egyáltalán kezdettől fogva való „informáltságáról” is. Fölmerül tehát nemcsak az evolúció „értelmének” kérdése, amire a válasz az Omega pont fölvétele a fejlődés céljaként és betetőzéseként, hanem az emberi történelemé is, melytől végeredményben az evolúció sikere függ, hiszen az embernek immár módjában van a fejlődés megakasztása, visszavetése, sőt megszüntetése is.⁴¹ Ennek az emberi történelemnek s az ember társadalmi mozgásának reális erőit Teilhard mintha kissé túlságosan a biológiai fejlődés prolongációinak látta volna, a történelmi-társadalmi valóság kellően konkrét elemzése híján.⁴² A perszonalizációnak azonban, mint Mounier hangsúlyozta, a konkrét társadalomban-történelemben kell megvalósulnia; így tehát a mai keresztény szemléletben a kétféle perszonalizmus, a teilhard-i meg a mounier-i, mintegy kiegészíti egymást: az egyik a kozmikus, a másik a történelmi felé tágítja — voltaképpen ugyanabból a központból — a perspektívát.

*

E legújabb filozófiáknak (perszonalizmus, teilhardizmus) egyelőre nincs közvetlen irodalmi kifejeződésük; részben talán mert még túlságosan „újak” ehhez, részben mert irányuk, tájékozódásuk, megnyilatkozási formájuk kevésbé az „irodalom”, mint a tanulmány, az esszé (ami egyébként a franciáknál mindig is szervesen beletartozott az „irodalomba”). Ezek a gondolkodások inkább közvetve ható világnézetet alakítanak, s ez aztán irodalmilag a legkülönbélebb változatokban, és a legkülönbözőbb irányokon belül nyilatkozhat meg. Vannak perszonalista írók, de nem beszélhetünk perszonalista regényről (olyan értelemben, ahogy egzisztencialistáról); és van teilhardi világszemlélet, van teilhardi gondolatoktól ihletett költemény, de nincs „teilhardista költészet”.

PAUL CLAUDEL

VALLÁS ÉS KÖLTÉSzet

„Katolikus” azt akarja mondani: egyetemes; és a *Credo* első cikkelye azt tanítja, hogy a mindenség két részből áll: a látható dolgokból, meg a láthatatlan dolgokból. A láthatatlan dolgokról az értelem és a hit tudóssít. A látható dolgokról az értelem, a képzelet és az érzékek tudóssítanak. Ezek a maguk rendje szerint mind nagyon jók. Az értelem jó. A képzelet jó. Az érzéki fölfogóképeség jó. Csak az eretnekek gondolhatják, meg a janzenisták, mint Pascal, hogy az Isten teremtette emberi szellemben önmagában véve bármi is rossz lehet. Csak a rendetlenség és a visszaélés a rossz.

A látható dolgokat nem kell elválasztani a láthatatlanoktól. Együttesen alkotják Isten mindenségét, és világos vagy rejtelmes kapcsolataik vannak egymással; az Apostol azt mondja, amazok vezetnek emezeknek az ismeretére.

A tudomány pusztán a látható dolgokkal foglalkozik. Feladata szerint az okozatból az okig, egyik anyagi dologtól a másikig halad, a tényből következtet a mértékre. Abban illetékes, hogy mik a dolgok a maguk mivoltában, nem pedig abban, hogy mit jelentenek. Az emberi képességek közül nem használja csak az értelmet, melyet az emlékezet táplál és a képzelet sarkall. Megállapít, nem pedig teremt. A tudomány azt igyekszik osztályozni,

⁴¹ Quelques réflexions sur le retentissement de la bombe atomique. Az] Avenir de l'homme kötetben (Oeuvres, V. 179.)

⁴² Vö. RÓNAY: Teilhard et l'histoire. Europe, 1965. mars—avril

rendszerezni és hasznosítani, ami körülvesz bennünket, s ehhez nem kell mozgósítania az emberi szellem, lélek és test, értelem és szív valamennyi képességét.

A művészet és a költészet saját területe viszont, ahogy a *poesis* szó eleve jelzi, az alkotás. Valamiből, amit az érzékek egyszerűen észlelnek, az ember olyasmint alkot, amit az értelem megért, s amit érzelmi fölfogóképessége élvez; anyagi dologból szellemi dolgot alkot. Azzal, hogy a szónak megadja teljes jelentését szellemünk és érzékeink számára, a költészet olyan képesség, mely teljesen *megvalósítja* a létezőket, realitásokká teszi őket.

Valaminek a megismeréséhez éppen csak azt kell megértenünk, mi az a valami; de ahhoz, hogy *alkossunk* valamit, azt kell megértenünk, hogyan készült, hogyan jött létre. S ahhoz, hogy megérthessük, hogyan jött létre, meg kell értenünk, milyen szerepre, funkcióra készült, milyen viszonyban van a többi létezővel, s mi volt vele eredeti szándéka annak, aki mindent alkotott. Nem érthetünk meg egy dolgot, és semmiképp sem fcrdít-hatjuk meglepő módon hasznunkra, ha nem értjük meg, milyen jelentésre és milyen funkcióra rendeltetett, ha nem értjük meg helyzetét a látható és láthatatlan dolgok általános közösségében, ha nincs róla egyetemes, vagyis katolikus fogalmunk. . .

Még egy pillangó fölröppenéséhez is szükség van az egész égboltra. Nem érthetjük meg a százsorszépet a fűben, ha nem értjük meg a napot a csillagok közt.

(Paul Claudel: *Réligion et poésie. (Positions et Propositions, II. 1934.) In Réflexions sur la Poésie. Paris, 1963. Callimard, 170—3.*)

(Ford.: Rónay György)

TEILHARD de CHARDIN

AZ EMBERI ÉRZÉKE

Az eljövendő korok számára az az idő, amelyben élünk, minden bizonnyal, és mind kivehetőbben egy világnak a végét és egy új világnak a kezdetét fogja jelölni (mint talá-lóan mondták, a neolitikus korszak végét és az ipari korszak kezdetét). Mind erőteljeseb-ben fog kidomborodni azoknak a változásoknak a fontossága, amelyeket a Tudomány kezdeményezett a Földön. Ám a sokfajta esemény közt alighanem lesz egy, mely utódaink szemében túlesz majd a Sugárzások és az Elektromosság minden fölfedezésén: az ember-közi kapcsolatok végérvényes jellegű működésbe-lépése korunkban. . .

Persze nagyon is igaz, hogy sok ember ma még nem érzi határozottan az új szel-lemet, amely áthatja. Ám e szellem mindenütt ott van körülöttünk; s ha nem is szól a szájukkal, legalább meg kell hallaniuk, vagy legalább megítélni őket. A repülő, aki életét áldozza egy új postavonal megalapítására; az orvos, aki tagjait veszi a X sugarakkal való érintkezésben: egyszóval mindazok, akik a mai emberiség pionírjai, alapvetően annak az igénynek engedelmessékednek, hogy közreműködjenek egy nagy sikerben, amely megha-ladja őket. Nyíltan meg is mondják, végrendeleteikben, utolsó szavaikban, könyveikben. És megértik őket. És azokat, akik nem értik meg őket, megvetik. Az erkölcsi-lelki támasz, melyet annak tudatából merítünk, hogy az Emberiséget nagyobbá téve a Világot tesszük nagyobbá, kezd *minden emberi tevékenység természetes és általános rugójává* válni. Milyen csodálatos változás Pascal óta, Bossuet óta!

A felelőségeknek és egységesítő törekvéseknek ebben az eszmélésében — és lénye-gében ez az Emberi Érzéke — joggal ismerhetjük föl pszichológiai arcát, tehát tapasztal-ható megnyilatkozását annak, amit másutt Nooszférának nevezünk. Ha az emberiség nem alkotna fizikailag és biológiailag természetes, a szerveződés és növekedés bizonyos sajátos képességeivel rendelkező egységet — hogyan érezhetné, hogy közös lelke van? . .

Amin az emberek ma, az Emberi Érzékenek valóságos eláradásában, átmennek, igazában nem más, mint a szó teljes értelmében való mély konverzió, annak következ-ményeként, hogy természetesen kinyilvánult előttük Mindenségben való helyzetük és hivatásuk.

De ne essünk tévedésbe, és ne tévesszük össze azt, ami történik, bárminő saját-lagos vallás kivirágzásával és elterjedésével. Ez a mostani esemény sokkal nagyobb hord-erejű, mint akár a buddhizmus, akár az Izlám feltűnése.¹ Manapság nemcsak az emberben

¹ A kereszténység is egyedülálló, egyetlen esemény, de a felülről kezdeményezett kapcsolat (Kinyilatkoztatás) okán, valamint az Ember lelki ébredése okán. (Teilhard de Chardin jegyzete.)

levő vallási képességek ilyen vagy olyan istenség sajátos szolgálatára való rendelkezéséről van szó. Jelenleg maga a Föld vallásos ereje megy át bennünk a saját maga fölfedezésének végső válságán. Úgy látszik, egyes ősi emberi ábrázolásokon fölfedezhetjük annak az eszmének a nyomait, hogy „tudni akarni” bűnös, Istentől tilalmazott dolog. Később az Evangélium is olybá tűnhetett, mintha azt tanította volna, hogy az ember növekedéséért való minden küzdelem hiábavalóság. Most pedig eljött az idő, amikor a Kutatást legszentebb kötelességünknek tartjuk. Az ember imádás-igénye, miután sok partot ostromolt, végülis megtalálta azt a kiutat, melyet nyugtalan hajbai kerestek. A Messiásnak, akit várt, végre kinyilvánította egyik lényeges tulajdonságát. Kezdjük megérteni, mégpedig egyszer s mindenkorra, hogy az Ember számára mostantól fogva csak egyetlen vallás lehetséges: az, amely megtanítja *először is* elismerni, szeretni és szenvedélyesen szolgálni a Mindenséget, amelynek maga is része.

Csodálatos és titokzatos egyezése az Életnek önmagával. Éppen abban a pillanatban, kezében a kifinomult gyanakvás veszedelmes fegyverével tudakolni kezdte a Léttől azoknak a kínoknak az értelmét, melyeket a létezés rákényszerít — éppen abban a pillanatban tárja föl előttünk a Világ, ugyanez a kritikánk haladása révén fölfedezett Világ, egy lenyűgözően nagyszerű Jövő távlatait. Az Emberi Érzékének fölbredése, egymástól függetlenül (természettudományokban, fizikában, társadalomtudományban) végzett eljárások látszólag véletlen találkozása folytán, éppen idejében történik ahhoz, hogy orvosolja a lázadásnak és csömörnek azt a rettenetes válságát, amely végülis teljesen szétzilálta volna a földi gondolkodást, ha ez *ugyanakkor* nem eszmélt volna rá mind tevékenységének követelményeire, mind az Univerzum értékére.

Csak az imént született meg a Világban való Hit. Ez, egyedül ez mentheti meg a Földet annak az Emberiségnek a kezéből, amely kész elpusztítani a Mindenséget, ha nem tud hódolni előtte.

(Teilhard de Chardin: *Le sens humain. Europe, 1964. mars—avril 102—102.*)

(Ford.: Rónay György)

EMMANUEL MOUNIER

MI A PERSZONALIZMUS?

Mindenekelőtt el kell háritanunk egy alapvető félreértést, mely minduntalan újra és újra születik a perszonalizmussal kapcsolatban. A perszonalizmus nem az individualizmus hajtása. Ellenkezőleg: a személyi élet fő mozgása meg az individualizmus kezdő mozgása ellentétesek egymással. Az individualizmus úgy ragadja meg az ént, mint elkülönült valóságot, alapvetően elválasztva a világtól és a többi éntől. Vagy fölmagasztalja ezt az elválasztottságot és azt tűzi ki legdrágább feladatunknak, hogy ápoljuk különválásunkat és autonómiánkat, a törékeny csodákat a barbárság óceánján; ilyesformán föl-tételezi a tudatok többé-kevésbé végérvényes közölhetetlenségét, és a magány, vagy az önösség alapmagatartásában állítja szembe őket. Vagy pedig megpróbálja kivágni magát ebből a magány-tudatból; de mert eredendően belé van zárva, semmilyen dialektikával nem sikerül áttörni határait. A perszonalizmus azonnali tagadása, ha valaki a *cogito* csüggesztő álláspontjára helyezkedik, bár esetleg csak azért, hogy megpróbáljon kilépni belőle a világ és az emberek felé.

Ha van olyan állítás, amely közös *minden* olyan perszonalista filozófiában, amelyhez közünk van, a keresztény filozófiákhoz, amilyen Kierkegaardé, Scheleré, Gabriel Marcelé, Berdjajevé, vagy az agnosztikus gondolkodókhoz, amilyen Jaspers: közös bennük, hogy a személyi világ lényeges lépése nem az én izolált észlelése (*cogito*), nem az én aggályos egocentrizmusa, hanem a tudatok egymással való közlekedése (a tudatok kölcsönössége, mint Maurice Nédoncelle mondja), vagy jobban mondva: a létezők egymással közlekedése, a mással együtt létezés — voltaképpen így kellene írni: koegzisztencia (*Müsein* németül). A személy nem a *mi*-vel ellentétes, ami alapja és táplálója, hanem a felelőtlen és zsarnok általános alannyal. Nemcsak hogy nem határozza meg magát a közölhetetlenséggel és magabáhúzódással; hanem ellenkezőleg, a mindenség összes valósága közt az egyetlen, amely sajátlagosan közölhető, és mielőtt *magában* lenne, *más felé*, sőt *másban*, a *világ felé* és a *világban* van. A felnőtt, éppen úgy, mint a gyermek, önmagát a másokhoz és a dolgokhoz való kapcsolatban hódítja meg, a munkában és a bajtársias-

ságban, a barátságban, a szeretetben, a cselekvésben, a másokkal való találkozásban, nem pedig az elkülönülésben.

Ezt az egyszerű tényt a világgal való viszonyunkban Maine de Biran fedezte föl, a másokhoz való viszonyunkban a kortárs egzisztencialisták világították meg. Semmiképp sem lehet eléggé hangsúlyozni. Döntően meghatározza a perszonalizmus perspektíváit, egészen a végső gyakorlati mozzanatokig. Szembeállítja a mai individualizmussal, és nem engedi, hogy a liberalizmus bármilyen formájának cégére legyen. A személyes ember nem elszigetelt ember: környezet veszi körül, s vonzások és hívások középpontjában áll. A Nyugat nagy vétke, hogy veszedelmesen eltávolodott ettől az alapvető igazságtól.

(*Emmanuel Mounier: Qu'est ce que le Personalisme? (1947). Oeuvres, III. Paris, 1963. Seuil 181–2.*)

(*Ford.: Rónay György*)

Zen, Salinger, Kerouac

I.

1942-ben jelent meg R. H. Blythnek, a tokiói egyetem professzorának könyve, a *Zen in English Literature and Oriental Classics*. A könyv címében szereplő fogalomtársítás, a zen-buddhizmus és az angol irodalom kapcsolata furcsának, sőt összeegyeztethetetlennek tűnhetett mind a buddhológusok, mind az irodalmárok körében. Ugyanis a könyv megjelenésének idején a buddhizmussal kapcsolatos kutatások és így a buddhizmus nyugati hatása is alig tekinthetett messzebbre a múlt század második felénél, a zen-buddhizmussal pedig éppenséggel csak e század elején ismerkedhetett meg a nyugati olvasó. A század első és második évtizedében megjelent néhány könyv azonban teljesen visszhang és hatás nélkül maradt és csak az 1920-as évek második felétől, Daisetz Teitaro Suzukinak akkor kibontakozó munkássága nyomán vált szélesebb körökben ismertté. Ennek megfelelően a Zen nyugati irodalmi hatásáról Blyth könyve megjelenésének időpontjában szó sem lehetett.

Blyth azonban nem a külső körülményekből, a közvetlen irodalmi hatásokból indult ki, hanem mélyebbről, a belső gondolati megfelelésekből. Gondolatmenetének premisszája a következő: „A Zen Ázsia legbecsesebb tulajdona. Indiában keletkezett, Kínában fejlődött ki és Japánban talált gyakorlati alkalmazásra — ma pedig a legerősebb hatalom a világon. Világhatalom, mert amennyiben az emberek élnek, *Zen* által élnek. A *Zen* mindenütt jelen van, ahol költői cselekedet, vallásos törekvés, az ember belső természeté és a külső természet között egyesülés történik.”¹ Ezen az alapon válhatott Blyth könyvében a japán Basho, a par excellence zen-költő mellett a zen-gondolat képviselőjévé Krisztus, Eckhart mester, Shakespeare, Wordsworth, Cervantes, Dickens vagy Stevenson.

A Blyth könyvének megjelenése óta eltelt negyedszáz év alatt azonban alapvetően megváltozott a helyzet. A zen-buddhizmus a nyugati világban ismertté, sőt divatossá vált. A zen-gondolat, amely addig csak így tudattalanul, spontánul érvényesült, az elmúlt két évtized során a zen-buddhizmussal foglalkozó könyvek és buddhista közösségek hatása révén tudatosan, nagyon gyakran közvetlen formában jelentkezik a nyugati világ szellemi életének különböző területein.

A *Zen* a buddhizmusnak Japánban ma is virágzó szektája. Eredete viszonyulik a buddhizmus fiatalabbik ágának, a *mahayana* keletkezésének korába, tehát az időszámításunkat közvetlenül megelőző évszázadokba. A „zen” szó etimológiailag a szanszkrit „*dhyana*”-ból származik, melynek jelentése „elmélyülés”, „meditálás”. A „*dhyana*” kínai transzkripciója a „*chan*”,

¹ R. H. БЛЮТН: *Zen in English Literature and Oriental Classics*. Tokyo, 1942. 6.

ennek japán olvasása a „zen”. Az elnevezés értelmezéséhez ismerni kell a buddhista vallás alapfogalmait. A buddhizmus alapja az a felismerés, hogy a világ, az élet, a *samsara* lényege a szenvedés, mely az életvágy, életszomjúság következménye. Buddha, miután végigjárta az ókori Indiában szokásos aszkézis útját, hogy munivá, bölcsész váljék, és miután ezen az úton nem érte el lelke békéjét, eljutott az új meditációs úthoz, amelyen azután a hagyomány szerint egy fügefa alatt ülve elérte a megvilágosodást. Megvilágosodásának tartalmát az ún. benáresi beszédben fejtette ki, ez az ún. négy nemes igazság: a szenvedés, a szenvedés keletkezése okának, a szenvedés megszüntetésének és a szenvedés megszüntetéséhez vezető útnak a nemes igazsága. A tanítás lényege az, hogy az üdvöt, melynek legfőbb akadály a szenvedés, el lehet érni, mégpedig evilági eszközökkel, a *dharmával*, az erény nyolcadágú ösvényével. Ezek: a helyes hit, a helyes szándék, a helyes akarat, a helyes beszéd, a helyes cselekvés, a helyes élet, a helyes törekvés, a helyes gondolkodás (éberség) és a helyes elmélyedés. Az üdv-út koronája a nyolcadik ösvény, az elmélyedés, a *samadhi*, a szellem nyugalmanak állapota. A *samadhi* azonban nem a szellemi tétlenség állapota, hanem a szellem „természetes” állapota, a szándéktalan meditálás, szemlélődés, a megszabadult és megvilágosodott ember szellemi állapota, tehát azé az emberé, aki elérte a *nirvanat*. A *nirvana* az életszomjúság megszűnése, a tökéletes megszabadulás állapota. A *nirvana* eredeti jelentése is ezt fejezi ki: *nir* = nem, tagadás; *va* = futni; tehát az az állapot, amelyben semmi sem mozdul. Nagyjából ez a magja a buddhizmus régebbi iskolája, a *hinayana* tanításának.

A hinayanából a gyakorlati szükségletek alapján alakultak ki a mahayana irányzat különböző szektái. A hinayana tiszta eredeti formájában csak Ceylon szigetén maradt fenn. A buddhizmus Indiából valamennyi formájában kiszorult és a mahayana szekták terjedtek el Kínán keresztül Koreában és Japánban, valamint a délkelet-ázsiai területeken. A mahayanára jellemző, hogy a hinayana inkább filozófiai jellegű fogalmai teológiai tételekké válnak. Míg a hinayanában a végső állapot, a *nirvana* felismerése inkább filozófiai jellegű, ez a mahayanában „transzcendens tudássá” válik; Buddha emberi alakból a különböző szektákban az istenek panteonjában maga is istenséggé válik; az ezoterikus buddhizmusban, a meditációs szektákban pedig abszolútummá lesz, aki magába foglalja mind a létezés, a *samsara* világát, mind a *nirvanát*, azaz öszvalósággá vált. Ennek megfelelően alakult a meditációs szekták antropológiája is: az embernek el kell érnie a megvilágosodást, mert csak így foghatja fel a Buddha-valóságot; ugyanekkor a megvilágosodás saját legmélyebb lényegének megvalósítását is jelenti, amely azonos a minden lényben jelenlevő Buddha-természettel. Az abszolútummal kapcsolatban az egyetlen valóságfogalom, amit használni lehet: a *tathata*, az „olyanság” (*suchness*, *Soheit*), a valóságos állapot, az ember valóságos természete, a Buddha-természet. Ezt szavakkal kifejezni nem lehet, intuitíve azonban átélhető a megvilágosodás során. Az egységlátást tehát egyedül a meditáció valósítja meg. Ez minden mahayana szektára vonatkozik, de sehol sem hangsúlyozzák olyan erősen, mint a Zenben. A meditáció célja áttörni egy magasabb, rejtett valóságba, melynek felismerése a megvilágosodottat az abszolútum területére helyezi, ahol minden egy és az egy azonos Buddhával.

A mahayana-szutrákat i. u. 384—413 között Kumarajiva lefordította kínai nyelvre. A dhyana-szekta alapját képező meditációs gyakorlatok tehát föltehetőleg már ekkor megjelentek Kínában, de a hagyomány Bodhidharma

névéhez fűzi a kínai chan-szekta megalapítását és őt tekinti az első pátriárkának. A valóságban azonban csak mintegy kétszáz évvel később köthető történetileg biztos személyhez a chan szekta megjelenése. Ez volt Hung-jang, az ötödik pátriárka Bodhidharma után (601—675). Kínában a dhyana iskola jelentős változáson ment keresztül a taoizmus és a konfucianizmus hatása alatt. A konfucianizmus a társadalomba illeszti az embert, a taoizmus pedig lényegében az ember önmegvalósításán munkálkodott. Hatásuk alatt a chan földivé, közvetlenné, tényszerűvé vált. Hangsúlyozta a megkülönböztetések károságát, az absztrakciók és szimbólumok elvetését és a konkrét valóság felé való fordulást. Hangsúlyozta a spontán cselekvést, amely megszabadítja a cselekvést és a gondolkodást a dualizmustól: a cselekvést nem-cselekvéssé (wuwei) teszi, azaz az ilyen cselekvés nem von maga után az egyénre nézve további sorsbonyodalmat; a gondolkodást pedig nemgondolkodássá (wu-hsin) teszi, vagyis biztosítja a szellem természetes nyugalmi állapotát.

A chan virágzásnak indult Kínában a VIII. és a IX. században. Az írástudók szélesebb rétegei fogadták magukévá a buddhista kolostorokban, és így a fejlődő iskola intézményesítésre szorult. Nevelési célból alkalmaznia kellett a konvenciót, melynek egyébként ellenzője, és a szerzetesi Zen jellemképző intézménnyé vált. Alkalmaznia kellett a tekintély elvét is, amely szintén ellentétes a Zen szellemével, abból a célból, hogy a nem mérhető szellemi belátást, a *satorit*, a megvilágosodást mégis mérhetővé tegye. Tekintély lett az, akinek satoriját elismerte mestere, fel egészen Bodhidharmaig vezetve ezt a sort. Az eszköz erre az ún. *kuang-an* (japán *koan*) lett, amely nemcsak a képességek fokát méri, hanem magát a zen-tapasztalatot is hagyományozza. A koan zen-probléma, amit a tanítványnak meg kell oldania. Ám a megoldás nem lehet logikailag kikövetkeztetett, sem hagyományos, noha vannak hagyományos koan-gyűjtemények, hanem mindig egyedinek, konkrétnek, mindig a tanítvány személyiségéből adódónak kell lennie. A koan célja éppen az, hogy a tanítvány „túlmenjen a gondolkodás korlátain”² és az eleven életből táplálkozzék. Vagyis, ugyanannak a hagyományos koannak számtalan helyes megoldása van, annyi, ahányan megoldására törekcsenek.

A koan tehát a meditáció (japánul *za-zen*) tárgya és célja a satori elérése. A satori pedig nem más, mint a megkülönböztetések megszüntetése, annak felismerése, hogy a samsara egyenlő a nirvanával, a szellem nyugalmanak elérése a szubjektum és az objektum egyesítésével, az ember és az abszolútum egységének felismerése, végső soron a tökéletes megszabadulás, a tökéletes szabadság. A satori tartalmának ez csak körülírása, mert szavakkal nem fejezhető ki és nem ragadható meg az abszolút állapot, a tathata, legfeljebb érzékeltethető, szemléltethető. Éppen ezért a zen legtisztább kifejezési formája tulajdonképpen a művészet. A művész a konkrét valóságot ábrázolja, konvencionálisan ragadva meg annak lényegét, tathataját. Nem vesz el belőle semmit és nem tesz hozzá semmit, sem saját érzelmeit, sem gondolatait, mert az egységlátás alapján „Minden élőlény és minden legkisebb dolog is jelentős, mivel a legkisebb is magába rejti az egész titkot”.³ A Zen ezen az alapon állva nem ismer el semmilyen dogmát, semmilyen szentkönyvet sajátjának, olyannyira, hogy a használt buddhista szentkönyveket, szutrákat sem tekinti egyébnek, mint a „Hold felé mutató ujjnak”, azaz pusztán utalásnak, amely azonban semmiképpen

² S. OGATA: *Zen for the West*. New-York, 1959. 71.

³ H. DUMOULIN: *Zen, Geschichte und Gestalt*. Bern, 1959. 47.

sem azonos magával a satorival, a végső megismeréssel és annak tartalmával, az abszolútummal.

A Zen két fő irányzatát, a Rinzai-szektát és a Soto-szektát 1191-ben, illetve 1227-ben alapította Japánban Eisai, illetve Dogen. Ez az idő a Kamakura-kor kezdete volt, a társadalmi átalakulás korszaka, a szamurájok lovagi rendje feltörekvésének korszaka és egyúttal a japán buddhizmus megújulásának kora is. A buddhizmus régi szektái arisztokratikusak voltak és a le-tűnő renddel együtt elvesztették befolyásukat. A Zen egyszerűen intellektuális, gyakorlati és mégis arisztokratikus vonásai megfeleltek mind a szamurájoknak, mind a nép vallásos igényeinek. A szamurájoknak lehetővé tette, hogy mint katonák is buddhistaként cselekedjenek. Így alakult ki körükben a *bushido* életmód a jellemző íjászati és kardvívógyakorlatokkal (kendo = a kard útja), melyek elsajátítása egyúttal a Zen lényegének elsajátítását jelentette. De a Zen áthatotta a japán nép egész életét és elmélyítette annak alapvető tulajdonságát, természetszeretetét, a dolgokhoz való meghitt kapcsolatát. A zen-kolostorokban vallásos alapon egy nagyon is evilági kötésű kultúra alakult ki, amely áthatotta az egész kulturális életet: a kertrendezést, virágrendezést, a tea-művészetet, a festészetben a *zenga*-stílust, a költészetben a *haiku*-verset, a prózairodalomban a *haibun*-t.

A Zen, az eddigiek alapján nézve par excellence misztika, ha vele kapcsolatban a misztika hagyományos keresztény fogalmát ki is kell szélesíteni: vagyis, a Zent tekintve, a misztika több mint a személyes isten közvetlen tapasztalata a megismerő emberi lélek által. Dumoulin szerint: „Abban az esetben beszélhetünk misztikáról, ha megvan benne a következő három elem, nevezetesen az ember túllép az érzéki világon, az élményben áttöri megszokott lelki tapasztalatának területét és előretör az abszolúthoz.”⁴ Ez a természetes misztika fogalma, amely azon alapszik, hogy a buddhizmus mint vallás is túllépi a vallás hagyományos európai fogalmát: személyes isten nélkül is vallásos magatartás, világleletti megváltásra való törekvés.

A Zen megjelenése Nyugaton: válságjelenség. Ezt bizonyítja a Zennel kapcsolatos irodalom elterjedésének időpontja is. Az 1900-as évek elején jelent meg Soyen Shaku és Kakuzo Okakura⁵ könyve a Zennel kapcsolatban és D. T. Suzuki több cikke a Journal of the Pali Text Societyben — de minden visszhang nélkül. Ugyanígy elkerülte a figyelmet Kwaiten Nukariya⁶ könyve is, mely 1913-ban jelent meg. A Zen akkor kelt maga iránt figyelmet, amikor az első világháború után nyugaton szaporodni kezd az ún. válságirodalom. A megrendült polgári világ analizálni kezdte önmagát és gyógyszer után kutatott. Megnőtt az érdeklődés Kelet iránt, és egyre-másra kezdték fordítani és kiadni az izlám, India, Kína és Japán vallási és filozófiai műveit, mégpedig nemcsak exkluzív kritikái, hanem a legszélesebb köröknek szánt népszerű kiadásokban is. Ekkor, a 20-as évek közepén vívta ki az érdeklődést D. T. Suzuki is, aki már a század eleje óta foglalkozott a Zennel japán és angol nyelvű cikkeiben és fordításában. 1927-től kezdve egymás után jelentek meg művei a különböző európai

⁴ DUMOULIN, j. m. 10.

⁵ S. SHAKU: Sermons of a Buddhist Abbot. . . Transl. by D. T. Suzuki. Chicago, 1906, Open Court Publ. VII, 220. K. OKAKURA: The Book of Tea. New-York, 1906. Fox Duffield. IX, 160.

⁶ K. NUKARIYA: The Religion of the Samurai. A study of the Zen philosophy and discipline in China and Japan. London, 1913. Luzac. XXII, 253.

nyelvekre lefordítva.⁷ A 30-as években mások is bekapcsolódtak ebbe a népszerűsítő munkába, jórészt D. T. Suzuki munkásságára támaszkodva. A II. világháború után pedig elárasztotta a nyugati világot a Zent népszerűsítő irodalom, Angliában, Franciaországban és Amerikában buddhista társaságok alakultak a zen-gondolat tanulmányozása és népszerűsítése céljából. Mert míg korábban a buddhizmus és a többi vallásos-misztikus tan hatását tekintve megmaradt a vallás és a misztika területén, addig a Zen az utóbbi két évtizedben áthatotta a nyugati világ szellemi életének egész területét. Vallási vonatkozásban azt remélik tőle, hogy feloldja a hit és tudás konfliktusát, amely a keresztény gondolkozókat azáltal köti gúzsba, hogy a dolgok öntörvényszerűségének elismerése helyett a személyes istenre kénytelenek hivatkozni, mint minden létező ősokára. A buddhizmus az egyetlen vallás, amely nem ismeri ezt a konfliktust.⁸ A filozófusok azt várják tőle, hogy lehetővé teszi az új, „neutrális”, az idealizmuson és materializmuson felülemelkedő filozófia kialakítását, esetleg éppen az egzisztencializmuson belül, mellyel több vonás is rokonítja.⁹ A pszichoanalízis a zen-buddhizmusban saját módszerének és céljának igazolását és megerősítését találja: Fromm a satori-t vagy megvilágosodást azonosnak mondja a pszichoanalitikus belátással.¹⁰ A művészetben pedig olyan eszköznek tekintik a Zent, főleg a festészetben és az irodalomban, mely lehetővé teszi a természetnek és a saját belső lelkivilágnak az eddiginél sokkal intenzívebb átélését és ezeknek a szubtilis megfigyeléseknek közvetlen, spontán kifejezését.

A Zen azonban az említett körökön kívül még nagyobb hatást gyakorol az értelmiség és a fiatalság soraiban. A Zennek ez a hatása a Zen már említett aspektusain kívül főleg általános vonásain alapul. A nyugati társadalomban végbemenő és egyre nagyobb mértékű dehumanizálódás, mely az iparosodás és automatizálás egyenes következménye, és amelyet nem ellensúlyoz semmilyen szervezett társadalmi rendeződés, növeli az egyének elidegenedését a társadalomtól. Az elidegenedés elleni első reakció a szervezetlen lázongás, amely a fiatalok körében hódít elsősorban, mert ez a réteg reagál a legerzékenyebben és a legspontánabban a társadalomban végbemenő változásokra. Ernst Fischer, aki a fiatal generációk problémájáról írt könyvében végigkíséri e generáció kérdésének történeti változásait a XVIII. századtól napjainkig, a II. világháború utáni nemzedék speciális problémáival kapcsolatban elmondja, hogy a háború után ez a nemzedék végigélte csaknem minden érték leértékelődését: a várva várt béke helyett a hidegháborút kapta, nyitányaként a Nagaszakira és Hiroshimára ledobott atombombával; csalódott a demokráciában is, mert ez is belefűldt ebbe a hidegháborúba; de csalódott, mint kívülálló, a szocializmusban is, amelynek lényegét elhomályosították előtte a sztálini módszerek. „Úgy látszik, mintha csak a vallás állt volna ellen az összes értékek leértékelésének, sőt mintha még fokozódott volna vonzóereje.”¹¹ Ebben a vákuumban, melynek létrejöttéhez nem kis mértékben hozzájárult a keresztény egyházak leértékelődése is a tanításaik és gyakorlatuk között tátongó szakadék követ-

⁷ D. T. SUZUKI: *Essays in Zen Buddhism*. London, 1927. Luzac. — Ezt követően több mint egy tucat könyve jelent meg elsősorban angol nyelven a Zenről.

⁸ Vö. M. LANDNER: *Was fasziniert den Europäer am Buddhismus?* = *Asiatische Studien*, 16 (1963), 80.

⁹ Vö. É. JA. BATALOV: *Buddizim „dzen” i burzsuznazna ideologija*. = *Filozofszkie problemü ateizma*. Moszkva, 1963, Akad. Nauk SZSZSZR 234–249.

¹⁰ Vö. H. K. WELLS: *Freudtól Frommig*. (Ford. Lénárt Edit.) Bp. 1965. 220–221.

¹¹ F. FISCHER: *A fiatal nemzedék problémái*. Bp. 1964. 82.

kezményeképpen, természetszerűleg megfelelő talajra talált a Zen is. Elősegítette népszerűségét az a körülmény, hogy a Zen az igazi szabadságot ígéri a satori révén, mégpedig olyképpen, hogy követőinek nem kell kivonulniok társadalomból, hanem azon belül oldhatják meg a szabadság problémáját. Ezenfelül a Zen látszólag hasonló vonásokat mutat fel a nyugati ösztönösséget, az ösztönök kiélését hirdető mozgalmakkal, amilyen a világháború után viszonylag nagy tömegeket hódító *beat* mozgalom is. Csakhogy a *beat*, mint minden anarchikus, ösztönös mozgalom, az ösztönök gátlástalan kiélését gyakorolja és hirdeti. A Zen ezzel szemben, noha szintén a „saját természetre” való támaszkodást hirdeti és az intellektus és az akarat tevékenységének szűkítését jelenti és így „ösztönös”, irracionalista szellemi jelenség, mégis mint misztika spirituális értelemben aszkézis, amely célját tekintve tulajdonképpen egyetlen ösztönnek a felszabadítását tűzte ki célul és nem az emberi ösztönökét általában. Ez az ösztön az ún. „alapösztön”, a „szellemi orgazmus”: „A szellemi orgazmus az ember és az isten újraegyesülése.”¹² Ebből következik, hogy a Zen bármennyire is népszerű Amerikában és különösen a *beatnik*ek között, mint „gyógyszernek” a szerepe ebben az ösztönös mozgalomban teljesen periférikus jellegű, sőt veszélyes, mert az adott helyzetben látszólag az ösztönösséget támogatja. Mert a Zen, teoretikusan nézve, nem gyógyszer a társadalomtól beteg emberek számára, hanem az „öntranszcendálás” eszköze: „A Zen spontán jellege, a szabadság, amely »jön és roszszon túl« mehet, egy »második születést« feltételez, egy olyan eseményt, amelyről a nyugati immanens és vitalista elméleteknek fogalma sincs.”¹³

II.

A *beat* életforma, a *beat* életeszemély és a *beat* életstílus színeváltozásait Jack Kerouac regényei tükrözik a legátfogóbban. Kerouac maga is ezt az életformát élte, műve ezért hiteles tükörképnek tekinthető. A kép nem véletlenül áll össze a mozgalom alakulásának képévé, hanem, mint utóbbi regényének bevezető megjegyzéséből kitűnik, szándékosan. Kerouac életművét, különböző regényeit és elbeszéléseit egyetlen egésznek tekinti: „Művem egyetlen hatalmas könyvet képez, mint Prousté, azzal a különbséggel, hogy emlékeimet menetközben írom és nem utólag betegágyban. Korábbi kiadóim ellenvetései nem engedték meg, hogy ugyanazokat a személynéveket használjam valamennyi műben. Az *On the Road*, *The Subterraneans*, *The Dharma Bums*, *Doctor Sax*, *Maggie Cassidy*, *Tristessa*, *Desolation Angels*, *Visions of Cody* és beleértve a jelen könyvet, a *Big Sur*t, csak fejezetei annak a teljes műnek, amelyet én *The Dulouz Legend*nek nevezek. Az a szándékom, hogy öreg koromban összegyűjtöm egész művemet és helyreállítom az egységes név-panteonomat, hosszú tele könyvespolcot hagyok itt és boldogan halok meg. Az egész dolog egyetlen hatalmas komédia, melyet a szegény Ti Jean lát (én), akit másként Jack Dulouzként ismernek, a dühödt cselekvés és bolondság, valamint a kedves üdeség világa ez, amelyet az ő szemeinek nyílása lát.”¹⁴ Most ennek az életműnek csak fő stádiumait vizsgáljuk meg, ezek is elég támpontot adnak az életmű egészének megértéséhez: az *On the Road*-ot, a *Dharma Bums*-t és a *Big Sur*-t.

¹² BLYTH i. m. 176.

¹³ J. EVOLA: *Zen and the West = East and West*, 6 (1955), 117.

¹⁴ J. KEROUAC: *Big Sur* (2. impr.) London, 1963. (1).

Az *On the Road* (1957) az irodalomtörténészek szóhasználatával élve a „beat nemzedék bibliája”. Ebben a regényben a beat életstílus virulens, hódít és győz. A beat életmód itt még Kerouac eredeti értelmezésében „beatitude”, azaz üdvösség. Ugyanaz, ami a Zen célja is: „A lélek célja nem a Szépség, Jóság, Igazság, hanem az Üdvösség, az eleven Béke, amit Herbert »Isten emlőjének« nevez, »a Természet Istenének«. Amit az ember akar, azok a dolgok, minden dolog, minden dolgot, mint Egy Dolgot, a tökéletes egyesülést azzal az Egy Dologgal, az Élettel, Valósággal, Istennel. Az aktív pihenésnek ez a formája a Zen állapota, amelyben semmit sem hagy el az ember, a legcsúnyább, a legfurcsább, leghazugabb, a legbűnösebb dolgot sem; mindegyik bennem van és én bennük.”⁵ A regény a két hős, Dean Moriarty és Sal Paradise, a két beatnik amerikai kontinensen keresztül tett négy utazásának története, 1947 és 1950 között. Kettőjük közül Dean az igazi beatnik, az ösztönösen élő ember, mert Sal író, azonos Kerouackal magával, és így ő tudatossága révén kiemelkedik az ösztönösségből. Kettejük barátsága éppen ezen az ellentétes tulajdonságon nyugszik.¹⁶

Deant az elemi emberi szükségletek vezetik a kontinensen, az étel, ital, a szexus, a dzsessz, a kábulat és „semmit sem hagy, a legcsúnyább, a legfurcsább, leghazugabb, a legbűnösebb dolgot sem”. Az úton hol lopott, hol kölcsönzött kocsikon robot, hol autóstoppal hajszolja az életet. Az út ebben a könyvben szimbólummá növekszik, Út-tá. Az út szimbóluma, mint a kialakuló új polgári társadalom határtalan lehetőségeinek képe Whitmannél merül fel először, de Kerouacnál több lesz ennél, különösen, ha későbbi regényeinek ismeretében vizsgáljuk. Az út itt a keleti misztikusok Út-ja, Lao-ce *tao*-ja, a Zen *do*-ja, az élet célja maga: „Amint áthaladtunk Colorado és Utah határán, láttam Istent az égben egy hatalmas aranyos napsütötte felhő formájában a sivatag felett, ujjával rám látszott mutatni és mondta, »menj át és menj tovább, az égbe vezető úton haladsz«.”¹⁷

Negyedik útjukon dél felé utaznak, Mexikóba, ott vélik megtalálni álmaik földjét, az Út célját: „Mögöttünk feküdt egész Amerika és minden, amit Dean és én korábban az életről és az országuiti életről tudtunk. Végre megtaláltuk a mágikus földet az út végén és sohasem álmodtunk a varázslat terjedelméről.”¹⁸ Mexikóban minden elbűvöli őket, de ez az út sem végződik sikerrel, Sal megbetegedik, Dean pedig elhagyja őt és megy tovább a maga útján, vissza New Yorkba és előző életébe. Dean is belefáradt a beat-életbe, nyugalomra, kispolgári nyugalomra vágyik, valamennyien érzik, hogy életük nem valóságos, nem az igazi élet. Az egyik barát, Eddie fogalmazza meg ezt a legélesebben és legpregnansabban: „Az elmúlt éjjel egészen a Times Square-ig sétáltam és amint odaértem, észrevettem, hogy szellem vagyok — a szellemem sétál a járdán.”¹⁹

A beat élet már nem felel meg nekik, de az úton semmi jobbat nem találnak. Életük a keresésben telik, a hajszában, de ez éppen úgy nem vezet célhoz, mint ahogy nem találják meg útjaik során Dean apját, az öreg csavargót, akit Dean állandóan keres és akinek alakja így szimbolikussá növekszik,

¹⁶ BLYTH i. m. 269.

¹⁷ Vö. J. KEROUAC: *On the Road*, New York, 1958. The New American Library. 10–11.

¹⁸ KEROUAC i. m. 150.

¹⁹ KEROUAC i. m. 225.

²⁰ KEROUAC i. m. 108.

apa-imagóvá, meg nem talált útmutatóvá, akire a beat nemzedéknek szüksége van, de akit nem találnak sehol. A regény ezzel a hiányérzést kifejező gondolattal zárul.²⁵

A *Dharma Bums* (1960) a nagy kísérletet mutatja be, a beat életforma megnevesítésének, spiritualizálásának, a beat és a Zen szintézisének kísérletét. Maga a cím is erre utal: „Dharmacsavargók” azaz a buddhista filozófiából kölcsönzött kifejezés értelmében olyan csavargók, akik az „úton” a csavargás, kószálás közepette az „erényt”, a „nem változó valóságot”, végső soron ennek megismerését, a „megvilágosodást”, a satorit keresik.

A regényre jellemző, hogy míg az *On the Road*-ban a beat két szárnya, a spontán (Dean) és az intellektuális (Sal) nagyjából egyenlő hangsúllyal szerepelt, addig itt a hangsúly éppen a „kísérlet” intellektuális jellege miatt, a beat intellektuális szárnyára esik. A regényben felvonulnak az amerikai nyugati partvidék beat-intelligenciájának különböző képviselői, a San Francisco-i beat-írók, különböző álneveken. Valamennyiükre jellemző, hogy Kelet és Nyugat szintézisén fáradoznak, keleti filozófiákkal és irodalmakkal foglalkoznak, keleti műveket fordítanak és ihletet merítenek belőlük, mint a regény egyik hőse, Japhy Ryder, aki már gyermekkorában ismeri az indián mitológiát és folklórt, majd orientalistává képezi magát és felfedezi a „legnagyobb dharmacsavargókat, Kína és Japán zenőrültjeit”.

Japhy eszménye a „hátizsák-forradalom”, a Zen és a beat egyesítése: „az egész dolog nem más, mint egy világ, amely tele van hátizsákos vándorokkal, dharmacsavargókkal, akik megtagadják annak az általános követelménynek az aláírását, hogy fogyasztaniok kell a termékeket és ennélfogva dolgozniok kell a fogyasztás privilégiumáért, nem akarják ezt az egész hazugságot, mint amilyenek a hűtőgépek, a tévé készülékek, autók, legalább is az új luxuskocsik, bizonyos hajolajak és szagtalanítók és mindenféle kacatok, amiket végül egy hét múlva a szemétkosárban találtak mindenképpen, hogy mindnyájan be legyetek börtönözve a munka, a termelés, a fogyasztás — a munka, a termelés, a fogyasztás rendszerébe, látom az amerikai fiatalok ezrei, sőt milliói nagy hátizsák forradalmának vízióját, akik hátizsákokkal vándorolnak . . .”²⁰

A beatnik elidegenedett a polgári társadalom munka-termelés-fogyasztás hármasszavától és gyakorlatától, mert mind a három tartalmatlanná vált. A munka többé nem kíván egész embert, azaz Zen-kifejezéssel nem *do*, nem út, nem beavatás az életbe, hanem ellenkezőleg, céltalan és értelmetlen tevékenység, amely felemészti az életet és elidegeníti a dolgozót az élettől. A fogyasztás ennek az ürességnek a kitöltésére szolgálna, de az elidegenedést csak növeli, mert céltalan, tartalmatlan, nem az igazi szükségleteket szolgálja. Ezért ezt az „örök szabadságot” keresi Japhy és Ray Smith (= sal Paradise = = Kerouac) a Zen és a satorit révén. Egy ideig úgy látszik, hogy megvalósítható az, amiben a Zen és a beat megegyezik, az egyszerű, mindennapi élet, annak poézise, a természettel való bensőséges kapcsolat, intellektuális síkon a Kelet és Nyugat, a kereszténység és a buddhizmus egysége. Ray meditálásai során elérni véli a megvilágosodottság állapotát, azt az állapotot, amelyben Buddhának érzi magát. Ezt az ideális állapotot azonban minduntalan áttöri a beat-élet valósága, a szexualitás, az alkohol mámora, az extázis hajszolása. Japhy,

²⁰ J. KEROUAC: *The Dharma Bums*. New York, 1959. The New American Library. 77—78.

a „zen-őrült” maga is rájön a keleti eszmény beat-en belüli megvalósításának lehetetlenségére. Japánba készül elutazni egy zen-kolostorba, hogy a Zent tanulmányozza, de szkeptikusan nézi visszatérésének kilátásait: „Az egyedüli bajt azzal a kolostori kísérlettel Japánban számomra, minden intelligenciájuk és jószándékuk ellenére a kinti amerikaiak okozzák, akiknek olyan kevés reális tapasztalatuk van Amerikáról, és arról, hogy kik azok az emberek, akik itt a buddhizmust turkálják, és akiknek semmi szükségük nincs a költészetre.”²¹ Gondolatban már mindenbe belefáradt és azt latolgatja, hogy visszatérése után megtér az „amerikai életformához”, igyekszik meggazdagodni és gond nélkül élni. Eljutott tehát a beat fő ellenfelének, a square-nak, a nyárspolgárnak az eszményéhez! Ez azonban még csak a körülmények hatása alatt elszennvedett vereség és kiábrándultság. A végső, az eszmei vereséget Ray szenved el, szimbolikus helyen, a Mount Desolation-on, a Pusztulás Hegyén, ahol nyárára Japhy tanácsára tűzörséget vállalt, aki szerint „Minél közelebb kerülisz a reális anyaghoz, annál spirituálisabb a világ, fiú.”²² A spirituális Zen és az ösztönöket kiélő beat életforma összeegyeztethetlensége itt nyer bizonyosságot. Ray úgy érzi a hegyen, hogy a tökéletes szabadság állapotában él, satori-ban, egynek érzi magát a földdel, hegygel, anyaggal, az egész világ-egyetemmel és önmagával, mégis meditálásai során egyszer csak visszaesik az *On the Road* végén már idézett függőség állapotába. Ott a folyton hajszolt, de soha meg nem talált apa-imago utal a tanácstalanságra és függőségre, itt az apa-imago kitágul és egyetemes Apaisten-imagóként jelenik meg: „Delenként barátainnak, a milliónyi bogárnak szimfónikus zümmögése volt az egyedüli hang a világon. De eljött az éjszaka és vele a hegyi Hold és a tó Holdországgá változott és én kimentem és leültem a fűbe és arccal nyugatnak fordulva meditáltam óhajtván bárcsak lenne egy Személyes Isten ebben az egész személytelen anyagban.”²³ Ez nem a „tökéletes szabadság állapota”, de a Zené sem, amely nem ismeri el semmilyen személyes isten létét, mert az ember személyes szabadságának alapján áll és azt mondja: „Ha találkozol egy Buddhával, oldd meg!”²⁴

A *Big Sur* (1962) a beat életformának már nem bírálata, hanem csődjének kendőzetlen ábrázolása. A regény hőse Ti Jean azonos Jack Kerouackal, aki még egyszer megkísérli, hogy a beatnikek életét élje, de most már 40 éves fővel, míg első útját az *On the Road*-ban 26 éves korában kezdte meg. Pusztán ez a korkülönbség is sokmindent megmagyarázna, de nemcsak ő lett idősebb, hanem megváltozott körülötte a világ is. Első útját gyalog és autóstoppal tette meg a Csendes-óceán partjáiig, most viszont a gyorsvonat kényelmes hálófülkés kocsijában élvezzi az utazást, mint sikeres író. Barátja meghívására érkezett, hogy az *On the Road* nyomán támadt hírnevének fáradalmait kipihenje barátja *Big Sur*-i nyaralójában. De a magányos nyaralás során rájön arra, hogy a magány megőrjíti. Menekülne a régi módon vissza a városba, autóstoppal, de megváltozott az országutak élete. Az utakon a „square” lett az egyeduralgó, a beatnik gyanús teremtménnyé vált, és így a feltört lábbal sántikáló Ti Jean mellett autó után suhan el, de senki sem könyörül meg rajta, hogy felvegye kocsijába.

²¹ KEROUAC i. m. 161.

²² KEROUAC i. m. 162.

²³ KEROUAC i. m. 186.

²⁴ BLYTH i. m. 283.

A beat-magatartást azonban akkor bírálja nyíltan és élesen, amikor ismét visszatér Big Surbe és egy fiatal beat-rajongóval marad egyedül, akinek magatartásában szorongva ismeri fel az általa egykor dicsért életmód torz vonásait, amelyekbe ő már belefáradt és amelyeket most már megtagad. A kiábrándulás teljes. Az alkohol, a mesterséges extázis teljesen kimeríti, az örület közelébe kerül. Üldözési mánia ragadja meg, úgy érzi, hogy az égből küldetéssel került a Földre, hogy mindenkinek elmondja, a Sátán birodalmát építik és rossz úton haladnak. Mindenkiel összekülönbözik, meghasonlik kedvesével, aki kijelenti, a megpróbáltatások súlya alatt, hogy „Isten talán halott”. Ez a végső stádium, ide jutott a beat nemzedék, elvesztette hitét mind a nyugati, mind a keleti eszményekben. Ezután már csak a logikus következmény van hátra, ez sem marad el: örült víziói során felmerül előtte a szenvedés jelképe, a kereszt. A regényt itt be kellett volna fejeznie Kerouacnak, mert ami ezután következik, az a regény eszmei mondanivalójához már nem ad újat, csak tompítja életét. Ti Jean egészséges mély álomba merül és ébredéskor úgy érzi, hogy teljesen rendbejött és hiszi, hogy minden jóra fog fordulni. A regényt ezzel a semmitmondó reménnyel fejezi be. Kerouacra egyébként is jellemző a szónokiasság, az expresszív hang, mely valamennyi művén végigvonul és sok helyütt már modorosságba fullad. Kerouacról elmondták, hogy úgy ír, ahogya a beatnik él: gyorsan, automatikusan írja le a szavakat és mondatokat, amelyek tolla, illetve írógépe billentyűje alá kerülnek, és igyekeznek kiküszöbölni az intellektus beavatkozását. Nem szerkeszt, ezért sokat ismét, fárasztó és lapos is egyes helyeken. Allen ezért Kerouacot, de a többi beat-írórt is inkább szociológiai, mint irodalmi jelenségnek tartja.²⁵

A beat a fiatal nemzedék problémája s mint ilyen társadalmi probléma. Ezzel szemben a Zen a misztikus önmegváltás eszköze, az egyén megváltásának eszköze, és mint ilyen semmiképpen sem lehet társadalmi gyógyszer. A Zen alanya nem a kollektívum, hanem az individuum, az individuum alkalmazkodását teszi lehetővé a társadalmon belül. A beat és a Zen egyesítése nem sikerülhetett, mert a beat a társadalom elutasítása és kivonulás a társadalomból a szabadság megvalósítása céljából, a Zen pedig ellenkezőleg, a társadalomban élő ember szabadságát igyekszik megvalósítani, persze szubjektív módon, öntranszcendálás révén. Ezért mond csődöt a Zen Kerouacnál, akinél egy egész nemzedékről van szó, és ezért esik vissza nála a beatnik a pátriárkális függőségbe, tehát a kollektív megoldás lehetőségébe és kívánásába. Viszont éppen ennél az oknál fogva mutatkozik a Zen alkalmasabb eszköznek művészi megoldás tekintetében a zen-filozófával meghitt, szoros kapcsolatba került J. D. Salingernél: az egyébként generációs probléma, a konformizmus elutasítása nála szubjektív, individuális síkon jelenik meg.

III.

J. D. Salingernél azért jelenthet művészi megoldást a Zen, mert Kerouac-
kal ellentétben nem egy konkrét társadalmi mozgalom problémáit ábrázolja és próbálja megoldani, hanem lényegét tekintve szubjektív mitológiát teremt elbeszéléseiben. Ennek a mitológiának az alapjait a Glass-családdal foglalkozó

²⁵ W. ALLEN: Tradition and Dream. The English and American novel from the twenties to our time. London, 1964. Phoenix House. Főleg a War and Post War: American c. fejezetben.

első történetben, az *A Perfect Day for Bananfish*-ben rakta le és folytatta a *Nine Stories* többi Glass-történetében, kiszélesítette a *Franny*-ben és a *Zooey*-ban, betetőzte és lezárta a *Raise High the Roof Beam, Carpenters* és a *Seymour: an Introduction* című elbeszélésekben. Figyelemreméltó, hogy a *Nine Stories* megjelenése óta Salinger kizárólag Glass-történeteket írt, a Glass-mitológiát csiszolta, formálta. Nem tudjuk, hogy mi a célja és szándéka ezzel a ciklussal, de a mitológikus jelleg az egyes elbeszélések megjelenése során egyre világosabbá válik. A legutóbbi elbeszélésből az is nyilvánvalóvá vált, hogy Salinger teljesen azonosítja magát a Glass-család házi krónikásával, az imaginárius „házi mozi” pergetőjével (ahogy a *Zooey*-ban nevezi), Buddyval. Buddy az elbeszélésben, a *Seymour*-ban, lépten-nyomon hivatkozik Salinger korábbi elbeszéléseire, nemcsak a Glass-történetekre, de a többire is, mint „saját” műveire. Sőt, hogy a hasonlóság tökéletes legyen, Buddy születési éve is megegyezik Salingerével. Ezekben a történetekben az élet és irodalom olyan tökéletesen összeolvad, hogy képtelenek vagyunk határt vonni az író szubjektív állásfoglalása és a művek objektív mondanivalója között. Salinger e műveit tekinthetjük az író szubjektív családi krónikájának (bár pontos családi körülményeiről egyáltalán nincs tudomásunk), de felfoghatjuk úgy is, mint egy nagyon tudatos, mives író tökéletes azonosulását a maga teremtette művekkel és azok alakjaival. Mintha az a régi kínai legenda nyerne modern értelmezést ebben az esetben, amelyik elbeszéli, hogy egy festő annyira beleszeretett művébe, hogy belépett a kép síkjába és örökre ott maradt annak egyik alakjaként.

Ez az a pont, ahol a legvilágosabban látható Salinger és a Zen kapcsolata, világosabban, mint az egyes elbeszélések problémájának a Zenre utaló megoldásában: Salinger a maga életművével valósítja meg azt, amit a Zen lényegének tart, a szubjektum és az objektum közti megkülönböztetés megszüntetését, de úgy, hogy mind maga, mind műve megtartja önállóságát, csak éppen a határokat nem húzhatjuk meg közöttük. Zen kifejezést használva úgy is mondhatjuk, hogy Salinger életművében van Salinger satorija.

Salinger életművében a fentiek alapján központi helyet foglalnak el a Glass-történetek. Többek szerint más műveinek rovására. Ez azonban csak féligazság. A Glass-történetek élet- és világszemlélete implicite már a korábbi művekben is megtalálható,²⁶ még az olyan látszólag független és lezárt műben is, mint a *The Catcher in the Rye*: a regény fiatal hőse nem tudja elfogadni a társadalmat, mert látja, hogy hazugságokra épült, de elszakadni sem tud tőle, annyira sem, mint a beatnik és a hipster, tehát negatív lázadással sem, hanem önmagát próbálja átformálni, hogy beleilleszkedhessék a társadalomba. Walter Allen szerint Holdennel olyan mitikus alakot teremtett, akivel az amerikai fiatalok milliói azonosítják magukat. Ha ez lényegét tekintve igaz, akkor hozzá kell még tenni, hogy a Glass-történetekben viszont olyan alakokat teremtett, akikkel ő, az író azonosítja magát. Holden visszatérése a társadalomba ezért a *Zooey*-ban kapja meg a teljes magyarázatot, ott, ahol *Zooey* felismerteti hugával, Frannyvel, hogy a közönséges ember, a „phoney”, a „csaló” azonos Jézussal, azaz a megvilágosodott emberrel.

Salinger legtöbb kritikusa megegyezik abban, hogy a *The Catcher* után írt novellái teljesen eltérnek mind formailag, mind élet- és világfelfogásban az előzőektől. Ezt a változást azonban teljesen értetlenül szemlélik és meg

²⁶ Salinger műveinek kronológiai áttekintését előző cikkünkben végeztük el: J. D. Salinger útja. = VF, 3 (1963), 281–292.

sem próbálják, hogy belülről közelítsék meg — pusztán „hanyatlást” konstatálnak. Geismar szerint például „a *Zooey* meghatározhatatlan és megdöbbentően rossz történet”.²⁷ Ihab Hassan is bírálja Salinger legújabb korszakának műveit.²⁸ Egyikőjük sem veszi észre, hogy Salingernél már többről van szó, mint „jó” vagy „rossz” történetről: „igaz” történetet akar írni. Az életet a maga látásmódja szerint akarja ábrázolni. Már a *Nine Stories* egyik novellájában, a *De Daumier-Smith's Blue Period*-ban megállapította, hogy az élet „szent”, és hogy az élet szent szemlélete megszépíti az életet, és hogy ez fontosabb, mint a művészet. A *Seymour*-ban Seymour naplójának szavaival ezt így fejezi ki: „Én a világ végéig a megnekülönböztetésért fogok küzdeni azon az alapon, hogy ez egészséghez és bizonyosfajta tökéletesen reális, irigylésre méltó boldogsághoz vezet. Hűségesen követve ez a tao útja és kétségkívül a legmagasabbrendű út. Azonban elérése egy megkülönböztető ember számára azt jelentené, hogy meg kellene szabadítania magát a költészetől, *túl* kellene mennie a költészetben. Vagyis nem taníthatná vagy kényszeríthetné magát a rossz költészet szeretetére, nem is szólva arról, hogy azonosítsa azt a jó költészetrel. Teljesen el kellene vetnie a költészetet.”²⁹

Az ilyen életszemlélet alapján az írás többé nem pusztán foglalkozás, hanem bizonyos formája a „vallásnak”. Seymour ezt írja öccsének, Buddynak a novelláiról (Buddy pedig, mint tudjuk, maga Salinger): „Mikor volt az írás számodra foglalkozás? Sohasem volt más mint vallás. Sohasem.”³⁰ Ha viszont az írás vallás, akkor az írónak papnak kell lennie, aki az írás során önmagát áldozza fel. Seymour éppen ezt tanácsolja Buddynak. Megkérdezi tőle, hogy ha az írás vallás számára, akkor tudja-e, mit fognak kérdezni tőle halála után? Nem azt, hogy milyen műveket írt, hanem: „biztos vagyok, hogy csak két kérdést tesznek fel. *Kifejezted-e önmagadat teljesen? Buzgón megirtad-e ami szívedben van?* Bárcsak tudnád, milyen könnyű lenne mindkét kérdésre igent mondanod. Bárcsak minden alkalommal emlékeznél arra, amikor leülsz írni, hogy sokáig *olvasó* voltál, mielőtt íróvá lettél. Pusztán ezt a tényt rögzítsd elmédben, azután ülj nagyon csendesen és kérdezd meg önmagadat mint olvasót, hogy miféle írás volna az a világon, amit Buddy Glass legjobban szeretne olvasni, ha szívének kellene választania. A következő lépés rettenetes, azonban olyan egyszerű, hogy magam is alig hiszem, amint leírom. Ül csak le szégyenkezés nélkül és írd meg te magad. Még csak alá sem akarom ezt húzni. Túlságosan fontos ahhoz, hogy aláhúzzam.”³¹ A *The Catcher in the Ray*-ben Holden eszménye még az az író, akit barátjának érezhet, olyannyira, hogy telefonon is felhívhatja — ez az objektív eszmény itt a *Seymour*-ban szubjektív megfogalmazást nyer. Salinger Buddy alakjában megteremti azt az író-ideált, aki ő maga.

Az ilyen irodalom Salinger nézete szerint nem öncélú, mert célja az, hogy spirituálisan *éberre* tegye az olvasót. Éberre azonban csak akkor válik az ember, ha elérte a megvilágosodást, a satorit.

²⁷ M. GEISMAR: J. D. Salinger: *The Wise Child and the New Yorker School of Fiction*. — — American Moderns. New-York, 1958. Hill and Wang. 204.

²⁸ J. HASSAN: *Radical Innocence: Studies in the contemporary American novel*. Princeton, 1961. Univ. Pr. — 10. fejezetben: J. D. SALINGER: *Rare Quixotic gesture*. 259—289.

²⁹ J. D. SALINGER: *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour, an Introduction*. Boston—Toronto, 1963. 86.

³⁰ SALINGER i. m. 186.

³¹ SALINGER i. m. 187.

Ezt a megvilágosodást akarja ábrázolni Salinger a Glass-történetekben. A satori, a megvilágosodás a Zen szerint az az állapot, amelyben az ember felismeri a dolgok „igazi valóságát”, „önvalóját” és ugyanakkor felismeri azt is, hogy a saját és a dolgok „önvalója” között nincsen különbség, ennél fogva konfliktus sem lehet az ember és a világ között. A megvilágosodásban a megismerés nem tárgyi, hanem „lényegi” jellegű. A Glass-család tagjainak a konfliktusa a világgal éppen abból fakad, hogy az élet megismerésére való törekvésük során nem „lényegi”, hanem csak tárgyi ismereteket kapnak, azaz nem kapnak átfogó világgépet, ezért elidegenednek a világtól, a társadalomtól. Franny, a legfiatalabb Glass-gyerek, akivel Salinger két elbeszélésében is foglalkozik, a *Franny*-ban és a *Zooey*-ban, azért kerül konfliktusba egyetemi környezetével és udvarlójával, Lane-nel is, mert nem elégíti ki a csupán mennyiségre törekvő, egoista ismeretgyűjtés. A hozzá legközelebb álló Lane is csak „section-man”, egyetemi tanszéken dolgozik és értelmetlen filologizálásban éli ki magát; alapjában véve pedig, a szó eredeti értelmében csak „rész«ember””. A Glass-család két legidősebb fia, Seymour és Buddy ezért arra törekedett, hogy más-milyen nevelést adjon a fiatalabb testvéreknek. Buddy levele fejezi ki ezt a *Zooey*-ban: „Mégis sokkal, sokkal fontosabb, hogy Seymour hinni kezdte (és én egyetértettem vele, amennyiben megérthettem a célját), hogy a nevelés, bárhogy nevezzük is, édesebb illatú, sőt lehet, hogy sokkal édesebb illatú lesz, ha egyáltalán nem a tudás keresésével kezdődik, hanem, ahogy a Zen teszi, a nemtudás keresésével. Dr. Suzuki mondja valahol, hogy a tiszta tudat állapotában lenni, — ami a *satori* — annyi mint együtt lenni azzal az Istennel, aki még nem mondta ki, hogy »Legyen világosság!« Seymour és én azt gondoltuk, jó lesz, ha még visszatartjuk tőled (*Zooey*-tól) és Frannytól ezt a fényt (már amennyire képesek vagyunk), és mindezt a sok alacsonyabbrendű, divatosabb fényhatást — a művészeteket, tudományokat, klasszikusokat, nyelveket — mindaddig, amíg legalább megérthetitek azt a létállapotot, amelyben a lélek megismeri minden fény forrását. Úgy véltük, csodálatosan épületet lenne (azaz, ha saját »korlátaink« mozgásba jönnének) legalább elmondani mindazt, amit az emberekről — a szentekről, arhatokról, bodhiszattvákról, dzsivanmuktákról — tudunk, akik valamit, vagy mindent tudnak erről a létállapotról. Azt akartuk, hogy mindketten ismerjétek meg, hogy ki és mi volt Jézus és Gautama és Lao-ce és Shankaracarya és Hui-neng és Sri Ramakrishna stb., még mielőtt túl sokat, vagy bármit tudnátok Homéroszról vagy Shakespeare-ről vagy éppenséggel Blake-ről vagy Whitmanról, nem is említve George Washington-t és cseresznyefáját, vagy egy félsziget meghatározását, vagy hogy hogyan kell elemezni egy mondatot.”³²

Franny lelkileg összeomlik a világgal való konfliktusa során. Az említett két elbeszélés tárgya éppen ez a konfliktus és a belőle való kigyógyulás. Franny a válságból misztikus eszközökkel keres kiutat. Az önzéstől, az ego, az „én” terhétől az istennel való egyesülésben keresi a megváltást. Az eszközt ehhez egy régi orosz népkönyvből meríti, a *The Way of the Pilgrim*-ből.³³ A módszer az ún. Jézus-ima folytonos, állandó mormolása, a buddhista misztikából átvett önszugesztációs módszer. *Zooey* azonban elítéli Franny eljárását és joggal veti szemére hugának, hogy önző módon tulajdonképpen ő is kincset, spirituális

³² SALINGER: *Franny and Zooey*. Harmondsworth, 1964. Penguin Books, 56–57.

³³ Hozzáférhető német fordításban: *Aufrichtige Erzählungen eines russischen Pilgers*. Hrsg. von Reinhold von Walter. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1961. Herder. 137.

kincset akar gyűjteni, ami egyáltalán nem különbözik a kincsgyűjtés más módszereitől. Ebből a körből, Zooney szerint csak a közömbösség segítségével törhet ki. A közömbösséghez pedig végül úgy jut el, hogy Zooney felismerteti vele, hogy Jézus (a spirituális világ, buddhista terminológiával a nirvanát elért ember) és a köznapi ember, Seymour tanításának Kővér Hölgye (a samsarában élő ember) egy és ugyanaz a személy. Aki ezt felismeri, annak többé nincsen konfliktusa a világgal, a társadalommal. Ennek a felismerésnek a birtokában Zooney a cselekvést ajánlja Frannynek, menjen vissza az egyetemre és folytassa színészi pályáját is, legyen „Isten színésznője”. A Zen filozófiája szerint a satoriban részesült ember, aki átlát a samsara csaló természetén és így közömbös vele szemben, szabadon cselekedhet a világban, cselekedetének további életére nincsen semmilyen hatása, sem jó, sem rossz, nem szül újabb sorsot, „karmát”. Franny a történet belső logikája szerint meg is nyugszik Zooney szavai nyomán és mint a pszichoterápián átesett beteg, elálmosodik és elalszik: „Néhány percig, amíg álomba merül, álmok nélküli álomba, csak fekszik nyugodtan és mosolyog a mennyezet felé.”³⁴

A Glass-történetek és a Glass-család központi alakja azonban Seymour, noha közvetlen, direkt módon csak egyetlen elbeszélésben jelenik meg, az *A Perfect day for Bananafish*-ben, a többiben csak hivatkoznak rá a családtagok, vagy pedig a narrátor, Buddy szavai idézik fel alakját. Seymour a Glass-család szellemi vezetője, Buddy szerint megvilágosodott ember. Legjellemzőbb tulajdonsága: „... magától értetődően van egy rettenetes közös bélyege mindazoknak a személyeknek, akik Istent keresik, méghozzá látható sikerrel, az elképzelhető legfurcsább helyeken a bélyeg, amely a legáltalánosabban jellemzi ezt a személyt, az, hogy gyakran úgy viselkedik, mint egy bolond, sőt mint egy imbecillis.”³⁵ Ez a természetes együgyűség jellemzi a Zen szentjeit is, mely közel áll a „bolond” ember viselkedéséhez. De ez a bolondság nem örültséget jelent, hanem az élettől és az emberekkel szemben tanúsított természetes, a konvenciók által el nem torzított magatartást. A salingeri hősök által gyakran hangoztatott kijelentés, „I’m crazy”, „Örült vagyok”, éppen ezen a fokon nyeri el a valódi értelmét: nem ők az „örültek”, hanem ellenkezőleg, a társadalom, a világ az, amelyik megromlott és a természetes magatartást az „örültség” kategóriájába sorolja. Seymour szerint Jézus azért tiltotta meg, hogy bolondnak nevezzék egymást az emberek, mert „Nincs bolond, csak kába”. Vagyis, akit bolondnak tartanak, éppen az a „megvilágosodott”, míg a többiek „kábák”, akik még nem ébredtek fel kábulatukból. Ezért kérte Seymour Buddyt, hogy olyan történetet írjon, amely éberré teszi, mert az irodalom feladata Salinger szerint éberré tenni a „kábákat”, nem pedig szórakoztató történeteket írni.

Seymour azonban nemcsak szent, hanem aktív művész is, Salinger szubjektív mitológiája szerint egyike Amerika nagy költőinek. Buddy a *Seymour*-ban elmondja, hogy előkészíti a Seymour által hátrahagyott mintegy 150 vers kiadását. Ismerve a Glass-történetek belső logikáját, ezek után nem lepődnének meg, ha Salinger ezzel a verskötetettel jelenne meg legközelebb az olvasók előtt. Seymour keleti versformában írta a verseit, és Buddy szerint leginkább egy dupla *haiku*-vershez hasonlítanak. A haikunak ebben az esetben fontos szerepe van. A haiku-vers a japán költészet sajátos műfaja, melyet a

³⁴ SALINGER i. m. 157.

³⁵ SALINGER: Raise High the Roof Beam. . . 126—127.

többi műfajtól élesen megkülönböztet az, hogy egy sajátos gondolkodásmód, a „haiku”-gondolkodás kifejezője és legalább is kialakulása és virágzása idején, a XVII. században, egy sajátos életmód, a haiku-életmód terméke volt. A haiku-költő rendszerint vándorszerzetesi életet élt és anyagi javakban szegény volt. De a vándorlás és a szegénység nem célt fejezett ki, hanem csak eszköz volt, amely lehetővé tette a költő számára, hogy háborítatlanul kiépítse belső világát. A konvenciók alól felszabadult ember külső megnyilatkozása a természethez és az emberekhez való emberi közelség volt. A természet és az egyszerű mindennapi élet azonban nem pusztán külsőleg volt számára, hanem önmagának, emberi lényegének hasonmását találta meg benne. Ezért a haiku realista költészet, de ugyanakkor belülről nézve egyúttal spirituális is. A haiku-költő módszere az, hogy a természetnek, a mindennapoknak azt a szituációját rögzíti meg, amelyben ez a felismerés létrejött. Nem magyaráz, nem ír körül, nem fejtí szét a képet, hanem néhány éles vonással felrajzolja. A kép ezért friss és eleven akkor is, ha nem ismerjük, nem vagyunk tudatában a benne rejlő „ezoterikus” tartalomnak. A haikuban levő kép ezért mindig kétértelmű. Egyszer jelzi a külső természetet, szituációt, másodszor jelzi a képben jelenlevő „mélyebb felismerést”, a külső és a belső valóság azonosságát. Az eredeti élmény teljessége azonban csak akkor érvényesül, ha a haiku-verset ugyanakkora intenzitással élük át, mint maga a költő. Az élmény aktív újraalkotására sehol olyan tudatosan nem ösztönöznek, mint a haiku-versben. Ennek a céltudatosságnak az eredménye a haiku-vers páratlanul ökonómikus szerkezete. Mindössze három, 5—7—5 szótagos sorból áll. Még a japán nyelv tömörebb szerkezete is csak annyit enged meg ebben a keretben, hogy a költő éppen csak felvázolhassa, jelezze az élmény alapjául szolgáló képet. A haiku-vers rövidsége a belső élmény villanásszerű bekövetkezésének következménye. A haiku tartalma nem elemezhető, a felismerésnek hirtelen, villanásszerűen kell végbemennie, akárcsak a nyugati kultúrkörben a „vicc” értelme felismerésének. A magyarázat, az elemzés éppenúgy „megöli” az értelmét, lényegét.

A haiku-költészet művelői a haiku belső tulajdonságainak megfelelően Japánban elsősorban a Zen szerzetesek voltak. A satori ugyanis éppen ezt a felismerést jelenti, amelyben a szubjektum és az objektum lényegének az azonosága megnyilatkozik, ami a haiku lényege is. A haiku szerepe Salinger ábrázolása szerint Seymour életében éppen az, hogy a megvilágosodás elérését szolgálja; Seymour olyan versformát alakított ki a haikuból, a dupla-haikut, amely szerinte megfelelt mind a nyugati közízlésnek, tehát a satorit még el nem ért embereknek, mind az ő eszményeinek. Vagyis Seymour egyesítette magában mind a közönséges embert, mind a megvilágosodottat.

Seymour azonban hiába szent és megvilágosodott és nagy költő — az étellel szemben mégis alulmarad és a halált választja, öngyilkos lesz. A Glass-történetek éppen ennek az öngyilkosságnak művésziileg nagyon szuggesztív és objektív ábrázolásával indulnak az *A Perfect Day for Bananafish*-ben. Az öngyilkosság okára ebben az elbeszélésben nem derül fény. Feltételezhetünk társadalmi okokat is, de gondolhatunk belső, beteg lelkiállapatra is. Salinger ebben az elbeszélésben nem dönt egyik lehetőség mellett sem határozottan. Később, amikor az objektív novellaformáról áttért a szubjektív mitológia kiépítésére alkalmasabb „házi mozi”-szerű elbeszélésekre, elvileg nem tudta többé megmagyarázni és elfogadtatni Seymour öngyilkosságát — éppen saját elvei mondtak ellent a magyarázatoknak. Aki elérte a satorit, azaz felismerte,

hogy a samsara és a nirvana egy és ugyanaz, az nem választhatja a halált, azaz nem eshet vissza a samsara csalóka világába. De ha mégis áldozatává válik, akkor az azt jelenti, hogy nem érte el a satorit, hanem beteg lélek. Salinger is kénytelen ezt a megoldást választani és a *Seymour*-ban ezt írja róla: „Azt mondom, hogy az igazi művész-prófétát, a mennyei bolondot, aki képes létrehozni és létre is hozza a szépséget, saját aggályai, saját szent emberi lelkiismeretének vakító árnyai és színei vakítják halálra.”³⁶ Ez a betegség pedig nem gyógyítható a szokásos gyógymódokkal. Seymour családjá pszichoanalitikussal kezeltette, és éppen ez kergette a halálba, mert felszabadította benne a tudattalant, a „vakító színeket és árnyakat”. Frannyt anyja szintén analitikussal akarta kezeltetni a lelki krízis során, de Zoöey figyelmeztette Seymour esetére és kijelentette, hogy egyedül olyan analitikus jöhetne szóba, aki hisz „Isten kegyelmében”, azaz olyan, aki integrálja a pszichoanalízist és a vallást. Cikkünk elején utaltunk arra, hogy a mai pszichoanalízisben megvan erre a törekvés. Frannyt végül, amint már említettük, Seymour tanítási menti meg. Seymour öngyilkossága miatt így a Glass-család többi tagja éri el tulajdonképpen az igazi satorit, persze Seymour útmutatása nyomán, Franny, Zoöey és mindenekelőtt Buddy, akiben az egész család sorsa összefut és aki maga értelmezi ezt a sorsot. Buddy pedig nem más, mint Salinger maga. Itt bezárul a kör, a szubjektív mitológia teljessé válik: Salinger maga az, aki elérte a maga módján a satorit.

A Glass-történetek Achilles-sarka tehát Seymour alakja, áttöri a Salinger által teremtett szubjektív világot, amely a *The Catcher in the Rye*-hoz viszonyítva szűkebb körű és nem szociális, hanem individuális, de belülről nézve teljesebb, mert minden a maga helyén van, és belső törvényei szerint mindent sikerül megoldani a szubjektív misztika segítségével.

Salinger a Glass-történetekkel eljutott ahhoz a ponthoz, ahol „meg kellett szabadítania magát a költészettől, túl kellett mennie a költészeten”, azaz a szubjektív világ megformálása során szükségszerűen át kellett törnie a hagyományosan kialakult novella-formát, annak szabályait és ki kellett alakítania a saját céljait rugalmasabban szolgáló műfajt. Az első Glass-történet, az *A Perfect Day for Bananafish* még a szigorúan zárt novella-formát követi, de a *Nine Stories* két darabja, a *De Daumier-Smith's Blue Period* és a *Teddy* már teljesen fellazult szerkezetű. Különösen az utóbbi: a meglehetősen hosszú történetet olvasva már az első néhány lap után világosan látjuk a novella záróeseményét, Teddy halálát, amit ő maga jóslott meg részletekbemenően. Érdeklődésünket ezek után már nem a várható események kötik le, hanem az a mód, ahogy Salinger az előre megismert vég felé pergeti az eseményeket, úgy is mondhatnók, hogy a látszólagos improvizáció az előre megadott témára. A *Nine Stories* után írt négy elbeszélés pedig, a *Franny*, a *Zoöey*, a *Raise High the Roof Beam, Carpenters* és a *Seymour: an Introduction*, joggal érdemelhetné ki a „stories”, „történetek” műfaji megjelölést, mert ezeket már semmilyen ismert műfaji kategóriával nem lehet azonosítani. Ez valóban Salinger saját műfaja, a „házi mozi”. Az utóbbi három történetet Buddy úgy pergeti, mint egy dokumentumfilmet, melynek ő maga a szöveggönyvirója, rendezője, narrátora és az egyik szereplője is egyetlen személyben; minden tőle függ, ami az olvasó előtt megjelenik, ő választja meg a történet kialakításához szükséges anyagot

³⁶ SALINGER i. m. 123.

és ő maga kommentálja is. Közöl naplórészleteket, leveleket, a Glass-gyerekek szobaaajtájára írt filozófiai mottókat, felidézi a Glass-család tagjait, sőt az utolsó elbeszélésben, a *Seymour*-ban, ahol teljesen eltűnik a valóság és az irodalom közti határ, önmagát is bemutatja ebben a „filmben”, mint a „film” „rendezőjét”: a történetet meg-megszakítja és elmondja, hogy miért szakítja meg, mert például fáradt, vagy mert nem talál megfelelő folytatást a történet folytatására, vagy mert kilenc hónapig betegen feküdt. Salinger itt már egyáltalában nem törődik semmilyen „mű”-formával. Ezek a történetek mégsem mondhatók formátlanoknak a szó abszolút értelmében, inkább a Zennek a művészettel szemben támasztott követelményének, a „szándéktalan szándékoság” követelményének tesznek eleget. E követelmény mélyén az a felismerés áll, hogy minden forma egyúttal „üresség” is, és a Zen-művész látszólag nem formálja művét, hanem „nőni hagyja”. Salinger nagyon tudatos, „művés” író, aki negyedszáz év alatt mindössze négy kötet művet értelt napvilágra, melyek együtt sem haladják meg az ezer oldalt. Salinger műveinek ez a látszólagos formátlansága tehát belső kötöttséget takar, csakúgy, mint az igazi szabadvers „formátlansága”, vagy a haikué. A belső kötöttség Salinger szándéka, mely ezt a zárt világot, a Glass-család történetét formálja. Salinger a *The Catcher in the Rye* után lemondott a nagy társadalmi körképről és a szubjektív mitológiát kezdte kiépíteni. De ezt a „szürrealista”világot ezer szállal köti a valósághoz, hogy elfogadható formába önthesse. A „kisrealizmus” szolgál ehhez eszközzül. Az, hogy Franny egy vendéglőben ebéd közben igyekszik „megtéríteni” a békacombot szopogató udvarlóját, és hogy e vendéglő mosdójában mormolja Jézus imáját, vagy hogy Zooey a fürdőkádban ülve beszél meg anyjával Franny lelki krízisének problémáját, vagy hogy Buddy a *Raise High the Roof Beam, Carpenters*-ben egy lehetetlen helyzetben, inkognitóban próbálja megvédeni bátyját, Seymourt, az eskővő elől megszökött vőlegényt éppen a menyasszony rokonai előtt, vagy a *Seymour* finom lélektani megfigyelései mind arra utalnak, hogy Salinger világosan látja, hogy a fenségesebb a komikustól az életben nem lehet elválasztani és hogy az élet nagy felismerései éppen nem légüres térben születnek meg, hanem bele vannak ágyazva a mindennapi élet szövevényébe. Salinger realizmusa ezekben a részletekben nyilatkozik meg és ragadja meg az olvasót, függetlenül attól, hogy be van-e avatva a Glass-mitológia rejtelseibe vagy nincs.

ZEN – SZÖVEGEK

A KÍNAI TRIPITAKÁBÓL

Elmélkedés a vízről

A mester mondja azt: „Most elmélkedjél testedről és mondd meg, melyik részében érzel vizet.” Ha a tanítvány azt feleli: „Egész testem vízből áll”, a mester szólítsa fel a meditáció újrakezdésére. Ha azt mondja: „Vizet látok megjelenni szememben”, az jó. Ha nem, a mester mondja azt: „Csak fejtől felfelé elmélkedjél testeden. Folyik-e víz fejed valamelyik részéből?” Ha azt mondja: „Vizet látok előjönni szememből, azonban nem folyik a földre. Szemem olyan, mint a tajtékozó víz és fejem is vízzel telt”, akkor a mester mondja neki: „Milyen a víz? Milyen fajta víz?” Ha azt feleli, hogy fejében a víz sem nem meleg, sem nem hideg, az nagyon jó. Ellenben, ha azt feleli, hogy forró, akkor az annak a

jele, hogy szemlélete nem tiszta. Ebben az esetben még egyszer fel kell szólítania elmékedésre és ügyelni arra, hogy a víz se meleg, se hideg ne legyen; mert ez az igazi ismertetőjel.

Ezután azzal kell megbíznia, hogy testének torkától és mellétől hasáig terjedő részét töltsse meg vízzel. Azt azonban nem szabad megengednie, hogy a víz karjába és lábába, jusson. Üvegszínűnek kell lennie; és ezúttal az a helyes, ha meleget érez, míg ha mást érez, az helytelen.

Ezután elmékedjék egész testén, karján és lábán is, és ha azt mondja, hogy bőr víztartónak érzi magát és a szobát is vízzel teltnek látja, és a víz egészen ülőhelyéig emelkedik, és a víz hideg, akkor ez helyes érzékelés és minden más helytelen. Ha egyáltalán semmi mást nem lát, csak vizet, az nagyon jó.

Ezután a víz fogyasztásán kell elmékednie. Ha megkérdezik tőle, hol fog, és ő azt feleli: „Teljesen elfogyt testemből, és az most csak üres bőr vagy egy köteg szalma, lángkapott és teljesen kiégett,” akkor ez azt jelenti, hogy tökéletesen megszabadult az Én fogalmától.

A dhyana tagadása

Buddha mondta: „Nincs egyetlen gondolat és egyetlen cselekedet sem, amely ne lenne lényeg nélkül való. Lényege szerint mindkettő nyugalmi állapotban van és semmi sem keletkezik belőle. . . Azonban, ha megengeded, hogy a nyugalom vagy a megsemmisülés képzete létrejöjjön, vagy hogy létrejöjjön a »semmit létrejönni nem-engedés« képzete, akkor a dhyana-gyakorlatod olyanná válik, amely valamit mégis létrejönni enged: többé nem a »semmit létrejönni nem-engedés« síkján álló gyakorlat! Annál, aki a három érzés [fájdalom, öröm, egykedvűség], a három tevékenység [testi, szóbeli, gondolati] és a három fogadalom [szerzetesé, laikusé és a kettő együtt] képzetét elcsitította és megsemmisítette, annál nem jön létre a »létrejönni engedés« semmilyen fogalma. Annak szelleme állandó nyugalom és kialvadság állapotában van; nincs ott sem cselekvés, sem keletkezés. A nyugalomnak vagy kialvadságnak nincs semmilyen külső jele; mégis ott van az ilyen jelek hiánya ellenére is. . . Számára nincs érzés, tevékenység vagy fogadalom. Minden nyugalom, kialvadság, tisztaság, szabadság bármilyen kötöttségtől. Nem merül samadhibá, nem tölt el időt dhyana-gyakorlattal, nem enged semmit keletkezni, tevékenység nélkül való.”

„De hiszen”, felelte Bódhisattva-Szellemkirály, „a dhyana elfojtja a mozgást, megszüntet minden káprázatot, lecsillapítja a szellem felindulásait. Miért tagadod a dhyánát?” „Bódhisattva”, felelte Buddha, „a dhyana mozgalmasság. »Semmi mozgalmasság, semmi dhyana«, az az igazi dhyana, amely semmit sem enged keletkezni. A dhyana valódi lényegisége abban áll, hogy semmit sem enged keletkezni; ezért nem rendelkezik annak a dhyánának külső formáival, amely valamit keletkezni enged. Az igazi dhyana lényege abban áll, hogy sehol sem időzik, így hiányzik belőle a mozgás, amely az időző dhyánát jellemzi. Tudd meg, hogy a valódi dhyánában nem lényeges sem a mozdulatlanság, sem a mozgalmasság, és akkor el fogod érni ezt a tökéletes dhyánát, amely egyáltalán semmit sem enged létrejönni.”

KOANOK A „WU MEN KUAN” GYŰJTEMÉNYBŐL

1. Csao-csou tagadása

Csao-csou mestert egyszer megkérdezte egy szerzetes: „Van-e a kutyának Buddha-természete vagy nincs?”

„Nincs”, felelte Csao-csou.

5. Hsiang-jen fára mászik

Hsiang-jen mester mondta: „(A Zen) hasonlatos a fán levő emberhez, aki fogaival megkapaszkodik egy ágban, keze és lába pedig a levegőben lóg. A fa tövénél álló ember megkérdezi tőle: »Mi az értelme Bódhidharma nyugatról való eljövetelének?« Ha nem felel neki, úgy tűnik, hogy kitér a kérdés elől. Ha felel, akkor halálra zúzza magát. Mit válnál neki ilyen helyzetben?”

6. *Budha és a virág*

Egykor a Világtisztelte, amikor a Keselyű Csúcson lakott, fogott egy szál virágot és megmutatta azt a gyülekezetnek. Valamennyien érzéketlenek maradtak, csak a tiszteletreméltó Mahākāśyapa mosolygott. A Világtisztelte így szólt: „A helyes dharma tanítását tartom kezemben, amely nem születik és nem hal meg, a nem-forma formáját és a nagy misztériumot. A szavakon és betűkön való nem-függés üzenete ez és a szentkönyvektől függetlenül öröklődik tovább. Íme, most Mahākāśyapának nyújtom át.”

7. *Csao-csou csészemosása*

Csao-csout egyszer megkérdezte egy szerzetes: „Novicius vagyok, éppen most érkeztem a kolostorba. Mester, tanítanál-e engem?”

Csao-csou: „Reggeliztél-e már?”

Szerzetes: „Már megreggeliztem.”

Csao-csou: „Akkor mosd el a csészédet.”

A szerzetes tüstént megvilágosodott.

14. *Nan-csüan leszúr egy macskát*

Nan-csüan mester egyszer észrevette, hogy a keleti és a nyugati csarnok szerzetesei egy macska birtoklásáért veszekednek. Nan-csüan ezért megfogta a macskát s így szólt: „I'etvérek, ha valaki közületek tud (egy zen-szót) mondani, megmentem a macska életét. Ha nem tudtok, leszúrom.”

A szerzetesek teljesen tanácstalanok voltak, Nan-csüan ezért leszúrta a macskát. Aznap este Csao-csou visszatért és Nan-csüan elmondta neki a történeteket. Csao-csou levette szandálját, fejére helyezte és kiment a szobából.

Nan-csüan így szólt: „Ha itt lettél volna, megmenthettem volna a macskát.”

18. *Tung-san három font kendere*

Tung-san mestert egyszer megkérdezte egy szerzetes: „Mi a Buddha?”

Tung-san: „Három font kender.”

24. *Beszéd nélkül, némaság nélkül*

Feng-hüe mestert egyszer megkérdezte egy szerzetes: „Mivel mind a beszéd, mind a hallgatás vagy igenlést vagy tagadást jelent, miként kerülhetjük el annak az útnak a megzavarását, amelyen az igazság megnyilatkozik?”

Feng-hüe: „Mindig a déli folyó márciusi képére gondolok, amikor a madarak énekelnek és a virágok pompáznak.”

29. *Sem a szél, sem a zászló*

Hui-neng, a hatodik pátriárka, egyszer két szerzetessel találkozott, akik a széltől lengetett templomi zászló alatt vitatkoztak.

Az egyik: „A zászló leng.”

A másik: „A szél fúj.”

Egymasnak ellentmondva nem tudtak megegyezni.

A pátriárka így szólt: „Ami leng, az sem nem szél, sem nem a zászló, hanem a ti elmétek.” És a két szerzetest rémület fogta el.

36. *Találkozás a mesterrel*

Wu-ci mondta: „Amikor a mesterrel találkozol az úton, ne üdvözlöd se szavakkal se szavak nélkül. Hogyan üdvözlöd akkor?”

40. A korsó felrúgása

Wei-san mester kolostori szakácsként kezdte el Pei-csang alatt. Egyszer Pei-csangnak mestert kellett kiválasztania az isani kolostor számára. Mindenkit összehívott, köztük a szerzetesfőnököt is, és elmondta, hogy aki a leghelyesebb választ adja a zen-kérdésre, azt fogja elküldeni.

Fogott egy korsót, a padlóra helyezte, s így szólt: „Ha ezt nem nevezhetitek korsónak, minek fogjátok nevezni?”

A szerzetesfőnök: „Nem nevezhetjük tuskónak.”

Pei-csang: „Minek neveznéd te, Wei-san?” Wei-san felrúgta a korsót és kiment.

Pei-csang nevetett: „Wei-san lefőzte a szerzetesfőnököt.” Így lett Wei-san az újonnan alapított kolostor első mestere.

41. Bódhidharma és a szellem megbékítése

Bódhidharma szemben ült a fallal. A második pátriárka (Hui-ko), aki a hóban állva várt, hogy beszélhessen vele, levágta egyik karját és így szólt: „Nyugtalan a szellemem. Mester, kérlek, nyugtasd meg a szellememet.”

Bódhidharma: „Hozd ide szellemedet és megnyugtatom.”

A pátriárka: „Keresem, de sehol sem találok.”

Bódhidharma: „Akkor hát megnyugtattam szellemedet.”

46. A pózna csúcsa

Si-suang mester kérdezte: „Hogyan tudtok egy lépésnyivel a száz láb magas pózna csúcsa fölé mászni?”

Egy másik régi mester mondta: „A száz láb magas pózna csúcsán ülő ember nem tekinthető igaznak, bármilyen nagy tudású is. (Az igaz embernek) egy lépésnyivel a pózna csúcsa fölé kell másznia és testének jelen kell lennie az összes világokban.”

47. Tou-suai három kelepceje

A Tou-suai-beli Cung-jüe mester három kelepécét készített a vizsgázó tanulókrészére:

1. A Zen tanulmányozásának egyetlen célja a saját természet megismerése. Hol van ebben a pillanatban saját természeted?

2. Amikor megérted saját természetedet, megszabadulsz az élettől és a haláltól. Hogyan szabadulsz meg, amikor látásod gyöngül?

3. Amikor megszabadulsz az élettől és a haláltól, akkor tudod, hogy hová menj. Hová még akkor, amikor tested alkotórészei szétszóródnak?

Hakuin éneke a meditációról

Minden Buddha eredetileg érző lény.

Olyan ez, mint a jég és a víz;

víztől távol jég sincsen,

az érző lényeken kívül hol találunk Buddhákat?

Nem tudva, hogy mily közel az igazság,

messze távol keresik az emberek, — milyen szomorú!

Hasonlatosak ahhoz, aki a vízben

esdve kiált szomja miatt;

hasonlatosak a gazdag ember fiához;

aki a szegények közt vándorol tova.

Hat világon át vándorlunk,

mert elvesztünk a tudatlanság sötétségében;

egyre távolabb tévelygve a sötétben,

mikor menekülhetünk meg a születés—haláltól?

Nincs szavunk, hogy kellőképp dicsérjük

a mahayana meditációját;

a tökéletesség erénye, mint a könyörtület és erkölcsiség,

Buddha nevének hívása, bűnbánat és askétikus fegyelem,

és sok más jótett és érdem,
mind a meditáció gyakorlásából erednek;
akik csak egyszer gyakorolták,
még azok is látni fogják minden rossz karmájukat eltörölve;
sohasem bukkannak gonosz ösvényekre,
de a tiszta Föld közel van hozzájuk;
áhitatos szívvel figyeljenek erre az igazságra,
ha csak egyszer is,
és dicsérik és öleljék boldogan magukhoz,
és végtelenül áldottak lesznek.
Azok, akik önmagukban elmélkedve
az Öntermészet igazsága mellett tanúskodnak,
az igazság mellett, hogy az Öntermészet nemtermészet,
azok túljutottak minden álokoskodáson.
Előttük megnyílik az ok és hatás egységének kapuja,
és egyenesen vezet a nemkettősség és nemháromság ösvénye.
Ragaszkodva a nemrészlethez, amely a részletben van,
akár elmennek, akár visszatérnek, örökre mozdulatlanok;
megragadva a nemgondolatot, amely a gondolatban van,
minden cselekedetükben hallható az igazság hangja.
Milyen végtelen a béklyótlan samadhi ege!
Milyen tiszta a négyszeres Bölcsesség tökéletes holdfénye!
Mit hiányolnak még e pillanatban?
Mivel az örökkévaló nyugodt Igazság megnyilatkozik nékik,
éppen ez a föld a Tisztaság Lotusz Földje,
és ez a test Buddha teste.

(*Források: a) A kínai Tripitakához: Im Zeichen Buddhas. Buddhistische Texte. Hrg. und eingel. von Edward Conze. Frankfurt/M. — Hamburg, 1957. Fischer Bücherei. — b) A „Wu men kuan”-hoz és Hakuin énekéhez: Ogata, Sohaku: Zen for the West. New-York, 1959. The Dial Press.*)

(*Ford.: Darabos Pál*)

RUDOLF KASSNER

ZEN, RILKE ÉS ÉN

Rilkénél a romantikusok, Schiller, sőt az egész XVIII. század természetének helyét a világ foglalta el. Ami a költőket illeti, ez a csere Keatsszel kezdődik. Ha ő még gyakran természetnek nevezi is, ez már nem egy Wordsworth költeményeinek a természete, hanem már világ. Szabad úgy mondani, hogy a természet különleges, itt közelebbről le nem írható módon a hitet, a világ a képzelőerőt hívja ki? A XIX. század látóköriünkbe vonta a Keletet, ez azonban nem ismeri a természetet, hanem a természet helyett azt, amit itt világnak neveznek. A természet, mondom én, kihívja a hitet, ez tudományá ülepedik, összefüggésben pszichológiává is. A világot azonban meg kell fejteni, ez a háttere végül minden fizionómiának, az enyémmek is, kiváltképpen ennek, mint amelyikhez Rilke talán a legbiztatóbb, legpontosabb érzésből eredően gyorsabban megtalálta az utat, mint mások. Úgy vélem, most kijelenthetem, hogy fizionómiám kezdeténél ott áll mély érdeklődésem az ázsiai vallások iránt, betekintésem beléjük, az ind filozófiákba.

Részletesen: A buddhizmus sem mint hitvallás, sem mint filozófia nem foglalkoztatott különleges, kizárólagos módon, hanem mindig megmaradt a magasztos alapító iránti legnagyobb csodálkozásnál és szeretetnél, a megragadottságnál, amely minden alkalommal megragadott, mint annakidején Tolsztoj, ahányszor a királyi vérből való fiatal Sakyafi három legendás, legendaszerű utazására és azt követő találkozásaira gondolok. He is agnostic, — mondta nekem Madurában egy csípőig meztelen fiatal indus, aki a vállairól mellére omló fehér, Visnu-templomban fonott kettős brahman-füzeret viselt, — ez kifejezheti az én kapcsolatomat is ehhez a hatalmas alakhoz. Nyomait mindenütt követtem az országban, ahol ilyenek találhatók, emellett állandóan sajátos boldogságérzést élveztem, noha nem sokat olvastam írásaiból, a prédikációkból, gyorsan elfáradtam tőlük. Sokkal, sokkal később szereztem tudomást arról, hogy van egy buddhista szekta,

Indiában kevesebb, mint Kínában és Japánban, ahová Buddha után csaknem egy évezreddel Dél-Indiából került, amelyet Zennek neveznek. A nevet régen Zendnek ejtettem, mert sokáig tartott, míg többet tudtam meg éppen erről, a névről. A nyolcvanadik életévemre készült *Emlékkönyv* egyik oldalán, amelyet a szellemes Denis de Rougemont szentelt nekem, kerültem bizalmas viszonyba a szóval, amint arról olvastam, hogy számára, a francia svájci számára művem a Zen egyik változatának tűnik. Ez megragadt emlékezetemben, ébren tartott, de még mindig nem volt több, mint egy szó, mint a Zen név, mindaddig, míg nemsokára tudomást szereztem ennek egy iskolájáról, valfajáról, amelyben a mesterek arra vezettek rá, hogy vakon, helyesebben: csukott szemmel találjanak el nyíllal bármely megadott célt, céltáblát.

Ez telibetalált engem . . . Most már tudtam, éreztem, sejtettem, hogy mit jelent a Zen és hogyan viszonylik művemhez, amely akkor, 1953-ban több mint félévszázados korról dicsekedhetett. A célt vakon eltalálni — aki erre képes, nem kell-e annak azt önmagában viselnie? Vagy ami ilyen hév és képesség, ilyen adottság mellett még kint van, nincs az már régen belül, belülről?! A Zen, a nyíl ellövése vakon: tett, — ez azonban távolabb a mi legmélyebb, utolsó, hogy ne mondjam: határtalan gondolatunk. A kettőt éppoly kevésbé tudjuk elválasztani, mint a nirvanát tekintve a Mindent és a Semmit. A Zen minden fogalminak a feloldását, minden fogalomhéj felfejtését, felnyitását jelenti; csak a bekötött szemű íjász képes a nyílat a magba repíteni, a fekete pontba, a céltábla nullapontjába, a Semmibe, amely ugyanakkor Minden is, az egészet éppen a tett által, amely gondolat, az utolsó, legmélyebb, határtalan. Mi mindent nem jelent ezért a Zen? A meghatározottabbban ezt is: kiküszöbölni a *fortúnát*, ami csak annak sikerülhet, aki nem választja el a tettet és az aszkézist. Ami teljes egészében indiai, Ázsia tulajdona és csak néhány görög, az eleataiak értették meg, de római egy sem. Mindkettőről jelentőset lehet mondani: az idősebb Zeno nyíláról, amely célját nem éri el, és a vak íjászlól, aki azt eléri, vakon éri el. Mindkét esetben a fogalomról, az eszméről, a végtelen lényegéről van szó, valahányszor a szó megszűnik pusztá héj lenni, továbbá szó van a cél vagy célpont és az értelem végső egyesítéséről.

Ha én a Zennek ehhez az értelmezéséhez és magyarázatához tartom magamat, akkor Denis de Rougemont-nak igazva van. Akkor a Zen, valami az összes írásaimban levő Zemből, *A muzsika moráljától* kezdve, amely ezért ma a legmagasabb életkorban új módon akar megnyitni előttem, tényleg fiatalodik. Muzsikát mondtam akkoriban, amin a tartalomnak a formában való legtokéletesebb, maradéktalan feloldását értettem. Ez a feloldódás, önfeloldás nem ugyanaz-e, mint az egymásbanlevés, a Minden és a Semmi egysege, mondjuk: a végtelen, a nemfogalmi, a minden fogalmat szétfejtő, a felfejtő, a felbontó a Zenben? Egész életművem végigvonul, növekvő határozottsággal, a képzelőerő eszméje. A polarításról folyó fecsegés ma laposság, amely zavartkeltő, ha nem tudjuk, hogy csak a képzelőerő terem kapcsolatot a pólusok között. Mi képes azonban a Mindent és a Semmit, a két ellentétet önmagában összetartani, ha nem a képzelőerő?! A Zen tagadja a személyes istent, nem racionalizmusból tagadja, Oh! egyáltalán nem, hanem a végtelen, a fogalmiatlan, a nemfogalmi eszméje alapján, a képzelőerőből, amely nála a hit egyedüli formája lehet. Tagadja, ahogy az én *Melankóliám* Doppelgengerének tagadnia kell. Nem hiszem, hogy az én Zenemet, ha lehet ezt így mondani, legbelsőbb indiai lényem ilyen nyugati és autentikus módon volt képes kifejezni, mint ebben a fiatalkori művemben.

Bizonyosan nem lehet szó arról, hogy én Zen-filozófiát, Zen-tant akartam adni, hogy magamat utólag extravagáns zen-tanítóként szeretném feltüntetni, nincs szó nálam sem tanról, sem rendszerről, hanem úgy tűnik, mintha néhány könyvemben inkább, mint másokban, egy híd, egy ív feszülne át kontinensek és évezredek felett olyan elképzelések, eszmék felé, amelyek Ázsiában még ma is elevenek és meghatározzák az emberi lelket. Hidat mondok, ívet; ami a Zent és engem, amennyiben eszméimben élek, összeköt, az az, hogy mindkettőnknek inkább a határok foglalkoztatnak, mint az alapok, hogy a határok kedvéért egyformán szakadékokba, ugyanabba a szakadéka kerülünk. A fiziognómika, az enyém, teljesen azon alapul, hogy az ilyen mondatok mint: minden akarat, minden a hatalom akarása, minden energia stb. mind hangos üresjárat, fontoskodás, papírmásé-buzogány-lengetés. Ezek a XIX. századhoz tartoznak, és engem, aki ebbe még mélyen beleágyazott vagyok, korán kizozni kezdtek. Fiziognomikám a XX. századhoz tartozik, akkor kezdtem elgondolni, amikor az első világháború elkezdődött. A határoknak ez a keresése, kutatása, meghatározása, úgy vélem, nagyon érzékeny tesz a közvetítési kísérletekkel szemben, ahogy ezek a romantikusoknak tetszettek, ahogy Schelling előadja, akinek műve a végsőkig ellenemre van. Az én írásaim nagyon korán foglalkoznak a középpel, a szót, a fogalmat forgalomba hozták jóval azelőtt, hogy mások tollára került, ez az én közepem azonban minden más inkább, mint közvetítés Schelling és az őt követők értelmében. Ellenben a legszorosabb kapcsolatban áll azzal, amit a Zen-tan a végtelenen

ért. Ez a közép nem segít semmilyen rendszerhez, semmilyen könnyű elsajátításhoz egy ilyen által, hanem mint eszme nélkülözhetetlen a szellemi világban a mérésekhez, mérték-meghatározásokhoz és nagyságtanokhoz. És itt most megérkeztünk oda, ahol elkezdjük: Rilke aggál vához, a nagysáért való aggodalmához és a miatta való ijedelmeihez. Nála is a határokról van szó, ezért a pátosz helyett mondjuk inkább: a nagyszerű lezárások, befejezések és felvonásvégek pátoszáról. Ahogy az emberek a színpadon kívánták, ahogy Richard Wagner a XIX. században nyújtotta. Rilkében semmi sem volt a színészből. Ahol Rilke a teátrálisba, a pusztá színészkedésbe téved, ott, mint a *Mózes halálában* minden gyengébb minőségűvé válik, átköltőiesítés marad. Szeretem ezt a verssorát: Légy borrá, ha ortalod fanyar.¹ Itt megszűnik a színház, a színpad mint talaj és támasz, szabadulás és megnyugtató és az egész határrá, szakadékká, középpé és a közép hiányává válik. Szó van továbbá a lét és a költészet határáról, a költészetéről, mint a létről, ami teljes egészében zen-problémát jelent, talán a legvégsőt az emberek között, akiknek a nyelv megadatott. Ezt az Orpheuszhoz írt szonettben teremti meg, vagy legalább ami a költőhöz jobban illik, elrejtí, elbújtatja.

Erst wenn ein reines Wohin
wachsener Apparate
Knabenstolz überwiegt,
wird, überstürzt von Gewinn
Jener der Fernen Genahte
sein, was er einsam erfliegt.²

Ez a Zen, vagy csak a zen-probléma megoldása a költő, a nyelv által, a képek elevensége, nem a fogalmaké.

Egy alkalommal az első világháború utolsó évében, Münchenben a Marienplatzon találkoztunk egy nyári délután, amikor repülőgép szállt el felettünk a nap felé, az este felé. Vajon nem ez volt körülbelül Rilke gondolata: röptében kell eljutni az égbe, az ég végtelenjébe, többé vissza nem térni, többé földre nem szállni és azután megtisztálkodni, míg egyszer szét nem zúzódik és a pilótát magával ragadja a halálba. Ez volt az értelme az egyidejűleg csodálatból, bámulatból, kétségből és rémületből fakadó felkiáltásnak. Én ezt az értelmét kitágítottam. Rilke emellett elfelejtette, hogy egy ilyen szerkesztett apparátus nem érhet el a fogalmon túl, mert abból, a konstrukcióból, a fogalomból ered, hogy mihelyt szétzúzódik, fogalmiságánál és szerkezeténél fogva kell szétzúzódnia és nem az ég miatt, ami miatt szenvedünk, amit magunkban szenvedünk, amiért és amennyire nem csupán konstruáltak vagyunk.

(R. Kassner: *Geistige Wellen. Hrsg. von Erich Pfeiffer — Belli. Berlin, 1958. Ullstein. Részlet.*)

(Ford. Darabos Pál)

¹ Szonettek Orpheuszhoz, II/29. Szabó Ede fordítása.

² Szonettek Orpheuszhoz, I/23. Magyar fordítása még nincs.

Az abszurd dráma vilásképe

Kevés irányzatot ismer a drámatörténet, amelynek kortársi fogadtatás ellentmondásosabb lett volna, mint az abszurd drámáé. Kritikusok, színházi szakemberek egymással élesen szembenálló értékelése, a nézők véleményét kifejező nagy sikerek s még nagyobb bukások jelzik alig másfél évtizedes útját.

Maga az elnevezés, „abszurd dráma” is alig néhány évvel ezelőtt vált általánossá számtalan megelőző névadási kísérlet után. Az „avant-garde” és az „új színház” túl általánosnak, kevésbé jellemzőnek bizonyult, az „anti-dráma” pedig — amelyet a szerzők maguk is szívesen alkalmaztak darabjaik meghatározására, hangsúlyozva azok merev szembenállását minden hagyományos dramaturgiai elvvel — csupán egy óhajt jelzett, a valóságban nem beszélhetünk ilyen gyökeres változásról. Az „abszurd” jelző viszont a lényegét látszik kifejezni erről a rendkívül összetett, egymástól sokban eltérő alkotói és igényű alkotókat magában foglaló drámai irányzatról. Mindmáig legerősebb egyéniségei, Beckett, Genet, Ionesco és Adamov (A *Paolo Paoli* előtt) is minden különböző vonásuk ellenére közösek abban, hogy a világot alapvetően és megváltoztathatatlanul értelmetlennek s ezért létezését abszurdnak tartják. Mint írók természetesen nem filozófiai értékelésekben, de műveik sorával hirdetik ezt a meggyőződésüket, s drámáikat vizsgálva egész világgépük elének tárul.

Darabjaik középpontjában egy olyan világ képe áll, amelyben a humánus értékek elveszítették jelentőségüket, mert az emberek képtelenek megérteni egymást. Hiába fordulnak társaik felé, a szavak, magyarázatok a semmibe hullanak, minden közlési kísérlet halálraítélt az ember elszigeteltségének meg nem változtatható ténye miatt. Az ember önkifejezése céltalan, értelmetlen, gondolatainak közölhetetlenségébe ütközik. A kép sötét és túlzó általánosítása néhány létező ellentmondásnak, amelyek korunkat feszítik. Ennek az elzárt-ságnak és örök emberi tehetetlenségnek kifejezését találjuk Adamov *Paródia* című drámájában, amelynek két főhőse az ember reménytelen küzdelmét személyesíti meg. N. gyenge, passzív, minden kísérlete kudarcba fullad, az Alkalmazott viszont állandóan élénk, aktív, kész a cselekvésre. Mindketten a teljes bukás sorsára jutnak; az Alkalmazott vakon, tehetetlenül kiszolgáltatva börtönben végzi életét, N-t pedig egy autó gázolja el. Hogy még jobban kiemelje darabjának általános érvényét, Adamov egy mutató nélküli faliórát alkalmaz állandó díszletelemként az örökkévalóság jelképekéül. De a darab befejezéséhez írott utasításai épp ilyen bizonyító erejűek: „Teljes sötétség. Csend. Lassan kivilágosodik a színpad. A köztisztasági hivatal alkalmazottai lépnek be lapátokkal, seprűkkel, öntözőkkel felszerelve. A fény egyre erősebb. A munkások, bevégezvén feladatukat, N. hullájához közelednek, s mint háztartási szemetet a kulisszák mögé lökik, majd maguk is eltűnnek. Abban a pillanatban, amikor

a seprű N-t érinti, a fény nagyon erőssé, vakítóvá válik. A színpad egy hosszú pillanatig üres marad, állandóan ugyanabban a kibírhatatlan világosságban.¹ Ez a szinte már szadista gond, amellyel megnyújtja a befejező pillanat tűrhetetlen atmoszféráját, mutatja az író szándékát, hogy az emberi élet értelmetlenségét nézői legmegrázóbb élményévé tegye. S hogy ez nemcsak Adamovra jellemző, mutatja Ionesco *Székek* című darabja. A várva várt szónok, aki a főhős életének lényegét, üzenetét kihirdetni hivatott, beszélni kezd, de csak értelmetlen, artikulálatlan hangokat hallat. Azután egy fekete táblára ír, de szövege csupán felfoghatatlan ákom-bákom. A mozdulatlan és láthatatlan tömeggel szemben képtelen kifejezni magát. Ionesco rendezői utasításai ugyanazt a célt szolgálják, mint Adamov fenti mondatai: „A láthatatlan tömegből emberi hangok, nevetés, fujl kiáltás, mormogás, gúnyos köhögések hallatszanak; kezdetben halkán, majd egyre erősödve s újra elhalkulva. Mindez elég hosszú ideig kell hogy tartson ahhoz, hogy a közönség — a látható és láthatatlan — ezzel a befejezéssel telve távozzék.”² Ez magyarázza állandó harckukat is, amelyet a „szavak nyelve” ellen vívnak, s a színház világának egyéb kifejezési eszközeit helyezik előtérbe. Azért gyűlölik annyira a nyelvet, mert felelőssé teszik az emberi lényegek közölhetetlenségéért. A nyelv nem a gondolkodás és megértés eszköze — mondják — hanem hamis burka, amelynek egyetlen jelentősége, hogy elrejtje azt, amit közölnie, megmutatnia kellene. Meggyőződésük, hogy minden tartalmas emberi kapcsolatot lehetetlenné tesz az érintkezés eszközének, a nyelvnek teljes használhatatlansága; s a gondolkodás lehetőségétől megfosztott ember jelentős szerepet kap darabjaikban. Ezt tanúsítja Adamov vallomása is írói hivatástudatának felébredéséről. „Egy látszólag jelentéktelen eset tanúja voltam, amely azonban rögtön rádöbentett arra, hogy mi a színház, mit akarok én kifejezni. Egy vak koldus kért alamizsnát; két kislány ment el mellette, észre sem véve meglökték s énekelték: „Becsuktam a szemem, milyen csodálatos volt . . .» Az a gondolatom támadt, hogy színpadra vigyem az emberi magányosságot a megértés, közölhetőség hiányát a lehető legtúlzottabban, legláthatóbban.”³ S ugyanezt a kétségbeesést fejezi ki egyik interjújának rövid mondata: „Senkinek sincs füle mások számára!”⁴ De a magára maradt, önkifejezésre képtelen ember látványa szükségszerűen megingatta hitüket az értelem, a megismerőképeség eredményességében is. Nyilvánvaló ugyanis, hogy az ember csak a gondolkodás eszközének, a nyelvnek segítségével tud összefüggést találni a körülötte állandóan változó világ jelenségei között. A nyelv használhatatlansága céltalanná teszi a gondolkodást — vallják Ionescók — s ezért hiábavaló minden erőfeszítés a világ megismerésére.

Irracionalizmusuk sajátos módon az emberi megismerés egyre gazdagodó lehetőségeivel s eredményeivel függ össze. A modern természettudományok számtalan új vonással egészítették ki hagyományos elképzeléseinket a világról. De szükségszerűen megcáfolták egy sereg — eddig szilárdnak képzelt — alapelvünket is. Ez alakította ki a nézetet, hogy az ember képtelen léte igazi mozgatórugóit felfedezni, s hogy vannak olyan dolgok, amelyek örökké megmagyarázhatatlanok lesznek, mert a világegyetem elzárja titkait. Számukra mindenki neveltséges „naiv optimista”, aki feltételezi, hogy az emberi tudó-

¹ A. ADAMOV: Théâtre I. Gallimard, 1955. 54.

² E. IONESCO: Théâtre. I. Gallimard, 1954. 180.

³ ADAMOV: Théâtre II. Előszó Gallimard, 1955.

⁴ ADAMOV: Tribune de Genève. 1956. február.

mány eredményes eszköz lehet a világ megismerésére s megváltoztatására. Így alakul ki az abszolút bizonytalanság érzete: nincs olyan gondolat, elv, tárgy, amelyhez nyugodtan kötődhetne az ember; az értékrendszere lomhalmazzá vált. Az értékeknek ez az általános válsága félelemérzetet kelt bennük a megismerhetetlen, céltalan étellel szemben, és saját tanácstalanságukat általánosítva az ember félelméről, az egész világ csődjéről írnak. Ennek a szorongásokkal, félelemmel teli világnak a képe áll érdeklődésük középpontjában, egy világé, amelyben az emberek önmaguk sorsát teszik elviselhetetlenné: „Az élet rémlátomásos, mert kínos, elviselhetetlen, mint egy rossz álom. Nézzen körül: háborúk, katasztrófák, gyűlöletek és üldözések, zavargások, a halál; beszélünk, de nem értjük egymást, verekszünk, ahogy tudunk a világban, amely láztól gyötört. Nem egy beteg állat-e az ember, mint mondják, nem az-e az érzésünk, hogy a való hamis, amelyet nem értünk és hogy ez a világ nem a mi igazi világunk? Nem csupán nem akarunk semmit sem változtatni, de a rosszról, tökéletlenségünkről is tudunk . . . Azért vagyunk, hogy mindent megértsünk, s csak nagyon keveset értünk meg, egymást félreértjük; azért vagyunk hogy együtt éljünk, s egymást marjuk; nem akarunk meghalni, tehát halhatatlannak kellene lennünk, s mi meghalunk. Ez rettenetes és nem lehet komoly. Hogy tudnék hitelt adni ennek a világnak, amelyben semmi sem tartós, s amely eltűnik előlem?”⁵ Az állandó félelem, céltalanság elviselése csak egy másik ember társaságában lehetséges. Ezért szerepel olyan gyakran Beckett-nél, Ionescónál és Genet-nél is mindig egy-egy sajátos kettős, egymástól szabadulni akaró, de nem tudó emberpár. Együttlétüknek éppen az a lehangsúlyosabb eleme, hogy nagyon ritkán találunk olyan pillanatot, amelyben mindketten egyformán igénylik az együttérzést, a barátságot. A *Godot-ra várva* két csavargója, Vladimir és Estragon szinte mániákusan ragaszkodnak egymáshoz, közösen akarják problémáikat megoldani, de nem csak reményük — csalódásuk is kölcsönös. Amikor Vladimir meg akarja ölelni Estragont, annak nincs hozzá hangulata, amikor pedig Estragon érzi szükségességét barátja közelségének, akkor Vladimir húzódik el morózusan. S végül kölcsönösen kiábrándulnak egymás jelenlététől, érintésétől; az egyiknek rossz a lehelete, a másiknak bűzlik a lába. A két ember egymáshoz tartozásának szélső esetét, az úr—szolga viszonyt is gyakran vizsgálják. Ez a kettős mindig a kölcsönös testi-szellemi elkorcsosuláshoz vezet. Lucky valaha igen jól beszélt, szeretett énekelni, táncolni, most minden képességétől megfosztottan szolgálja Pozzót, aki viszont a második felvonás végére a mindenható rabszolgatartóból szánalmas, magatehetetlen ronccsá válik.

Beckett hőseinek sorsát súlyosbítja az is, hogy rettenetesen tudatában vannak saját tehetetlenségüknek, annak, amit Hamm így fogalmaz meg a *Játszma végé*-ben: „A vég a kezdetben van és mégis újra folytatódik.”⁶ Tehát a cselekvésre képtelen ember világának létezése is értelmetlen, céltalan. Az örökké folytatódó játék minden reménytől megfosztja az olvasót, nézőt, mert lehetetlenné teszi, hogy egyszer az értelem uralma felváltsa az abszurditást, az értelmetlenséget. A társba vetett remény, hit elvesztésével az ember tehetetlennek érzi magát; passzívvá válik, amikor cselekednie kellene, bele-törődik, hogy számára ismeretlen erők rendelkezzenek sorsával, uralják életét. Az ember tehetetlenségének egyik leghívebb ábrázolását Adamov adta a

⁵ IONESCO: *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1962. 91—92.

⁶ BECKETT: *Fin de partie*, Les Éditions de Minuit, 1957.

Nagy és kis manőver című drámájában. A főszereplő, a „Megcsonkított” kénytelen engedelmeskedni egy láthatatlan hangnak, amely utasítja, hogy dugja kezét egy gépbe, ami széttroncsolja, feküdjön egy autó alá, ami elgázolja, s bár tudja, hogy megmenthetné életét, ha ellenállna a képtelen parancsoknak, képtelen nem engedelmeskedni. Az ember teljes erkölcsi csődje ez, de egyben a konformizmusé is! — amely jellemző módon az egész emberiség szimbólumává válik Adamov darabjában. Ebben a cselekvés nélküli világban az idő és a tér irreálissá válik. Az író mondanivalójának általános érvényét akarja hangsúlyozni azáltal, hogy kilúgoz minden történelmi és térbeli meghatározottságot. A természet is közömbössé, érdektelenné válik, hiszen nincs emberi dimenziója, a szereplők minden kapcsolatukat elveszítették már vele; mert emberi kapcsolat csak társadalomban lehetséges, s a természetet is csak emberi cselekvéssel lehet elérni. Az értelmetlenné, üressé vált természetet jellegtelen út, üres szoba mutatja, amely mindig az Út, a Szoba, az egész világ szimbóluma. Adamov mutató nélküli órájához hasonló dramaturgiai szerepet kap a *Kopasz énekesnő* órája is. Az egész előadás alatt ütéseinek kiszámíthatatlan rendszerelenségével jelzi az író sugalmazását. Előbb tizenhetet, majd ötöt üt, azután ritmust vált: „Az óra mindig az ellenkezőjét üti, mint amennyi idő van”⁷. A kör bezárult. Az idegenné vált természetben társai között is társtalanul, a megértés legcsekélyebb reménye nélkül tehetetlenül vergődő ember számára nincs más kiút értelmetlen életéből, mint annak befejezése. Ennek a világnak logikus középpontja a halál. Nem véletlen tehát, hogy a legtöbb darab e probléma köré épül, s a szereplők gyakran foglal koznak a halál-élet összetartozó s megmagyarázhatatlan jelenségével. A ki vagyok? miért élek? kérdésekkel akarják megközelíteni a halál problémáját, hogy az élet értelmét megtalálva, eljussanak a halál lényegéig. Rendkívül kifejező Inoesco vallomása: „Sohasem tudtam teljesen megszokni a létezést, sem a világot, sem másokét, főleg nem a magamét. Gyakran úgy érzem, hogy a formák kiürülnek, hirtelen elveszítik értelmüket, a realitás irreálissá válik, a szavak csupán értelmüktől megfosztott zajok; ezek a házak, ez az ég nem egyéb, mint a semmi homlokzata, az emberek automataként mozognak cél nélkül egy tér nélküli térben. Mindent fenyeget — engem is — egy azonnali, csendes, nem tudom milyen szakadék a nappalon és égen túl. . . Természetesen nem tudom, ki vagyok, sem azt, hogy miért vagyok.”⁸ Néhány év múlva még élesebben fogalmazta meg gondolatát vagy inkább félelemérzetét: „Azt hiszem, hogy a halál alapvető jelenség, ez az emberi lét alaproblémája és nincs is más rajta kívül. . . Halálosan sért, hogy halandó vagyok.”⁹ Ez a zavart, kétségbeesett nyugtalanság, amely már a *Székek*ben is nagy teret foglalt el, a *Bér nélküli gyilkos* középponti gondolatává válik. Bérenger, a főhős meg akarja győzni a Gyilkost, aki már az egész várost legyilkolta, tetteinek értelmetlenségéről, logikátlanságáról. A válasz csupán gúnyos röhej, s beszéde elejétől fogva világos, hogy a siker legkisebb reménye nélküli vállalkozásba fogott; nevetségessé válik érveivel, amelyek tarthatatlanok a halállal szemben. A Gyilkos felemelt kése előtt dadogja el utolsó mondatait: „Istenem nincs mit tenni! Mit tehetnénk. . . mit tehetnénk.”¹⁰ A Gyilkos röhejének erősödésével párhuzamosan egyre artikulátlanabbá válik Béren-

⁷ IONESCO: Théâtre I. Gallimard, 1955.

⁸ IONESCO: (Interju.) Arts, 1953. 424. sz.

⁹ IONESCO: (Interju.) Pensée Française, 1959. 6. sz.

¹⁰ IONESCO: Théâtre.

ger beszéde, kiüresedett, banális erkölcsi elvekkkel kezdi s végül önmaga ellenére, a gyilkos mellett talál érveket.

Ha a halál elkerülhetetlen és a félelem uralja az ember életét, találni kell valami megoldást, ami kibírhatóvá szelidíti a halandó „én” életét. Jean Genet drámái ezt a megoldást vélik megtalálni az illúziókban. A *Balkon* szereplői halottak jelmezeit veszik magukra, s úgy érzik, kiléptek a halál bűvköréből. De ehhez a játékhoz a „halhatatlanoknak” szükségük van az élők segítségére. A magánéletben csendes kispolgár a nagy „Bíró” köntösét vette magára, s így oktatja a tolvaj szerepét játszó prostituáltat, akit el akar „ítélni”: „Valódi tolvajnak kell lenned, ha azt akarod, hogy valódi bíró legyek. Ha te hamis tolvajjád válsz, én is hamis bíró leszek.”¹¹ Genet definíciója szerint az élet csupán szerepjátszás. De végül is ez nem több, mint haladék, a szerepjátszó „én” hal meg, nem a felvett szerep. Az „illúziók házá”-ból haza kell térni: „Irma: Haza kell menni, ahol — legyenek biztosak ebben — minden még hamisabb, mint itt.”¹²

Az emberi élet örökös, feloldhatatlan értelem-nélkülisége, céltalansága alakította ki az abszurd dráma egyes íróiban azt az igényt, hogy a művészet az elviselhetőség fokáig emelje az életet. Tehát az író tisztában van a lét abszurditásával s mégis kötelessége a hazugság, a „kegyes csalás”. Ez játszódik le a *Székek*ben is, ahol a két öreg már közel áll ahhoz, hogy bevallja életének haszontalanságát, de mégis tovább csalja társát és önmagát. A hazugság közhelyei már értelem nélkülivé tették mondataikat, s a rájuképült társadalom nevetségesen hipokrita, mert önmaga előtt is tagadja szerepjátszását. A látszatok, illúziók világa csak átmeneti „rendet” adhat, de végső eredménye mindig az összeomlás (l. *A kopasz énekesnő* befejezése).

Az azonos művészi célt néha ellenkező dramaturgiai eszközökkel érik el az abszurd dráma szerzői. Beckett és Ionesco világa egyaránt az ember számára idegen képet mutat. Azt a meggyőződésüket sugározza, hogy nem létezik olyan gondolati rendszer, amely célt tudna adni az embernek. Beckett drámái a szó szoros értelmében véve üressé válnak, a díszletek, a természet és maga az ember is eltűnik fizikai voltában éppúgy, mint ahogy szellemi léte már megsemmisült. Ionesco viszont éppen ellenkezőleg, a tárgyak fenyegető támadását írja le, „akik” kiszorítják az embert a világból. Beckett tragikus helyzeteknek végtelenül komikus keretet ad, mintha az lenne számára az egyetlen lehetőség, hogy elviselje kínzó látomásait. Egyszemélyben az áldozat, aki elszenvedi élete értelmetlenségét, és kívülálló, aki fennsőbbiségét érezve nevet a „másik” kínjainak groteskségén, ami a humor egyik sajátos forrásává válik nála. A tragédia az ember méltóságát hirdeti, mert az elesett hős megőrzi emberségét s küzdelme hitet ad a nézőknek is. Az abszurd tragikomédia azonban éppen az ember méltóságát teszi kérdéssé. Ionesco marionett-szerű figurái komikumát nem az határozza meg, hogy nevetséges helyzetbe kerültek, hanem az író meggyőződése: az ember helyzete reménytelenül nevetséges. Véleményük szerint a modern kor embere nem lehet tragikus hős, mert a „kollektív felelőtlenség százada” lehetetlenné teszi a tudatos, nem irányított cselekvést. Felfogásuk a híres kierkegaard-i aforizmát idézi: korunk tragikomikus, tragikus mert vesztébe rohan, komikus, mert még mindig létezik. Ionesco mondatai valóban az egzisztencialisták őseit juttatják eszünkbe: „Soha sem

¹¹ J. GENÉT: *Le balcon*. L'Arbalète, 1961. 30.

¹² J. GENÉT i. m. 205.

értettem meg, miért tesznek különbséget a komikus és tragikus között. Mivel a komikus az abszurditás megérzése, számomra sokkal reménytelenebbnek tűnik, mint a tragikus. A komikus nem nyújt megoldást, »reménytelen« mondok, de valójában túl van a reménytelenségen és reményen. A tragikus is tűnhet nevetségesnek, mert ha ki akarja fejezni a legyőzött ember tehetetlenségét, összetörtségét pl. a sors által, a tragikus elismeri ezáltal egy sors, fátum, a világegyetemet irányító törvény létezését, amely néha megérthetetlen, de objektíve létező. Ez az emberi tehetetlenség, erőlködésünk tarthatatlansága is lehet komikus. Komédiáimat »antidramáknak«, »komikus drámáknak«, neveztem és tragédiáimat »pszeudo-dramáknak«, »tragikus bohózatoknak«, mert úgy tűnik nekem, a komikus és az ember tragédiája nevetséges. A modern ítélő szellemnek semmi sem lehet teljesen komoly, sem egészen mulatságos.¹³

Az abszurd dráma íróinak egyik alapvető jellemvonása az elmélet, amely szerint a művészet minden ideológiától mentes bíró, egyetlen célja az önkifejezés, értékét csak megsemmisítené bármely ideológia, politikai állásfoglalás. Ionesco, aki gyakran szerepelteti önmagát az egész irányzat szócsöveként, különösen figyelemreméltóan fejezte ki közös véleményüket: „Amit megpróbáltunk néhányan, az az ideológiák leleplezése műveinkben, talán az ideológiák végét állapítottuk meg. A gondolkodás krízisét hirdettük, amely természetesen a nyelv krízisein keresztül mutatkozik meg, a szavak többé semmire sem szolgálnak, a gondolkodási rendszerek csupán dogmák, közhely-építmények, félreértések, hamis önkényességek, amelyeknek elemei az olyan fogalmak, mint: nemzet, függetlenség, nemzeti demokrácia, osztályharc éppúgy, mint Isten, szocializmus, anyag, szellem, személyiség, élet, halál stb.”¹⁴ Tehát egy egész ideológiát épít fel az ideológiák ellen. Természetesen a sajátját tartja egyedül érvényesnek az idők, politikai, társadalmi határokon túl. A kérdés csupán az, hogy ez az „új” elmélet mennyire jelent megoldást a darabjaiban leírt emberi tragikomédiára. A választ saját maga adja meg frappánsan és akaratlanul: „Tudom, hogy vannak háborúk, lázadások, forradalmak, ellenforradalmak, öldöklések. Idegesít, mert nem tudok semmit sem tenni. Vagy mind ellen kell tiltakozni, vagy elhallgatni. Én a hallgatást választom. Mit érne az én gyenge hangom, a milliónyi üvöltöző között. Algéria? Nem lehet Algériáról beszélni, ha nem beszélünk mindről, Tibetről, Kelet-Berlinről, Kongóról stb. Ha becsukom a szemem egy bűn felett, csalódom. Vádolom azokat, akik panaszkodnak a jó ügy védelmében, s közben úgy tesznek, mintha nem tudnának más ügyekről. Vagy mindről kell beszélni, vagy hallgatni.”¹⁵ Nyilvánvaló gondolatmenetének alapvető ellentmondása, hamis logikája. Kiindulópontja a világ kettéosztása, „dualizmus”, amelynek egyik eleme „az üvöltöző milliók”, a másik az egyetlen ártatlan ember, a szerző. Ionesco könnyedén megfeledkezik azokról, akik tesznek is valamit, hogy megváltozzon a világ. A hallgatás soha sem lehet eredményes gyógymód az emberiség betegségeire. Ionesco drámái, életműve is világosan bizonyítják ennek a gondolkodásnak, emberiművészi magatartásnak a csődjét. Talán legvitatottabb darabja a *Rinocérosz*, amelynek főhőse, Bérenger visszatérő szereplője drámáinak, mintegy az író gondolatainak tolmácsa. Egy kisvárosban az emberek fokról fokra rinocéroszszá változnak, s Bérenger szemei előtt cserélnek alakot előbb kollégái, majd barátja s végül szerelme is. Egyedül marad nem-rinocérosz, s a darab befeje-

¹³ IONESCO: Notes et contre-notes, 13–14.

¹⁴ IONESCO: Candide 14/december 1961.

zésül végső ellenállását kiáltja ki: „Az egész világ ellen megvédem magam. Az egész világ ellen megvédem magam. Az egész világ ellen megvédem magam. Az egész világ ellen megvédem magam. Az egész világ ellen megvédem magam. Az egész világ ellen megvédem magam. Az egész világ ellen megvédem magam. Az egész világ ellen megvédem magam. Az egész világ ellen megvédem magam. Az egész világ ellen megvédem magam!”¹⁶ E szavak patetikussága a legtöbb kritikust arra a véleményre bírta, hogy a darab az embertelenség, vagy konkrétan a náciizmus ellen, az emberi értékek védelmében íródott, tehát „elkötelezett” mű. E magyarázatnak azonban élesen ellentmond a darab felépítése, gondolatvilága, s Ionesco egész drámaírói munkássága és elméletei. Bérenger nem más, mint a diktatúrának behódoló tömeggel szembenálló író, s szózata magában hordja azok megvetését. Ismét egyetlen ember áll szemben az „üvöltöző milliókkal” — Ionesco individualizmusa változatlan.

De ugyanezt a történelmen és ideológiákon felülállást sugalmazzák Jean Genêt drámái is. Az ő esetében még könnyebb a felületes szemlélő becsapódása, látszatra társadalmi, történelmi problémákat feszeget a szerző. A *Négerek* így válhatna fajelmélet-ellenes kiáltássá, a *Paraván* az algériai háborút leleplező vádirattá, a *Cselédek* társadalmi drámává. De Genêt számára soha sem a társadalmi-történelmi „keret” a lényeges, hanem az e változó kereteken belül változatlan ember, aki illúzióiba menekül örökös halálfélelme, értelmét veszített élete elől. A *Cselédek* előadásakor ő maga tiltakozott a félreértések ellen: „Ez nem a cselédek sorsáról írt vádirat. Feltételezem, hogy létezik egy háztartási alkalmazottak szakszervezete, de ez engem nem érdekel.”¹⁷ A társadalmon kívüliség érzetének s egyben vágyának darabjaikban és elméleti írásaikban is állandó jelét adják: „Az igazi, autentikus társadalom, emberi közösség társadalmon kívüli — ez egy mélyebb, szélesebb társadalom, amely közös szorongásaink, titkos nosztalgiáink, vágyaink által születik. A történelmet ezek a nosztalgiák és szorongások irányítják, a politikai tevékenység csak visszatükrözni, tökéletlenül tolmácsolni tud. Egyetlen társadalom sem tudta megszüntetni az emberi szomorúságot, egyetlen politikai rendszer sem tudott megszabadítani az élet fájaldalmától, a halálfélelemtől, a tökéletesre vágyástól. Az emberi sors irányítja a társadalmat, nem fordítva.”¹⁸

Ennek a gondolati és művészi rendszernek alapvető jellemvonása a hibás általánosítás. Tagadhatatlan, hogy sok létező ellentmondást éreztek meg, amelyek a kor képéhez hozzátartoznak; de belőlük örökérvényű, korokat és társadalmi rendszereket átfogó következtetéseket vontak le. A nyelvi és magatartásbeli közhelyek mögé menekülő kispolgárt a *ma emberének* tekintik, a magányosság, az egyén elszigeteltsége, az emberi kapcsolatok üressé válása s a társadalom mechanikus gépezetének alárendelt, tehetetlen ember szármalmas konformizmusa tölti be a világról alkotott képüket. Ebből a gondolati körből kiindulva szükségszerűen alkalmazzák az abszurditás drámai formáját, a tragikomikus játékot. Ha az a meggyőződésük, hogy a világ elveszítette értelmét és alapvető mozgatórugóit, akkor lehetetlen tovább alkotni olyan formákkal, amelyek még a hitelüket veszített emberi értékekre épültek. Bonyolult, reménytelenül céltalan világ tárul elénk műveikben, olyan világ, amelyet elsősorban „negatív” értékekkel jellemeznek: értelmetlenség, közölkhetlenség, a cselekvés hiánya, időn és téren kívüliség, a természet üressé válása,

¹⁶ IONESCO: Théâtre III. 117.

¹⁷ J. GENÉT: Les Bonnes 11p. L'Arbalète, 1962.

¹⁸ E. IONESCO: Notes et contre-notes 73.

halálfélelem és szorongás a leggyakoribb kategóriák. A kor, e világnép alapja valóban bővelkedik ellentmondásos jelenségekben, de ők csupán ezek létezését ismerték fel — figyelmen kívül hagyva, hogy az aktív emberi cselekvés feloldhatja ezeket az ellentmondásokat. Így szükségszerűen torz, egyoldalú az általuk adott kép. Mint ahogy az életből is csak a negatív jelenségeket veszik észre, a XX. század szellemi irányzataiból is azokra reagálnak érzékenyen, amelyek az élet értelmetlenségét, reménytelenségét hirdetik. Ezek azonban nem annyira konkrét filozófiai tételeikkel, mint inkább általános életérzésükkel hatottak rájuk, még komorabbá változtatva világnépük sötét színeit.

Kétségtelen, hogy nézeteik kialakításában legjelentősebb szerepe az egzisztencializmusnak volt. Elfogadják az abszurditást a kor alapvető betegségéként. Vallják, hogy az ember őszinte pillanataiban — legalább önmagának — beisméri léte teljes céltalanságát; a nem-lét állandó fenyegetése nehezedik rájuk. Ezáltal az ember elveszíti emberi természetét — csak cselekedetei határozzák meg, tehát csak egy adott helyzetben létezik, más megvalósulási formája nincs. De amíg az egzisztencialista gondolkodók, írók az emberi meggyőződés, közlés eszközét, a nyelvet alkalmasnak találták véleményük kifejezésére, addig az abszurd dráma szerzői éppen a közölhetetlenségben látják szorongásaik, aggodalmaik legfőbb okát. S mivel nem találnak ellenszert saját szorongásaikra, örökérvényű emberi létformává változtatják műveikben. Ez azonban a menekülő ember magatartása. Menekül a reménytelen, meghódíthatatlan világ elől, a társadalom elől, amely megoldást várna problémáira, s legfőképpen önmaga elől, mert nem tudja megtalálni létezése értelmét. A menekülés indítóoka mindig a félelem, s az abszurd drámák íróik félelméről vallanak, a félelem világát tükrözik. De az ő félelmük világa nem jelenti egyben az egész világ félelmét is.

I O N E S C O

A KOPASZ ÉNEKESNŐ

(A nyelv tragédiája)

1948-ban, mielőtt első darabomat, *A kopasz énekesnőt* megírtam, nem akartam drámaíró lenni. Egész egyszerűen az volt a vágyam, hogy megismerjem az angol nyelvet. Az angol nyelv elsajátítása nem vezet szükségszerűen a dramaturgiához. Ellenkezőleg, azért lettem drámaíró, mert nem sikerült megtanulnom az angolt. Még csak nem is azért írtam e darabot, hogy bosszút álljak balsikeremért, bár azt mondták, hogy *A kopasz énekesnő* az angol burzsoázia szatírája volt. Ha az olasz, az orosz vagy a török nyelvet akartam volna megtanulni, és az nem sikerül, ugyanúgy mondhatták volna, hogy e hiábavaló erőfeszítésből származó darab az olasz, az orosz vagy a török társadalom szatírája. Úgy érzem, magyarázattal tartozom. A következő történt: hogy megtanuljam az angol nyelvet, kilenc vagy tíz esztendővel ezelőtt vásároltam egy a kezdők számára írt francia — angol társalgási kézikönyvet. Munkához láttam. Lelkiismeretesen kimásoltam kézikönyvemből a mondatokat, hogy kívülről megtanuljam őket. Figyelmesen újraolvastam azokat, — nem az angolt, hanem a franciát — meglepő igazságokat tanultam: azt például, hogy a hétnek hét napja van, amit egyébként tudtam; vagy pedig, hogy a padló lent van, a mennyezet fent, olyan dolog ez, amit szintén tudtam, de amire komolyan soha nem gondoltam, vagy amit elfelejtettem, és ami egyszerre csak éppoly elképesztőnek, mint elvitathatatlanul igaznak tűnt. Kétségtelenül elegendő filozófiai érzékem volt ahhoz, hogy rájövök: nem egyszerű angol mondatok voltak ezek francia nyelvre fordítva, amiket kiírtam füzetembe, hanem csakugyan alapvető igazságok, mélyértelmű megállapítások.

De azért még nem hagytam abba az angol nyelv tanulását. Szerencsére, mert az általános igazságok után a kézikönyv szerzője sajátos igazságokat tárt föl előttem, s azokat dialógusok segítségével fejezte ki, kétségtelen a platóni módszer ösztönzésére. A harmadik lecke után két személyt állított egymással szembe, akiről nem tudom még mindig, hogy valóságos vagy kitalált személyek voltak-e: egy angol házaspárt, Mrs. Smith-t és Mr. Smith-t. Nagy csodálkozásomra Mrs. Smith tudára adta férjének, hogy nekik több gyerekük volt, hogy London környékén laktak, az ő nevük Smith, hogy Mr. Smith hivatalnok volt és hogy volt egy alkalmazottjuk, Marynak hívták, aki ugyan-csak angol, hogy húsz esztendeje barátaik vannak, akiket Martinéknak hívnak, hogy az ő házuk vár volt, mert „egy angol háza az ő igazi vára”.

Gondoltam magamban aztán, hogy Mr. Smith-nek minderről tájékozva kellett lennie, de mit lehet tudni, vannak nagyon szórakozott emberek; másrészt, jó, ha emlékeztetjük felebarátainkat olyan dolgokra, amiket elfelejthetnek, vagy amelyeknek nincsenek tudatában. Ezekben az örökérvényű, sajátos igazságokon kívül voltak más igazságok is megjelenésük idejétől kezdve: például az, hogy Smithék éppen most vacsoráztak, és hogy este kilenc óra volt az ingaóra szerint, az angol időszámítás alapján.

Legyen szabad felhívnom figyelmüket Mrs. Smith állításainak kétségtelen, tökéletesen axiomatikus jellegére, valamint az én angol kézikönyvem szerzőjének teljesen karteziánus eljárására, mert ami itt figyelemre méltó volt, az az igazság keresésének rendkívüli mértékben módszeres fejlődése. Az ötödik leckében megérkeztek Martinék, Smith-ék barátai; a társalgás négyőjük között kezdődött el, és az egyszerű alapelvekre bonyolultabb igazságok épültek: „a vidék csendesebb, mint a nagyváros” — állította az egyik házaspár, „igen, de a városban sűrűbb a népesség, és több a bolt is” — válaszolta a másik, ami szintén igaz, másfelől pedig azt bizonyítja, hogy az antagonisztikus igazságok igen jól megférnek egymás mellett.

Akkor szállt meg egy hirtelen sugallat. Számomra ezután már nem arról volt szó, hogy tökéletesítem angol nyelvtudásomat. Arra törekedni, hogy angol szókincesemet gyarapítsam, szavakat tanuljak, hogy olyasmit fordítsak le egy másik nyelvből, amit franciául éppúgy el tudok mondani, anélkül hogy figyelembe venném e szavak „tartalmát”, azt, amit azok feltártak, ez azt jelentette volna, hogy a formalizmus bűnébe esem, amit manapság joggal ítélnék el a közgondolkodás irányítói. Ambícióm megnőtt: közölni kortársaimmal azokat az alapvető igazságokat, amelyeknek tudatára ébresztette francia — angol társalgási kézikönyv. Másrészt Smith-ék dialógusai, Martinéké, a Smith — Martin dialógusok a tulajdonképpeni értelemben dráma voltak, lévén a dráma dialógus. Tehát egy színmű volt az, amit meg kellett írnom. Így írtam meg *A kopasz énekesnő*, ami tehát egy sajátos didaktikus színmű. És miért *A kopasz énekesnő* a címe a darabnak, miért nem *A Tanuljunk könnyen angolul*, ahogy először gondoltam címet adni, miért nem *Az angol időszámítás*, amit egy későbbi pillanatban akartam? Hosszú lenne ezt elmondani: egyik oka annak, miért *A kopasz énekesnő* ezt a címet kapta az, hogy benne egyetlen énekesnő sem szerepel, sem kopasz, sem nagy hajú. Ez önmagában is elég ok. A darabnak egy teljes része úgy készült, hogy angol kézikönyvből kiírt mondatokat raktam egymás mellé; ugyanennek a kézikönyvnek a Smith-ei és Martinjai lettek darabom Smith-ei és Martinjai is, ugyanazokat a szentenciákat mondják el, ugyanazokat a tetteket viszik végbe, vagy ugyanúgy „tétlenkednek”. Az egész „didaktikus drámában” az ember nem köteles eredetinek lenni, nem köteles azt mondani, amit önmaga gondol: ez súlyos hiba volna az objektív igazsággal szemben; csak szerényen tovább kell adnia azt a tanítást, amit nekünk is továbbadtak, az eszméket, amiket kaptunk. Hogyan engedhetem volna meg magamnak, hogy a legapróbb dolgot is megváltoztassam ezeken a mondatokon, amelyek oly épületes módon fejezik ki az abszolút igazságot? Darabomnak — lévén *kétséghelyezhetetlenül* didaktikus — főleg nem eredetinek kellett lennie, sem pedig arra valónak, hogy képességeimet illusztrálja . . .

De azért *A kopasz énekesnő* csak indításában volt lecke (és plágium). Egy bizarr jelenség történt, nem tudom, hogyan: a szöveg szemem láttára alakult át, eszrevétlenül, akaratom ellenére. A teljesen világos és egyszerű mondatok — amiket szorgalmasan kiírogattam füzetembe — ott hagyva egy bizonyos idő múltán teljesen maguktól megmozdultak, megromlottak, eltorzultak. A kézikönyv válaszai, amiket pedig pontosan gondosan lemásoltam — egyik a másik után — szeszélyesekké váltak. Így ez a tagadhatatlan és biztos igazság is, amely szerint „a padló lent van, a mennyezet fent”. Az az állítás, amelyik éppoly kategórikus, mint alapos: a hét napjai a következők: hétfő, kedd, szerda, csütörtök, péntek szombat, vasárnap, — érvénytelenné vált, és Mr. Smith, az én hőszám az tanította, hogy a hét három nappól áll, melyek a következők: kedd, csütörtök, kedd. Hőseim, a derék polgárok, Martinék, férj és feleség elvesztették emlékezetüket: jóllehet minden nap látták egymást és beszéltek egymással, nem ismerték meg többé egymást.

Más nyugtalanító dolgok is történtek: Smith-ék közölték velünk egy bizonyos Bobby Watson halálát, akit lehetetlen volt azonosítani, mert azt is tudtukra adták, hogy a város lakosságának háromnegyed része, férfiak, nők, gyermekek, macskák, ideológusok a Bobby Watson nevet viselték. Váratlanul felbukkant egy ötödik személy, hogy még fájdalom-sabbá tegye e békés házaspár aggodalmát; a tűzoltók kapitánya, aki történeteket mesélt. E történetekben — úgy tűnt — egy fiatal bikáról volt szó, amelyik állítólag óriási üszőt ellett, egy egérről, amelyik állítólag hegyet szült. Aztán a tűzoltó eltávozott, nehogy lemaradjon a tűzvészről, amelyiknek a város másik végén kellett keletkeznie, és amit három napja előrelátott, följegyzett a naptárába, Smith-ék és Martinék újra beszélgetni kezdtek. Sajnos, azok az alapvető és bölcs igazságok, amiket egymásnak elmondtak, egyik a másikhoz kapcsolódva bolondokká váltak, a beszéd artikulálatlanná vált, a szavak értelmük eltorzultak, a szó értelmetlenné vált, tartalmát veszítette, és az egész veszekedéssel ért véget, melynek indítóokait lehetetlen volt kiismerni, mert hőseim nem válaszokat, sőt még csak nem is mondatfoszlányokat, szavakat vágtak egymás fejéhez, hanem szótagokat, vagy mássalhangzókat, vagy magánhangzókat! . . .

Számomra a reálisnak egyfajta összeomlásáról volt szó. A szavak értelmüket veszítették, természetesen a szereplők lelkivilága üressé vált és a világ szokatlan fényben tűnt fel nékem, talán igazi fényében, túl a magyarázatokon és az önkényes kauzalitáson.

E darab írása közben (mert valamiféle színmű lett ez, vagy ellen-darab, vagyis a színmű igazi paródiája, a komédia komédiája) valóságos rosszullet, szédülés, émelygés fogott el. Időnként kénytelen voltam abbahagyni, miközben azon töprengtem, milyen ördög kényszerített, hogy folytassam az írást; elterültem a díványon s attól tartottam, hogy elsüllyed a semmibe és én is vele. Amikor befejeztem ezt a munkát, mégis nagyon büszke voltam. Elképzeltem magamban, hogy írtam valamit, mintegy *a nyelv tragédiáját* . . . Amikor előadták, szinte megdöbbentett amikor meghallottam, hogy a nézők nevetnek, jókedvűen fogadták azt (és mindig úgy fogadják), úgy tekintették, hogy csakugyan komédia volt, sőt mi több, ugratás. Néhányan nem csalódtak benne (többek között Jean Pouillon), akik érezték a rossz közérzetet. Mások észrevették, hogy ez nem Bernstein és színészei drámájának kigúnyolása: Nicolas Bataille társulatának színészei vették ezt észre, mivel úgy játszották a darabot (főleg az első előadások után) mint melodramát.

Később, amikor komoly és bölcs kritikusok elemezték a darabot, kizárólag úgy értelmezték, mint a burzsoá társadalom kritikáját és a boulevard-színház paródiáját. Éppen az imént említettem, hogy ezt az értelmezést is elfogadom: de azért — szerintem — nem egy ilyen vagy olyan társadalomhoz kapcsolódó kispolgári mentalitás szatírájáról van szó. Főleg egyfajta egyetemes kispolgárságról, lévén a kispolgár a mindenünnen kapott eszmék, a jelszavak embere, konformista: ez a konformizmus természetesen az *ő automatikussá vált nyelve*, amelyik leleplezi őt. *A kopasz énekesnő* szövege, vagy az angol (vagy az orosz vagy a portugál) nyelvteni kézikönyv szövege, mely közhelyszerű kifejezésekből, a legeloptatottabb szólamokból van összeállítva, ezáltal is elárulta az emberek nyelvének automatizmusait, viselkedését, az „úgy szólni, hogy nem mondunk semmit”, a beszélni, mert nincs semmi személyes mondanivalónk, a belső élet hiányát, a mindennapok mechanikáját, azt az embert, aki belemerül társadalmi környezetébe és többé nem válik megkülönböztethetővé. A Smith-ek és a Martinok nem tudtak többé beszélni, mert nem tudtak gondolkodni, nem tudtak már gondolkodni, mert nem tudnak többé felháborodni, nincsenek már szenvedélyeik, nem tudnak többé létezni, „válhatnak” bárkivé és bármivé, mert ők is csak olyanok, mint a többiek, a személytelen világ, föleserélhetők: Martint Smith helyébe lehet tenni és viszont; senki sem veszi majd ezt észre. A tragikus hős nem változik, elpusztul, ő önmaga, ő a *valóság*. A komikus hősök azok az emberek, akik nem léteznek.

A kopasz énekesnő-ről szólva (Napló)

A kopasz énekesnő éppúgy, mint *A lecke* többek között a drámai mechanizmus üresjáratának a kísérlete. Egy absztrakt vagy nonfiguratív dráma kísérlete. Vagy ellenkezőleg, ha úgy tesszük, konkrét drámáé, mivel csak annyiból áll, ami a színpadon látható, mivel a színpadon születik, mivel játék, szójáték, színjáték, képek egymásutánja, szimbólumok megvalósulása. Tehát: non-figuratív alakokból képzett. Az egész meséből, az egész különös cselekményből hiányzik az érdekesség. A mese és a cselekmény lehet mellékes, csak a dramaturgiai feszültség hálózatának, támaszának, fokozatainak, szakaszainak kell meglenniük. El kell érni, hogy valamilyen igazi meseszöveg, valamilyen

sajátos cél nélkül szabadítsuk föl a drámai feszültséget. Mégis az ember eljut majd egy bizonyos dolog felfedezéséhez: ez egyébként szükséges, mert a dráma végsősoron bizonyos dolgok vagy állapotok revelációja alakok nélkül, amiket magunkban hordunk. Elérkezünk egy témának, egy tárgynak a felmagasztalásához vagy ezekhez a revelációkhoz, amelyekből hiányzik a megokolt igazolás, mert ideológiaiak, tehát hamisak.

Egy céltalan szenvedély fejlődése. Emelkedése annál is inkább könnyebb, drámaibb, minél nagyobb a tartalom terhe nem fogja le, vagyis semmilyen témának vagy látható tartalomnak a terhe, amelyek elrejtik előlünk a valódi tartalmat: egy drámai mese sajátos értelme elfedi lényeges jelentését.

Absztrakt dráma. Tiszta dráma. Tematika-ellenes, ideológia-ellenes, szocialista realista-ellenes, boulevard lélektan-ellenes, burzsoá-ellenes dráma, egy új, szabad dráma újrafelfedezése. Szabad, vagyis felszabadult, vagyis elfogultság nélkül való, a feltárás eszköze, az egyedüli, amelyik pontos és őszinte lehet, amelyik rejtett bizonyosságokat képes láthatóvá tenni.

A kopasz énekesnő: jellem nélkülszereplők. Bábúk. Arc nélküli lények. Üres vázak inkább, amelyeknek a szereplők saját arcukat kölcsönözhetik, saját személyüket, lelküket, húsukat, csontjukat. Az összefüggéstelen és értelmetlen szavakkal, amiket kiejtenek, ők maguk azt tehetnek, amit akarnak, azt fejezhetnek ki velük, ami jólesik: a komikust, a drámat, a humort, azt, ami több bennük, mint önmaguk. Nem kell belebújni a hősök bőrébe, más személyekébe, csak az a dolguk, hogy saját bőrükbe jól behelyezkedjenek. Ez nem nagyon könnyű. Nem könnyű az embernek önmagát alakítania, saját személyét eljátszania.

Pedig *A kopasz énekesnő* fiatal előadónak igen jól sikerült önmagukat adni. Vagy inkább önmaguk egy részét adni. Üres személyeket, tisztán szociálisakat: mert szociális lélek nincs.

Nicolas Bataille társulatának fiatal színészei bájosak voltak *A kopasz énekesnő*-ben: a cifra üresség, bájos üresség, üde üresség, az alakok látszólagos üressége, a fiatal-üresség, kortársi üresség. Mindezek ellenére, túl a semmin, ők maguk bájosak voltak.

Végső határáig fokozni a burleszket. Ott egy könnyű segítség, alig észrevehető átsiklás és az emberek ismét a tragikumban találják magukat. Ez egy szemfényvesztő fogás. A burleszk tragikumba való átváltásának úgy kell megtörténnie, hogy a közönség ne vegye észre. Talán még a színészek sem, vagy legalábbis alig. Világítás-változtatás. Ezt próbáltam meg *A leckében*.

Burleszk szövegre drámai alkotás.

Drámai szövegre burleszk alkotás.

A szavakkal olyasmit fejezni ki, amit soha nem akartak mondani.

Nincs mindig miért büszkének lenni: egy szerző komikumja igen gyakran bizonyos konfúzió kifejezése. Az ember kihasználja saját képtelenségét, ez nevetet. Ez mondatja több színikritikussal azt is, hogy amit az ember ír, az nagyon értelmes.

Minden kornak megvannak a magasabbrendű közhelyei, azokon az alsóbbrendű közhelyeken kívül, amelyek minden kor sajátja. Minden ideológia, vagyis minden ideológiai közhely igen állatinak fog tűnni . . . és komikusnak.

Ha mindent megértenék, természetesen nem lennék „nevetséges”.

(*E. Ionesco: La Cantatrice chauve. In: Notes et contre-notes. Paris, 1962. Gallimard, 155—162.*)

(Fordította: Jávori Jenő)

BRECHTRŐL

Nem szeretem Brechtet, és éppen azért, mert didaktikus és ideológikus. Nem primitív, hanem primér. Nem egyszerű, hanem leegyszerűsítő. Nem nyújt lehetőséget a gondolkodásra, ő maga egy ideológiának a visszfénye és illusztrációja, engem semmire nem tanít, önmagának sűrű ismételtetése. Másrészt, a brechti hős lapos figura, csak két dimenziója van, a felületi, csak szociális és hiányzik belőle a mélységbe kiterjedő, metafizikai dimenzió. Hőse nem teljes, gyakran csak dróton rángatható báb. Így *A kivétel és szabályban* és az *Egy jó az egy jőben* Brechtnél az emberi lény kizárólag a társadalmihoz kötődik, és egy elképzelt társadalmihoz, másrészt egy bizonyos magatartáshoz. Bennünk egy társadalmon kívüli oldal is van: amelyik szabadságot ad nekünk a társadalmival szemben. Más kérdés az, hogy valódi szabadságról, vagy az emberi lét bonyolultabb megkötöttségéről van szó. Bárhogy is vesszük, a brechti hős nyomorék, mert alkotója meg-

tagadja tőle legbensőbb valóságát, hamis, mert elidegeníti tőle azt, ami őt meghatározza. Nincsen dráma feltárló titok nélkül, nincs szociális sem a legmélyebb társadalmon kívüli háttér nélkül.

Beckett lényegénél fogva tragikus. Tragikus, mert ő éppen az emberi sors teljességét viszi színre, nem pedig ennek vagy annak a társadalomnak az emberét, és nem egy bizonyos ideológián keresztül látott és általa elidegenített embert, mely ideológia egyszerre leegyszerűsíti és megnyírbálja a történelmi és metafizikai realitást, azt a kétségbevonhatatlan realitást, amelyikbe az ember be van építve. Más kérdés, hogy az ember pesszimista vagy optimista. A lényeg, az igazság az, hogy az ember dimenzióiban, többszörös mélységben jelenik meg. Beckett-nél az a probléma vetődik fel: mi az ember legmagasabb célja. A kép, amit ez a szerző a történelemtől és az emberi sorsról fest, komplexebb és megalapozottabb.

Természetesen a színház nem hagyhatja figyelmen kívül a szociális világot. De Brecht számára csupán egyetlen szociális probléma létezik: az osztályharc. De itt valójában a szociálisnak csupán egyetlen aspektusáról van szó. Hiszen a szomszédokkal való kapcsolataim szintén szociális viszonyok. A házastársak, a szerelmesek közti viszony ugyan csak társadalmi viszony. Az ember, mivel nem egyedül él, természetesen szociális lény is. Beszélhetünk a házasság szociológiájáról, a szomszédság szociológiájáról, üzemszociológiáról, a koncentrációs tábor lakóinak szociológiájáról, vagy vallási közösségek, iskolai és katonai közösségek szociológiájáról, ami azt jelenti, hogy a társadalmi jelleg és a konfliktusok nem kizárólag *osztály-sajátosságok*. Minden társadalmat erre redukálni tehát annyi, mint esorbítani mind a társadalmat, mind pedig az embert.

Valójában éppen a politikai dráma az, amelyik nem eléggé szociális; meg van fosztva emberi vonatkozásaitól, mivel csupán egyetlen emberi realitást és leegyszerűsített szociálist ábrázol, az egyoldalúságát.

Ami személy szerint engem foglalkoztat, ami a legjobban érdekel, ami leköt, az az emberi sors problémája a maga teljességében, a társadalmi vagy a társadalmon kívüli. A társadalmon kívüli ott jelentkezik, ahol az ember mélységesen egyedül van. A halállal szemben például. Ott nincs már társadalom. És akkor is jelentkezik, amikor például önmagára és a világra ébrednek, amikor hirtelen, újra meg újra rádöbbenek arra, hogy vagyok, hogy létezem, hogy van valami, ami körülvesz, különböző dolgok, amolyan világféle, és hogy minden szokatlan, érthetetlennek tűnik számomra, hogy hatalmába keríti a létezés döbbenete. Magával ragad a megdöbbenés. A világmindenség ilyenkor végtelenül különösnek, szokatlanok és idegennek tűnik előttem. E pillanatban az aggodalom és a fékezett jókedv vegyes érzésével szemlélem, távol a világtól, mint akit rajta kívül egy bizonyos távolságban helyeztek el; figyelek és képeket, mozgó lényeket látok a végtelennek tűnő térben és időben, amint beszédre emlékeztető hangokat hallatnak, amelyek számomra már érthetetlenek, nem észlelhetők. „Mi ez?” — kérdezem magamtól, „mit jelentsen ez?” — és ebből a lelkiállapotról, amit alapvetően a magaménak érzek, születik a szokatlanban hol a mindent kigúnyolás érzése, a komikumé, hol pedig a szívétéptő érzés, a világ végső mulandóságának, bizonytalanságának az érzése, mintha minden létezne és ugyanakkor nem létezne semmi, a lét és a nemlét között: és innen származnak tragikus bohózataim, például *A Székek*, amelyben vannak szereplők, akikről magam sem tudom, léteznek-e vagy nem, hogy a reális valóságosabb-e, mint az irreális, vagy épp ellenkezőleg.

Olyan ez számomra, mintha a világ időszerűsége minden pillanatban időszerűtlen lenne. Mintha nem létezne semmi, mintha a dolgok alapja a semmi lenne, vagy mintha kicsúszott volna alólunk a talaj. Egyetlen aktualitás mégis létezik: a látszat leplének folytonos szétszaggatása, szüntelen lerombolása annak, ami épül. Semmi sincs, ami marandó volna, minden elmúlik. De én csak azt ismétlem, amit Salamon király mondott: minden csak hiábavalóság, porrá lesz minden és minden csak árnyék. Nem látok egyéb igazságot. Salamon király az én mesterem.

(E. Ionesco: *Déclarations pour la Radio. In: Notes et contre-notes. Paris, 1962. Gallimard. 113—115.*)

(Fordította: Jávori Jenő)

Eugene F. Kaelin: An Existentialist Aesthetic.
Univ. of Wisconsin Press, 1962.

Eugene F. Kaelin a wisconsini egyetem filozófia tanára. Amerikai esztéta. Ez a jelző, hogy „amerikai” nem mellőzhető a neve előtt: pontosan körülhatárolható tartalmat hordoz, s e tartalom nélkül elhomályosul művének célja és indítéka.

Kaelin könyvét az amerikai esztétika hetven esztendő hágyományaira építette. Tudatosan megvallva elsősorban az munkált benne, hogy miként lehet tovább folytatni, szervesen tovább építeni e hágyományokat, felhasználva az európai tudomány újabb eredményeit. Az első amerikai esztétikát George Santayana alkotta. 1892 és 95 között elhangzott egyetemi előadásából állította össze a *Sense of Beauty* c. könyvét. Az akadémizmust, az akkor divatozó sekélyes didaktikus és lapos történelmi művészet-magyarázatokot bírálta, s rendszerét a naturalista lélektan akkor új eredményeire próbálta felépíteni. Műve azért jelentős — jóllehet a szépség fogalmának meghatározásában, valamint kategóriarendszerének felépítésében ma már az idealisták számára sem időtállóak az eredményei, — mert a platonizmussal szemben hangsúlyozta, hogy mindenfajta esztétikai elméletnek az ember gyakorlati tapasztalatán kell nyugodni. Ezzel adott lökést az amerikai esztétika fejlődésének.

David Wight Prall már Santayana elméletére alapította rendszeralkotó művét (*Aesthetic Judgement*, 1929; *Aesthetic Analysis*, 1936). Pontosabban fogalmazva Santayana bírálatára. Szerinte az esztétikum megragadása a tapasztalati tények rendszerezett szintézisének eredménye, s csak az iskolás elemzéseknél megengedhető a téma, a forma és a kifejezés olyan elszakítása egymástól, mint Santayana művében. Szerinte az esztétikának szerves összességben kell szemlélnie e kategóriákat.

A következő lépcsőfokot Dewey építette be az amerikai elmélet történetébe az *Art as Experience* (1931) c. művével. Címével ellentétben ő már sekélyesnek érezte a pusztán tapasztalati esztétikát, olyannak, amely a művészet jelenségeinek csak a felszínét képes megvizsgálni, de mélyeire nem hatolhat le. Elhibáztattnak tartotta azt is, hogy két elődje kutatását a művészi szép területére redukálta, kihagyva fejtegetéseiből a nem-művészi emberi tevékenység szépségre törekvését, a szépségnek a mindennapi életben szüntelen munkálkodó jelenlétét.

A mai kutatásoknak elsősorban a neopozitivistá analitikus filozófia szab irányt. A kulcsnév a bécsi származású Wittgenstein. A mai kutatók egyre messzebb távolodnak a közvetlen tapasztalati esztétikától a nyelvi analízis, a fenomenológiai vizsgálatok kedvéért. Az első, aki erőteljesen tovább lépett Dewey bírálatánál, az Susanne K. Langer volt. Három nagyhatalmú művében (*Philosophy in a New Key*, 1948; *Feeling and Form*, 1953; *Problems of Art*, 1957.) megalapította az amerikai szemantikus esztétikát, felhasználva természetesen európai elődjeit és a húsz-harmincas évek nem elég hatékony amerikai próbálkozásait (C. J. Ducasse, C. W. Morris, G. H. Mead stb.). A szemantikus esztétika mint mindenhol, Amerikában is hamarosan az esztétika tagadásába torkollott, azt fejtegetve, hogy nem lehet összefüggő művészetelméletet alkotni.

A szemantikai iskola szájkutába vezette az elméleti kutatást — e kutatás lehetlenségének bizonyítgatásával. Összefüggő művészetfilozófia helyett csak filozófiai részletkérdések jelentkezését vizsgálja a művészet tartományában. A szemantika nem művészetfilozófia, hanem mint Kaelin mondja, filozófia a művészetben. Ezzel az elméleti szkepszissel, a szintézis iránti bizalmatlansággal indul az ő könyve is. Műve azonban éppen azért érdemel figyelmet, mert objektív tartalmában a benne ólálkodó szkepszis leküzdésére tör.

Három célja van. Először is az egyoldalú amerikai szemantikus elemzéseket kívánja felfrissíteni az európai fenomenológia tétéleivel és ezáltal szervezesebben kapcsolni a mai kutatásokat Santayana és Prall eredményeihez. Vagyis a mai szétzúzott elméletek helyébe valamilyen új szintézist alkotni — az eddigi szintézisek hibáin okulva. Ez vezet át a második célhoz. Kaelin tudománytörténetileg elemzi a francia egzisztencializmus esztétikai elméleteit. Műve két nagy részből áll, az elsősben Sartre, a másodikban Merleau-Ponty tétéleit vizsgálja meg. Kiindulópontja mindkét esetben az, hogy részletesen feltárja az egzisztencializmus kapcsolatát a fenomenológiával, Sartre és Merleau-Ponty fenomenológiai gyökereit, és hogy mennyiben vitték előre a fenomenológiai kutatásokat. Ezáltal próbálja összekapcsolni az egzisztencializmust a szemantikával, amelyet ugyancsak belső szálak fűznek a fenomenológiához. Sartre-nál részletesen kimutatja, hogy Husserl-en túl milyen mély gyökerek kapcsolják a kantói „kritikai filozófiához” is. Sartre-ral szemben Merleau-Ponty tartja Husserl igazán hűséges tanítványának, aki azonban jelentősen tovább is fejlesztette mestere tanításait. Ellentétei mellett felfedi a két francia filozófus gondolatainak hasonlóságát is, amelyet leginkább abban a törekvésükben vél megtalálni, hogy szintézis-kísérletükhöz mindketten szilárd morális és szociális talapzatot próbáltak keresni.

A könyv harmadik célja, hogy a két tudós tétéleinek elemzésével és célzatos csoportosításával felvázolja egy új fenomenológiai-szemantikai szintézis körvonalait. A polémia és a tudománytörténeti fejtegetéseken túl tehát rendszert is próbál alkotni. A könyvben meggyőzően sikerült a polémia a mai amerikai esztétikával, jól sikerült a két francia elmélet bemutatása is. Elemzése világos és a nem szakemberek számára is közérthető. Különösen a Merleau-Pontyval foglalkozó részben tartotta szem előtt, hogy a francia filozófia újabb iskoláit meglehetősen kevesen ismerik Amerikában, mivel kevés mű jelent meg fordításban, és ezért, hosszú leírásokba bocsátkozva, nem restellt leszállni a tudományos népszerűsítés fokára sem. Művének harmadik célját azonban nem sikerült elérnie. A szemantika elmélet-ellenessége nem lehetett megfelelő kiindulási alap egy új esztétikai teória körvonalazásához. Műve a szépszissel szembeni szépszis, e paradoxon pusztá sugallatával mégis figyelemre méltó eredmény.

KENYERES ZOLTÁN

Maurice Nadeau: Le roman français depuis la guerre. Paris, 1963. Gallimard, 256.

Megszokott jelenség a francia irodalmi életben, hogy a kritikuskor időnként számot adnak egy-egy rövidebb korszak írói terméséről. Nadeau a második világháborút követő évek regényirodalmát teszi vizsgálat tárgyává.

A szerző végső következtetéseivel kezdénk ennek az igen érdekes könyvnek az ismertetését. Nadeau ugyanis *A regény jövője* című zárófejezetben azt írja, hogy „húsz év óta szüntelenül betegnek, haloklónak tekintettük a regényt”. A regény mégis a legkedveltebb epikai kifejezési forma az írói megnyilatkozásra, s ezért is nevezi Nadeau e műfajt „a társadalom hőmérőjének” s ilyen alapon állapítja meg azt, hogy „a műfaj betegségei nem egyebek, mint a társadalom betegségének a vetületei”. Ebből az alapelvől kiindulva írta meg Nadeau ezt a nagyon gazdag útmutatót.

Nadeau nem ragaszkodik a francia irodalmi kritikában Thibaudet óta annyira elhatalmasodott, „nemzedéki szemlélethez”, tehát az elmúlt húsz év francia regényíróit nem akarja az évszámok korlátai közé szorított „nemzedékekbe” skatulyázni, hanem esztétikai, „elkötelezettségi”, módszerbeli szempontok, illetőleg világszemlélet alapján vizsgálja a regényírók munkásságát. Igaz, hogy még a nemzedéki „besorolások” elkerülésével is, több más okból adódó csoportosítással találkozunk a könyvben s csak például említjük meg azt, hogy a *Hagyomány és újdonság* című fejezetben Pierre Gascar mellé került Jean-Louis Bory, Mallet-Joris és Boris Vian, de az sem kevésbé meglepő, hogy *A neoklasszikus visszahatás* című fejezetben Georges Blondin és Nimier mellett ott találjuk Françoise Sagan nevét is.

A második világháború három nagy regényíró-halottjának, a Dunkerque-nél elesett Paul Nizannak, az ellenállási harcban hősi halált halt Jean Prévost-nak és a háborúban eltűnt Saint-Exupérynek értékelésével kezdi Nadeau a „seregszemlét”. A halottak után a felszabadulást követő években megszólaló regényírókat jellemzi. *A műveket sugalló esemény* címszó alatt azokat a regényírókat mutatja be, akik maradandó művészi eszközökkel és igaz mondanivalóval tették „elfelejtethetlenné” a háború borzalmaikat. Ez a fejezet tehát az „író-tanúk”-ról szól s elsősorban négy regényíróról: David Rousset-ről, Robert Antelme-ről, Roger Vailland-ról és Jean Cayrol-ról. A következő fejezetben az 1930-ban már „beérkezett” írók műveit elemzi; azokét, akik jóllehet nagyon távol

esnek egymástól mind életszemléletük, mind esztétikájuk szempontjából, de azért egybekapcsolja őket az, hogy az 1930-as években már „nagyok” voltak a háború után „átértékelték” érzés- és gondolatvilágukat. A fenti nézőpontból történő „besorolás” óhatatlanul bizarr társításokhoz vezet. Ezért furcsálhatjuk, hogy ebben a fejezetben Céline mellett szerepel Aragon, és még meglepőbb az, hogy Bernanos és Giono után André Dhôtel is helyet kapott ebben a részben. Külön fejezetben foglalkozik a „szürrealista” regényírókkal, bár ő maga is bevallja, hogy ezzel a jelzővel csak azokat a regényírókat illetheti, akik kapcsolatban voltak a szürrealistákkal, illetőleg azokra gondol, akik a csodásat, a vigasztalant, a felszabadulást, a formabontást, az élet és a világ megváltoztatásának az igényét fogalmazták meg regényeikben. Ilyen alapon került egy fejezetbe Georges Limbour, Raymond Queneau, Michel Leiris, Julien Gracq és sokan mások.

Nem kerüli el Nadeau figyelmét az sem, hogy az elmúlt húsz év folyamán számos idegen hatás is érvényesült a francia regényírásban (Ignazio Silone, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, továbbá a „felfedezés állapotában levő Kafka-életmű”), de szerinte volt mindezeknél sokkal erősebb „belső hatás” is, amelyet Jean-Paul Sartre gyakorolt az újkori francia regényírára.

Nadeau részletesen elemzi Sartre hatását az új francia regényírásban, illetőleg a sartré-i időszemlélet teljesen szubjektív tartalmának értelmezéséből adódó műveket. Küli fejezetben tárgyalja a francia egzisztencialista regényírókat és részletesen beszél Laurent Bostról, Simone de Beauvois-ról, Jean Genet-ről, Raymond Guérin-ről. Az egzisztencialistákkal szemben állnak és alkotnak a Nadeau által „neoklasszikusoknak” nevezett regényírók, akik közül Jacques Laurent, Roger Nimier, Antoine Blondin, Bernard Pingaud és — horribile dictu — Françoise Sagan műveit ismerteti részletesebben.

Három regényíró, vagy ahogy Nadeau nevezi őket, „regényen túli író”: az orvosból íróvá nevelődött Jean Reverzyt, a teológusból Sade márkí magyarázójává vedlett Pierre Klossowskit és az ír származású Samuel Beckettet külön fejezetben kénytelen tárgyalni, mert ezek „különvalósága” annyira nyilvánvaló mind a tematika, mind a világszemlélet, sőt a regénynek mint műfajnak a „kezelését” illetően is, hogy képtelen volt őket bármelyik más írócsoportba is besorolni.

A könyv utolsó fejezetében Nadeau a „nouveau-roman” művelőit tárgyalja. Sze-

rinte „ezt a kényelmes elnevezést” az újságírók hozták forgalomba. Ezzel az elnevezéssel illeték mindazokat a kísérleteket, amelyek az anarchikusan egyéni útkeresések során bizonyos „regényes formák” elvetésében összpontosultak. A „nouveau-roman” megalkotói elvetették a lélektani, analitikus, „a szenvedélyes” és a „cselekményes” regényt. Nadeau illuzórikusnak véli a „nouveau-roman” elméletét, de ettől függetlenül bőven ír annak megfogalmazóiról (Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon, Claude Illier, Robert Pinget).

E könyvnek igen nagy értéke az elméleti szövegeket tartalmazó függelék. Ebben Nadeau mintegy „dokumentálja” az új francia regényírás eszméit, tematikáját, alkotási elveit és szemelvényeket közül az új francia regényírók néhány eszmei jelentőségű megnyilatkozásából.

HESZKE BÉLA

Poets in Progress. Northwestern Univ. Press, 1962. 214.

A kötet Edward B. Hungerford szerkesztésében tíz modern amerikai költőről szóló tíz, különböző szerzők tollából kikerült tanulmányt foglal magában. A tíz költő: Theodore Roethke, Robert Lowell, Stanley Kunitz, Richard Wilbur, Richard Eberhart, William De Witt Snodgrass, Howard Nemerov, J. V. Cunningham, Randall Jarrell és W. S. Merwin. Mindnyájan modern költők, de nem képviselik az újabb amerikai költészet minden árnyalatát és a névsor válogatásában irányok, csoportok, az új amerikai költészet sokrétű és változatos fejlődése sem jutott kifejezésre. A tanulmányok egy részében a szerzők arra sem törekedtek, hogy a tárgytól idegenebb olvasót tájékoztassák: még az életrajzi adatokkal is takarékosan bántak, elmulasztják a költők helyének meghatározását az új amerikai költészet fejlődésében, legtöbbször azokat az összefüggéseket is elhanyagolják, amelyek a modern amerikai költőket Whitman és Eliot költészetéhez fűzik.

A tanulmányokat a Wayne egyetemen működő előadók írták jórészt olyan költőkről, akik a Wayne egyetemről kerültek ki. Ez bizonyos egységet kölcsönöz az akadémikus ízü gyűjteménynek.

A kötet egységét szolgálta a válogatásnak az a szempontja is, amely tíz olyan költő művét tette kritikai tanulmány tárgyává, akik kivétel nélkül a mai Amerika társadalmi berendezkedéséből és szellemi

hierarchiájából kiábrándult, forrongó törekvéseiket képviselik.

V. A.

Walter Allen: The Modern Novel in Britain and the United States. New York, 1964. E. P. Dutton and Co, 346.

A könyv a szerző *The English Novel* (London, 1954. Phoenix House) című munkájának folytatása. Az utóbbi a *Zarándok útjával* kezdi, Joyce-szal, Lawrence-szal, Woolffal fejezi be; a szóban forgó mű az angol részt az említett három nagy kísérletező munkásságának az *English Novel*-hez viszonyítva újjáértékelt elemzésével indítja el, s a legmodernebb szerzőkkel fejezi be. Említést sem tesz olyan regényírókról, kiknek első műve 1955 után jelent meg; s nem foglalkozik a brit dominiumok irodalmával.

Az angol és az amerikai regényírás párhuzamos tárgyalása némi indoklásra szorul. Ez az indoklás az előszóban igen különös módon jelentkezik. Ott Allen felsorolja, mi az, amiben a két nemzet modern regényirodalma a legfelülöbben különbözik egymástól. Szerinte például az amerikai író társadalmilag izolált (Angliában virágzik az irodalmi élet); az amerikai regényirodalomban — a puritán örökség mélyebb átélésnek következményeként is — gyakori az allegorikus, valamint a szimbolikus elem, a tengerentúli angolszász irodalom elsősorban a magános hőssel foglalkozik, az angol az olyannal, aki egy szinten áll az őt körülvevő társadalommal. Allent olvasva úgy tűnik: az angol s az amerikai irodalom között az egyedüli összekötő kapocs a közös nyelv. Az egyezéseket — amelyek száma az eltérő társadalmi fejlődés ellenére nem kevés — úgy látszik szinte közhelyeknek tartja, melyekről nem érdemes beszélni.

Az egyes írókról szólva minőségi egyensúlyt akar fenntartani az anyaország s egykori gyarmatának modern irodalma között, noha kritikái közhely, hogy a modern amerikai regényirodalom egészében nézve bátrabb, mélyebb, átfogóbb, mint a tradícióktól támogatott s azokban bizonyos mértékig megrekedt angol. S talán az is az egyensúly szolgálatának a következménye, hogy itt Joyce, Lawrence és Woolf értékelése kevésbé fenntartásos, mint a régebbi — s nem párhuzamra épített — könyvében.

A minőségi egyensúly szolgálata készíti olyan megállapításokra is, mint például, hogy Hemingway-nek az első művei a legjobbak; azok valódi egyszerűségét a későbbiekben hamis egyszerűség váltotta

fel; hogy a lét s vele az emberi lélek lényeges elemei írói perspektíváján kívül rekedtek. Faulknerrel megállapítja: nincs még egy író, aki annyira könyörtelen lenne olvasóival szemben, mint ő.

Úgy érezzük, Allen irodalmi ideálja a feszesen komponált, alapjában szűk életmetszetet megörökítő regény, mint például Salinger *Zabhegyezője*, vagy Fitzgerald *Nagy Gatsbyje*. Irodalomlátása aligha újszerű. Viszont semmiféle kritikusi pózban sem fesszeng. Legnagyobb erénye közvetlensége. Igen ritkán sekélyes vagy felületes: le tudja kötni a laikust is anélkül, hogy lemondana a tudományos módszerségről. Könyve — ellentétben az *English Novel*-lel — nem tekinthető a szakirodalom nagy nyereségének. Kétségtelen viszont, hogy népszerű kalauz lehet.

LORÁND IMRE

George E. Wellwarth: The Theater of the Protest and Paradox. New York Univ. Press, 1964. 315.

A szerző a „tiltakozás és paradoxon” színpadának a modern drámának azt a hullámát nevezi, amelyet mások — tágabb értelmezéssel avantgarde-nak, kísérleti színháznak mondanak, s Esslin ragadós találatlalt abszurdnak keresztelt el. Wellwarth meghatározása a téma kategóriájában — a tiltakozásban — és a színpadi technika kategóriájában — a paradoxonban — jelöli meg az Adamovtól Gelberig felsorakoztatott új drámaíró nemzedéknek azt a sajátos dramaturgiai felfogását, amely megkülönbözteti és elválasztja őket a dramaturgiai hagyományoktól. Ennek a meghatározásnak következetes átvitele az írók és műveik elemzésére a szerzőt már eleve ellentmondásba szorítja, hiszen Ibsen és Shaw drámái is „protestáltak”, és már az Ódipusz király tragédiája is az emberi sors paradoxonjára épült. S ahogy a tiltakozás és paradoxon nem különbözteti meg a modern drámát a hagyományostól, nem jellemző a felsorolt írók és műveik mind-egyikére sem: Beckett nem tiltakozik, Osborne színpada nem paradox. Antonin Artaud ikonoklasztikus dramaturgiája, amelyek tanításait Wellwarth az új dráma kritikájában alkalmazta, a dráma funkcionális tartalmát a kultúra által ránk kényszerített természetellenes hierarchia elleni tiltakozásban, és a tiltakozás fegyverét a „kegyetlen” drámában jelölte meg. Artaud elvetette a hagyományos színházat, az irodalmi kifejezést, a szónak a jellemeket, cselekményt magyarázó szerepét: azt követelte, hogy a színpad intuitív reakciókra serkentő látomásos hatást váltson ki, ne

magyarázzon, ne közöljön, ne „megérthetőségre” törekedjen. Az új francia drámára — Beckettre, Adamovra, Ionescora, Genetire, Audibertire, Tardieure, Ghelderodere — hatottak ezek az elméletek. Genetnél a „kegyetlen” dráma eléri a durvaság és a megérthetetlenség paroxizmusát. De Ionesco a *Tueur sans gageban* és a *Rhinocerosban* már szembefordult az Artaud-i tanítással, az ember erkölcsi felelősségét hirdeti cselekedeteiért — azaz viszszaadja az életnek azt az értelmét, amelyet Artaud megtagadott. A nem francia nyelvű új drámával szemben pedig az Artaud-i dramaturgia Wellwarth szellemes adaptációjában is csődöt mond. A német nyelvűeknél — Dürrenmattnál, Max Frischnél, Fritz Hochwäldernél — Shaw és Brecht hatása mutatkozik, a beszédes, irodalmi közlés visszanyerte hagyományos szerepét, és a franciák misztikus és kozmikus ideológiáját az értelemhez szülő, sokszor politikai motívumok váltották fel.

Wellwarth elismeri, hogy az új angol dráma lüktető és merész nyelve felrázta a tespedő angol színpadot a Pinero utáni korszak unalmából, de Harold Pinterben és Simpsonban csupán a francia abszurdok utánozóit látja: Wesker, John Mortimer, Osborne, Bernard Kops, Shelagh Delaney, Doris Lessing, Nigel Dennis, Brendan Behan és John Arden jórészt brechti hatás alatt és a hagyományos színpadi formákhoz ragaszkodva kísérleteznek a drámai tiltakozás erőteljes kifejezésével. Szigorú, szinte elutasító véleménye van a szerzőnek az új amerikai drámáról, amelynek nem sikerült kiszorítania a Tennessee Williams-típusú drámát a Broadway-ről, ami annak is tulajdonítható, hogy a nagy színházak nehezen nyílnak meg az ismeretlen, kísérletező írók művei előtt. Edmund Albee *The Zoo Story*-ját is csak az európai sikerek után adták elő New Yorkban. Albee többi darabjait Wellwarth „intellektuális gicceknek” bélyegzi, nem talál elismerő szót a „rossz ízlésű” Gelberre és Arnold Weinsteinre — sem Arthur Kopitra, aki feltűnést keltő darabcímeivel ért el sikereket. Az új amerikai dráma legmagasabbrendű alkotásának a Dürrenmatt és Frisch nyomában járó Jack Richardson *The Prodigal*-ját tartja.

Noha a szerző az új színház teljes áttekintésére törekszik, az európai avantgard néhány jelentős nevét mellőzi: Buzzatit, Ann Jellicoe-t, Dinget-t, Arrabalt, Günther Grasst, D'Erriocot. Az érdekes kritikai kommentárokból gazdag kötet egyébként az új színháznak inkább jelenségeit tárja az olvasó elé, mint jelentőségét.

Olga W. Vickery: The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation. Louisiana State Univ. Press, 1964. 318.

A mű tulajdonképpen kibővített és átdolgozott kiadása Olga W. Vickery 1958-ban és 1961-ben megjelent hasonló című művének ismertetését l. VF, 1962. 3. sz. Jelenleg csupán a két kiadás közötti különbségekre kívánunk rámutatni.

A két részből álló kötet első felében a *Soldiers Pay*-től (1926) kezdve, a szerző tizenhárom fejezetben elemzi az egyes műveket. A korábbi kiadásokhoz képest a *The Mansion* (1959) és a *The Reivers* (1962) részletes ismertetése jelent újat. (Ez utóbbi magyar fordításban 1965-ben jelent meg *Zsiványok* címen.) A tanulmány kimutatja, hogy a *The Mansion*, a korábbi *The Hamlet*-ben vezérfonálként végighúzódo pénzszerzési vágyat, valamint a *The Tounban* összpontosuló hatalomvágyat emeli közös nevezőre. A szerző szerint a fentemlített mű nemcsak a trilógia legjobb darabja, hanem valósággal végső és legmagasabb fokot jelenti a Yoknapatawpha-legendának.

A legfontosabb faulkneri motívumokkal foglalkozó (Dél, időszemlélet, nyelvezet) második részt is újabb fejezettel egészíti ki a szerző: a regények mellett a novellákra hívja fel a figyelmet. Alakjaik semmivel sem halványabbak mint Faulkner regényfigurái és szerves részei a Yoknapatawpha-legendának. Itt körvonalazza Vickery Faulknerrel azt, ami igazán sajátos műveiben, és egyedül csak reá jellemző.

A mű újabb kiadását is kissé csalódottan teszi le az olvasó, ha a regények keletkezésének történetét vagy egyéb tárgyi adatokat keres benne. Még a regények megjelenési időpontját sem találja. A művek mélyreható elemzésével és kritikai értékelésével Vickery továbbra is adós marad, túlzottan tapad az egyes művekhez, nem szembeesíti őket a kor társadalmi és irodalmi valóságával, s így az összkép nem teljes. Azonban ismételtelen ki kell jelenteni, hogy a tanulmány korlátozottsága és hibái mellett, fejtegetéseivel és részletmegfigyeléseivel szerencsésen gyarapította a Faulkner-irodalmat. Vickery művének részeredményei ellenére továbbra is szükséges egy minden részlethez kitérő, de egyszersmind összefoglaló kritikai szellemű, a társadalmi hátteret is feltáró Faulkner-monográfia megjelenésére, amely valóban a nagy amerikai író teljes oeuvre-jéhez méltónak fog bizonyulni.

Donald Heinley: America in Modern Italian Literature. New Brunswick, New Jersey, 1964. Rutgers Univ. Press, 278.

Az olaszok Amerika-képét rége óta emigráció kudarcjai és sikerei alakították ki, s még inkább a dél-olaszországi földtelen proletariátus álmodozása a tengerentúlról, az ígért földjéről. A fasizmus idején az intellektuális ellenállás fordította a rokonszenvet az amerikai irodalom felé, később a partraszállás teremtett közvetlen kapcsolatot az olaszok és amerikaiak között. A háború után, és különösen a gazdasági felemelkedés óta az „amerikanizmus” rohamosan terjedt, hordozója a politika és gazdasági elemeken kívül a film és az irodalom voltak. Amerika képe behatolt az olasz irodalomba. De ez a kép nem egységes, fény és homály váltakoznak rajta, a gazdag Amerika bűvös vonzása és egy idegen erkölcsű és berendezkedésű társadalom félelme, sőt elutasítása keverednek.

A szerző minden képet összegyűjtött, a szicíliai parasztok illúzióit, az utazók benyomásait, a filmek hatását, a sajtó magatartását, az irodalmi tükrözéseket. Ezekből alakul ki az olaszok „Amerika mítosza”, amely különböző változatokban szólal meg az álmodozók és a tanúk száján. Heinley sorra veszi Elio Vittorini, Cesare Pavese, Ignazio Silone, Carlo Levi, Corrado Alvaro, Livia De Stefani, Giuseppe Berto, Mario Tobino, Mario Soldati, Alberto Moravia, Luigi Squarzina és Ezio d’Errico regényeit és színdarabjait, hogy kihámozza az amerikai irodalom hatását, a közvetlen benyomások visszhangját, úti emlékek mérlegét. Felsorolása annál értékesebb, mert nem elégszik meg az amerikai kapcsolatok idézésével, hanem részletesen ismerteti a vonatkozó műveket, és teljességre törekvő kritikai portrét rajzol az írókról. A kötet jó példája az amerikai egyetemek szorgalmas, aprólékos filozófusmunkájának.

V. A.

Michael Millgate: American Social Fiction. Edinburgh and London, 1964. Oliver & Boyd, 217.

Michael Millgate, akinek legutóbb jelent meg Faulkner-monográfiája az író életművének első teljes áttekintése, ebben a kötetben az amerikai társadalmi regényt mutatja be Jamestől Cozzensig, bő fejezeteket szentelve Howellsnek, Frank Norrisnak, Edith Whartonnak, Dreisernek, Sherwood Andersonnak, Sinclair Lewisnak, Scott Fitzgeraldnak, Dos Passosnak is. Élesen szembefordul azzal az akadémi-

kus amerikai kritikával, amely a modern regénytől az elmúlt, klasszikus század „amerikai nosztalgiájának” megismétlését követeli, és nem fordít megfelelő figyelmet a realizmusra, a szociális problémákat feszítő írókra. Ezzel a felfogással ellentétben a szerző hangsúlyozza, hogy az amerikai eszmények és valóság ellentmondásában, a rohamos ipari fejlődés ingadozó sorsú és kiforratlan társadalmában az írók a regényt a politikai tiltakozás és útmutatás eszközeinek tekintették. A hagyomány ugyan megőrizte az „amerikai siker” mítoszt, és a társadalom fókuszában álló üzletember heroikus alakját, de Edith Whartonnal és főképpen Fitzgeraldtal a mítoszt már legyőzte a történelmi meglátás.

A XX. század társadalmi regényírása a hagyománnyal szemben éles dezintegrációt mutat, amely Upton Sinclairrel és Jack Londonnal ölt először realista irányt, és Andersonnal, Steinbeck-kel és Norman Mailerrel eljut a proletariátus lázadó hangjához. A klasszikus regényben elhanyagolt pikareszk elemek — amelyeknek egyetlen amerikai folytatója Mark Twain volt — új erőre kaptak Saul Bellow-nál, Ellington-nál, Wildernél, Salingernél. A bürokrácia és institucionalizmus élesztette Dreiser forrongó tiltakozását. Az amerikai regény epikus hőse, az üzletember nem tűnt el, de dicsfénye kialakulóban van, az ellentmondásaiban vergődő társadalom egyszerű emberi problémájává süllyedt, úgy, ahogyan Arthur Miller mutatja be *Az ügynök halálában*.

V. A.

René Pucheu: Le journal, les mythes et les hommes. Paris, 1962. Les Éd. ouvrières (Coll. „Vivre son temps”), 183.

A modern ember életének, körülményeinek, intézményeinek vizsgálatát ma már egy eredeti kereteiből kinőtt szociográfia tanulmányozza. Mindenre kiterjedő érdeklődése elérte a szellemi tevékenység legkülönbözőbb szféráit is: nem csupán az egzakt módszerekkel megközelíthető jelenségekkel foglalkoznak, amelynek a szó szűkebb értelmében vett szociális viszonyok, hanem — s egyre elevebb érdeklődéssel — az ún. mítoszokkal, amelyeken a modern társadalmak életének sajátos szellemi-erkölcsi-politikai képződményeit összefoglaló fogalmat értenek. Az érdeklődés ez irányba fordulását az is jelzi, hogy ma már népszerű jellegű feldolgozások is sokat foglalkoznak ezekkel a jelenségekkel, például az időségi sajtóval, amelynek a mai polgári társadalom mítoszainak kialakításában és terjesztésében igen nagy szerepe

van. Ezt a jelenséget vizsgálja a francia szociáldemokraták kiadójánál megjelenő könyvecske is: René Pucheu sajtó-szociográfiai összeállítása, amelyet népszerű formában írt meg, szélesebb olvasó-tömegek érdeklődésére számítva.

A szerző előbb az újsághoz kapcsolható mítoszokat vizsgálja meg, nevezetesen azt az alapmítoszt, amely szerint az információ, a hiteles tájékoztatás a fő feladata a sajtónak; a kérdésre tagadó választ dokumentál, mert szerinte a valóságban a polgári sajtó legjellemzőbb anyaga a „kacsa”, a permanens butítás eszköze. Majd a sajtó által terjesztett modern mítoszok tulajdonképpeni célját és szerepét leplezi le: sorra veszi a földi paradicsomról, a magán- és a közélet idilljeiről terjesztett csábító hazugságokat, azután a szociális problémák elmisztifikált okáról, a titokzatossággal szándékosan takargatott „felbujtóról” sugalmazott víziókat. Végül a sajtó technikai eszközeit veszi sorra s kimutatja, hogy ezek hogyan szolgálják ezeknek a mítoszoknak a terjesztését.

A sok érdekes adatot és megfigyelést tartalmazó könyvecske nem tudományos mű ugyan, de így sem érdektelen olvasmány: a mai francia időségi sajtó (első-sorban a képes hetilapok) mítoszain keresztül igyekszik bemutatni a mai polgári szurnalizmus uralkodó negatívumait. A szerző vizsgálatainak értékét azonban eleve kétségessé teszi hamis objektivitása: a vizsgálatból kizárja a politikai napilapokat, a kifejezetten pártlapokat (mintha a magukat függetlennek hirdető lapok függetlenségét késpénznek venné!); így vizsgált anyaga s az annak alapján felvázolt kép is súlyos hézagokat mutat. Olyan lényeges kérdések, mint pl. a párt-sajtó és az ún. független sajtó morális és hitelességi kérdése és ezek egymáshoz való viszonya, fel sem vetődnek számára. Ezek a hiányok azonban bizonyos információ-értéket megengednek: a könyvecske adatai és főként illusztratív anyaga (az idézetek tengere) tanulságos.

M. P

Hugh Kenner: Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians. Boston, 1964. Beacon Press, 106.

Hugh Kenner, akinek Ezra Poundról, Wyndham Lewisről, T. S. Eliotról, Samuel Beckettől és James Joyce-ról megjelent tanulmányai a kritikai elemzés váratlan és meglepő dimenzióiba kalandoztak, újabb kötetében Flaubert, Joyce és Beckett regényszerkesztésének logikus rokonságát mutatja be. „Sztouikus komédiásoknak”

nevezi a három író, akik kétségbeesés nélkül — és anélkül, hogy kiábrándulásuk közömbösséggé ernyedt volna — tudomásul vették, hogy az író lehetőségei bármily tágasak, vagy szűkre szabottak, mindenképpen korlátozottak. Ez a sztouikus látás Flaubert-nél a *Bouvard és Pécuchet* és a *Dictionnaire des Idées Recues* iróniáját, Joyce-nál a regény paradox lehetőségeinek fölényesen jókedvű szatírját, Beckett-nél a valóságnak groteszkké torzult vigyorát váltotta ki. Komédiázásuk eszköze a nyomtatott szó.

Dosztoujevszkij, Tolsztoj, Eliot, Lawrence regényszerkesztési hagyománya a cselekményhez tapadt, Flaubert nyomán, az újabb „sztouikus komédiások” hatása alatt egy másik hagyomány bontakozott ki, amelynek alapeleme a tényt, a tudományos igazságot kifejező nyomtatott mondat. A regényszerkesztés sztouikus cselekedetté vált, tényeket és tudományos igazságokat kifejező szavak megszámlálhatatlan variációjává, amely sok száz oldalt tölthet be. A sztouikus írók vonzalom és reményesség nélkül teljesítik a Felvilágosodás korától, a rideg, de lelkiismeretes Enciklopédistáktól örökölt köteleességüket: leírják azt, amit ténynek és igazságnak tartanak. A *Bouvard és Pécuchet*-ben Flaubert az ismeretek lexikális tömegét szorítja ebbe a műfajba, amelyet *Dictionnaire*-jében szinte az abszurditásig fokoz. A komédiás játéka ez: a groteszk fíntor mögött az élettapasztalat egyszerű, és ezért legáltalánosabb realitásai rejtőznek. De amíg a *Bouvard és Pécuchet* egy Joyce tudományos archívuma, addig Joyce a nyomtatott könyv tipográfiai jelenségével fejezi ki mondanivalójának lényegét. Az *Ulysses* kereken harmincezer szóinak minuciózus szerkesztéssel könyvvé dagasztott permutációja, a szellemi leltározás komédiája, amelyből a történelem ciklikus képe emelkedik ki. Műve nem az időben, hanem a nyomtatott lapokon, a „technológiai térben” bontakozik ki: nem vállalkozik arra, hogy tökéletlenül „bemutassa” alakjait, hanem humoros és árulkodó „collage”-okban vonultatja fel őket a könyv lapjain. Joyce-nál az ismert dolgok zárt, tipográfiai rendszerben tárulnak elének. Beckett regényeiben a szó végleg elválik a regényírás hagyományaitól. Beckett makacsul kutat, de nem a könyvek groteszk bölcsességében, mint Flaubert, hanem az egyetemesség logikus talajában, amelyet mások talán nagyobb tudással tártak föl, de Beckett maga akar fölfedezni. Watt, Molloy, Malone triviális gondokkal törődnek és mennél triviálisabbak azok, annál mélyebben merül elemzésükbe az író. A *Molloy*-ban háromszáz

szót fordít a kulcskeresés mozdulatának leírására. Beckett a regény törvényét a gondolkodás szabályosságában keresi. Amíg a flaubert-i regény az irónia komédiája, a Joyce-i a befolyásolhatatlan véletlené, — addig Beckett az emberi tehetetlenség komédiája: az egyetlen lehetőség, amire ember képes, a gondolkozás. Beckett regényeiben nincs, vagy alig van szerepe a képzelet játéknak, vagy az emberi alkotásnak, — csak a logikus gondolkodás tükrében bemutatott igazságok kifejezésére törekszik.

De a gondolkodás éppen úgy nem megoldás, mint a véletlen, vagy a tudás: a sztoikus komédiások csak megnyitották a regénynek a „tipográfiai kultúrából” fakadt lehetőségeit, de nem zárták le. Hugh Kenner ezzel a megállapítással, amellyel szellemes kritikai analizisét befejezi, már a francia Új Hullám felé mutat.

VARANNAI AURÉL

Marco Forti: Le proposte della poesia. Civiltà letteraria del Novecento. Direttore: Giovanni Getto. Saggi N. 5. U. Mursia. É. n. 1963. 294.

A modern olasz líráról, áramlatairól, törekvéseiről és eredményeiről kevés esszégyűjteményből tudunk meg többet, mint M. Forti szép és tanulságos könyvéből, amely mottóját Leopardi feledhetetlen *La ginestra*-jából vette: „... Dipinte in queste rive / son dell'umana gente / le magnifiche sorti e progressive...” Innen a kötet bevezető tanulmányának címe is (*Le magnifiche sorti*...); e tanulmány nem annyira a legmodernebb olasz líra eredményeivel foglalkozik, mint inkább a második világháború óta lefolyt *vitákkal* s fel-felbukkanó javaslatokkal, tehát azzal a cseppfolyós és a napi kritikába egészen beleágyazódó anyaggal, amelyet szerzőnk szellemesen „proposte e suggerimenti” néven foglal össze. Hogy azután a következők alfejezetek voltaképpen mivel is foglalkoznak, azt nem könnyű néhány szóban összefoglalni; talán elég, ha sorra a következő tárgykörökre utalunk: Carlo Bo és a hermetizmus alkonya, vagyis visszatérés a közvetlenebb lírai kitarukozáshoz, Mario Luzi *Piccolo catechismo*-ja s a modern ember hétköznapi élményekből táplálkozó lírája („il poeta moderno si inventa giornalmente la propria vicenda umana” 13), P. Bigongiari nézetei költő és társadalom viszonyáról, A. Russi véleménye a modern költő elkötelezettségéről („esprimere attraverso la poesia alcune aspirazioni di giustizia, di verità e di sofferenza” 19),

majd ismét Mario Luzi, mint a költői realizmus tőretikusa (*Dubbi sul realismo poetico* című cikke révén), Fr. Leonetti véleménye egy új fajta „poète maudit” megjelenéséről („una nuova specie di apollide *poète maudit*: colui che ha in dispregio qualunque società, la presente come la prossima e vi oppone altro valore (che sarebbe, come era già, l'arte...” 28), számos megjegyzés a „kísérleti költészetről” és P. P. Pasolini vélekedése nyomán, a modern költő „stilisztikai szabadságáról”, végül pedig bizonyos összefoglalás-szerű próbálkozás, melyből a legmodernebb olasz líra ihletőiként ismét klasszikus és már-már elkerülhetetlen nevek merülnek föl: Petrarca, Foscolo és Leopardi (36). E klasszicizáló örökséggel keverednek azután Forti szerint — s elsősorban az *I novissimi* című antológia alapján — a közelmúlt ízléshullámainak visszacsengései; Forti felsorolása szerint nemcsak a „crepuscolari”-k kísértének újra, hanem olyan feltűnő, de jelentőségben szerényebb mozgalmak is, mint „neoguardisti, neofuturisti, neodada...” Ebben a „szkizofréniás korban” (Alfredo Giuliani szavai!) persze szétesik a hagyományos verselés is: a költő — szilárd formákba immár nem tudván kapaszkodni — állandó küzdelemben áll, nyílt és változó szerencsésű harcban, magával a nyelvvel, amely nemcsak az új fogalmak áradatával viaskodik, hanem a konvenciókkal is, hogy új és meghökkentő kontextust hozzon létre („una nevrotica e lucida serie verbale di signi” 48).

Forti helyesen jut el a mai költészet „anyagközelségéig”, a nyelvvel, a kifejezéssel való közvetlen küzdelemig; kár, hogy stilisztikai elemzéseinek elvei nem szilárdabbak, s alig lépnek túl az impresszionista kritika jól ismert hagyományain. Pusztán bibliográfiai utalásoknál nem több az sem, amit az idézett tanulmányokból felhasznál: Umberto Saba utolsó verseivel kapcsolatban említi ugyan Giorgio Barberi Squarotti *Appunti in margine allo stile di Saba* című tanulmányát (az *Astrazioni e realtà* 1960. kötetben), de bizonyos tanulságokat mégsem az ilyen, apparátuszerű utalásokból vonhatunk le, hanem sokkal inkább Forti idézeteiből, melyek nemegyszer — s ez a tanulmányok másik szembetűnő gyöngéje — mélyebb kommentár nélkül maradnak. Meglepő például, hogy Forti nem is gondol az összehasonlító irodalomtörténeti szempontok alkalmazására, amikor például Saba következő sorait idézi: (Io sono come quella foglia — guarda — / sul nudo ramo, che un prodigio ancora / tiene attaccata... 73). S nem rejlik-e kissé Saba esztétikájának magva is a következő,

ezúttal szintén idézett, de alig kommentált kijelentésben: „Amale *trite parole parole che non uno / osava . . .*” (i. h.). S lapozunk csak bele az Ungaretti-tanulmányba (*Il taccuino del vecchio, 90 kk.*): nem tisztán kiérezhető-e — Saba Verlaine-reminiscenciái után — ezúttal Leopardi ihletése: „Rilucere invaduto d’abbagliati /Spazi ove immemorabile/ Vita passano gli astri /Dal peso pazzi della solitudine” (93). Említhetnők a Montale-esszé (95. kk.) figyelemre nem méltatott „találkozásait” is: ki ne venné észre, hogy amikor Montale így ír: „. . . Oh il gocciolo che scende a rilento / dalle casipole buie, il tempo fatto acqua, / il lungo colloquio coi poveri morti, la cenere, il vento, / il vento che tarda, la morte, morte che vive! . . .” tökéletesen a „crepuscolari”-körben mozgunk, s hogy ezen egyezés mellőzéséért szép, de rendszerint túlságosan általános-ságban mozgó stiliztikai megállapítások sem kárpótolhatnak (vö. 95—6.).

Szerfölött rövidnek találjuk az olasz ellenállási mozgalom költészetének ismertetését (*Giovane poesia e poesia della Resistenza* 197. k.); ilyen esetekben válik világossá, hogy amikor némely, eredetileg folyóiratnak szánt kritika könyvben jelenik meg, egyszerre kissé vérszegénynek és vázlatosnak látszik; egy tanulmánykötet — különösen ilyen bevezető tanulmány után! — más hangvételt kíván, mint hajdani kritikák változatlan közlését.

Hadd jelezzük — a tartalomjegyzék pusztá felsorolása helyett — a zárófejezetet: *7 domande sulla poesia* (278 kk.). Forti eredetileg a Nuovi Argomenti számára írta válaszait. Emeljünk ki közülük legalább egyet: a második világháború óta az olasz költészet egyik legfontosabb problémája a megújulás: „innovazione nello stile e nel linguaggio . . . acquisto di termini, immagini, vocaboli, stilemi finora estranei alla poesia . . .” (282.) E megállapításokat olvasva az olasz költők szüntelen formakeresését erősen a mi ügyünknek is érezzük, aminthogy az egész kötet — a magyar líra jelen problémáira gondolva — a folyton a régi latin mondatstílust juttatja eszünkbe: „Tua res agitur”.

GÁLDI LÁSZLÓ

Symbole und Signale. Frühe Dokumente der literarischen Avantgarde. Herausgegeben von Wolfgang Kraus. Sammlung Dieterich, Band 185. Bremen, Carl Schünemann Verlag, 218.

Ez a vonzó című könyv az irodalmi avantgarde legkorábbi őrszemeinek (a német nyelven olvasók előtt eddig részben

ismeretlen) jelképeit és harsány kürtjeleit gyűjtötte össze. Ezek ismerete nélkül a XX. századi izmusok képviselőit nem tudjuk tárgyilagosan megítélni, epigonokat értékükön felül becsülhetünk, eredeti tehetségeket pedig nem méltatunk kellőképpen. Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Lautréamont, Stéphane Mallarmé egész életművéből és levelezéséből válogatta össze a szerkesztő azokat a kevésbé ismert prózai részleteket, melyekben a szerzők a költészet elméleti problémáival foglalkoznak és elveiket megfogalmazzák.

Mennyire nem látszik forradalmárnak mai szemmel nézve Baudelaire, amikor a *l'art pour l'art* elvi alapján áll! Azonban állásfoglalásával szembefordult azokkal a kortársaival, akik azt hiszik, hogy „a költészet célja a tanítás, a lelkiismeret erősítése, az erkölcsök tökéletesítése . . . pedig a költészetnek semmi más célja nincs, csak önmaga”. Elismeri, hogy a költészet az erkölcsöket tisztábbá, nemesebbé teheti, de az a költő, aki morális célt követ, csökkenti költői erejét. A szépség lényeges és jellegzetes alkotórészének tartja a váratlant, a meglepőt, a bámulatosat, mert „ami nem diszharmonikus egy kissé, nincs ránk hatással”. A szépséget mindig bizarrnak tartja, banális szépséget el sem lehet képzelni. Nem fogadja el az irodalmi naturalizmust, sőt magát a reális életet is elutasítja: „Legyetek mindig ittasok . . . Hogy ne érezték az idő retentő súlyát, ami vállatokat terheli és a földig nyom benneteket, szükséges, hogy szakadatlanul mámorosak legyetek. De mitől? Bortól, költészetől vagy erénytől, ahogy jólesik. De ittasodjatok meg!” Megmagyarázza és megvédi Poe iszákosságát, amely Baudelaire szerint munkamódszer volt, hatásos és halálos módszer, s a költő lényéhez tartozott.

A Poe-szemelvényekből legjellemzőbb *A költői munka filozófiája*, *A holló* példája alapján. Hisszük vagy nem hisszük, előadja nekünk, hogy ennek a költeménynek a felépítésében nem vezetett sem a véletlen, sem az intuíció, hanem egy matematikai műveltségével és szigorú következetességével járt el a legkisebb részletekig. A költemény meg kell feleljen a közönség ízlésének és a kritika követelményeinek, ez a kiindulópont. A tiszta józanság és gépszerű logika el nem mozdítható sínjein fut végig *A holló* poétikai anamnézise, s nincs az a mintaszerű irodalomtörténeti óra, ahol a tanár különbül elemezné egy vers minden elemezhető jelenségét, mint Poe a saját versét. Az olvasó olyan tökéletesnek találja ezt az igazoló jelentést, amilyen tökéletes lehet egy csata részletes

leírása — nem a haditerv alapján, hanem a csata után.

Rimbaud rövid ideig tartó, magas fokozott költészetének titkát a közölt szemelvények nem fejtik meg, de azt is rádöbentik, aki nem ismeri a költőt, hogy a csaknem egy évszázadnyi idő sem koptatta el modernségét, még akkor sem, ha utódai és tanítványai további elágazásokba vezették is költészetének egyes motívumait. Nietzsche később *Zarathustrája* rezonanciában van ezekkel a rimbaud-i sorokkal: „Mikor kerekedünk fel partokon, hegyeken át, hogy üdvözljük az új munka születését, az új bölcsességet, a zsarnokok és démonok menekülését, a babona kimúlását? ...”

Halála után 68 évvel fedezik fel André Breton és a szürrealisták a matematikarajongó Lautréamont költészetét. Minden költő becsvágya benne van ezekben a soraiban: „Nem elégszünk meg azzal az élettal, ami bennünk van. Mások gondolataiban, a képzeletükben akarunk élni.” A modern költő és olvasó gondolataiban él ma is, ahogyan az ő képzetében élt a gonosz megéneklő Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, Musset és Baudelaire. Az élet szépségét csak a halál szépségén keresztül látja, a költészetnél pedig értékesebbnek tartja a költészetéről szóló bírálatokat, mert azok alkotják a költészet filozófiáját.

A *Fleurs du Mal* a francia szimbolisták vezérének, Mallarménak is kedvenc olvasmánya. A költői egyéniséget és az írást mindennél fontosabbnak vallja. Arra a kérdésre, hogy nem lehet-e költészetet csinálni szentesített szabályok nélkül, azzal felel, hogy nagyon is lehetséges, bár nevetésesnek tartja, hogy minden költő saját prozódiaát és egyéni helyesírást alakítson ki. Költői világnézetét költői túlzással egyetlen mondatba sűríti: „A világ alapjában véve azért van, hogy szép könyv legyen belőle.” A homályos „abszolút” az, amit keres, főként az *Igitur* című töredékben. A bevezető mottóban meg akarja kötni az olvasó kezét: „Ez az elbeszélés az olvasó intelligenciájához fordul, amely a dolgokat maga jelenetezi.” Az olvasó pedig intelligenciát és fantáziát egybevetve is csak sovány eredményre jut, ha végigolvasta ezt a cselekmény nélküli, ki nem fejtett elbeszélést. A fejezetek címei (illetve alcímei) sejtetnek valamit az Igitur nevű hős ténykedéséről, aki éjjélkor elhagyja a szobát és elkallódik a lépcsőkön (ahelyett, hogy a rampán lelovagolna), s amikor a kocka el van vetve, sírba fekszik. A szimbólumoknál zsúfolt írásmű — akárcsak Igitur — a sírban fekszik, s hiábavaló a kiadó és a német fordító élesztési kísérlete.

Még a zseniális avantgardisták bolondériáit sem kell komolyan venni, amikor ezer komolyabb feladat vár költőre, irodalomtörténészre és olvasóra.

Wolfgang Kraus a kis kötetben nem ad sem átfogó irodalomtörténeti tanulmányt, sem teljes antológiát, ezt nem is tűzi ki célul, s ezért nem reklamálhatjuk azokat a költőket és írókat, akik dokumentumgyűjteményének a szerzőivel szellemi rokonságban vannak s a könyvbe nem kerültek bele.

SZONDI BÉLA

Literatur im Blickpunkt. Zum Menschenbild in der Literatur der beiden deutschen Staaten. 1965. Dietz Verlag, 300.

A Német Demokratikus Köztársaság germanistái néhány esztendő óta sokoldalú vizsgálat alá veszik a nyugatnémet irodalomban jelentkező különböző irányzatokat. Frank Wagner például az új háború előkészítésének szolgálatába állított „Tendenzliteratur” (Literatur auf Kriegskurs) legjellemzőbb kinövéseit kutatja. Arno Hochmuth *Literatur und Dekadenz* című tanulmányában a nyugatnémet irodalom dekadens vonásait elemezve már nagyobb és általánosabb összefüggésekben mutat rá a kapitalista társadalom körülményei között kialakult művészet jellemvonásaira.

A *Literatur im Blickpunkt* című tanulmánykötet szerzői összehasonlító módszerrel derítik fel a két német irodalom humanista tendenciáit és rámutatnak azokra a momentumokra, melyek a nyugatnémet ellenzéki hang elfojtására törekednek.

A különböző típusú tanulmányok központi témája az ember egyéniségének kibontakozási lehetősége, a társadalmi problémák kifejezési formái a két német állam szépirodalmi alkotásaiban. Ezt a problémát taglalja a formailag két főrésze osztható tanulmánykötet.

Az első részben rövid áttekintést kapunk az NDK és NSZK könyvkiadásának jelenlegi állásáról. Érdekes összeállítás mutatja be a két német állam úgynevezett „best-seller”-listáját. Amíg az NSZK-ban főleg a könnyű fajsúlyú, szórakoztató tömegkiadványok, az erotikus irodalom, a krimik és a legkülönbözőbb katonai sorozatok árasztják el a könyvesboltokat, addig az NDK-ban egymás után jelennek meg a német és európai klasszikus és kortárs irodalom kiemelkedő alkotásai.

A második részben kilenc tanulmány foglalkozik a modern német irodalomban jelentkező társadalmi problémák irodalmi vetületével. A kilenc tanulmányból öt

tárja fel a szocialista társadalom építése során az emberi viszonylatokban jelentkező ellentmondásokat. Erich Neutsch *Spur der Steine* c. regényében a szerző azt vizsgálja, hogy miképpen juthat el a munkáját és hivatását szerető ember az új társadalom felépítésének tudatos vállalásáig.

A fasisztá múlttal való leszámolás kérdését Dieter Noll *Die Abenteuer des Werner Holt* c. munkájában veti fel. A német értelmiség tehetetlenségét, kiábrándultságát és a harmadik birodalomban végigjárt kálváriáját A. Zweig *Traum ist teuer* c. írásában rajzolja meg mesterien. Erwin Strittmatter *Ole Bienkopp* és Christa Wolf: *Der geteilte Himmel* c. alkotása aktuális kérdésekkel foglalkozik. Strittmatter a falu szocialista átalakulásáért vívott harcot, Wolf pedig egy morális problémát választ témául. Az író felveti a kérdést: lehet-e minden belső megrázkódtatás nélkül — akár a szerelem jogára hivatkozva — otthont és hazát cserélni?

A fentemlített tanulmányok azt bizonyítják, hogy az úgynevezett „kényes” problémák száma egyre csökken. Az írói mesterség szókimondásra késztet mindenkit, aki tollforgatásra vállalkozott.

Az őszinteség jegyében születtek azok az alkotások is, amelyeket a nyugatnémet irodalom köréből vett négy tanulmány mutat be. H. Böll: *Ansichten eines Clowns*, G. Grass: *Hundejahre*, Max von der Grün: *Irrlicht und Feuer*, továbbá Thomas Valentin: *Die Unberatenen* c. művek közös vonása, hogy az egyént magányosnak és passzívnak ábrázolják. E negatív vonás ellenére ezek az alkotások a nyugatnémet ellenzéki irodalmat képviselik.

A *Literatur im Blickpunkt* c. tanulmánykötet megjelentetése hozzájárult a társadalmi problémák feltárásához és a kortárs nyugatnémet irodalom értékeinek jobb megismeréséhez.

SILFEN JÁNOS

Ho Ch'i-fan: Wen-hsüeh yi-shu te ch'un-t'ien
(Az irodalom és művészet tavasza). Peking, 1964. 39 + 385.

Mintegy másfél tucat kisebb-nagyobb terjedelmű írását gyűjtötte legújabb kötetébe Ho Ch'i-fang, az ismert kínai költő és esszéíró, a Kínai Tudományos Akadémia Irodalmi Kutatóintézetének igazgatója. Kötete anyagát szinte teljes egészében az 1958—1962 közötti időszak felévtizedének terméséből válogatta, s csupán egy írása származik valamivel korábbi, 1956-ból. A szerző különböző alkalmakból írta őket, ezért jellegük is igen eltérő: nagyobb lélegzetű és átfogó jellegű tanulmány, irodalom-

politikai eszmefuttatás, ad hoc vitacikk, előszó és műkritika egyaránt található közöttük. De valamennyinek közös tulajdonsága, hogy bennük a szerző a mai kínai irodalmi élet, az irodalomtudomány és irodalompolitika aktuális elvi és gyakorlati kérdéseivel foglalkozik. A jellegüknél és fajsúlyuknál fogva különböző írásokat az egyes témák kifejtésében érvényesülő íróvilágnézeti koncepció is összekapcsolja. Így az egészében véve egységes kötet nemcsak napjaink kínai irodalmi életének problémavilágába enged betekinteni, hanem megkülönböztethető kontúrokkal rajzolja ki Ho Ch'i-fangnak, az elemző íróirodalomtörténésznek és a gyakorló irodalompolitikusként szellemi profilját is.

A kötet első darabja egy A-Q-val, Lu Hsün novellahűséssel foglalkozó kisebb tanulmány, amelynek megírására 1956-ban valószínűleg nemcsak Lu Hsün halálának 20. évfordulója szolgáltatott alkalmat, hanem a kínai irodalmi életben is megélnékölt viták az irodalmi ábrázolásmód, nevezetesen a típusábrázolás kérdéseiről. Ho Ch'i-fang ebben a tanulmányában — és a könyve előszavában hozzáfűzött reflexióiban — több új szempontot hoz fel az A-Q-i típus, különösen pedig az ún. „A-Q-i szellemiség” értelmezéséhez, miközben elutasít olyan leegyszerűsítő nézeteket, amelyek szerint pl. a típus vagy a tipikusság nem egyéb, mint magának az osztályjellegnek közvetlen megtestesülése stb.

Kétségkívül az új kínai irodalom egyik súlyponti kérdése az irodalom nemzeti jellegének, az „új vers” nemzeti versformájának megteremtése. Ez a kérdés immár fél évszázada váltja ki irodalomtudósok, írók és költők meg-megújuló érdeklődését. A kérdés legújabbban 1958—59-ben került ismét napirendre, s a vita éppen Ho Ch'i-fang nézetei körül kristályosodott ki. Ő az, aki a legrégebben s legkonzekvensebben hadakozik a klasszikus kínai költészet elévült prozódíaja helyébe az új megteremtéséért, egy modern, standard ritmikái rendszer kidolgozásáért, az új nemzeti versidomért. Kötetében három cikke, tanulmánya is foglalkozik ezekkel a kérdésekkel. Vitapartnerei között kétségkívül az ő elképzelései a leginkább megalapozottak, bár javaslatai egy új típusú kötöttvers technikai-ritmikái sémájára még nem mindenben kielégítőek. Ezek a cikkei még inkább polemikus hevületűek, hiszen számos tudománytalan elképzelés között a „nagy ugrás”, „népdalíró”-mozgalmának látszat-eredményeire kacsintó olyan tetszetős nézetekkel is vitába kellett szállnia, amelyek szerint a népdalforma, sőt: az „új népdal” csasztuska-formája önmagá-

ban is alkalmas az új nemzeti versidom funkciójának betöltésére!

Közvetlen mondanivalójuk alapján irodalomtörténeti vonatkozásúak, intenciójukat tekintve azonban szélesebb érdekűek és elvi igényűek azok a tanulmányai, amelyek a múlt irodalmi örökségének helyes felhasználásával az 1959-ben megjelent újabb kínai irodalomtörténeti kézikönyvek, valamint az ugyancsak ez idő tájt megjelent több nemzetiségi irodalomtörténet problémáival foglalkoznak. Különösen a Pekingi Egyetem diákkollektívája által szerkesztett kínai irodalomtörténeti összefoglalót elemezi behatóan. Meggyőzően mutat rá koncepciójának fogatékosságaira (a realizmus—antirealizmus séma merev, leegyszerűsítő használatára, az ún. politikai kritérium vulgáris felfogására, a népi irodalomnak a klasszikus kínai irodalom főáramaként történő beállítására stb.), bár olykor maga is beéri leegyszerűsítő magyarázatokkal és javaslatokkal. Ilyennek érezzük ugyanis az ő realizmus-romantika értelmezését („realizmus az élet tükrözése, annak a valóságban meglévő formája szerint”, „a romantika nem teljesen a valóságban meglévő formája szerint tükrözi az életet”), s vitatható a romantikának tulajdonított túlzott, szinte a realizmussal egyenértékű súly és jelentőség („a realizmus és a romantika az irodalom és a művészet keletkezésével egyidejűleg jött létre”; „a realizmus és romantika az irodalomnak mint művészetnek alapvető módszerei”). A kínai irodalom jelenségeinek, törvényszerűségeinek vizsgálatában pedig — hasonlóan a bírált mű szerzőihez — alapjában véve ő is megeleghet a világnézeti-politikai kritériumokkal, az esztétikai princípiumok az ő vizsgálati szempontjai között sem szerepelnek.

A kötet irodalompolitikai jellegű írásait két nagyobbterjedelmű, összefoglaló igényű tanulmány képviseli: az egyikben Mao Ce-tungnak az irodalommal és művészettel kapcsolatos megnyilatkozásait elemzi s azokat az új kínai irodalmi mozgalom fejlődésének eszmei útmutatójaként méltatja. A másik Mao Ce-tung „jenáni beszéd”-ének 20. évfordulója alkalmából íródott, s végeredményben ugyancsak Mao Ce-tung gondolatait alkalmazva a modern kínai irodalomra, felvázolja annak eszmei-világnézeti fejlődéstörténetét, s összefoglalja az abból a ma és a jövő kínai irodalma számára is egyaránt érvényesnek vélt tanulságokat. Az előbbiben a szerző ismét behatóan foglalkozik a művészi alkotás mód kérdéseivel, s ezúttal a *forradalmi romantika + forradalmi realizmus* képletéről fejti ki a maga igenlő véleményét. Ezt a képletet Kínában újabban a

szocialista irodalom leginkább adekvát — bár nem egyetlen — művészi ábrázolási módszereként javasolják. Ha irodalomtörténeti példakkal is illusztrálja e módszer történetiségét: szerinte Shakespeare művésze is a forradalmi realizmus és a forradalmi romantika összeötvöződésének példája (286).

A „jenáni beszéd” 20. évfordulójára írott tanulmány tárgyi anyagában nem közöl lényegesen újat, az ún. „két út”, a burzsoá és proletár ideológia harcának, valamint a „kétfrontos harcnak” aspektusából összegezi a modern kínai irodalom fejlődésének fontosabb mérföldköveit napjainkig. A szerző ezúttal is óv a leegyszerűsítő, vulgarizáló törekvésektől, bár elvontan és általánosságban, par excellence esztétikai kérdéseket is érint (foglalkozik pl. az irodalmi és művészeti „szép” problémájával) — miközben megkísérli több pontban megragadni az irodalom és művészet főbb törvényszerűségeit.

A kötet további írásai — alkalmi kritikák, kisebb publicisztikai írások stb. — többségükben a mai kínai irodalmi élet egy-egy konkrét jelenségét, eseményét (egy-egy új regényt, drámát stb.) veszik számba — s így akaratlanul is mintegy a szerző elvi állásfoglalásainak, elméleti megállapításainak gyakorlati próbakövei lesznek. E próbák nemegyszer az elviség rovására ütnek ki: a teoretikus mint kritikus az irodalmi élet hétköznapijaiban igénytelenül válik. Ho Ch'i-fang pl. „irodalmunk színvonalának emelkedését” véli látni több 1957—58 folyamán megjelent regényben, amelyeket a legjobb indulatú tárgyilagosság sem minősíthetne többnek középszerűnél.

GALLA ENDRE

Oxford History of English Literature.

Vol. X. Ian Jack: English Literature 1815—1832. 1963. 643. — Vol. XII: J. I. M. Stewart: Eight Modern Writers 1963. Oxford at the Clarendon Press, 704.

A tizenkét kötetre tervezett Oxford History of Literature X. és XII. kötetei sem követik az irodalomtörténetírás hagyományos kronológiai rendszerét. A X. kötetben, amely az angol irodalom rövid, az 1815—1832 éveket magában foglaló korszakát dolgozza föl, a szerző az új és befolyásos folyóiratok — a Blackwood's Magazine, Edinburgh Review, Quarterly Westminster Review, Monthly Review — körül csoportosuló mozgalmakból, a megújuló irodalomnak az Establishment, azaz az uralkodó társadalmi rend ellen folytatott harcából vezeti le azokat a szellemi hatásokat, amelyek a költészetben Byron,

Shelley és Keats, a regényírásban Scott és Peacock, a kritikában Hazlitt, Lamb és De Quincey körül jegeceskedtek ki. Jack nem ejti ki a „romantika” szót, ezzel is éreztetve, hogy tartózkodni akar a kategorizálás veszélyeitől. A kötet elején és befejezésül megragadó képet ad az 1815 és 1832. évek irodalmi életéről, az írók és költők társadalmi és gazdasági helyzetéről, irodalompolitikai intrikákról és a Benthammel meginduló utilitarista szellem terjedéséről, amely a szépirodalom és költészet iránt Byron fellépésével divattá lett érdeklődést a húszas évek végétől fokozatosan elhomályosította. A kötetet széles körű bibliográfia egészíti ki.

A XII. kötet — *Eight Modern Writers* —, amelyet J. I. M. Stewart oxfordi professzor írt, még kevésbé ragaszkodik az irodalomtörténeti konvenciókhoz, mint az előbbi. A bevezetés 1880-tól a második világháborúig tartó időszak irodalmával foglalkozik, és ezt nyolc tanulmány követi nyolc olyan íróról, akiket Stewart eléggé önkényesen válogatott össze. A nyolc író: Hardy, Conrad, Shaw, Kipling, Yeats, Lawrence és Joyce — egy amerikai, egy lengyel, három ír, egy „brit-indiai” és három kétségbevonhatatlan angol. Ez a válogatás mellőzi T. S. Eliotot, Forstert és Ezra Pound-t, de Stewart eleve kizárja a vitát: a válogatásban csak saját ízlése és az angol irodalomra gyakorolt hatás elbírálása befolyásolta, nem értékrendi besorolás. Ezt a védekezést igazolja, hogy az 1922. évet az angol irodalom annus mirabilis-ének nevezi: ebben az évben jelent meg a *Waste Land* és az *Ulysses*. A szerzőt egyéni ízlése néha elragadtatja: „Yeats korának legnagyobb európai költője volt”; „*A Szent Johanna* a legjobb és legmegrendítőbb angol dráma Shakespeare *Vihara* és a *Téli Rege óta*”; Lawrence „nemzedékének vezető angol írója”. Ezek a superlativusok kétséget ébresztenének a szerző tárgyilagosságával szemben, ha a nyolc író műveinek részletes elemzése nem győzne meg Stewart éles, és általában mértéktartó kritikai szemléletéről. Ehhez a kötethez is értékes bibliográfia csatlakozik, valamint a tárgyalta korszak jelentős irodalmi, politikai és tudományos eseményeinek párhuzamos kronológiai táblázata, amely szemléltetően utal a szellemi összefüggésekre.

VARANNAI AURÉL

Victor Erlich: The Double Image. Concepts of the poet in Slavic literatures. Baltimore, Maryland. 1964. The Johns Hopkins Press, 160.

Victor Erlich, a Yale Egyetemen az orosz irodalom tanára, a *Russian Formal-*

ism (1955) c. monográfia szerzője számos orosz irodalmi és irodalomkritikai tárgyú cikket és tanulmányt tett már közzé. Jelen munkája hat kivételes finomsággal kidolgozott esszében öt orosz és egy lengyel költővel foglalkozik. Az oroszok: Puskin, Brjusov, Blok, Majakovszkij és Paszternak, a lengyel: Zygmunt Krasiński. A gyűjteményt általános elméleti bevezető előzi meg, amelyben a szerző meghatározza művét: nem életrajzokat ad, a választott költőkről nem mint emberekről fog beszélni, hanem megrajzolja a költőknek önmagukról alkotott képét s azt a képet, ahogyan a világ őket látja. Magát a címet Erlich két osztrák tudósna, Ernst Krisnek és Otto Kurznak *Die Legende vom Künstler* című, az antik Görögország művészeiről szóló munkájából vette, amely a görögöknek a művésszel szemben tanúsított kettős attitűdjét tárgyalja. Abban a korban részben isteneknek kijáró tisztelettel vették körül a költőt, részben pedig gyanakodva és félve gyűlölték a benne megnyilvánuló teremtő erő, a rendkívüliség miatt. Erlich a problémát inkább belső oldaláról közelíti meg, vagyis a kérdésre: mit jelent költőnek lenni? a hat választott költőnek önmagáról, a világban elfoglalt helyéről saját maga által megformált koncepcióját mutatja be. A szerző igen szerencsés módon egyesíti általános, elméleti problémák tárgyalását az egyes választott költők életművének kutatásával. Felmerül a kérdés: miért éppen ezeket a költőket választotta Erlich professzor vizsgálatra, nincs-e ellentmondás a cím és a tartalom között, különösen ha az öt orosz és az egy lengyel költő közötti egyensúlyhiányra gondolunk. A tartalomból ellenben láthatjuk, ellentmondás nincs, inkább az alcím megválasztása nem egészen szerencsés, mert a könyv nem kíván végigvezetni minden szláv irodalmon, hanem éppen ezek a költők nyújtanak találó és megfelelő példát az általános probléma bemutatására. Ilyen jellegű tanulmány írásánál szinte kikerülhetetlennek látszik, hogy az író ne az egyes példákat formálja, alakítsa úgy, hogy megfeleljenek az igazolando általános eszmének. Erlich nem esik ebbe a hibába, minden egyes esszében kitűnő egyéni képet kapunk az illető költőről. Életrajzokat nem ír, de ami történelmi, élettörténeti szempontból jelentős a költő kibontakozásában, azt kiemeli, pl. milyen hatással volt a politikai elnyomás Puskinnak a belső szabadságról alkotott felfogására.

Ezt a kérdést, a költő szellemi szabadságának kérdését tekinthetjük mind a hat esszében a legdőntőbb fontosságúnak: Mennyiben korlátozzák a költő szabadságát nemcsak társadalmi vagy hatalmi

megszorítások, hanem — sőt talán még mélyebben — a saját személyiségének és egész korának, generációjának gondolatvilágában rejlő gátlások. Erlich rendkívüli finomsággal, az emberi értékek, az emberi öröm és fájdalom, a tragikum iránti érzékel próbál a választott költőknek a társadalomhoz, a történelemhez, a valósághoz fűződő kapcsolatuk legmélyére hatolni.

Könyve nem száraz fejtegetések halma: élvezetes, élénk szellemű, igen színvonalas olvasmány. Különösen kiemelkedők a Kraszińskiról és Paszternákról szóló fejezetek: külön örömet jelentenek az igen ügyesen alkalmazott idézetek, ha fordításuk nem is mindig tökéletes. Egészben véve — ha a téma specialistái találhatnak is kifogásokat — finom irodalmi érzékkel, arányosan és nagy tárgyi tudással írott könyv; némely megállapításán és értékelésén mégis megérzik, hogy a szerző az USA-ban dolgozik.

SZABÓ ÁKOSNÉ

J. H. Wheelock: What is Poetry? New York, 1963. Scribner's, 128.

„Szokások, beidegzések, mindennapos, monoton érzéketlenség, közöny — ezt a pajzsot helyezük magunk és a valóság közé, ezzel a pajzszal tartjuk távol az életet magunktól, miközben a megélhetéssel bajlódunk. A művészetek funkciója, hogy átdöfjék ezt a pajzsot, hogy egy *elfeledett tudást* ébresszenek fel bennünk.” — A művészetek, a költészet „nélkülözhetetlensége” mellett tesz hitet J. H. Wheelock, a népszerű *Poets of Today* címmel évente megjelenő antológiák kiadója, maga is gyakorló költő.

A költészet megismerő (vagy inkább megismertető) ereje abban áll, fejtegeti, hogy a valóságot, melyet a megszokás mintegy a szem vakfoltjára helyezett, melyet már nem vagyunk többé képesek a maga gazdagságában érzékelni, „*újra felfedezni*” számunkra. A gondolat elődje persze Shelley sokat idézett mondása: „A költészet letépi a megszokottság fátyolát a tárgyakról.”

De visszatérve: a könyv kezdő gondolatával kapcsolatban viszont Keats egyik nem kevésbé híres megjegyzése jut eszünkbe: a jó vers olyasvalamit vált ki az emberből, ami „*majdnem emlék*”, amit valaha, talán évezredekkel ezelőtt átélünk, de a költő varázsszavai tudják csak újra lelki szemeink elé tárni. Jellegzetesen romantikus költészet-elv ez, jó adag elvágódást tartalmaz; ma már csak némi habozással és a költészetnek csak bizonyos, erősen és általánosan érzelmi részére fogad-

nánk el érvényesnek. A valóban sikeres modern költészet erénye éppen abban áll, hogy nem „elfeledett emlékeket” hoz felszínre, hanem a valóság mindig újabb és újabb területeit hódítja meg a költészetnek.

Költészet és próza különbségét a *lefordíthatatlanság* kategóriájával próbálja megragadni Wheelock. (Robert Frostot idézi: „A költészet mindaz, ami elvész a fordítás műveletében.”) A művészen egybeforrott mondanivaló és kifejezésének szó- és zenei anyaga valóban jelentős elváltozáson megy keresztül a fordítás során, de a költői tehetségű műfordító a maga módján győzelemmé tudja fordítani az elkerülhetetlen fordítói részkudarokat.

Beszél a szerző a költészet ún. „negyedik hangjáról” is, amely szerinte se nem az önmagához, se nem a közönséghez, sem pedig a drámai alakon keresztül szóló költő hangja, hanem az öntudatlan revelációk, az örök, néplelekben rejlő megérzések hangja lenne. Ez a tétel szervesen illeszkedik T. S. Eliot személytelen költészet-teóriájához, amely szerint a költő személyisége feláldozásával jut el egy magasabbrendű, személytelen tudás birtokába.

Még egy gondolatmenete árulkodik T. S. Eliot hatásáról — és valójában akkor csodálkoznánk, ha Eliot óriási hatása éppen Wheelockot kerülte volna ki — amikor nukleáris korunk költészetének egyes átfogó kérdéseit feszegeti. Minden emberi közlés, így a költészet is, közös jel-, kép- és mítosz-rendszert tételez fel. (A baseballrajongók vagy az adóhivatalnokok beszéde úgyszólván érthetetlen közlési rendszerükbe beavatatlan hallgatósáknak, írja.) Dante — írta még 1920-ban T. S. Eliot — azért klasszikus, és Blake azért csak zseni, mert Blake-ből hiányzott az a koncentrátság, ami csak zárt mitológiai, teológiai és filozófiai keretből adódhat. Wheelock szerint a világ közös jel-, kép- és mítoszrendszere egyre többet veszít egyetemességéből — ez teszi nehezzé egyetemes hatású modern költészet kialakulását.

HERNÁDI MIKLÓS

H. A. Brongers: De literatuur der Babyoniërs en Assyriërs. (Servire's Encyclopaedie B. 8/5.) Den Haag, s. d. [1953] N. V. Servire, 248.

G. Rinaldi: Storia delle letterature dell'antica Mesopotamia (sumera e assiro-babilonese). Milano, 1957. 1961.² Nuova Accademia Editrice, 314 + 1.

Az egyiptomi és a mezopotámiai irodalom újjászületése közel ugyanarra az időre esik; utóbbit dátum szerint, ha némileg

csak jelképesen is, 1872 decemberéhez kapcsolhatjuk, amikor a nagyszerű G. Smith a qujüngji (tinivei) könyvtár egy agyaqtáblájáról megállapította, hogy az akkád vízözön-elbeszélést (mint később kiderült, a Gilgames-eposz XI. tábláját) tartalmazza. A fiatal tudományág néhány évtizede alatt az egyiptomi irodalomismeret mégis eljutott odáig, hogy történeti tudomány legyen; a hagyományozás e tekintetben szerencsésebb lévén, a kutatás ma már főbb vonásaiban biztosan rajzolhatja meg az egyiptomi irodalom fejlődését. Nem így a mezopotámiai irodalom. Mivel ennek alkotásait nagyrészt Aššurban-apli könyvtárának másolataiból ismertük — és más leletek, főképp *Nippur* ásatásaiból, egészen új irodalmi területeket csak újabban mutattak be, — tisztázatlan volt, s részben ma is az, minden irodalomtörténet szükségzerű kiindulópontja, a kronológia. Ezért az eddigi összefoglalások általában eltekintenek a történetiségtől, és műfajok szerinti csoportosításban ismertetik az irodalmi műveket. E kezdetleges módszer azonban nem nyújt lehetőséget sem a történeti-társadalmi fejlődés irodalmi vetületének vizsgálatára, sem pedig a nagy művészi teljesítmények méltó értékelésére, s különösen nem az *irodalmi élet* tanulmányozására.

H. A. Brongers holland könyve igényes ismeretterjesztő munka; egy enciklopédikus monográfia-sorozat kötete. Rövid történeti áttekintés és a mezopotámiai írásrendszer ismertetése után műfajok szerinti csoportosításban mutatja be az akkád irodalom alkotásait. Méltán leghosszabb fejezete (Mythen en epen, 29—75.) néhány šumer kultúra-keletkezési mítosszal is foglalkozik ugyan *S. N. Kramer* korszakalkotó kutatásai nyomán, könyvéből a šumer irodalom mégis csaknem teljesen kizorul, és figyelmének középpontjába az Enüma eliš, Ištar alvilági útja, Adapa, Etana, Gilgames eposza kerül; keletkezésükre kísérletet sem tesz, így fejtegetései alig többek tartalmi ismertetésnél. A himnuszokkal foglalkozó fejezet bőséges idézetei e műfaj legszebb darabjait reprezentálják. A mi fogalmaink szerint alig, az akkád felfogásban viszont messzemenően irodalmi műfaj a mágikus, rituális, ómen szövegek csoportja, így ezek ismertetése helyénvaló. Méltatlanul kis hely jut viszont a filozófiai szövegeknek (132—142), amelyek irodalmi-művészi szintje az epikához mérhető, s emellett nagy jelentőségűek azért, mert mutatják, hogyan birkózott az i. e. II. évezred végén (!) a babilóni ember a gondviselés tanával, s hogyan igyekezett a vallási szemléletből kitörni. A jogi, orvosi, természettudományos és

filológiai irodalom rövid ismertetése mellett a történeti irodalommal (királyfeliratok, krónikák stb.) foglalkozik még a szerző, utóbbinál azonban elmulasztja e pontosan datált szövegek irodalom-kronológiai értékesítésének lehetőségét. Egészében véve tehát Brongers könyvét semmi tudományos izgalmat nem keltő összefoglalásnak kell tartanunk.

G. Rinaldi könyve közérthető tudományos munka; az első — s máris igen jelentős — lépés a šumer-akkád irodalom modern szintézise felé. Két okból: egyrészt, mert az utóbbi két-három évtized ókori keleti filológiájának legnagyobb eredményét (s meglepetését!), a šumer irodalmat jelentőségének megfelelően ismerteti; másrészt, mert vállalva minden kockázatot s tévedést, tárgyalásában kronológiai sorrendet követ. Ez utóbbi persze korántsem egyszerű, s Rinaldi legfőbb hibái éppen kronológiai tévedésekből fakadnak; ilyen például a III. Ur-i dinasztia korabeli irodalom lebecsülése: a šumer epikus költészet, a himnusz-irodalom legrégebbi darabjai s a világi irodalom — folytatás nélkül maradt — kísérletei javarészt ebbe a korba tartoznak. Rinaldi, helyesen, az akkád irodalom klasszikus korának az óbabilóni periódust tartja; a kaššu kort ugyancsak virágzó irodalmi periódusnak tekinti („Età dell'espansione culturale babilonese”, 167—219.), végül jelentős korszaknak tartja az i. e. VIII—VII. századot, az asszír birodalom *akmé*-jét. E korban keletkezett a babilóni *Erra*-eposz is, amelyet a kutatás a közelmúltban ismerhetett meg a maga teljességében (F. Gössmann: *Das Era-Epos*. Würzburg, 1956.), s a nagyobb múltú Gilgames-eposz méltó párját láthatjuk benne!

Az összehasonlító irodalomtörténeti kutatás számára is érdemes eredményeket kínál a mezopotámiai irodalomtörténet néhány főbb problémája. Minden nehézség ellenére, a šumer-akkád irodalomban egy-egy nagy irodalmi téma több ezer éves történetét írott szövegek alapján tanulmányozhatjuk; erre tudományok szerint egy adott irodalmon belül jóformán nincs is példa. A Homérosz-kutatás mai stádiumában a Gilgames-eposz *párhuzama* perdöntő lehet, utóbbinál ugyanis a 12 táblás akkád eposz önálló šumer előzményeit is ismerjük, tehát az akkád eposz költőjének módszereit közvetlenül tanulmányozhatjuk, míg Homérosz (a költő!) forrásaira csak következtetni tudunk. (Érdemes újabb tanulmányok e kérdésről: *A. M. Frenkian: Studia et Acta Orientalia* II. Bukarest, 1959. 89—106. — A. Heubeck: P. Garelli (ed.): *Gilgameš et sa légende*. Paris, 1960. 185—192.) A mezopotámiai irodalomtör-

ténet újabb szemlélete a költői személyiség figyelembevételét döntő kérdésnek tartja; maguk a régiek is számon tartották s becsülték költőiket — még ha mi keveset is tudunk róluk egyelőre; nem annyira a szerzőség bizonytalan voltát, mint inkább egy-egy nagy mű hitelét, becsét, s a költője („írnoka”) iránti megbecsülést jelzi, hogy az akkád kultúra utolsó századaiban egyes irodalmi műveket — mint újabb katalógus-leletek bizonyítják — isteneknek (pl. a bölcsesség istenének, Éának) vagy mítikus héroszoknak (pl. Adapának) tulajdonítanak. E kérdések még éppen csak felvetődtek a kutatásban; de részletes kidolgozásuk nemcsak egy halott irodalom feltámasztásához adhat majd segítséget, hanem gazdagíthatja az egyetemes irodalomtörténetet is.

Anélkül, hogy a mezopotámiai irodalomtörténet kronológiai kérdéseiben itt akár csak vázolni is próbálnánk álláspontunkat, utalni szeretnénk egy fontos problémára: lehetséges-e a sumer és akkád világ irodalmi életének rekonstruálása? Úgy véljük, ez volna az assziriológia legkorszerűbb irodalomtörténeti feladata. Két történeti periódusban ez lehetségesnek látszik. Számos részletkérdés helyes megoldása szükséges persze hozzá. A III—II. évezred fordulója körüli századok irodalmában a világi és templomi költészet jól megkülönböztethető, sőt ma már ismerjük „műhelyeiket” is. A szóbeli és írott irodalom viszonya sajátos történeti problémaként jelentkezik: az orális költészet lejegyzésére nemcsak azért vállalkoznak, mert ez a letűnő kultúra megmentésére az utolsó pillanat, hanem politikai okokból is: az irodalmi hagyományok ápolása a sumerek kísérlete városaik és országuk önállóságának fenntartására. Tudós és népi költészet megkülönböztethető e korban; a kettő egy sajátos folklorisztikai érdeklődésben fonódik egybe. A királyi udvar propagandisztikus irodalma (költői és történeti műfajokban egyaránt) jól elválasztható más társadalmi rétegek irodalmától. E kor sumer irodalmi élete, négyezer év távlatából is, gazdagabbnak s világosabban látszik, mint az ókor vagy középkor nem egy évszázadéé. A másik ilyen periódus az újasszír kor.

E kérdések felvetésével Rinaldi könyve is adósunk maradt. A vállalkozás érdemei mégis kétségen kívül állnak; ő kísérelte meg az irodalom első fejlődéstörténetének felvázolását. Műve persze nem e problémacsoport filológiai kidolgozása, hanem a sumer és akkád irodalom bemutatása.

KOMORÓCZY GÉZA

Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi (20—27 aprile 1965). Firenze, 1965. Sansoni, 397.

Dante Alighieri születésének hetedik százados fordulója újabb lendületet adott a kutatásnak, noha ez a lendület és szorgalom évtizedről évtizedre fokozódik, és már régóta. Dante kétségkívül a világirodalom legtöbbet magyarázott — és milyen sokszor félremagyarázott! — költője. A firenzei jubileumi ülésszak értékes anyaga világos áttekintést nyújt a Dante-kutatás jelenlegi fő irányairól, szemléletéről és eredményeiről.

A kongresszus ülésein tíz előterjesztés hangzott el: egy foglalkozott a Dantefilológia kérdéseivel, három tárgyalta Alighierinek a teológiához és a filozófiához való viszonyát, egy a korszak politikai viszonyairól értekezett, kettőben került sor a Dantét az antik és középkori humanizmushoz, poétikához fűző kapcsolatok bemutatására, míg a további kettő részletproblémákat fejtegetett (Dante ezoterikus magyarázata, Dante és a Quattrocento), végül egy szinte meghatározhatatlan tárgyú akadt, amely azonban Dante eposzának katolikus szellemiségéről szólt, így nyugodtan a második csoportba is sorolhatnánk. A kiadott dolgozatok közül hét olasz nyelvű, kettő angol, egy pedig francia; a szerzők megoszlása: négy olasz, két francia, két német (közülük egyik svájci), két amerikai. A Dante-kutatás súlypontja természetesen Itáliában van, de — különösen Barbi halála óta — mind nagyobb jelentőséggel szólnak bele olykor döntő kérdésekbe a „hegyeken túl” dantisták.

A nyugat-európai és amerikai kutatás ma általában a „középkori Dante” szemlélet jegyében áll, a kongresszuson elhangzott beszámolók többsége is ezt az irányvonalat tükrözi. Bizonyosság rá a legnépesebb csoportként kiemelt értekezések sora, amelyek Dante és a középkori filozófia s teológia kapcsolatát vizsgálják. (B. Nardi: *Filosofia e Teologia ai tempi di Dante in rapporto al pensiero del poeta*, G. G. Messer-mann: *Dante come teologo*, É. Gilson: *Poésie et théologie dans la Divine Comédie*, Ch. S. Singleton: *The vistas in Retrospect*). Szó sincs arról, hogy ezek a dolgozatok elfogult egyházi szempontokat kívánnának ráerőszakolni a Dante-magyarázatra, sőt éppen a „nagy öregek” (Nardi és Gilson) mutatnak rá legsűrűbben azokra az eltérésekre, amelyek a firenzei filozófus-poétát Aquinói Tamás rendszerével nem egy ponton szembeállítják. A „tomista” Danténak a múlt század végén kedvelt formulája ma már végképp lomtárba került. Sőt Nardi éppen az averroizmus részletes

tárgyalása során fejti ki (98 skk.), hogy az Aquinói Arisztotelész-magyarázata a logikailag kevésbé védhető álláspontot képviselte, s a XIII. századi teológia-filozófia vitában a teológusok sokszor „jobban tették volna, ha hallgattak volna, és kevésbé fennhéjázónak mutatkoztak volna” (107–108.). Még a legkizárólagosabban katolikus szellemű tanulmány, a Singletoné is elismeri, hogy *out-and-out* ateista gondolkozással is tökéletesen át lehet fogni a *Commediát* (283.). Egyet tudunk érteni Gilson és Messermann végkövetkeztetésével is: Dante *nem* teológus volt, hanem költő. „Dantét úgy bírálni és dicsérni, mintha teológus lett volna, igazságtalanság vele szemben, mert mindenekelőtt költő volt, aki a hitvány ércet arannyá változtatta, és a formált nyersanyagba lüktető életet lehelt. Jórészt a skolasztikus teológia szolgáltatta számára az anyagot, de a *forma corporis* lángelméjének szüleménye volt.” (Messermann, 193.). Gilson különösen arra utal, hogy Dante nem hittani pontosságra (precision théologique), hanem költői-művészi igazságra törekedett. A *Commedia* legmélyebb tartalmi mondandója szépségének erejével alkot megbonthatatlan egységet (219.). A gondolatnak költészetté válása folyamatát Gilson egyébként Piero della Vigna epizódjának (*Inf.* XIII. 22–108.) remek elemzésével világítja meg. Felhívom rá az érdeklődők figyelmét! — Singleton helyesen emeli ki a *Commedia* „christocentrikus” voltát, de nézetünk szerint túlzott jelentőséget tulajdonít a felfedezni vélt párhuzamoknak (az *Inf.* V. ének *runa*-ja és a XXI. énekben Malacoda ördög időszámítása és Vergiliust félrevezető stb.).

Feltűnő számomra, hogy Dante politikai rendszere kora társadalmáról elhangzott kiváló érdekű mondanivalója nem kapott elemzést a kongresszuson. N. Rubinstein: *Studies on the political History of the Age of Dante* c. tanulmánya ugyanis inkább csak az utóbbi évek kutatásairól adott, bibliográfiailag dicséretesen teljes, beszámoló, de egy szót sem szólt Dante politikai elveiről. Ebből is világos, hogy a nyugati Ducento- és Trecento-szakirodalom fővonala a radikális polgári nézetek (Davidsohn, Volpe) kritikája, mert ezek jórészt az *osztályharc* szempontjait alkalmazták a XIII–XIV. századi Itália történelmi viszonyainak értelmezésében. Nem mondjuk, hogy a régebbi megállapításokra nem fér rá a finomítás — csakugyan számos nemesúr és nagypolgár szerepelt a *popolo minuto* pártjaiban is! — a nyugati vizsgálódások mai rendszerében azonban nem csekély aktuális politikai tendenciát is

érzünk. Sajnáljuk azt is, hogy Rubinstein beszámolója nem, vagy csupán csekély mértékben utal a jelenlegi kutatás Dantét közvetlenül érintő eredményeire. Ebben a vonatkozásban ma leginkább a firenzei bevándorlás gazdasági és szociális kérdései iránt mutatkozik érdeklődés, amelyről — mint ismeretes — Dante is tett szenvedélyes nyilatkozatokat (*Par.* XVI. 49–87.).

Történeti áttekintés érdekével bír Paul Renucci igen érdekes tanulmánya: *Dantismo esoterico nel secolo presente*. Bár a cím csak a jelen század bemutatását ígéri, lényegében az egész ezoterikus Dante-kutatás történetét kapjuk Rossetti, Aroux és mások már évszázados próbálkozásaitól kezdve. Említést érdemel egyébként a neves francia dantistának az a módszer-tanilag is megszívlelendő álláspontja, hogy a különösségeket vadászó Dante-vizsgálódás sok bosszúságot vagy mosolyt kiváltó furcsaságai ellenére sem hagyható figyelmen kívül. Dante művészetében csakugyan vannak ezoterikus vonások, s egy-egy élelméjű — bár lényegében téves úton járó — tudós néha váratlan összefüggésekre nyithat rá. Renucci Dante ezoterikus eszméi között tartja számon a *joachimizmus*hoz fűződő kapcsolatait is. Bár az olasz szakirodalom egy része még ma is idegenkedve, vagy legalább tartózkodóan kezeli ezt a kérdést, örömmel látjuk, hogy Renucci teljes mértékben felismeri Joachim apátnak Dante ideológiájára gyakorolt hatását, s körülbelül azokra a következtetésekre jut, amelyeket jómunk is kifejtettünk a magyar jubileumi emlékkönyvbe írt tanulmányunkban. Nézetünk szerint a joachimizmus, amelyet Dante idejében roppant heves propagandával hirdettek, nem is „ezoterikus” értelmezés, s a modern Dante-magyarázatban elismert polgárjoga csak a történeti tények erejének győzelme.

Dante irodalmi műveltségének kérdéseivel a kitűnő marburgi romanista A. Buck (*Gli studi sulla poetica e sulla retorica di Dante e del suo tempo*) és R. R. Bezzola (*L'opera di Dante, sintesi poetica dell'antichità e del medioevo cristiano*) tanulmánya foglalkozik. Mindkettő Danténak a középleatin irodalomhoz való viszonyát tárgyalja, hiszen Dante humanizmusa, az antik poétikai-retorikai gyakorlatnak a vulgaris nyelvű költészetre gyakorolt hatása lényegében ezt jelenti. Mindkét tanulmány sikerült összefoglalása az utóbbi évek kutatási eredményeinek, de a hangsúlyok elosztásával szép egyéni teljesítmény is. A. Buck, végső következtetésként azt fejtegeti, milyen magasra emelkedik Dantében a költő öntudata, a legmagasabbra, ameddig a középkorban egyáltalán eljut-

hatott, de — mondja — sohasem lépi át a középkori gondolat határait. „A költészetéről alkotott fogalma nem az embernek a reneszánsz idején kifejlődött felfogásán alapszik, hanem olyan lángelmű költő szellemi magatartásában gyökerezik, aki egyetlen téren, a költészetén sem, lázad fel a hagyomány ellen, hanem a teremtő aktus során átalakítva, művészetének szolgálataiba állítja.” (270.) E finoman kiegyensúlyozott megállapítással nem akarunk vitába szállni, noha számos esetet tudnánk felsorolni, amikor Dante, ha nem lépi is át a „középkori gondolat határait”, túlmutat rajtuk. Másfelől Petrarca már nyilván reneszánsz jellegű egyénisége, művésze és gondolatvilága sem feltétlenül „lázas” a tradíció ellen. A vitának azonban nem a beszámolóokban van a helye! — Bezzola nagyon szívesen elemzi Dante művészi értékeit, főként alakteremtő lángelműjét, művészetének egyénítő hatalmát, s azt, hogy a középkori gondolkodás lelki életet elmélyítő ereje mily hatékonyan járja át az ókori művészetből tanult plaszticitást (Francesca, Farinata, Brunetto, Manfréd stb.). Ez a tanulmány mutat meg legtöbbször abból, amit Comparalettó K. Burdachig a „reneszánsz Dante” arcvonásainak neveztek, noha erről — érthető módon — nem esik benne szó.

C. Dionisotti nagyon részletesen, érzésünk szerint túlzott terjedelemben, ismereti Dante XV. századi utóéletét Serravalle latin *Commedia*-fordításától a platonista jellegű Landino-kommentár kiterjedt hatásáig. Széles kitekintését főleg az teszi indokolttá, hogy Dante a Quattrocento nyelvi vitáiban, az olasz irodalmi nyelv kialakulásának sodrában válik soha el nem hanyagolható nemzeti klasszikussá; ő egyébként a modern világirodalom első nemzeti nyelvű költője, akire az antik klasszikusok magyarázatának módszerét hiánytalanul alkalmazták.

Utóljára hagyjuk az *Atti* kötetének elején álló értekezést, Gianfranco Folena: *La tradizione delle opere di Dante Alighieri* c. tanulmányát. Tettük ezt azért, mert a kötet szinte legnagyobb értékének tartjuk. Az utóbbi évtizedek során nem készült még egy ilyen kiválóan tájékoztató, körültekintő, teljes, de mégis gondosan válogatott „bibliographie raisonnée”. A szerző Dante valamennyi művének minden érdemleges szövegfilológiai problémáját érinti, ki mondja a ma érvényes utolsó szót, rendszerezi a kéziratokat, őskiadásokat, sőt fejtegetései során előadja — legalább a szövegek vonatkozásában — a Dante-filológia rövidre fogott történetét is. Úgy vélem, a jövőben egyetlen interpretációs kérdésben sem tudjuk majd nélkülözni

Folena összeállítását. Helyes lenne, ha a kiadó külön kötetben is közzétenné!

Az *Atti* kötete érdekes tájékoztatást nyújt a VII. centenáriumi nemzeti bizottságának hazai és meghívott külföldi tagjairól is. Olaszországon kívül kilenc külföldi állam tizenkét tudósa vett részt a munkában, köztük hazánk képviselője (Kardos Tibor professzor). A gyűjtemény összképét nézve fel lehetne vetni, hogy a jubileumi ülésszakon előkerült-e a Dante-interpretáció valamennyi lényeges kérdése, nem történtek-e ismétlések, nem kellett-e a nemzetközi protokoll igényeinek alárendelni a bemutatott tanulmányok válogatását. Bizonyos viszont az, hogy egy kongresszuson nem lehet mindent megvitatni. Amit kaptunk, az lényegeset mondott, és hasznos kalauznak számít a modern Dante-irodalom szinte áttekinthetetlen erdejében.

BÁN IMRE

Roy Daniells: Milton, Mannerism and Baroque. 1963. Univ. of Toronto Press, 229.

Hogy egy-egy jelentős művészi iskolának hatása nem korlátozódik csupán egyik vagy másik művészeti ágra, régóta köztudott. Magtörténhetik, hogy egyes művészetekben a többenél erőteljesebben, határozottabban jelentkeznek az adott kor jellegzetes politikai-ideológiai törekvései, de nehéz elképzelni, hogy amíg például az építészet fejlődését meghatározzák, a művészet egyéb területei ezektől a hatásoktól mentesek maradnak. Némely sokoldalú művész esetében a fenti állítás igazsága vitathatatlan: Blake, Morris, Rossetti szavakban ugyanazokat a gondolatokat fejezik ki, mint színekben és vonalakban. Roy Daniells könyvének kiindulópontja is ez: a barokknak, amelyet többnyire építészeti irányzatként tartanak számon, az irodalom és a zene terén is sokban az építészetéhez hasonló megjelenési formái vannak. Ezt Milton példájával bizonyítja, bár a könyv célja nem annyira az irodalmi barokk létezésének, mint inkább annak igazolása, hogy Milton barokk költő volt. Nem egy eleve barokk költőnek elismert Milton példájával kívánja tételét alátámasztani, hanem Milton költészetének eddig kevésbé méltatott barokk jellegzetességeire hívja fel a figyelmet.

A barokk fejlődésében a szerző három korszakot különböztet meg: a manierizmus (korai barokk), az érett barokk és a késő barokk szakaszát. Amit a szakirodalom nem egy esetben korai barokknak tart számon, Daniells egyértelműen a *manierista* jelzővel illeti. Ebben az értelemben a szónak

pozitív csengése van: a reneszánsz virágkorának művészete és az érett barokk művészete közötti átmenetet jelenti. A manierizmus tehát nem valami rendellenesség, aberráció a művészet történetében, hanem annak egyik szükségszerű fejlődési foka. Fő jellemzője, s ez majd az érett barokkban fog kiteljesedni, a hagyományos klasszikus elemek a hagyományostól eltérő felhasználása, a klasszikus minták egyidejű elfogadása, utánzása és eltorzítása, a harmónia megszüntetése, s valamiféle, a művész lelkében dúló küzdelem kifejezése, elmozdulás a szubjektívizmus irányában. Olyan neveket sorol ide Daniells, mint Michelangelo, Tintoretto, El Greco, s bizonyos fokig Breughel és Cellini. Az így felfogott manierizmusnak legszebb építészeti emléke a Michelangelo alkotta firenzei Laurenziana előcsarnoka (Ricetto), amelyről részletes elemzést kapunk a második fejezetben.

A barokk gyorsan fejlődő stílusirányzat volt, s az olyan kiterjedt alkotói pályák, mint a Miltoné mindhárom szakaszát átfogják. (Analogia: a barokk építészet nagy alakja, a római Szent Péter székesegyház építészte, Bernini pályájában is jól elkülöníthető egy manierista, egy érett és egy késő barokk szakasz.) Daniells Milton két korai művét, a *Comust* és a *Lycidast* szerkezeti vizsgálatok alapján manierista alkotásként tartja számon. Az előbbi (a Laurenziana Ricettójának analógiájára) annak a küzdelemnek a tükröződése, amelyet Milton vívott önmagával, hogy a szépség kísértésétől, a szenvedély csapdájától megszabaduljon. E felfokozott szubjektívitásnak a hagyományos eszközökkel történő kifejezése (ezeknek az eszközöknek újszerű felhasználása révén), valamint a mű nem egyértelmű lezárása határozottan manierista vonások. Ez jellemzi a *Lycidast* is: a klasszikus elem alkalmazása a megszkott várakozásokat ébreszti az olvasóban, de e várakozásokat a költemény végül is nem elégíti ki. Térábrázolása (hiányzik a kongruitás, az egyes alakoknak saját terük van stb.) szintén manierista szellemben történik, s az így keltett hatás a formai megoldások (verselés) csak megerősítik.

De mindez csupán bevezető a tulajdonképpeni témához, Milton érett barokk költészetének, s fő művének, Az elveszett paradicsomnak elemzéséhez. Daniells barokk-meghatározásának lényegesebb elemei, bár nem csupán ebben a fejezetben fejtik ki őket, a következők:

A barokk a hagyományos formák alkalmazása, de ugyanakkor reakció is ellenük, egyes, már eddig is jelen volt elemek erős hangsúlyozása által. Tartalmi szempontból: a barokkban központi motívum a hatalom-

vágy, az akarat fensőbbisége, az isteni hatalom és isteni akarat fensőbbiségének bizonyítása. Hobbesra hivatkozva Daniells a század legjellemzőbb vonásának a hatalomra törekvést tartja, a barokk tehát e tekintetben is jellegzetes kortermék. Hasonlóképpen jellemzőnek tartja a szerző ebben a korban a tekintély elfogadását (legalábbis a kontinensen), amelyen belül megnyilvánulhat bizonyos szembenállás. Ebben az abszolutizmus és a barokk kapcsolata történet utalás. S e kettősség: elfogadás és tagadás fejeződik ki a barokk építészetben. A barokk mindemellett az ellenreformáció művészete is, s e minőségében a kereszténység belüli egység helyreállítását célzó törekvések művészi kifejezője. Így tartalomban, összegezve az elmondottakat, az *egység, hatalom, akarat* motívumainak megjelenítése, formai szempontból pedig a klasszikus elemek egyidejű elfogadása és tagadása.

Az egykorú angol viszonyok nem kedveztek a barokk építészet olyan hatalmas felindülésének, mint a kontinensen uralkodó állapotok. Angliában a barokk elsősorban az irodalomban és a zenében jelentkezik. Milton számára, aki protestáns és puritán volt, elsősorban az tette lehetővé és indokoltá a barokk eszközök használatát, hogy eszméi egybeesnek az ellenreformációs korok jellemző eszméivel, törekvéseivel, még ha ezeket az eszméket sok esetben másként értelmezi is. S mint ahogy a kontinens barokk építészte az *egység, hatalom, akarat* eszméinek kifejezője, Az elveszett paradicsom is háromgondolat jegyében fogant. Ennek a problémának a könyv külön fejezetet szentel, majd pedig azokkal a formai eszközökkel foglalkozik, amelyekkel ez a jellegzetesen barokk tartalom kifejezésre jut.

A barokk építészet teljes mértékben birtokában volt azoknak az eszközöknek, amelyek lehetővé tették zárt téren belül (pl. egy templomban) a művésznek, hogy a határtalanság illúzióját keltse. Az elveszett paradicsomnak lokalitásai, akárcsak egy barokk székesegyház belseje, egy időben keltik a precíz felépítettség és a határtalanság benyomását. Barokk konvenciók szerint bánik Milton az időlelemmel is: ábrázolásában a történelem az isteni szándék és akarat demonstrálása.

Hasonló törekvések, hasonló jelleg fejeződik ki a jellemábrázolásban és a cselekményben is. Elsősorban a Fiú, a Szentháromság második személye, az arkangyalok és az első emberpár alakjában. A Fiú megjelenési formáinak sokfélesége mögött egyetlen gondolat húzódik meg: az Isten fia nem mint Megváltó, hanem mint a maga akaratát az isteni akaratnak alá-

rendelő személy, tehát az isteni akarat megvalósulásának egyik eszköze jelenik meg. Az angyalok mintegy kórust, mozdulatlan háttérrel alkotnak, az Isten jóindulatának központi témáját zengve.

A Fiú és az angyalok barokk-ká tételével ellentétben, Ádám és Éva „barokkosítása” nehéz feladat volt. A megoldás: az ember-pár sokfunkciósága: szerepük merőben különbözik a regény hőseinek szerepétől, jellemfejlődésről velük kapcsolatban nem lehet beszélni. Sokfunkcióságuk azt jelenti, hogy mindig más feladatnak tesznek eleget, más szerepben jelennek meg, a költeményen végigvonuló központi gondolat kívánalmainak megfelelően.

Milton sajátos humorával, ennek forrásaival a szakirodalom csak elvétve foglalkozik. Daniells kimutatja, hogy a paradoxon és a kétértelműség barokk eszközeivel Milton a humornak, a nevetésnek sajátos fajtáját hozza létre: pozitív, felszabadult, minden kritikai éltől mentes nevetés árad szét a költemény egyes jeleneteiben. A nevetés nem az Isten személyével kapcsolatban, nem is a pokol-jelenetekben, hanem elsősorban az arkangyalok és az első ember-pár ábrázolásában jelenik meg.

A könyv záró része A visszanyert paradicsomnak és a *Samson Agonistes*-nek a fenti szempontok figyelembevételével történő elemzését tartalmazza. A szerző szoros kapcsolatot lát a két alkotás között: mindkettőben a késő barokk törekvéseit, stílusjegyeit ismeri fel. Ezek a fejezetek a könyvnek már egyszer kimondott tanulságát ismétlik meg: Milton olyan barokk költő, akinek életműve a barokk valamennyi fejlődési szakaszát felöleli.

Roy Daniells könyvét érdekes problémafelvetéséért hasznosnak ítéljük. Egy szembevetendő fogyatékoságára azonban fel kell hívni a figyelmet: mereven és mechanikusan von párhuzamot a Milton-művek és a barokk építészet egyes alkotásai között. Merevnek és mechanikusnak érezzük az összevetést a *Comus* és a *Ricetto* a *Samson Agonistes* és *S. Andrea al Quirinale* között, egyéb példákról nem is beszélve. Más dolog a barokk építészetben kifejeződő törekvések és eszmék, valamint az ezeket hordozó formai eszközök, megoldások irodalmi megfelelőit megkeresni, s megint más építészeti alkotásokat és irodalmi műveket mint minden szempontból egymás megfelelőseit bemutatni.

SARBU ALADÁR

La civiltà veneziana nell'età barocca. Venezia, 1959. Fondazione G. Cini, Sansoni, 315.

A Storia della civiltà veneziana c. sorozat köteteinek az a jellemző vonása, hogy

komplex ismeretanyagot igyekszenek nyújtani az egyes korok, a középkor, a reneszánsz, a romantika stb. történeti, társadalmi, művészeti problémáiról, Velence és Európa vonatkozásában. A barokk korról a sorozat 5. kötete ad képet. Ha kicsit elkésve is, meg kell említenünk ezt az értékes tanulmánygyűjteményt, amely részben előzményül szolgál a már ismertetett *Settecento*-kötethez (Helikon 1965. 4. sz.), másrészt a Rinascimentóval foglalkozó tanulmányokhoz kapcsolódik. L. Salvatorelli, D. Sella, G. Polvani történeti érdekű fejtegetései a XVI. és XVII. század fordulója körüli évtizedek politikai, társadalmi-gazdasági küzdelmeinek kérdéseit tárgyalják. E. Sestan a Seicento politikai tablóját igyekszik megrajzolni. Az általános képet a XVII. század átfogó kronológiai naptára egészíti ki.

A velencei művészetek fejlődésének zárlait A. Malraux próbálja megragadni; elsősorban a festészet területén vázolja a vallásos és profán művészi törekvéseket. Ehhez kapcsolódik G. Ivanoff elemző tanulmánya (*Arte e critica d'arte* . . .) a velencei barokk művészetéről. L. Ronga a barokk muzsika mestereit mutatja be, Claudio Monteverdi velencei fellépésétől s modern zenei törekvéseitől Francesco Cavalli-n keresztül, akit a szerző a Seicento legnagyobb drámai muzsikusanak és legnépszerűbb operaszerzőjének tart. Az egyik legterjedelmesebb fejezet a gazdagon kibontakozó irodalom és költészet művelőinek jutott (*Letteratura e poesia*). G. Getto, a tanulmány írója nemcsak a sajátos velencei barokk költészet tipikus motívumkeresésére (szerelem, halál, idő . . .), sztoikus vonásaira mutat rá, hanem a költői és festői stílus rokon vonásaira is figyelmeztet; keresi e barokk stílus társadalmi eredőt, olasz és európai összefüggéseit. G. De Luca a velencei quietizmust mutatja be. Nem annyira a kötetben bemutatott anyag újdonsága, hanem az átfogó korep nyújtja számunkra a legtöbb tanulságot.

HOPP LAJOS

Peter Brockmeier: Literaturgeschichte von Claude Fauchet bis Laharpe. Berlin, 1963. Akademie-Verlag, 287.

Ez a könyv a 17. kötete annak a sorozatnak, amelyet a W. Krauss által vezetett berlini akadémiai munkacsoport a német és a francia felvilágosodás tanulmányozásának szentelt. A szerző műve témájánál fogva erősen érdekel bennünket, hiszen a francia irodalomtörténetírás és kritika kialakulását vizsgálja benne a késő humaniz-

mustól, az első európai irodalomhistorikuskóktól, Cl. Fauchet-tól (1530—1602) és E. Pasquier-tól (1529—1615) egészen a XVIII. század végéig. A tudománytörténet körébe vágó összefoglalása jelzi az irodalmi és kritikai tudat formálódásának fejlődési szakaszait is. A francia nemzeti irodalom kibontakozásának jelenségeire építve, tárgyának európai vonatkozásait szem előtt tartva, tanulságul szolgál az összehasonlító irodalomtörténetírás számára is.

Brockmeier összefoglalását úttörő munkának tartjuk, de korántsem tarthatjuk mindenben kielégítőnek és lezártnak, inkább eredményes kísérletnek. A téma bonyolult voltát tekintve ez természetes, hiszen a francia irodalomtörténetírás eredményeire építő német kutató értékelései, elvi szempontjai nem föltétlenül egyeznek a francia irodalomtörténészek fejlődéstörténeti felfogásával, s így mind módszertani, mind elvi tekintetben bő alkalom nyílik a vitára. Vitás kérdés amúgy is fölmerül már a tárgy kapcsán.

Mivel egy recenszió keretében nem célszerű részletekbe bocsátkozni, inkább egy alapvető módszertani problémára térünk ki. A szerző előljáróban leszögezi, hogy nem kívánta megírni a francia irodalomtudomány történetét, amint azt a német esetében pl. S. v. Lempicki tette (*Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jh.*, Göttingen, 1920). Témáját úgy szűkítette le az irodalomtörténetírás történetére, hogy feldolgozását olyan művekre korlátozta, amelyek nem egyes írőkkel, hanem a költészet vagy prózaírás legalábbis néhány korszakával foglalkoznak. Történeti áttekintést nyújtó írásműjával kevesebb, míg kritika és rangos íróvélemény egy egész sereg található. A francia irodalomkritika egyes megnyilatkozásai (pl. Du Bellay, Chapelain, Boileau, Saint-Evremond, La Bruyère, Fontenelle, Voltaire, Suard stb.) fontosságuk szerint, csupán az irodalomhistorikusoknak minősítettek munkáival és ítéleteivel összefüggésben kerültek említésre.

Az összefoglalás célkitűzéséből adódó korlátozás önmagában is nehéz válogatási problémákat vet föl, és bonyolulttá teszi a tárgyalás menetét. Milyen elbírálás alá esnek ilyen esetben az ún. írőkatalógusok, íróletrajz-gyűjteményeket is tartalmazó tudós munkák, s nagyobb összefüggésben az egyetemes történeti szótárak irodalomtörténeti, esztétikai ítéletei, és más XVIII. század előtti általános tárgykörű enciklopédikus gyűjtemények, továbbá az egyes irodalmi műfajokkal (színház-történet, regénytörténet, egyházi irodalom stb.) kapcsolatos egykorú könyvek. Bruckmeier minderről szól az előszóban, említ műve-

ket, amelyekről nem fog beszélni, módszertani szemszögből mégis probléma marad: milyen mértékben lehetséges és kívánatos a csak egyes írőkkel vagy egy rövid korszakkal foglalkozó XVI—XVII—XVIII. századi feldolgozás szétválasztása a történeti áttekintést adókéttől.

Igaz, hogy a szerző még így is bőséges anyagra támaszkodhatott, s módja nyílt arra, hogy elemzően foglalkozzék a kiszemelt munkákkal. Nézzük meg — bizonyos jelenségek kiemelése révén —, hogy melyek ezek. Figyelemre méltó, hogy a XVIII. századi francia irodalomtörténetírás módszereinek alaprendenciái már Fauchet és Pasquier írásaiiban jelentkeznek. Fauchet fejtegetéseit életrajzi, bibliográfiai adatok uralják, az irodalomesztétikai megítélés háttérbe szorul ennél a történeti részletek iránt érdeklődő gyűjtőnél. A költőket fejezetekben tárgyalja, az irodalom fejlődéséről külön részben szól. Ez a típus később is tovább él (Goujet, A. Rivet de la Grange), de az írők számának növekedése mellett a történeti fejlődés összefüggő képe elhalványul. — Pasquier a Pléiade tanítványa; a kortársi irodalmat az aktuális érdekek szemszögéből tárgyalja, esztétikai érdeklődését a XVI. század második felére összpontosítja. Mint politikai történész józan és objektív, az irodalomtörténetírásban művelőző, esztétikai fogékonyságú kritikus, önkényesen ragadja ki az irodalmi hagyományból, ami neki tetszik. Tudós hírneve a XVIII. században megnő, amikor is a francia irodalmi régiség megítélésében (a Brockmeier által soványra méretezett XVII. századi fejezetben tárgyalt, a klasszicizmus dogmatikus szemléletét képviselő szerzők után) Fauchet és Pasquier lesznek az igazi tekintélyek.

A négy részre osztott könyvben a szerző hármát a XVIII. századi francia irodalomtörténetírásnak szentelt. A század első felének nevezetesebb alakjai: J. Mervésin, G. Massieu, Cl.-P. Goujet. Az előbbi kettő az irodalmi jelenségeket és tényeket már egy genetikusan fejlődés folyamatában igyekezett ábrázolni. Mervésin kortársaira hagyományozta a XVII. század, a „grand siècle” kultuszát, nevéhez fűződik az egyes költői műfajok definíció-kísérlete. Massieut tartják az első tudós irodalomtörténeti munka (*Histoire de la poésie française*, 1739) létrehozójának; elismerik, hogy sikerrel törekedett az esztétikai szellemű kritika, a történeti tudás és a genetikai ábrázolás egyesítésére, a „changement” és a „mutation” gondolatának érvényesítésére. Goujet az irodalomkritikai fogalmak, az ízlésváltással kapcsolatos („Jahrhundertrelativität”, „goût du siècle” stb.) formulák tudatos alkalmazója. Az említettek szem-

létele különböző: Mervesin bencés szerzetes; a moralista Goujetanec lángoló janzenista, a rigorista felfogás jegyében ítéli el a szerelmi költészetet („sottises galantes”), lecsöpüli a jezsuiták műveit; Massieu a „régiek és modernek vitájá”-ban az előbbieket oldalon áll. — A század derekán történetek kísérletek az eszmetörténet irányába is; J. de Carlencaas a történeti kategóriák alkalmazásával élt az irodalomtörténet tágabb („dans toute son étendue”) területén, G.-A. Méhégan pedig a „kor” (âge) fogalmát vezette be, s egy európai kultúrtörténet írására vállalkozott.

A XVIII. század második felében háttérbe szorulnak az irodalomtörténetet genetikai ábrázolására irányuló kezdemények; ritkulnak az irodalomtörténetírás módszerével kapcsolatos megnyilatkozások. Az egész korszak irodalomtörténetírása polémikus kritikától van átítatva; Ch. Palissot, A. Sabatier s még Laharpe is inkább irodalomkritikusok. Saját korukkal vitakoznak, s a XVII. századi irodalom dicsőmúszát zengik; ellenséges érzülettel viseltek a XVI. századi és azt megelőző irodalommal szemben. A Corneille előtti irodalom jellemzésére főleg Goujet-ből merítenek, kompilálnak (pl. Palissot), elhanyagolják a régebbi hagyományok kutatását. A szótárírás buzgalma uralja ekkor az irodalomtörténetírást. Laharpe ugyan visszatér a kronológiai tárgyaláshoz, de nem sikerült neki a portré ábrázolásmódot a genetikai szemlélettel szervesen kiegészítenie. Esztétikai igényű szöveginterpretációval, sajátos eljárásával („l’exact resumé des beautés et des défauts, l’examen raisonnée de chaque auteur”) az íróbiográfia formáját gazdagította. A *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne* nagy hiányai ellenére is a francia irodalomtörténetírás addigi legnagyobb alkotása. Laharpe műelemző szenvedélye, választékos kifejezőmódja és kitűnő ítéletei méltán váltották ki Sainte-Beuve dicséretét, aki őt „le premier lieutenant de Voltaire”-nek nevezte. Egész műve azonban tartahatatlanság esztétikai alapelven (Geschmacksabsolutismus) nyugodott (ce bon goût qui est de tous les temps . . .), melynek eleme a minden időkre érvényes formális szépségkategória („le beau est le même dans tous les temps”) volt.

Laharpe német kortársa, F. Bouterweck a *Cours* megírása utáni években heves kritikával illette a francia irodalomtörténetet és a XVIII. századi irodalomkritika hagyományait (*Geschichte der französischen Poesie und Beredsamkeit*. 1806—1807). Ez a vita egyúttal jelzi a XIX. század eleji tájékozódás eltérő útjait, melyekről Bruckmeier könyve befejező részében a bíráló

francia és az angol, valamint a német irodalomtörténetírás tendenciáinak összevetése során szól.

HOPP LAJOS

Werner Krauss: Die französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Berlin, 1963. Akademie Verlag, CLXXXVII + 484.

Az újabb német felvilágosodás kori kutatásokról már beszámoltunk folyóiratunkban (Helikon 1965. 3. sz.). Erről a kötetről mégis külön kell szólnunk, mert a XVIII. századi összehasonlító kutatások egyik jelentős állomását látjuk benne. W. Krauss itt kísérli meg első ízben, hogy összefoglaló képet adjon a német felvilágosodás alapvető problémáiról, úgy, hogy az európai (elsősorban a francia) felvilágosodás irodalmi, történeti és filozófiai összefüggéseit, valamint társadalmi problémáit is új megvilágításba helyezze.

A csaknem kétszáz oldalas bevezető tanulmány, ha elrendezésében el is tér a *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung* c. gyűjteményben közölt változattól, lényegében a sajátos német polgári fejlődés feltételei között kibontakozó, s a francia felvilágosodás bizonyos elemeit magába szívó német felvilágosodás — kori irodalom és filozófia fő kérdéseinek vizsgálatára irányul. Az elemzések irányát egyrészt a *Zur Konstellation der deutschen Aufklärung* c. első részbe tömörített tanulmányok jelzik. A bevezető második felét a szerző egy meglehetősen feltáratlan kérdés, *Der Weg der deutschen Aufklärung nach Frankreich* — tanulmányozásának szentelte. Ebben a részben W. Krauss teret szán egyes olyan személyeknek is, mint Fontenelle, Ulrich König, Klopstock, Herder, vagy olyan problémáknak, mint *Helvetius und die Grenzen der deutschen Aufklärung, Sturm und Drang* stb. E tanulmányokra most nem térünk ki részletesen, korábban már érintettük őket.

Érdeemes felhívni a figyelmet a mintegy ötszáz lapos válogatott szöveggyűjteményre, amely a német professzor vizsgálódásainak alátámasztására hivatott. Ezek a szövegek a német és a francia felvilágosodás kapcsolatainak alapkérdéseit törekszenek tárgyszerűen bemutatni. Elismerő, bíráló és polémikus hang keveredik ezekben az írásokban. A mintegy huszonöt szerző közül Lessing, Reimarus, M. Mendelssohn, Gottsched, Wieland, W. Heinse, Goethe nevét említjük meg. A végén Hegel Marx bíráló fejtegetései követik (*Aufklärung und Materialismus*). A függelékben a felvilágosodás ellenfelei is szót kapnak.

A kor tanulmányozóinak igen hasznos útbaigazításul szolgál a német és a francia felvilágosodásra vonatkozó bibliográfiai irodalom.

HOPP LAJOS

Günter Wicke: Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung. Bonn, 1965. H. Bouvier u. Co, 142.

G. Wicke könyve színvonalas tipológiai tanulmány-kísérlet. A szerző a német vígjátékot, az ún. „polgári” vagy „szász” komédiát vizsgálja a gottschedi *Schaubühne* és Lessing *Minna von Barnhelm*-je (1765) között. Ennek alapján válogatja össze az általa tárgyalt vagy említett mintegy negyvenöt darabot, s állítja össze a felvilágosodás kori német vígjátékok kronológiáját első jelentkezésétől, Gottschedin *Die Pietisterei im Fischbeinrock* (1736)-jától Weisse műveig.

Bevezetésként mindjárt vitába kezd az olyan tarthatatlan régi nézetekkel, hogy ezek mindenestül szürke, unalmas racionalista darabok lennének, amelyek minden eredetiséget nélkülöznek. A szerzőnek igaza van, amikor hangoztatja, hogy a komédia-irodalom e termékeny korszakának szentelt jelentős tudományos szakirodalom távolról sem világította meg a felvilágosodás vígjátékának a morfológiáját. Az egyes sokat vizsgált darabok értékelésére és helyének a szerves történeti összefüggésen belül való kijelölésére irányuló igyekezet eddig elégtelennek bizonyult. Ez annak is következménye, hogy az elavult nézetek szószólói félreismerték ennek az igen összetett s különféle törekvésektől buzgó korszaknak a jellegét, amely joggal nevezhető a nemzeti vígjáték-irodalom tudatos megteremtése kísérleti időszakának. Egyesek figyelmen kívül hagytak fontos szempontokat, elmosták a morfológiai különbségeket, nem ismerték fel világosan a határokat a polgári vígjáték és ennek előzményei között. A szerző a fejlődési tendenciákat a bevezetést követő fejezetben (*Das vorbürgerliche Lustspiel und Gottscheds Reform*) próbálja tisztázni, emellett Gottsched színházreformját, amely a német vígjáték történetében egy egészen új szakasz kezdetét jelentette.

Könyve gerincében G. Wicke öt fejezetre bontva vizsgálja a felvilágosodás vígjátéktípusait. Külön foglalkozik a két főtypussal (*Das satirische Lustspiel; Das empfindsame Lustspiel*). A szatirikus vígjátékkal kapcsolatosan főleg Borkenstein, Schlegel, Gottschedin darabjait, Mylius, Quistorp és Uhlich, a Gottsched-iskola és más vígjátékírók műveit elemzi, a darabok szerkezetét, alapjellemait, dialógusait, rea-

lista tendenciáját, típus-változatait, a vígjátékírási technikáját tanulmányozza, s a jelentkező időszzerű társadalmi eszmék és egy új művészideál, a gyakorlati, didaktikus, pedagógiai-morális célnak összefüggéseit boncolja sok tanulsággal. Helyes az a megállapítása, hogy a felvilágosodás új, szabályszerű vígjátéka nemcsak egy új művészi eszmény kifejeződése volt, hanem fontos gyakorlati, társadalmi funkciója is volt, s kezdettől fogva hatékony eszköze a felvilágosodási mozgalomnak. — Gellert, *Die Betschwester* (1745) darabjával jelenik meg először Németországban az érzelmes (érzékeny) vígjáték, s ez egyúttal az első tudatos jele a Gottsched-vígjátékelmélettől való eltávolodásnak. Krüger és Weisse műveinek tárgyalása révén a szerző vázolja ennek a vígjátéktípusnak jellemző vonásait, a monológ újszerűségét, a jellemelek életszerűbb voltát, a személyek egyéntését, az érzelmes és a racionalista elemek közötti viszonyt. E típusokra vonatkozó általánosabb érdekű, művészi-esztétikai, fejlődéstörténeti megfigyeléseit további két fejezetben (*Das Lustspiel als Spiel; Das Lustspiel als Drama*) foglalja össze. Majd Lessing működésére rátérve, a *Minna von Barnhelm*ben jelöli azt a határkövet, melytől a felvilágosodás kori vígjáték kísérleti stádiumát túlszárnyalja Lessing zseniális művészi alkotása, az első „modern” színdarab a német irodalomban.

A szerző kutatási eredményeit polemikusan fejti ki. H. Wetzel-lel (*Das empfindsame Lustspiel der Frühaufklärung 1745—1750*; (1956) arról vitatkozik, hogy Wetzel egyoldalúan keresi a korai felvilágosodás vígjátékának lényegét a jellemelek érzelmességében. Csak a karakter-szereplők analizésére támaszkodik, anélkül, hogy ez kiterjedne a formára és az alakokra, a mű egészére. Az érzelmesség nem áll minden darab tengelyében. H. Friederici-vel (*Das deutsche bürgerliche Lustspiel der Aufklärung 1736—1750*; 1957). Wicke egyetért abban, hogy ezek a darabok segítik a polgárságot a feudálabszolutizmus és ideológiája elleni harcában, de hiányolja, hogy a társadalomszemléleti nézőpont mellett Friederici nem fordított gondot az egyes vígjátékok műalkotás-jellegének meghatározására, s nem jutott el ezen a területen a morfológiai értékelésig.

A felvilágosodás vígjátékának tipológiai tanulmányozása ösztönözte Wickét, hogy kijelölje az egyes darabok helyét a német vígjáték fejlődésén belül. Óvakodott attól, hogy az egyik vígjátéktípust a másik rovására értékelje. A vígjátéktípusok összehasonlítása révén könnyebbé vált az alapvető tartalmi és strukturális különbségek megértése.

Az európai összefüggéseket tárgyaló fejezetben a szerző bírálta a hatáskutatás (*Stoffquellen und Motivübernahmen*) módszerét, és maga inkább a legfontosabb strukturális különbségeket vette szemügyre. A hazai és nemzetközi vígjáték-hagyomány tanulmányozásából arra a következtetésre jutott, hogy a német érzelmes vígjáték a legfontosabb ösztönzést nem a dán Holbergtól, nem is Angliából, hanem Franciaországból kapta, Detouches, La Chaussée és elsősorban Marivaux művei által. Amikor Wicke rámutat ennek fejlődéstörténeti okaira, megállapítja a német és francia vígjáték közötti lényeges különbséget. Ez véleménye szerint nem az esztétikai-művészi alkotó tehetségben, nem a formaművészetben, hanem az érzelmi tartalomban (Gefühlsgehalt) és a jellemeiben van: „Marivaux's Liebesauffassung ist m t der der Deutschen nicht zu vergleichen”. Összehasonlító szempontú összegezése elfogadható: a német vígjátékírók Gottschedintől Lessingig a legmagasabb színvonalú külföldi vígjátékirodalom felé tájékozódtak, de nem utánozták, hanem inkább a vígjáték belső német fejlődését egyengették, következetesen, eredeti teremtő módon. Jellemzője ennek az is, hogy a német polgári drámai vígjáték-típusnak sem angol, sem francia közvetlen megfelelője nincs.

A könyvet a felvilágosodás kori német vígjátékre vonatkozó válogatott szakirodalom jegyzéke (137–142) egészíti ki.

HOPP LAJOS

Gerard Koziellek: Friedrich Ludwig Zacharias Werner. Sein Weg zur Romantik. Wrocław, 1964. Wrocławskie Towarzystwo Naukowe.

A romantika a német idealizmus utolsó fejlődési fokozata volt, de sokoldalúsága, sokarcúsága miatt nehezen meghatározható, összetett szellemi folyamat. Elsősorban a késői felvilágosodás racionalizmusának, majd a klasszika formavilágának és világszemléletének reakciójaként keletkezett. Ennek az érdekes, ellentmondásos szellemi irányzatnak volt sajátos, sokszínű képviselője Zacharias Werner, sőt, ő maga volt a *romantikus ember*.

Werner Kant városában, Königsbergben látta meg a világot, a német és lengyel szellemi érintkezés határterületén. Koziellek kiváló történelmi érzéssel tárja fel az időbelileg a felvilágosodás utolsó hullámait, demográfiailag az említett két nép hatását magán viselő város szellemi életét a XVIII. sz. második felében, s nem marad adós a racionalista egyetemi tanár apának,

különösen pedig a patológiusan vallásos anyának a zseniális fiúra gyakorolt hatásával sem. Az ifjúra ható erős egyéniségek (Kant, Rousseau) mellett a szerző éles fénycsóvát vet a költő fejlődését befolyásoló egyéb tényezőkre, a königsbergi Német Társaságra, az ottani szabadkőműves páholyra, különösen pedig a város színházára, amelytől Werner nemcsak ihletet kapott, de amelyiknek ő maga is sokat adott: sajátos hangú kritikáival új irányba terelte a színház működését. Ekkor a világpolitika is sürgető erővel kopogtatott Poroszország polgárának leeresztett redőnyén: a francia forradalom kér beocsátást, s a francia forradalom kap hangot Werner verseiben is.

A német hagyomány mellett Werner Königsbergben ismerte meg a lengyel lelkiséget — a miszticizmusnak, a racionalizmusnak és a pietizmusnak ezt a keverékét —, s Lengyelország harmadik felosztása után mint porosz állami tisztviselő ő maga is néhány évet töltött a Visztula melletti nagyvárosban, Varsóban. Ebben a kapcsolatban különösen azt a részt kell kiemelnünk Koziellek művéből, ahol a lengyel szabadság-gondolat európai elterjedését elemzi: a lengyel emigránsok a XVIII. sz. végén és a XIX. sz. első felében — különösen az 1830-as sikertelen felkelés után — a szabadság gondolatával oltották be nemcsak a környező népeket — így a magyarokat is —, de ezek az eszmék eljutottak Franciaországba és Németországba is. S ebben a politikai menekültek mellett kiemelkedő szerepük volt a nagy lengyel emigránsköltőknek is, így Adam Mickiewicznek, Zygmunt Krasińskinak, Julius Słowackinak.

A férfivá cseperedő Werner fejlődésének határhelyei: Hamann, Herder, de mindenekelőtt a vele rokonlelkű Wackenroder; ő is éppen olyan lágy és befolyásolható, mint példaképe, és ezt — Rousseau hatására — hangsúlyozza is. Hosszú és gyötrelmes istenkeresésének is itt találjuk ideológiai gyökerét: az erőtlén ember nem tud Istennek ellenállni, vele tölti be a lelkében keletkező vákuumot. Így nyer a végzet hatalmat rajta, s vezető előre meghatározott terve szerint. Wernert korai férfifeleinek ez a vallásossága a költészet felé irányította: aki vallásos, abban a költő szólal meg — vallja Wackenroderrel —, de ő egy új, nemesebb vallást hirdet, amelyet csak egy új egyház tud megvalósítani. Am — fuzte tovább gondolatait — az ember túl gyenge ahhoz, hogy a vallás tétéleit s végső fokot Istent magáévá tegye. Ehhez közvetítőre van szüksége. Közvetítő lehet mindenki, sőt minden dolog, ha kölcsönösen közös elemek vannak bennük. Ennek az

önkényesen konstruált elméletnek lényegében kevés köze volt a konkrét vallásfelekezetekhez, maga Werner sem valamely vallás felé vonzódott ebben a korban, hanem minden embert szeretetben összehölelő romantikus egyéni vallást hirdetett, amelynek szinte papjával szegődött.

Kozielek egy, a szomszédos kultúrák határmezsgyéjén álló, minden megnyilvánulásában romantikus egyéniség elemzése során materialista eszközökkel, az összehasonlító irodalomtörténet módszeres eljárásával közelíti meg a romantika lényegét, s egyben megkísérli e mozgalom ideológiai gyökerét is feltárni. Munkája ez irányú tevékenységének még csak kezdete, mintegy kiindulás, de már itt is sok eszmekeltő gondolatot nyújt a romantika-kutatóknak. Érdeklődéssel várjuk a munka folytatását, mert hisszük, hogy a lengyel tudós tolla nyomán az öregedő Werner elentmondásos alakja mögött majd kibontakozik a „nagy” romantikának most már hézagatlan képe, és megkapjuk e szellemi mozgalom egészének marxista kritikáját is.

BERCZIK ÁRPÁD

V. Ермилов: Роман Л. Н. Толстого „Анна Каренина”. Москва, 1963. ГИХЛ, 133.

Az olvasók részéről jelentkező igények eredményeként jött létre a mi Irodalomtörténeti Kiskönyvtárunkhoz hasonló sorozat a Szovjetunióban is. A cél ugyanaz, mint nálunk: vonzó formában megírt tudományos szintű művekkel tanítani.

V. Jermilov, a nálunk is ismert irodalomtörténész könyve megfelel ennek a kettős igénynek. Az *Anna Karenináról* nem könnyű írni, hiszen nehéz újat mondani egy ennyit elemzett műről. Jermilov a következő alaptételtől indul ki: Tolsztoj egyenlőségjelet tesz az élet (a tolsztoji értelemben vett igazi élet) és Anna közé. A konfliktusok oka épp az, hogy a környező, a valóságos élet — Tolsztoj korának Oroszországa — szöges ellentétben áll az *igazi* élettel, amelyet Tolsztoj elképzelt.

Az Annához legközelebb álló két másik szereplőt — férjét és Vronszkijt — is ebből a szempontból vizsgálja. A könyv első két fejezetének azt a címet is adja: *Karenin és Anna: Karenin és az élet, s Vronszkij és Anna: Vronszkij és az élet.* Karenin az élet való törvényeitől, az igazi emberi érzésektől idegen. De idegen tőle Vronszkij is. Jermilov szépen elemzi Vronszkij „csúnya mozdulatának” jelentőségét a lóversenytéren és az életben. A rossz lovas, aki nem tud bánni lovával, nem természetes ember. Vronszkij képes a

szépség meglátására, de nem tud alkotni, nem tud vele azonosulni. Ezt bizonyítja a Fru-Frut elpusztító „megbocsáthatatlan és csúnya mozdulat”. Kareninnak is van köze a lóversenyhez. Tolsztoj a szavak mögött világosan utal erre, amikor Karenin a lóversenyre vonatkozó kérdésre azt feleli: az én versenyem sokkal nehezebb. Tehát ő is részt vesz az élet-lóversenyben. De ő is „megbocsáthatatlan és csúnya” mozdulattal bizonyítja be az élettől való idegenségét. A szerző a regény ajánlását használja fel az egyik fejezet címéül: *Enyém a bosszúállás és én megfizetek.* Jermilov szerint a prófétai szavak Tolsztoj véleményét akarják kifejezni koráról. A szerelem (-élet) szemüvegén vizsgálja meg a társadalom minden jelenségét és azt látja, hogy a hazug, élettől idegen társadalom nem ad lehetőséget igazi szerelem létezésére. Tolsztoj elutasítja Anna képmutató környezetét, elítéli — nem az embereket, — a társadalom felépítését. Rámutat a szerző arra is, hogy a szerelem nélküli családi életek ábrázolása (Stahl, Csecsenszkij herceg, Oblonszkijék stb.) nem más, mint a szeretet—szerelem nélküli társadalom általánosított ábrázolása. Márpedig ilyen környezetben az igazi érzés és hordozója is halálra van ítéelve.

Anna felismeri ezt az igazságot és világosan látja az emberi viszonyok elidegenedését, atomizálódását, mindazt, ami lehetlenné teszi, hogy tovább éljen. Az ajánlás szavai így sokoldalúbb értelmet kapnak. A bosszúállást nem Anna ellen, inkább Annáért — tehát az életért — hajlja végre Tolsztoj.

Külön fejezetet szentel Jermilov egy sokat vitatott problémának, a regény művészi felépítésének. Megállapítja — és ezt Tolsztoj levelével támasztja alá — hogy *egy* regényről van szó, nem pedig, mint azt többen állították két, egymástól lényegében független műről: külön Anna és külön Levin regényéről. A két főszereplő egy téma kétféle kifejtésére szolgál. Szembeáll azzal a — nézete szerint felületes véleménnyel is, — mely szerint a kétféle szerelem szembeállításáról, a boldogság-boldogtalanság kontrasztjáról lenne szó.

A kompozíció egysége belső összefüggésen, Anna és Levin sorsának hasonlóságán alapul. Részletesen foglalkozik Jermilov Levin figurájával is. Levin már nem a „felesleges ember” típusához tartozik. Gyökerében új, sajátosan orosz nemzeti hős.

Anna sorsa a szerelemben való elidegenedést példázza. A másik főhős — Levin — sorsa a munkának az embertől való elidegenedését tárja elénk. S ezzel Tolsztoj meg is oldotta művészi feladatát. Bebizonyította, hogy az emberi élet tartalmának két leg-

fontosabb ága: a munka és a szerelem idegenné, embertelenné vált. Nincs ami közelítené, egybefűzné az embereket.

Jermilov részletesen taglalja Levin „megbékélésének” lelki rugóit, s hangsúlyozza a regény megoldásának Tolsztoj világnézeti ellentmondásából fakadó erőszakoltságát.

Az egész tanulmányon végigvonul az egyéni és közérdek problémája. A szerző szerint Tolsztoj művészi módon ragadja meg azt az igazságot, hogy csak ez lehet igazán közös, ami egyben egyéni is. A szerelem csak a mindenki iránt érzett szeretettel együtt lehet igazi. A munka csak úgy okozhat örömet, ha a köztér és ugyanakkor magamért is végzem. Ezt a gondolatot fejti ki könyve záró fejezetében is. Tolsztoj kínzó kérdéseire, keresésére a mi korunk ad választ.

KÁDAS GÉZA

Russian Literature and Modern English Fiction.

A Coll. of Critical Essays. Ed. and with and Introd. by Donald Davie. Chicago and London, 1965. The University of Chicago Press, 244.

A könyv két szempontból is érdeklődésre tarthat számot. Úgy is mint az angol nyelvterületen egyre inkább fellendülő orosz irodalmi kutatások jele és úgy is mint az összehasonlító irodalomtörténet terméke. A kötetet Donald Davie, a költő és kritikus állította össze, aki hazánkban is járt. A bevezetésben nemcsak szerkesztői elgondolásait fejti ki, hanem igen tanulságos történeti összefoglalást ad a nagy orosz realisták fogadtatásáról angol nyelvterületen, a múlt századtól korunkig. A szöveg kétféle bibliográfiát is tartalmaz, egyrészt az orosz regények angol nyelvű fordításairól, különösen a korai úttörő fordításokról, másrészt pedig a kritikai munkákról. Fejtegetéseinek két gondolatát kell kiemelnünk. Az első Turgenyev szerepének a hangsúlyozása, ő volt a legnépszerűbb a XIX. században az angol és amerikai olvasók körében. Lényegében arról van itt szó, amit Benedek Marcell Dosztojevszkijről szóló megemlékezésében így fogalmazott meg: „A nyugati világot Turgenyev tette fogékonnyá az ismeretlen és nehezen hozzáférhető orosz lélek rejtelmei iránt.” Ehhez szorosan kapcsolódik Davie másik főgondolata, az, hogy nem beszélhetünk az orosz regény formális hatásáról az angol regényre. Davie szerint az orosz regény világa teljességgel idegen az angolszász gondolkodás számára, következésképpen azt kell vizsgálnunk, milyen kihívást jelent ez az irodalom az angol és

amerikai kultúra számára, és hogyan reagálnak az olvasók erre a kihívásra.

Ez a meggyőződés irányította a 16 tanulmány összeválogatásánál. George Moore *Turgenyev és Tolsztoj* (1919) című tanulmányában az esztéta hangja szólal meg, aki az eszméket propagáló, moralizáló Tolsztojt — ilyen szempontból inkább a Viktória-kor méltányolta — szembe állítja a szépség prófétájával, Turgenyevvel. Henry James (*Ivan Turgenyev*, 1897) szintén Tolsztojt marasztalja el, kinek szinte túlzott életszerűsége visszatartónak tűnik számára. Ford Madox John *Galsworthy* cikke (1938) a legjobb példa Davie tételének alátámasztására. A két kis történet mintegy sejteti Galsworthy vonzódását Turgenyev művészetére iránt. Az egész kötetre az a jellemző, hogy inkább sejtet, mint kimutat kapcsolatokat, mert Davie szerint olyan mélyre ható összefüggésekről van szó, amelyeket csak éreztetni lehet.

Davie tanulmánya összehasonlító jellegű: *Tolsztoj, Lermontov és mások* (1965). Az „elidegenedett részlet” gogoli hagyományát állítja párhuzamba Dickens hasonló technikájával, Sterne *in medias res* eljárásának hatását kutatja Puskin *Anyeginjében*, Turgenyevét a 3. személyű elbeszélés újszerű változataiban Henry Jamesnél és Conradnál, Lermontov *Korunk hőse* c. regényében fedezi fel annak az eljárásnak a csiráját, amely később az angol—amerikai irodalomban a különböző nézőpontok gyakorlatában virágozott ki. D. S. Mirsky *Csehov és az angolok* (1927) c. tanulmánya Csehov és Samuel Butler álláspontját állítja párhuzamba. Mindketten a „nemhősi apostolai” voltak. Végül Philip Rahv *Gogol, a modern* (1949) című fejtegetései érdekes, bár rendkívül rövid utalást tartalmaznak Gogol és Melville hasonló álláspontjára, mint akik az embert „in extremis” ábrázolják.

Két rövid kis írás az ellenáramlatot illusztrálja, Dickens fogadtatását az orosz olvasók körében.

A könyvet vegyes érzelmekkel tesszük le. A cím után többet vagy inkább mást vártunk volna, több konkrét konklúziót, de a mű elolvasása meggyőzött bennünket arról, hogy milyen könnyen félreérti az angolszász olvasó az orosz realisták mondanivalójának lényegét, és arról, hogy a XIX. század közepe óta, 1855 óta, amikor Turgenyev először jelent meg angol nyelven, nagy utat tett meg az orosz realisták értékelése angol nyelvterületen. E kétségkívül úttörő kötet után méltán remélhetjük, hogy olyan írások jelennek majd meg, amelyek konkrétan is feltárják azt a valóban nem formális, hanem sokkal inkább

lényegbe vágó hatást, amelyet az orosz realisták a modern angol regényre gyakoroltak, és itt bizonyára fontos helyet kap majd Dosztojevszkij is, — kinek a jelen kötetben csak egy Mereskovszkij-cikk jutott, és az sem összehasonlító irodalomtörténeti jellegű.

KATONA ANNA

В. Н. Девек'ин: Немецкая антифашистская литература 1933—1945 гг. Москва, 1965. Издательство „Высшая школа”, 100.

Gyevekin tanulmánya a fasizmus kezdetétől a második világháború végéig kíséri figyelemmel a hazai és az emigrációs német irodalom fejlődését. Meglehetősen kaotikus képet nyújt ez a periódus, amelyben keresztényortodox irányzattól a szabadgondolkodóig, hagyományos-konzervatívól a baloldali radikálisig terjed a művek sora. Ezekben az években nyer polgárjogot a szocialista realizmus esztétikája a különböző műfajokban, a harmincas évek — Brecht, Becher és Weinert avantgardja — a haladó, társadalmi fogantatású költészet kiteljesedését hozták.

Gyevekin a műfaji szempontú elemzés módszerét követi, nem kerüli el azonban e megoldás legfőbb buktatóját, az egyoldalú vizsgálódás veszélyét. A huszonkét év mindenfajta írói megnyilatkozását a politikai elkötelezettség és társadalmi hovatartozás jegyében értékeli, s erre az egyetlen szempontra koncentrálna egyidejűleg elejti az egyes művek összehasonlító elemzésének lehetőségét. Tanulmánya előad, tényeket közöl, írói csoportokat sorol, műveket elemz, mindezt elsősorban ismeretközlő, lexikai igényű, nem pedig polemizáló, dialektikus jelleggel. Részletesen tárgyalja például Anna Seghers munkásságát, az író egy érdekes megállapítására utalva, amely szerint a fasiszta gondolat végső kiirtását megüsti az a tény, hogy a német népben potenciálisan mindig jelen léte a fasizálódási hajlandóság. Más helyütt E. Claudiusról szólva, ismét megemlíti ezt a problémát, Claudiusnak a német karakter megváltoztathatóságát hirdető optimista állásfoglalását idézve, anélkül azonban, hogy felhasználná e kétféle vélekedés párhuzamos összehasonlításának mélyebb lehetőségeit.

A kötet legfőbb erénye megbízható tárgyi tudást nyújtó anyaggazdagsága és az aprólékosságig igényes és részletes műelemzése. Olyan — külföldön kevéssé ismert — német alkotók portréjával, ismerteti meg az olvasót, mint például Erich Arendt (1903), Max Zimmering (1909), Kurt Barthel (Kuba 1914), Adam

Kuckhoff (1887 — 1943) és Rudolf Leonhard (1889—1953).

PETERDI EMŐKE

C. V. Bock: Wort-Konkordanz zur Dichtung Stefan Georges. Arrsterdam, 1964. Castrum Peregrini Pr, XVI + 759.

Hogyan lehetséges, hogy a szorgalmas hírló és filológus hajlamú németek mind a mai napig egyetlen költőjük, írójuk szókincsének szótári feldolgozását sem készítették el? Pedig Goethe már a XVIII. század végén követelt egy Wieland-szótárt, s a külföldi példák — a francia Villon, Ronsard, Molière, Corneille, Racine; az angol Shakespeare, Marlowe, Milton, Wordsworth, Keats; sőt az amerikai Emerson, Poe, Whitman stb. műveire készített lexikográfiai munkák — is ösztönző hatásúak lehetnek volna. Német költők műveiből csupán szórványos szójegyzékeink vannak. Ilyenek elsősorban a lutheri bibliához készült filológiai szempontú konkordanciák, a Faust szóindexe, Hölderlin, Gottsched műveinek glosszáriuma.

Kétségtelen, hogy nem egyszerű munkáról van itt szó, hiszen Bonitz huszonöt évig dolgozott Arisztotelész-szótárán (1870) Bartlett Shakespeare-szótára (1894) tizennyolc évi munkát jelentett. (A mi Petőfi-, Juhász Gyula-szótáraink munkálatai is egy évtizede folynak már.) Az írói szókincs gépi feldolgozásai pedig, amelyek boszorkányos gyorsasággal készülhetnek, még nem tudnak eleget tenni a lexikográfiai követelményeknek. (Vö. pl. Roy Wisbey: *Concordance Making by Elektronik Computer*. Mod. Lang.—Review 57. 1962. 161—72; F. de Tollenaere: *Die Automatisierung in der Lexikologie*. Beiträge zur Sprachkunde u. Informationsverarbeitung 1/1963. 33—44.)

Mindez többé-kevésbé érthetővé teszi, jóllehet nem indokolja azt a tényt, hogy két világháborúnak kellett elmúlnia, míg a marxizmustól megtermetkenyített, megújított német tudományos akadémia létrehozott egy olyan kutató csoportot, amelynek feladata a teljes Goethe-szótár elkészítése.¹ (A Goethe-szótár előmunkálatai: VIF, 1. sz. 147. 1.) Az óriási anyagra való tekintettel — Goethének mintegy 90 ezer szava van — a munkaközösség a német költőkirály egyes műveit szótározta. Több ilyen füzet napvilágot látott már (Götz, Werther).

Jól tudja mindezt az 1964-ben Amsterdamban megjelent George-szótár szerkesztője is, s így méltán büszkélkedhet munkájának többé-kevésbé úttörő jellegével,

ámbar ez a mű sem vívta ki az „első német írói szótár” rangos címét.

Bock könyve ugyanis csupán konkordancia-szótár, tehát szótárszerűen összeállított szógyűjtemény, amely abcérendben feltünteteti a szavak, kifejezések előfordulásait és lelőhelyét. Kétségtelen, hogy egy ilyen szótárt hasznosan forgathat Stefan George olvasója, még inkább stílusának kutatója, valamint a nyelvész szakember is. Az olvasó visszakeresheti egy-egy fülebe csengő szó előfordulásait a költő különböző műveiben; a stilisztikus egybevetései valamely szó különböző szövegek környezetét, összetételeit vagy továbbképzéseit, megláthatja az írói nyelv hajlékonyságát, gazdagságát, merészségét; a köznyelvi használatból való eltéréseket és egyezéseket; a nyelvész képet kap a szóhasználat gyakoriságáról, egy-egy szócsalád terebélyességéről, a szavak grammatikai felhasználásáról stb., azonban a mai tudományos felfogás vagy akár a szélesebb körű társadalmi igény is többet követel egy lexikográfiai műtől: elsősorban a teljességet olyan értelemben, hogy a feldolgozott szövegek egységes kerek egészet és pontosan körülhatárolt korpuszt alkotnak. Bock is teljességre törekszik, de a fordításokat elhagyja (annak elismerésével, hogy ezek is tartalmazhatnak igen lényeges lexikográfiai elemeket). Felfogása szerint egy George-szótárnak az a feladata, hogy a költői szókincs állományát és fejlődését az eredeti művek tükrében mutassa be (Bev.). Ezzel az elmélettel természetesen lehet vitatkozni, különösen akkor, ha a szókincsnek olyan perifériális elemei, mint az idegen szavak vagy kifejezések helyet kaptak a szótárban. Nem esoda, hogy a szerző ingadozott eljárásának kialakításában (erre az ingadozásra mutat, hogy könyve végén közli a kihagyott szavak jegyzékét), hiszen az írói szókincs feldolgozásának nincs hagyományosan kialakított módszere. Lényegesebb, hogy a szótár szerkesztője — az általa választott műfaji jelleg következményeképpen — mellőzi a szavak értelmezését. Márpedig a kutató is, a laikus olvasó is nyilvánvalóan azért veszi leggyakrabban kezébe a szótárt, főleg az írói szótárt, mert tudni akarja egy bizonyos szónak bizonyos szövegekörnyezetben érvényes jelentését. Az írói szótár alapvető feladata éppen ezért nem lehet más, mint egy-egy szó jelentés-struktúrájának minél teljesebb, minél árnyaltabb összeállítása, beleértve természetesen azokat a jelentésbeli finomságokat is, amelyek csalhatalan hű vonásai egyrészt a szóban forgó költő, író írásművészetének, másrészt annak a rugalmasságnak, hajlékonyságnak, amellyel az avatott művész a szót, mint

atléta az izmait, újabb meg újabb teljesítményekre tudja készíteni. Ennek a bonyolult és ma még feltáratlan folyamatnak a rejtekeibe legmélyebben és legbiztosabban az írói szótár segítségével lehet behatolni.

Helytelen volna itt felsorakoztatni azokat a további területeket, amelyek a modern tudomány számára egész sor — főleg egzakt jellegű — feladat megoldását vagy a megoldás segítségét kívánják meg az írói szótártól. Csak azért utalok rájuk, hogy jelezzem a konkordancia-szótárnak mint önálló szótári műfajnak időszerűtlenségét. (Más kérdés, hogy mint gépi eljárással elkészíthető adattár, kiinduló pontja lehet a további feldolgozásoknak, amint erre főleg az amerikai egyetemek nyelvtudományi intézeteiben bőséges példát találunk.)

Bock könyvének legkorszerűbb és legtanulságosabb részleteit a függelékben kapjuk: felsorolja a szótárba fel nem vett szavak jegyzékét (alig hatvan ilyen szó van); ugyanennyi azoknak a szavaknak a száma, amelyeket nem minden előfordulásukban mutat be a szótár. (Sajnos, a szerző adós marad annak megjelölésével, hogy milyen alapon vett fel vagy hagyott ki szövegpéldákat az egyes szócikkekben.) Érdekes, hogy Stefan Georganak mindössze húsz olyan szava van Bock szótára szerint, amelyik csak prózai műben fordul elő. (Nem tudjuk, voltak-e — bizonyára voltak — olyan szavai az írónak, amelyeket csak költeményekben használt.) Külön jegyzékben találjuk azokat a tulajdonneveket, amelyek nem a művekben fordulnak elő (megszólitások, ajánlások, utalások stb. keretében előforduló nevek); hasonlóképpen külön jegyzékbe foglalja a szerző a történelmi, földrajzi stb. neveket is.

Meg kell említeni a könyv szép, gondos kiállítását, jól áttekinthető tipográfiáját. Ámbar ezt el is várhatjuk egy olyan könyvtől, amelynek ára száztíz holland, csaknem ezer magyar forint.

BENKŐ LÁSZLÓ

Dada. Eine literarische Dokumentation.
Herausgegeben von Richard Huelsenbeck.
1964. Rowohlt, 299.

Huelsenbecknek, a Dada-mozgalom egyik alapítójának a bevezetőjével és válogatásában jelent meg ez az igénytelen (Paperback) külső mögött példás rendbe szedett, érdekes dokumentumanyagot tartalmazó kötet. Az 1936 óta Amerikában élő (és pszichiáterként dolgozó) költő bevezetőjében a visszatekintés józan hangján, jelen-

legi mestersége szellemében, higgadtan értő-keleti (s nem csupán ismerteti) az egykori botrányhősök híres mozgalmát. Amint írja, ők voltak az „alkotó irracionalisták”, akik az akkori káoszt mélyen átélve, megkísérelték megragadni annak értelmét. Anarchisták voltak, de nem politikai értelemben: művészek voltak művészet nélkül — az értelmetlenség értelmét akarták megragadni, így lett művészetük az „Antikunst”, azaz szembefordulás az előző korok lélektelen művészetével s kísérlet — mint a modern művészet minden lázadása — azok túlszárnyalására. A rombolás része lett egy távolabbi mutató fejlődésnek: a dadaisták élménye és vallomása az „abszolút Semmi”-ről közel áll az egzisztencialista filozófia alapeszméihez, s később a dadaizmus eszmevilága az egzisztencializmusban folytatódott.

A bevezetés emlékező, nosztalgikus hangulatú soraiból áradó tisztelet, amellyel a tisztas korú Huelsenbeck mai önmagának és irodalomtörténeti kincsé szentelődött ifjúkorának adózik, furcsa ellentétben van a válogatott szövegek első csoportjával, a manifesztumokkal, amelyekben a Cabaret Voltaire mindenfelől odavetődött fenegyerekeinek, a Romániából jött Tzarának és Jancónak, a Berlinből érkezett Ballnak és Henningsnek, valamint Huelsenbecknek magának és Arpnek „kinyilatkoztatásait”, pamfletjeit, próféciait és tiltakozásait olvashatjuk. A második csoportban prózai, a harmadikban lírai szövegeket kapunk, befejezésül pedig a mozgalom tagjainak egymásról és önmagukról rajzolt portréit, jellemzéseit. A dokumentumokban szereplő szerzők névsora természetesen nem csupán az első manifesztumok szerzőit, hanem azt a széles nemzetközi írógárdát rejti, akiket későbbi működésként emelt ugyan rangra, de valamilyen formában részt vettek ennek a zürichi indulású s onnan szétsugárzó avantgardista mozgalomnak a tevékenységében, pl. Breton, Aragon, Eluard, Cocteau, Soupault, Schwitters, és sokan mások az említettekén kívül. Értékes kiegészítője a kötetnek a függelékben közölt forrásjegyzék a szemelvényekhez és a részletes bibliográfia (könyvek, folyóiratok, katalógusok, folyóiratcikkek).

M. P.

Pierre de Boisdeffre: Giono. Paris, 1965. Gallimard. La Bibliothèque Idéale, 285.

Jean Giono a XX. századi francia próza egy legizgalmasabb és leg-problematicusabb jelensége. Azok közé tartozik, akiket lehet szidni, bírálni, lehet dicsérni, de elhallgatni semmiképpen sem.

Munkássága újra meg újra figyelemre készíti a kritikusokat. Ezt bizonyítják a sorjában megjelenő monográfiák, amelyek munkásságának értékelésére vállalkoztak. Közöttük a legfrissebb Boisdeffre könyve. Értéktelét jelent már az is, hogy olyan kötetek között látott napvilágot, melynek előző kötetei a francia irodalom igen jelentős és kiváló képviselőiről adnak összefoglaló képet. A könyv köszöntés és tiszteletadás egy 70 esztendő író munkássága előtt.

Giono, mint minden valamire való író, korának történelmi problémáival, népének nyomasztó sorskérdéseivel viaskodott. Korai társadalmáról alkotott véleménye számos részletében találo, de a megoldás keresésében a jobboldal eszmevilágába fut bele. Egy reakciós utópia felé fordította arcát.

Boisdeffre könyve lírai esszé, amely eleve kénytelen lemondani arról, hogy az író életművét egész terjedelmében föl-mérje, minden részletében megvizsgálja. Az anyag és a szempontok korlátozása azt eredményezi, hogy igen lényeges és jelentős kérdések megvizsgálása maradt ki a könyvből.

Boisdeffre Giono művészi fejlődését kísérő nyomon, s munkásságán belül három korszakot különböztet meg. Az első korszak a „kozmosz lírizmus” kora. A fiatal Giono a fák, a füvek, a szelek poétája, aki a régi antik mítoszokat élesíti újjá s Pán misztériumát ünnepli. A gionói lírizmus csúcását a *Que ma joie demeure* jelenti, — ez a regény korszakot zár le az író fejlődésében, melyet a „prédikatori” korszak követ. E korszak politikai és morális telítettségű írásai új periódust jelentenek Giono oeuvrejében. Premier plánban a modern technikai civilizáció, a városi élet, a politika és a háború eltélése áll. „Az elidegenedés e formáival a valódi emberi viszonyokat helyezi szembe”, a mesteremberek, a parasztok, a természeti ember világát. Boisdeffre is látja Giono tévedését: „tévedése az volt, hogy azt hitte, a történelem folyása visszafordítható és hogy egy eltűnt civilizáció törvényei menedékkül szolgálhatnak a világnak. A XX. század zaja, őrjöngése és romjai közepette mindenáron egyetlen kincset akart megővni, a paraszti életet.” Am az álmokra rázúdul a történelem feltartóztatlan, viharos árja s eltemet mindenféle elképzelést.

„A megpróbáltatások — írja Boisdeffre — átalakították a költőt. Egy realista Giono született, a krónikák klasszikus elbeszélője.” Am, figyelmeztet, a gionói metamorfózis nem hirtelen forradalmi változás, csupán fejlődésről lehet szó, melynek során a realista győzedelmeskedik a poéta fölött. A természet díszletként

szerepel az újabb könyvekben, az ember kerül az előtérbe.

Boisdeffre esszéjének legnagyobb hibája, hogy nem a történelmi fejlődés fő vonalait és általános törvényszerűségeit szem előtt tartva vizsgálja a maga anyagát. Elemzéséből kimaradtak a kor nagy társadalmi harcai, törekvései, eszmeáramlatai. Nem méri fel az osztályok erőviszonyait és meg sem próbálja ezeken keresztül megvilágítani Giono művészetének és gondolatvilágának elemeit, alkotásainak és világnézetének belső ellentmondásait.

Boisdeffre esszéje meglehetősen mostohán bánik Giono etikai, politikai írásaival, s ez egyik gyenge pontja, hiszen ha Giono nem is elsősorban politikus, életműve nemcsak mint szépírói alkotás, hanem mint politikai-ideológiai állásfoglalás is figyelmet érdemel. Hatása — magyarországi hatása is — volt annyira ideológiai, mint esztétikai hatás.

Giono olyan korban kezdi el működését, amikor a társadalmi fejlődés ellentmondásai egyre jobban kiéleződnek. Világnézetét ez a folyamat fejlesztette és formálta ki. Ezek voltak művészi törekvésének társadalmi meghatározó körülményei. A háború, a munkamegosztás embertelenségével a természeti élet tisztaságát állítja szembe s a kor rideg életellenességéből az élet kozmikus áramlásába akarta bekapcsolni az embert. Lázad az embertelen világ modern formái ellen, s a betegséget a természeti élethez való visszatérés utópiájával akarja gyógyítani. Társadalmi reformtervet fogalmaz, a parasztok missziójáról beszél. Társadalom-koncepciója azonban hamis, reakciós, mert elemzését a valóságos társadalmi összefüggésektől elválasztja s elképzelésének sorsa nem lehet más, mint minden olyan törekvés, amelynek programját nem az adott gazdasági üres és az erre ráépülő gazdasági struktúra határozza meg. Boisdeffre adós marad a dolgok miértjének megmagyarázásával, vagyis nem világítja meg a gionoi oeuvre társadalmi hátterét, társadalmi és politikai rugóit. Ha ezt megtette volna, akkor esetleg megállapításában megalapozottabb lehetett volna. Az irodalom nemcsak alkotóegyeniségek és életművek sora, hanem eleven, dinamikus folyamat s minden mű innen nyeri értékét és értelmét. Ezt hagyta figyelmen kívül Boisdeffre. S az esszé másik nagy adóssága — ami az előzőkből következik — hogy nem képes elhelyezni Gionót európai kortársai között, s nem tudja kijelölni helyét és rangját a XX. századi francia próza történetében.

Boisdeffre könyve, mint már említettük, a Bibliothèque Idéale c. sorozatban jelent meg. A kötet jellege, összeállításának szempontjai, struktúrája azonos a sorozat-

ban már megjelent könyvekével. A kötetet az frótársak jellemzése, emlékezése vezeti be, majd pedig egy életrajzi vázlat előzi meg az író munkásságát bemutató esszét. Ezt követik Giono munkáinak tartalmi ismertetései, rövidre fogot interpretációi. Rövid idézeteket olvashatunk az író műveiből, aztán a kritikusok nyilatkozatait. A kötetet bibliográfia zárja le.

J. J.

Modern French Poets on Poetry. An anthology arranged and annotated by Robert Gibson. Cambridge, 1961. Univ. Press, 291.

Mindig hasznosak lehetnek az olyan tematikailag csoportosított idézetgyűjtemények, amilyenben R. Gibson is részleteti a szakembereket: a modern francia költészet, amelyet természetesen Baudelaire-től számít, jeleseinél „ars poetica”-jellegű megnyilatkozásait gyűjti össze, kommentálja angolul és közreadja eredeti nyelvükön. Az anyag csoportosítása négy fejezetre osztja a munkát: az elsőben a költők kritikusai jellegű megnyilatkozásait vizsgálja — a költőtársakról mondottakat elsősorban, s az önmagukról és költészetükről mondottakat csak mellékesen. A következő három fejezet ugyanis éppen az ilyen, önmagukról elmondott megnyilatkozásokat részletezi (bár itt is gyakran szerepelnek a „másik” költőről szóló vélemények — természetesen, hogy olyan antológiában, amelyben Valéry is szerepel, az ő mindenre és mindenkire kiterjedő aforizmái alkotják az anyag mennyiségileg legjelentősebb részét). A második fejezetben a költői célok, a harmadikban az eszközök megvilágítására vonatkozó idézetek kaptak helyet; minthogy az elsőnek mintegy összefoglaló fogalma a költő sajátos világa, egy erről szóló összefoglaló idézetcsokor után egyenként mutatja be Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Claudel, Valéry világát, az elsőket részletesen, sajátosságaik szerint tovább finomítva (Baudelaire érzékenysége, képzelete, vallásos hite stb. külön idézet-csoportokkal szemlélítve), Claudelt röviden, Valéryt (az említett ok miatt) ugyancsak jelzésszerűen. A fejezet befejezéséül az Hugóra vonatkozó vélemények vannak összegyűjtve, mint a modern költészet ellenpólusának, a meghaladni kívánt nagyság képviselőjének, a nagy „ellenfélnek” a művészetére vonatkozó állásfoglalások. A költészet eszközeit először általánosságban, a modernnek által „megtisztításnak” tekintett eljárás aspektusában mutatják az idézetek, aztán a nyelv, a művészi áttétel problémái, végül pedig a verstan (ritmus és rímelés) megoldásaira vonatkozó nézetek

kerülnek egy-egy csoportba. Az utolsó, negyedik fejezetben a költő „munkájára” magára vonatkozó vallomások kaptak helyet, elsősorban az ihlet. Részletezve szemléltetik az idézetek a kompozícióra, az alkotás folyamatára vonatkozó elméleteket (a behődölés az ihletnek, a mesterségbeli tudás követelményei, a hatásra való törekvés) és az önmaguk csalhatatlanságába vetett hitet — a Baudelaire-rel kezdődő modern költészetnek olyan vonásait, amelyek napjainkig jellemzik és befolyásolják — tovább finomítva és átalakítva — a költői magatartást.

A kommentárok szerények és tömörök, nem kívánnak különösebben eredeti koncepciót tolmácsolni, inkább csak az anyag zárt magyarázatára korlátozódnak s mindarra a közhelyszerű jellegzetességekre, amely ennek a modern költészetnek mai ismereteink rendszerében mintegy természetes sajátosságát alkotja. A kötetet válogatott bibliográfia egészíti ki; a névmutató a fontosabb nevekhez tárgymutatókat is tartalmaz. Éppen ez a szerény, de igen gondos filológiai apparátus — a szerény kommentárok, a pontos forrásjelzések s a szöveg kilencven százalékát kitevő idézetek — teszi ezt az antológiát használnál forgatható segédkönyvvé az irodalomtörténettel és elmélettel foglalkozó számára.

M. P.

Кузнецов: Советская проза. Москва, 1964. Изд. Советский Писатель, 438.

M. M. Kuznyecovnak a szovjet próza fejlődését bemutató munkája alapján véve két részre tagolódik. Az elsőben a regény műfajelméleti problémáival foglalkozik, a másodikban a szovjet próza kibontakozásának konkrét útjait vizsgálja.

A kötet műfajelméleti fejtegetései szemléltetően foglalják össze a regény történelmi kialakulását, a műfaj tartalmi és formai változásait korunkban és az elmúlt századokban. A szerző imponáló anyagismerettel hasonlítja össze az európai próza fejlődésének különféle állomásait, s ezen belül a regénynek azt a társadalmi telítettségű típusát, amely az orosz irodalomban kialakult.

A tanulmány legérdekesebb részeit a húszas évek pezsgő kísérletezéseit be-

mutató fejezetek alkotják. Kuznyecov az elsők közt igyekszik tudományosan is hiteles képet rajzolni erről a korszakról, amelynek egyes jelenségeit az eddigi munkák megkerülték vagy éppen csak jelezték. Részletesen taglalja például Andrej Belij időnként az irracionálisba átsapó regényeit, amelyek a forradalom és az értelmiség viszonyát feszegetik (*Petyerburg, Moszkva*), Borisz Pilnyak írásait, amelyekből a forradalom ösztönös vihara csap felénk (*Meztelen esztendő, Ivan Moszkva*) és Zamjatyin erősen kritikus prózáját, amely az októberi eseményekben a tömegnek az egyéniségen való felülkerekedését látja (*Barlang, Özönvíz*). Az ún. „negatív” példákon kívül széles perspektívában vonultatja fel előttünk az avantgardizmussal érintkező különféle kísérleteket: az ornamentális prózát (Babel, Olesa, Saginyan stb.), a tematikus elbeszélőművészetet (Kaverin, Leonov stb.), a romantika (Grin, Pausztovszkij stb.), a naturalizmus (Groszmann, Panfjorov stb.) és a realizmus (Fagyeev, Furmanov, Szerafimovics stb.) továbbfolytatóinak munkásságát. Érzékeltes példákkal írja le, hogyan kerül ki győztesen e különféle irányzatok versengéséből a realizmus, mint a kor változásait legközérthetőbben megfogalmazó és megmutató alkotói módszer.

Kuznyecov munkájának érdemét a problémák bátor felvetésében, megmutatásában látjuk, abban a törekvésében, hogy a szovjet próza fejlődésének a megítélésében az eddigieknél erőteljesebb mértékben igyekszik érvényesíteni az irodalmi elveket. Az egész mű koncepciója azonban mégis bizonyos mértékig ellentmondásos, illetve következtelen. Észtétikai értékrendszere szemmel láthatóan a szovjet irodalom harmincas éveiben született művek (Gorkij, Solohov, Aleszej Tolsztoj nagyregényeinek) gyakorlatához igazítja. A szocialista realizmus fogalmát a prózában szinte kizárólagosan az ún. „korszak-regényhez” kapcsolja, s ezáltal megvonja az elismerést az ún. kisebb műfajoktól.

Az utóbbi évek, illetve évtizedek gyakorlata eléggé közismerten cáfolja e koncepció szűkkeblőségét, s arra figyelmeztet, hogy a szocialista realizmus felfogását tágabban kell értelmeznünk, s a szovjet próza egészének fejlődését is differenciáltabban és mélyebben kell értékelnünk.

BOTKA FERENC

Tartalom

<i>Halász László</i> : Irodalom és pszichoanalízis.....	227
L. Charles-Baudouin: A kép törvényei és a költői szimbólum	245
<i>Vajda György Mihály</i> : Fenomenológiai szemlélet az irodalomtudományban és az irodalomban.....	249
Michel Butor: A kutató regény	273
<i>Köpeczi Béla</i> : J.-P. Sartre esztétikai nézeteiről	276
Jean-Paul Sartre: Az író és nyelve	291
<i>Rónay György</i> : Katolikus irodalom — katolikus filozófiák	295
Paul Claudel: Vallás és költészet	311
Teilhard de Chardin: Az emberi érzéke	312
Emmanuel Mounier: Mi a perszonalizmus?	313
<i>Darabos Pál</i> : Zen, Salinger, Kerouac	315
Zen — szövegek	331
Rudolf Kassner: Zen, Rilke és én	335
<i>Varga László</i> : Az abszurd dráma világgépe	338
Ionesco: A kopasz énekesnő	345
Brechtől	348

KÖNYVEK

E. F. Kaelin: An Existentialist Aesthetic (<i>Kenyeres Zoltán</i>)	350
M. Nadeau: Le roman français depuis la guerre (<i>Heszke Béla</i>)	351
Poets in Progress (<i>V. A.</i>)	352
W. Allen: The Modern Novel in Britain and the United States (<i>Loránd Imre</i>)	353
G. E. Wellwarth: The Theater of the Protest and Paradox (<i>Varannai Aurél</i>)	353
O. W. Vickery: The Novels of William Faulkner (<i>Batári Gyula</i>)	354
D. Heinley: America in Modern Italian Literature (<i>V. A.</i>)	355
M. Millgate: American Social Fiction (<i>V. A.</i>)	355
R. Pucheu: Le journal, les mythes et les hommes (<i>M. P.</i>)	355

H. Kenner: Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians (<i>Varannai Aurél</i>)	356
M. Forti: Le proposte della poesia (<i>Gáldi László</i>).....	357
Symbole und Signale. Frühe Dokumente der literarischen Avantgarde (<i>Szondi Béla</i>).....	358
Literatur im Blickpunkt zum Menschenbild in der Literatur der beiden deutschen Staaten (<i>Silfen János</i>)	359
Ho Ch'i-fan: Wen-hsüch yi-shu te ch'un-t'ien (<i>Galla Endre</i>)	360
Oxford History of English Literature (<i>Varannai Aurél</i>)	361
V. Erlich: The Double Image (<i>Szabó Ákosné</i>).....	362
J. H. Wheelock: What is Poetry? (<i>Hernádi Miklós</i>).....	363
H. A. Brongers: De literatuur der Babyloniërs en Assyriërs (<i>Komoróczy Géza</i>)	363
G. Rinaldi: Storia delle letterature dell'antica Mesopotamia (<i>Komoróczy Géza</i>)	363
Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi (<i>Bán Imre</i>)	365
R. Daniells: Milton, Mannerism and Baroque (<i>Sarbu Aladár</i>)	367
La civiltà veneziana nell'età barocca (<i>Hopp Lajos</i>)	369
P. Brockmeier: Literaturgeschichtsschreibung von Claude Fauchet bis Laharpe (<i>Hopp Lajos</i>)	369
W. Krauss: Die französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts (<i>Hopp Lajos</i>)	371
G. Wicke: Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung (<i>Hopp Lajos</i>)	372
G. Kozielik: Friedrich Ludwig Zacharias Werner. Sein Weg zur Romantik (<i>Berczik Árpád</i>)	373
В. Ермилов: Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (<i>Kádas Géza</i>)	374
Russian Literature and Modern English Fiction (<i>Katona Anna</i>)	375
В. Н. Девекин: Немецкая антифашистская литература. 1933—1945г. (<i>Peterdi Emőke</i>)	376
C. V. Bock: Wort-Konkordanz zur Dichtung Stefan Georges (<i>Benkő László</i>)	376
Dada. Eine literarische Dokumentation (<i>M. P.</i>)	377
P. de Boisdeffre: Giono (<i>J. J.</i>)	378
Modern French Poets on Poetry (<i>M. P.</i>)	379
Кузнецов: Советская проза (<i>Botka Ferenc</i>)	380

AZ AKADÉMIAI KIADÓNÁL ÚJABBAN MEGJELENT KÖNYVEK.]

KÁNTOR LAJOS

Száz éves harc „Az ember tragédiájáért“

Ara júzve 14,—Ft.

*

Mikszáth Összes Művei 36. köt.

Elbeszélések 10.

Sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta Rejtő István

Kritikai kiadás ára kötve 25,—Ft.

Kritikai jegyzetek nélküli kiadás 20,—Ft.

*

Jókai Mór Összes Művei

Rab Ráby

Sajtó alá rendezte Kovács Győző — Nagy Miklós

Kritikai jegyzetekkel kötve 50,—Ft.

*

Jókai Mór Összes Művei

A három márványfej

Sajtó alá rendezte Oltványi Ambrus

Kritikai jegyzetekkel kötve 43,—Ft.

*

SZÁNTÓ TIBOR

A betű

Második kiadás (A magyar könyv)

Két kötetben kötve 220,—Ft.



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója.

Műszaki szerkesztő: Merkly László

A kézirat a nyomdába érkezett: 1966. VII. 7. — Példányszám: 1370 — Terjedelem: 14 (A/5) ív.

66.62610 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Ласло Халас</i> : Литература и психоанализ	227
<i>Л. Шарль-Бодуэн</i> : Законы образа и поэтический символ	245
<i>Дёрдь Михай Вайда</i> : Феноменология в литературоведении и литературе	249
<i>Мишель Бютор</i> : Исследовательский роман	273
<i>Бела Кёпеци</i> : Эстетические взгляды Сартра	276
<i>Жан-Поль Сартр</i> : Писатель и его язык	291
<i>Дёрдь Ронаи</i> : Католическая литература — католические философии	295
<i>Поль Клодель</i> : Религия и поэзия	311
<i>Тейлар де Шарден</i> : Чувство человеческого	312
<i>Эммануэль Мунье</i> : Что такое персонализм?	313
<i>Пал Дарабош</i> : Зен, Сэлинджер, Керуак	315
Зен. Тексты	331
<i>Рудольф Касснер</i> : Зен, Рильке и я	335
<i>Ласло Варга</i> : Представления абсурдной драмы о мире .	338
<i>Ионеско</i> : Лысая певица	345
О Брехте	348

КНИГИ

MAGYAR
KÖZÖMÁNYS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

S O M M A I R E

<i>László Halász</i> : Littérature et psychoanalyse.....	227
L. Charles-Baudouin: Les lois de l'image et le symbole poétique	245
<i>György Mihály Vajda</i> : La conception phénoménologique dans la science littéraire et dans la littérature....	249
Michel Butor: Roman comme recherche	273
<i>Béla Köpeczi</i> : Sur les conceptions esthétiques de J.-P. Sartre.....	276
Jean-Paul Sartre: L'écrivain et sa langue	291
<i>György Rónay</i> : Littérature catholique — philosophies catholiques	295
Paul Claudel: Religion et poésie	311
Teilhard de Chardin: Le sens humain	312
Emmanuel Mounier: Qu'est ce que le Personnalisme?	313
<i>Pál Darabos</i> : Zen, Salinger, Kerouac	315
Zen — Textes	331
Rudolph Kassner: Zen, Rilke et moi	335
<i>László Varga</i> : La conception du monde du drame absurde	338
Ionesco: La Cantatrice chauve	345
Sur Brecht	348

LIVRES



507.204

Λ

helikon

VILÁGRODALMI FIGYELŐ

A tartalomból:

AZ IRODALOM SZOCIOLÓGIAI SZEMLÉLETE

✱

Tanulmányok

✱

Dokumentumok

✱

Könyvek

2

1966 | 4

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

Szerkesztő bizottság:

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

Felelős szerkesztő

KÖPECZI BÉLA

Szerkesztő

HOPP LAJOS

Technikai szerkesztő

T. ERDÉLYI ILONA

Szerkesztőség:

Budapest XI., Ménesi út 11–13.

Tel.: 259-266.

Szerkesztőségi órák: hétfőn 10–12 óra
között

Belső munkatársak:

BOJTÁR ENDRE
KOVÁCS JÓZSEF
TÁLASI ISTVÁN
VARGA LÁSZLÓ

HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

1966/4. XII. ÉVFOLYAM

megjelenik évente négy füzetben

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

Előfizethető és példányonként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, Budapest V., Alkot-
mány u. 21. Telefon: 111-010. Csekkbefizetési számla:
05,915,111-46. MNB egyszámlaszám: 46.

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

Előfizetési díj egy évre 32,- Ft.

✱

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Merkly László

A kézirat nyomdába érkezett: 1966. X. 28.

Példányszám: 1300

Terjedelem: 16,5 (A/5) ív

66.63052 Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

Index: 25,380

Az irodalom szociológiai szemlélete

Folyóiratunk e számát az irodalom szociológiájának szenteltük. Időszerű igényeknek kívántunk eleget tenni ezzel; napjainkban ugyanis az irodalom és általában a művészetek társadalmi szempontú megközelítése egyre inkább tért hódít még olyan nyugati irodalomtudományi irányok képviselői és hívei között is, akik néhány éve még a műalkotás immanens magyarázatának módszerét tartották egyedül jogosnak. Aligha kétséges, hogy az irodalom és a művészetek szociológiai szemléletének terjedésére sugalmazó hatással van a marxista kutatók — a nyugatiak és a keletiek — tevékenysége, hogy az irodalom társadalmi megközelítése a mi módszerünkkel több ponton érintkezik. Éppen ezért fontos, hogy kellő határvonalat is húzzunk az irodalomszociológia polgári változatai és a marxista irodalomtudomány közé. A szám gerincét alkotó dokumentumgyűjtemény az olvasót hozzásegíti ahhoz, hogy e határvonalt meglétéről részben maga is meggyőződjék, részben szemléletes bizonyyságot ad a szociológiai irodalomszemlélet múltjáról és különböző árnyalatairól.

A kötet tanulmányai az irodalom és az irodalmi élet néhány szociológiai vonatkozását tárgyalják részben ismeretelméleti (Hegedüs András), kultúrpolitikai (Köpeczi Béla), részben módszertani szempontból (Varga Károly), részben — a dokumentumok bevezetőjéül — tudománytörténetileg (Vajda György Mihály). Kritikai és dokumentációs kiegészítésül kapcsolódik a szám gyűjteményes anyagához néhány részlet a Szovjetunió Tudományos Akadémiájának egy 1964. évi idevágó vitájából, valamint egy amerikai és egy francia szemle, amelyek az irodalomszociológia helyzetéről számolnak be.

A szerkesztő bizottság

L'ASPECT SOCIOLOGIQUE DE LA RECHERCHE LITTÉRAIRE

Le présent numéro de notre revue est consacré à la recherche sociologique de la littérature. La méthode sociologique appliquée à la littérature et en général aux arts, se répand de plus en plus même parmi les représentants des tendances littéraires qui, quelques années plus tôt, étaient encore les partisans dévoués de l'interprétation immanente de l'oeuvre d'art. Il n'est guère douteux, que l'activité des chercheurs marxistes — exerce une influence inspiratrice sur la propagation de la conception sociologique de la littérature et des arts. C'est pourquoi, il est très important de tracer une ligne de frontières entre les variantes bourgeoises de la sociologie littéraire et la science littéraire marxiste. Le recueil de documents que nous publions aide d'une part les lecteurs à se convaincre par eux-mêmes de l'existence de cette frontière, d'autre part, il présente le passé et les différentes nuances de la conception sociologique de la littérature.

Les études du présent volume s'occupent de quelques problèmes sociologiques de la littérature et de la vie littéraire du point de vue de la gnoseologie (A. Hegedüs), de la politique culturelle (B. Köpeczi), de la méthodologie (K. Varga) et en partie — en guise d'introduction aux documents — de l'histoire de la science littéraire (Gy. M. Vajda). A ce recueil se rattachent d'ailleurs un compte-rendu d'une discussion de l'Académie des Sciences de l'URSS qui a eu lieu en 1964 sur l'emploi de la méthode sociologique dans l'histoire, de même que des «revues» qui décrivent la situation de la sociologie littéraire aux Etats Unis et en France.

Le comité de rédaction

СОЦИОЛОГИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ

Этот номер нашего журнала мы посвящаем социологии в литературных исследованиях. Этим самым мы хотим удовлетворить один из насущных вопросов литературоведения наших дней. Дело в том, что в наши дни подход к литературе и вообще к искусству на основе общественных воззрений завоевывает себе все большее признание даже среди тех представителей и сторонников литературоведческих направлений на Западе, которые еще несколько лет назад считали единственно возможным способ имманентного объяснения произведений литературы и искусства. Едва ли можно подвергать сомнению тот факт, что на распространение социологии в литературе и искусстве большое влияние оказала деятельность исследователей-марксистов, как западных, так и восточных, которая привела к тому, что подход к рассмотрению литературы на основе общественных воззрений во многом соприкасается с нашим методом исследования. Именно поэтому важно провести необходимую межевую линию между буржуазными вариантами социологии в литературе и марксистским литературоведением. Подборка документов, составляющая основу данного номера журнала, поможет читателю, с одной стороны, самому убедиться о существовании такой границы, с другой, дает наглядное представление о социологических представлениях о литературе в прошлом и об их различных оттенках.

Помещенные в журнале статьи затрагивают вопросы социологии в литературе и литературной жизни с разных точек зрения: с точки зрения теории познания (Андраш Хегедюш), политики в области культуры (Бела Кёпечи), методологии (Карой Варга), истории науки, как это сделано во вступительной статье Дёрдя Михаю Вайды, помещенной перед подборкой документов. В качестве критического и документационного дополнения присоединяются к материалу журнала несколько частей из материала дискуссии "История и социология", состоявшейся в АН СССР в 1964 году, а также принадлежащие перу американского и французского авторов обозрения вопросов социологии литературы в данных странах.

Редколлегия

Az irodalmi és a társadalomtudományi megismerés mint szociológiai probléma

A mindennapi, a tudományos és a művészi visszatükrözés elméletének a kidolgozása a marxista filozófiának egyik legjelentősebb hozzájárulása az emberi gondolkodás fejlesztéséhez. A szociológia ezt — bizonyos történelmi szakaszokban rendkívül fontos — de végső soron mégis csak mellérendelt jelentőségű megközelítéssel tudja kiegészíteni; mindenekelőtt a visszatükrözés mint valóságot megismerő folyamat társadalmi determináltságának vizsgálatával, vagyis az adott társadalmi struktúra és szélesebben az uralkodó társadalmi viszonyok e folyamatra gyakorolt hatásának konkrét analizisével.

A megismerési folyamat megismerése

A társadalmi determináltság a mával foglalkozó társadalomtudományban, a szociológiában és a művészetileg értékes irodalomban vet fel különösen bonyolult problémákat. Ezért tanulmányomban a tudományos és a művészi megismerésnek ezek a formái szükségszerűen kiemelt szerepet kaptak.

A szociológia e tekintetben kettős szerepben lép fel; részben, mint a társadalmi valóság legkülönbözőbb tényeinek tudományos módszerességű megismerése, részben pedig mint a különböző megismerési formáknak — köztük magának a szociológiának is — a megismerése.

A szocialista országokban most fejlődő marxista szociológia e kettős szerepet fokozatosan kezdi betölteni; az utóbbi vonatkozásban figyelme ma még — érthetően — elsősorban a társadalmi valóság mindennapi tudati megjelenségének a vizsgálatára, a mindennapi megismerési folyamatra szorítkozik. Ez egyébként az a szféra, amely a legközvetlenebbül és a legnyilvánvalóbban jelenik meg, fontos társadalmi tényként. Emiatt még a tudományos és művészi visszatükrözés megítélésének is az a legfőbb kritériuma, hogy a mindennapi gondolkodásra valamilyen előre meghatározott irányban hat-e vagy sem.

Bár a marxizmusban általánosan elismert volt az a gondolat, hogy mind a tudomány, mind a művészet, s így a szociológia és az irodalom egyaránt a társadalmi-történelmi fejlődés terméke, mégis az a gondolat, hogy a valóság szociológiai és irodalmi megismerése társadalmi meghatározottságnak alávetve történik, amely ezt a folyamatot nemcsak segíti, hanem rendszerint torzítja is, s mint ilyen nemcsak alanya, hanem tárgya is lehet a kutatásnak, háttérbe szorult. Ez a vonatkozás legfeljebb a marxista esztétikában, természetesen ott is sajátos esztétikai megközelítésben és a tudomány-, illetve irodalomtörténetben került kimunkálásra.

Az emberi történelem sajátos fejlődési szakasza az, amikor e bonyolult „megismerési” folyamat magunkévá változtatásának megérnek a társadalmi

feltételei. A megismerési folyamat az emberiség „előtörténetében” úgy jelenik meg, mint természeténél fogva magunknak való, mint legbensőbb lényünk része, mint tőlünk elidegeníthetetlen sajátunk. Sokkal inkább a „miénknek” tűnik, mint a munka vagy a kultúra megannyi formája, s közben az egyes embertől — ha lehet — még inkább s még végzetesebb hatást kiváltóan idegenedik el.

S így úgyszólván lehetetlen túlértékelni annak a folyamatnak a jelentőségét, amikor a tudományos és a művészi megismerés, amelynek legfontosabb funkciója éppen az, hogy az embert körülvevő világot az ember sajátjává tegye, mely ezáltal megszűnik magánakvaló lenni, társadalmilag megismertté, áttekinthetővé, ellenőrizhetővé válik. Az ember saját viszonyainak csak akkor válhat urává, ha a megismerési folyamat felett is teljes kontrollt tud gyakorolni.

A megismerési folyamat szociológiai megközelítése, az irodalmi és a szociológiai tevékenység szociológiája elsősorban a marxista esztétikai módszerre építhet — amely a maga legkifejlettebb formájában Lukács műveiben jelent meg. Az esztétika azonban mindenekelőtt azt keresi, hogy a művészeti, illetve közelebbről az irodalmi alkotásokban milyen formában és mennyire hűen tükröződnek a társadalom lényegi viszonyai és problémái, s nem azt, hogy ezt a folyamatot a társadalmi körülmények milyen mechanizmusok segítségével határozzák meg.

Ebben a megközelítésben — ahol az uralkodó elem a valósághoz hű tükrözés esztétikai követelményként való felvetése — szükségszerűen háttérbe szorulnak a művészi alkotás folyamatának társadalmi feltételei, amit legalábbis ebben a vonatkozásban éppen a legsajátosabb szociológiai problémának lehet tekinteni. (Meggjegyzem, hogy még a kultúrszociológiában is, amely talán a legközelebb áll az esztétikához, gyakrabban vizsgált téma a kultúrának s benne az irodalomnak a társadalomra gyakorolt hatása: a kultúra funkciója, illetve a kulturális ízlés mint az alkotási folyamat társadalmi meghatározottsága.)

A szociológia a tudományos és művészi megismerési folyamatot mint társadalmilag meghatározott jelenséget fogja fel, — ami egyébként mind a marxista tudományelméletnek, mind az esztétikának mindig is fontos kiinduló gondolata volt — és azt keresi, hogy ez a meghatározottság milyen közvetítő mechanizmusok segítségével válik realitássá, s hogy a különböző történelmi korszakokban magában a megismerési folyamatban milyen sajátos tendenciák fejlődnek ki, s ezek segítik-e, vagy torzítják a valóság hű visszatükrözését.

A szociológiai megismerés mint magánakvaló még kevésbé tárgya a tudományos analízisnek, mint a kultúra, illetve szűkebben az irodalom. A tudománytörténet — s benne a tudományozsziológia eredményei is — legjobb esetben a tényleíró történelem szintjén állnak, s ezért a tudományos megismeréssel összefüggő problémák elméleti igényű tárgyalása is elsősorban az esztétika keretében történik.

A tudományos és a művészi megismerés módszertani különbsége ugyanakkor jól feltárt, s aligha szorul jelentősebb kiegészítésére. Ez bár alapul szolgál a szociológiai megközelítés számára is, korántsem ad választ a felvetett kérdésre.

A tudományos megismerés eszerint az általánosítás folyamatában azt a módot keresi, ahogyan az egyedi jelenségek érthetővé, magunknakvalóvá válnak. Az esztétikai visszatükrözés viszont — ahogy Lukács György írja —

„a közvetlen egyediségben bezárt meghatározások és vonatkozások . . . kibontakoztatására törekszik . . . mégpedig úgy, hogy az egyediségek emberileg releváns magánakvalója ezekben az újonnan megalkotott összefüggésekben láthatóbban, átélhetőbben és érthetőbben jelenik meg, mint amilyen eredeti formájában volt.”

Mind a tudományos, mind a művészi megismerési folyamatra — ha eltekintünk a társadalom különböző rétegeiben kialakult elvárásoktól (pl. a már említett kulturális ízlés), ami a szociológiában viszonylag gyakrabban vizsgált téma, mindenekelőtt két társadalmi erő hat. Ezek közül bár sem az egyiket, sem a másikat nem lehet homogénnek vagy egyirányúnak tekinteni, mégis mindenekelőtt bennük lehet megtalálni az irodalmi és a szociológiai megismerési folyamat belső sajátosságainak magyarázatát.

1. A tudományos és a művészeti megismeréssel szemben „hivatalosan” kialakult álláspontok és elvárások a velük együttjáró minden következmény-nyel (anyagi juttatások, erkölcsi elismerés, elítélés stb.) együtt.

2. A társadalomtudományi és művészeti értelmiség helye a társadalomban (amelyen természetesen korántsem szabad csak a saját helyzetet érteni), s e rétegben kialakult értékrendszerek, magatartásnormák, tudati felfogások stb.

Annak, aki meg akarja érteni azt a rendkívül összetett és ellentmondásos fejlődési folyamatot, amely napjainkban a szocialista országok művészetében és társadalomtudományában végbemegy, mindenekelőtt ennek az önmagában is, de különösen összefüggéseiben rendkívül bonyolult két szférának a fejlődését kell áttekintenie.

Történelmileg teljesen indokolható az, hogy a szocialista társadalom építésének első időszakában nem a társadalmi valóság tükrözésének hogyanja és mértéke került előtérbe, hanem az a szerep, amelyet a művek a politikai és a társadalmi harcokban játszottak, illetve ahogyan állást foglaltak a megoldásra megérett társadalmi problémákban, s nem az, hogy a valóságos viszonyok átélhetően és érthetően jelenjenek meg az irodalmi alkotásokban. Az előbbi követelmény később a dogmatizmus hatására végletes módon fogalmazódott meg és a hivatalos elvárás — kimondva vagy kimondatlanul — „irányregényt”, illetve valamely adott megoldást védő és éppen ezért politikailag pozitív hatást kiváltónak tekintett társadalomtudományi munkákat követelt. Számításon kívül maradt az a körülmény, hogy ez az elvárás ellentmond mind a művészi, mind a tudományos megismerés belső sajátosságainak, s emiatt hatása is csak bizonyos korszakokban és akkor is viszonylag szűk keretek között tekinthető pozitívnek.

Engels művészetekkel foglalkozó írásainak (ebben a vonatkozásban főleg leveleiről van szó) fő témája éppen annak a megmutatása volt, hogy az „irányregény” — ahol a társadalmi cél közvetlenül jelenik meg — szöges ellentétben áll e műfaj belső sajátosságaival és társadalmi funkciójával.

Sokkal kevésbé került kidolgozásra ez a kérdés a társadalomtudomány vonatkozásában, ahol a fő követelmény egészen az SZKP XX. kongresszusáig változatlanul a napi politikai célkitűzések közvetlen szolgálata maradt. A társadalomtudománynak a szocializmus megvalósult formáját kellett védenie, s ehhez kellett igazolást adnia. A szocializmus elleni merényletnek tűnt már annak a kétségbe vonása is, hogy valamely adott forma (intézmény, tervezési vagy anyagi ösztönzési forma stb.) a legmegfelelőbb-e a társadalmi haladás — vagyis voltaképpen a szocialista fejlődés — érdekében. S így jóformán

teljesen elmosódtak a határok a megismerési funkcióját valóban teljesítő társadalomtudományi munka, illetve a propaganda- és agitációs tevékenység között. (Természetesen ez utóbbi műfaj is — azoktól a politikai célkitűzésektől függően, amelyeket szolgál — egyaránt játszhat kifejezetten pozitív és rendkívül reakciós szerepet.)

Innen adódik az egyik legfontosabb különbség a társadalmi viszonyok irodalmi visszatükrözése és azok társadalomtudományi megismerése között.

Az irodalomról és a tudománycentrizmusról

A hivatalos társadalom kevésbé várta el a napi politika közvetlen szolgálatát — vagyis az „irányregény jelleget” — az irodalmi alkotásoktól, mint a társadalomtudományi írásoktól az „apologetikus karaktert”, pontosabban az adott társadalmi formák védelmét tekintet nélkül arra, hogy azok a szocialista társadalmi haladást segítik-e elő, vagy a már elért szintet konzerválják.

A társadalmi elvárásoknak ebből a különbségből az ellentmondásoknak egész szövevénye fejlődött ki; az irodalmi alkotások — különösen a szocialista társadalom fejlődésének első szakaszában, de bizonyos mértékig még az SZKP XX. kongresszusa után is — bátrabban s végső soron reálisabban tárták fel a társadalom problémáit, mint a társadalomtudomány. S emiatt a hivatalos kritika is elsősorban az írók ellen irányult, — hiszen elsősorban ők szegték meg a „szabályt”. Ilyen történelmi körülmények között alakult ki — s nem is minden alap nélkül — az a nálunk is jólismert irodalomcentrizmus, amely az irodalomnak tulajdonítja az elsőbbséget napjaink társadalmi viszonyainak a megismerésében. Voltaképpen ezt a valóban fennálló társadalmi helyzetet fejezte ki Becher, amikor ezt írta:

„Az irodalom minden nép számára élet és halál kérdése. Az irodalom a nép tudatosodásának, önmegértésének legfejlettebb szerve. Irodalmi műveiben legfinomabb tapintó és érzőszervei állanak rendelkezésére, ezekkel érzi bele magát önnönmagába, ezekkel tapogatja végig mélységeit, ezáltal észleli szívhangjainak legkisebb rendellenességeit, s tapintva megsejt minden javát szolgáló, kárát okozó jelenséget.”¹

Az irodalomnak ilyen szerepe azonban csak meghatározott társadalmi korszakokban alakul ki. Mi sem lenne nagyobb hiba, mint ennek a megállapításnak — amely ha nem is tagadja a társadalomtudományi megismerés lehetőségét, de mindenképpen nagyon mellérendelt jelentőséget tulajdonít annak — az általános érvényre emelése és ezzel történelmietlenné változtatása.

Az, ami a társadalomtudomány fejlődésére előzőleg hátránynak mutatkozott, később — legalábbis időlegesen — előnnyé változott. A szociológia létjogosultságának tagadása után egyre több szocialista országban fogalmazódott meg az igény olyan apologetikus társadalomtudomány kifejlődése iránt, amely most már a tudomány eszközeivel s nem a propaganda vagy az agitáció módszereivel képes védelmezni az adott formát. A társadalomkutatók — s köztük a szociológusok is — „bizalmat” élveztek az irodalmárokkal szemben, sőt reájuk látszott hárulni az a feladat, hogy hitelt érdemlő tudományos módszereikkel bebizonyítsák az irodalmi megjelenítés esetlegességét és szubjektivitását.

¹ J. R. BECHER: A költészet hatalma. Auróra, 1963. 197.

Az, hogy ez a funkció a tudomány feladatául ismertetett el, csak jelentős társadalmi fejlődés eredményeként következhetett be, hiszen ezt megelőzően a társadalmi valóság irodalmi tükröződésével szemben a legsematikusabb politikai argumentáció volt a perdöntő, s a dogmatikus irodalomkritikákban is ez volt az uralkodó elem.

A társadalomtudomány és ezen belül a szociológia újonnan elnyert funkciójának jól megfelel az a felfogás, amely csak a tudománynak tulajdonít megismerési funkciót, és kétségbevonja azt, hogy erre az irodalom is képesnek bizonyulhat. Ez azonban nem más, mint az irodalomcentrikus irányzat egyszerű negációja — vagyis nem valódi meghaladása — s a történelmietlen szemléletnek csak újabb megnyilvánulási formája.

Ebben a felfogásban maguknak a tudományos megismerés kritériumainak is szükségszerűen el kell torzulniuk, s a tudomány fő, sőt sokszor úgyszólván az egyetlen ismérvének a pontosság tűnik. Más szóval annak a bizonyítása, hogy a társadalmi viszonyok az általunk használt módszerekkel mérhetők, és a kutatási elemzés megisméltése esetén — azonos eljárást feltételezve — azonos eredményt kell kapnunk.

Az irodalom valóban nem rendelkezik ilyen bizonyító erővel. Hitelességét és hűségét a valósághoz nem lehet egzakt módon bizonyítani. A tudomány — ebben az okfejtésben — úgy látszik, mintha megnyerte volna a versenyt, úgy tűnik, mintha a társadalmi megismerés egyetlen lehetséges útja lenne. Ez a hiedelem azonban csak addig és annyiban tarthatja magát, ameddig az empirikus kutatásokban rejlő megismerési lehetőségekről illúziók uralkodnak.

Bár ez a felfogás a szocialista országokban meginduló szociológiai kutatásokban kezdetben fontos és alapvetően pozitív szerepet játszott, végső soron mégis szembe kerül magával a marxista szociológiai felfogással is, mindenképp azért, mert eltekint a megismerési folyamatnak mint társadalmi jelenségnek a történelmi-társadalmi vizsgálatától; egy mozzanatnak, a jelenségvilág metrizálásának kizárólagos jelentőséget tulajdonít és lemond a lényegi megismerésre törekvésről.

A megismerési folyamat összetettségét és történelmiségét jól jellemzi Lukács György *Az esztétikum sajátosságában*: „Amikor a magánvaló a számunkra való formájában végtelen számú különböző visszatükröződéssé változik át — írja —, minden alkalommal az a kettős probléma vetődik fel, hogy az ábrázolt — egyedi, különös vagy általános — jelenségeket a lehető legadekvátábban kell reprodukálnia és egyúttal összehangba kell kerülnie a többi tükröződésekkel. Ebből nem csupán minden egyes megismerés általunk már rég ismert megközelítő jellege következik, mert későbbi tükröképek természetesen mindig kiegészíthetők, korrigálhatják, sőt teljesen ki is küszöbölhetik a korábbiakat, hanem az is, hogy — szigorúan ismeretelméleti szempontból — csak a szintézissé fejlesztett számunkra való totalitás számíthat a magánvaló konkrét ellenpólusának.”²

Az emberiség történelmének menetében a megismerési, illetve tükrözési folyamatban végtelen sok — tudományos, művészi és mindennapi — tükrökép követi, kiegészíti és váltja egymást. A szociológus számára az a kérdés, hogy ebben a folyamatban az egyes történelmi korszakokban milyen mértékben és milyen sajátos funkcióval vesznek részt a visszatükrözés különböző formái, és azt milyen módon és milyen közvetítő mechanizmusok segítségével határozza

² LUKÁCS GYÖRGY: *Az esztétikum sajátossága*. Bp. 1965. 2. köt. 267—268.

meg az emberek társadalmi struktúrában elfoglalt helye, társadalmi viszonya, érdeke és célja.

Az irodalomcentrizmus éppenúgy, mint a tudománycentrizmus rendszerint normatív elképzelésekre épül és egyes történelmi korszakoktól eltekintve nem verifikálható a társadalmi valósággal.

Az alkotók „belső világáról”

A tudományos és művészeti megismerést mint társadalmi folyamatot meghatározó másik fontos szféra az írók, a társadalomkutatók társadalmi viszonyai, illetve „belső” világuk, vagyis az, ahogyan ők társadalmi helyzetet, viszonyaikat és sajátos funkciójukat érzékelik.

A mi világunk nagyon bonyolulttá vált. A középkor írója vagy társadalmi gondolkodója (s ez a két funkció nagyon gyakran egybeesett), ha megismert néhány városi vagy falusi közösséget — legalábbis a maga kultúrkörében —, megérthette s átélhette az emberi személyiség formálódásának és cselekvésének társadalmi rugóit. Még Balzac kora is mérhetetlenül egyszerű a mai társadalmi viszonyokhoz képest; a klasszikus kapitalizmus szabadpiaci modellje összehasonlíthatatlanul könnyebben áttekinthető alakulat, mint a második világháború utáni fejlett tőkés társadalmaké vagy a szocialista országoké. S ez a változás egyaránt nehéz helyzet elé állítja az írókat és a társadalmi kutatókat.

A ma írójának, ha meg akarja érteni a bonyolulttá vált társadalmi viszonyokat, egyre inkább szüksége van két, az utóbbi évszázadban kifejlődött tudományra:

1. A szociológiára, amely ha valódi tudomány, akkor a társadalmi viszonyok szövevényét, a társadalmi lét és tudat bonyolult kölcsönhatását segítő rendszerzően feltárni;

2. a pszichológiára, amely azokat a pszichés mechanizmusokat, illetve közvetítéseket vizsgálja, amelyek révén a szociológia által jól vagy rosszul feltárt társadalmi környezet a különböző személyiségtípusokat, jellemeket, gondolkodásmódokat kialakítja és mindezek révén a maga közvetlenségében meghatározza az emberek cselekvéseit és egymás közötti személyes kapcsolatait.

Ez a társadalmi szükséglet magyarázza meg azt, hogy századunkban az irodalomban a pszichológia és a szociológia egyaránt nagyon jelentős befolyásra tett szert.

Bármennyire észrevehetően hat is azonban a tudomány az irodalomra, továbbra is az alkotók társadalmi viszonyai és mindennapi tapasztalatuk marad meg a legfőbb meghatározó tényezőnek, de ez egyébként nincs sokkal másként még magában az objektív megismerés lehetőségeire olyan sokat adó társadalomtudományi munkában sem.

Az emberek életmódját, gondolkodását, értékrendszerét, magatartási normáit mindenekelőtt a munkamegosztásban, illetve a társadalmi struktúrában elfoglalt helyük határozza meg. Ez a megállapítás a marxista szociológiai iskolának alapvető tétele. Ez természetesen hatást gyakorol az írók és a társadalomkutatók világára is.

De mi sem lenne hamisabb felfogás, mint ennek a megállapításnak a mechanikus alkalmazása a tudományos és a művészi megismerési folyamatra, vagyis ha azt tekintenénk alapvetőnek, hogy milyen a társadalomkutató vagy az író társadalmi struktúrában elfoglalt egyéni helye, vagy esetleg úgy gondol-

nánk, hogy a származás mechanikusan határozza meg tudományos, illetve művészi munkásságát.

A szociológia még úgy sem teheti fel a kérdést, hogy a társadalomkutató vagy az író milyen társadalmilag kialakult értékrendszerrel, felfogásmóddal azonosult a leginkább, s ez milyen társadalmi csoportok (osztályok vagy rétegek) gondolkodásmódjához áll a legközelebb. Ez még mindig sematikus válaszhoz vezet és megnehezíti a megismerési, illetve a visszatükrözési folyamatnak mint magánvalónak a megértését és ezzel magunkévalóvá tevését.

Az írók és a társadalomkutatók között — társadalmi viszonyaik hatására — sajátos értékrendszer, felfogásmód s elkötelezettség alakul ki, amely ellentmondásos rendszere az uralkodó tendenciáknak és e csoport különös sajátosságainak. Formálásában egyaránt részt vesz a jól vagy rosszul felismert egyéni érdek és a különböző társadalmilag kialakult célok melletti helytállás szándéka. Mégis az esetek többségében sem az egyik, sem a másik vonatkozás nem ad igazi magyarázatot az alkotói magatartásra; ez úgy alakul ki, mint rendkívül sok összetevő végeredménye. Aligha lehet azonban kétséges az, hogy ebben a rendkívül összetett jelenségben, amelynek magyarázatára az egyszerű ok—okozati viszonyok alkalmatlannak bizonyulnak, a hivatalos elvárás és a „belső világ” értékrendszere közötti ellentmondás alapvető mozzanat, amely sok sajátos jelenség megértését segítheti elő.

Az irodalom és a szociológia hamis alternatívájáról

Az írói, illetve a társadalomkutatói értékrendszer, felfogásmód, alkotótevékenység és a vele szemben megfogalmazódott hivatalos elvárások között — mióta ez a probléma egyáltalában értelmezhető — gyakran támadt súlyos konfliktus, s ez a tudományos és a művészi megismerési folyamatban egyaránt súlyos torzulásokat okozhat. A történelmi tapasztalatok szerint a szocialista társadalom felépítésének első szakaszában ezt az ellentmondást nem lehet még meghaladottá tenni.

Ez a legfőbb magyarázata az apologetikus és az oppozíciós jelleg hamis alternatívája kialakulásának is, amely napjainkban egyaránt kísért az irodalomban és a szociológiában.

Mind a művészi, mind a tudományos megismerést — amennyiben tárgya mai életünk valamely kérdése — fenyegeti az adott formák melletti „naív” kiállás vagy azok ellenzéki szemléletű elvetése, tekintet nélkül arra, hogy ezek milyen mértékben szolgálják a társadalmi haladást, s emiatt valódi művészi értékek, illetve tényleges tudományos eredmények háttérbe szorúlnak. Véleményem szerint ez a legjelentősebb azon veszélyek közül, amelyek a hivatalos társadalmi elvárások és az alkotói „belső” világ megnevelősége esetén a társadalmi körülmények kényszerítő hatására kialakulnak. Bár ez a hamis alternatíva kifejlődhet az osztálytársadalmakban is — többek között a hatalomvédte bensőség és a romantikus forradalmiság ellentétében —, mégis ez a szocialista társadalmakban nagyon érthető okokból különös szerepre tett szert. Mindenekelőtt azért, mert itt összehasonlíthatatlanul nagyobb joggal követelhető az adott forma apologetikus védelme, mint az osztálytársadalmakban és nehezebben bontható ki e magatartás és a társadalmi haladás valódi érdekeinek védelmezése közötti megnevelőségi.

Ez egyben megnöveli a veszélyét annak, hogy az alternatíva másik oldalán az „ellenzéki” irodalom vagy társadalomtudomány jelenik meg igazi

értékként, amelyben sokszor nagyon nehezen választható külön a szocializmusért való „aggódás” és a szocializmus gyűlölete. Ezen alternatíva követelménye szerint vagy pillanatnyilag uralkodó társadalmi formák mellett, vagy ellenük kell állást foglalni, s közben háttérbe szorul a valódi érték, s gyakran csak üres szölamokban és sztereotipokban merül fel a társadalom haladása, az ember egyre inkább emberré-válása, illetve a társadalmi viszonyok visszaemберesítése.

Sem a sematikus, dogmatikus felfogás, sem a politikai revizionizmus nem érzékelté és nem érzékeli még ma sem ennek az alternatívának a hamisságát.

Az előbbi a kapitalizmusban abszolutizálja és minden megkötöttség nélkül igenli az oppozíciót, a szocializmusban viszont megköveteli a fenntartás nélküli apologetikus magatartást. S mindezt a marxizmus nevében teszi, holott mi sincs messzebb az igazi marxizmustól, mint éppen ez a felfogás. A revizionizmus viszont a szocializmusban az ellenzékiiséget, a kapitalizmusban az adott formákhoz való alkalmazkodást tekinti a legfőbb követelménynek s ezt várja el az írótól és a társadalomkutatótól egyaránt.

A szóban forgó alternatíva helytelenségének bizonyítására — úgy hiszem — elégséges csak két vonatkozásra irányítanom a figyelmet: részint arra, hogy a kapitalizmusban a tudományos és a művészi megismerést valóban akadályozza-e a formákhoz kötődő s a társadalmi haladás lényegi kérdései iránt indifferens oppozíció és az alkalmazkodó apologetika, részint pedig arra, hogy reális veszély-e a szocializmusban az apologetika és az oppozíciós magatartás, s valóban akadály-e a társadalmi problémák megismerésének.

A marxizmus nem egyszerű lázadás a kapitalizmus embertelen viszonyai ellen, hanem e társadalmi-gazdasági alakulat szükségszerű kifejlődésének az elismerése, amely haladást valószínűsített meg, bár nagyon drága áron, s végül is kitermelte önmaga meghaladásának s lényegileg új társadalmi viszonyok létrehozásának társadalmi feltételeit és társadalmi szükségszerűségét.

Az Engels által bírált „irányregény” tévedése nem utolsósorban éppen abban van, hogy nem vett tudomást erről a bonyolult „haladásról” és nagyon leegyszerűsítve a társadalmi problémát, mindazt, ami kapitalizmus — a törvényeket, az uralkodó normákat, a pártokat stb. —, besorolta valamiféle misztikus „Rossz”-nak a birodalmába. Hasonló tendencia jelentkezett a társadalomtudomány különböző irányzataiban is; így mindenekelőtt az anarchizmusban, és a romantikus antikapitalista népiességben is. Ez az irodalmi és társadalomtudományi tevékenység a kapitalizmus elleni harcnak „vallási vita” jelleget adott, a műveket viszont megfosztotta a tudományosság, illetve a művészi alkotás elemi kritériumaitól is. Nem hozhatott más eredményt a kapitalizmus intézményeihez alkalmazkodó apologetikus irodalom és társadalomtudomány sem, amely burkoltan vagy nyíltan a reakció segítőjeként, a kapitalizmus védelmezőjeként lépett fel.

Még bonyolultabb ez a kérdés a szocialista társadalmakban, ahol a hosszú ideig uralkodó dogmatikus felfogás megfogalmazta az apologetikus társadalomtudomány és művészet kialakulása iránti követelményt. Ez, ameddig a szocialista társadalom intézményei formailag nagyon stabilnak és a társadalmi gondolkodás homogénnek látszottak, nem okozott nyílt konfliktust. Ennek azonban azonnal be kellett következnie akkor, amikor társadalmi méretekben megérett a különböző társadalmi intézményi formák (pl. az irányítási rendszer) megváltoztatásának a szükségessége. Ebben a helyzetben az irodalomban és társadalomtudományban egyaránt megerősödött, mint az apologetikus irány-

zat formális — azaz lényegi meghaladását nem biztosító — negációja: az oppozíciós szemlélet, amelyet érthetően támogattak és felhasználtak a szocializmus direkt vagy indirekt ellenségei.

Az ötvenes évek közepén sok szocialista országban, de különösen hazánkban tragikus helyzet alakult ki; e hamis alternatíva uralmának az évei voltak ezek. Az egyik oldalról a formák vak védelme, a másik részről minden adott megoldásnak a támadása tűnt igazi értéknek, tekintet nélkül a társadalmi haladás valódi érdekére.

Az elmúlt évtizedben azonban — sok európai szocialista országban, s köztük nem utolsósorban éppen hazánkban — alapvetően más helyzet teremtődött. Megnyílt a lehetősége olyan írói és társadalomkutatói alkotó tevékenységnek, amely a szó igazi értelmében a társadalmi haladás ügyét szolgálja, ily módon az irodalomban és a szociológiában egyaránt meghaladottá válhat mind az apologetikus, mind az oppozíciós szemlélet. Ehhez azonban szükség van ennek a problémának a nyílt felvetésére, s arra, hogy az írói és a szociológiai megismerési folyamat egyaránt a tudományos kutatás tárgyává váljék.

Író és irodalom a XX. század társadalmában

Jegyzetek a kérdés tudományos kutatásáról

Sok ezer nemzetközi és nemzeti vita folyt — elsősorban írók körében — erről a kérdéstről.¹ A magam részéről nem a hozzászólók számát kívánom szaporítani, hanem a téma tudományos kutatásának lehetőségét, szempontjait és módszerét szeretném vizsgálni. Ezzel a megjegyzéssel nem akarom tagadni az írói nyilatkozatok jelentőségét a kutatás szempontjából, pusztán arra utalok, hogy egyedüli kritériumként azokat elfogadni nem volna helyes. Az utóbbi időkből azonban nem csupán írói megnyilatkozásokat hallhatunk az irodalom társadalmi funkciójáról, hanem egyre több kultúrszociológiai felmérést is olvashatunk, amelyek az író, a mű vagy a közönség szempontjából vizsgálják az „irodalmi tény” társadalmi struktúráját.² Ezek közt akadnak nagyon érdekesek is, de hibájuk, hogy megállnak bizonyos statisztikai átlagoknál, mennyiségi mutatóknál, szervezeti és gazdasági kérdéseknél s legfeljebb az író anyagi helyzetét és az egyes ízlésrétegeket vizsgálják alaposabban. A két társadalmi rendszer harcából adódóan egyre több szó esik bizonyos tanulmányokban az irodalom és politika viszonyáról s különösen az írói szabadság értelmezéséről.³ Ezekből sem tudjuk meg azonban, hogy a különböző társadalmak milyen szerepet szánnak az irodalomnak, milyen tényezők határozzák meg az irodalom törekvéseit és hatását. Vannak végül olyan irodalomtörténészek és szociológusok, akik egyes műveket igyekeznek vizsgálni szociológiai szempontból, sokszor leegyszerűsítve vagy eltorzítva a műalkotás lényegét.⁴

Ugy gondolom, hogy ha tudományos alapon kívánunk foglalkozni az irodalom társadalmi jelentőségével a komplex marxista módszert kell alkalmaz-

¹ Az UNESCO 1952. szeptemberében ankétot rendezett „A művész korunk társadalmában” címmel. (Megjelent Párizsban, 1954-ben.) Legutóbb, 1966 júniusában a New York-i PEN Kongresszuson „Az író, mint önálló szellem” volt a vita fő témája.

² Az irodalomszociológiáról rövid összefoglaló: R. ESCARPIT: *Sociologie de la littérature. Que sais-je?* sorozat, 1964. A polgári kultúrszociológiai munkákról tájékoztatást ad VARGA KÁROLYNAK e számunkban közölt tanulmánya. Vö. még *Culture and Social Character. The work of D. Riesman reviewed.* Ed. S. M. LIPSET, L. LOWENTHAL, The Free Press of Glencoe, 1962. A marxista tanulmányok közül megemlítem JERZY KOSSAK: *Kultura, pisarz, społeczenstwo.* Varsó, 1964; JIŘÍ ZUZÁNEK: *A kultura és a tömegek. Béke és szocializmus,* 1965. június.

³ Csak néhány címet említek: JÜRGEN RÜHLE: *Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus.* Köln-Berlin, 1960. (csepeg az antikommunizmustól). A. HOCHMUTH: *Literatur und Politik. Zum Verhältniss zwischen den Literaturen in beiden deutschen Staaten. Einheit,* 1966. május. (Érdekeseen mutatja be a két kulturális politika és a két irodalom közti különbséget.)

⁴ Itt főleg TH. W. ADORNO, L. KOFFLER és L. GOLDMANN kutatásaira utalok, amelyekben helyes megfigyelések mellett idealista szempontok uralkodnak.

nunk és azt a kapitalista és a szocialista társadalom tényleges gyakorlatának vizsgálatára kell felhasználnunk.

1. Az első kérdés, amellyel foglalkozni kell, az, hogy *mit is vár a társadalom az irodalomtól*. A marxista kutatás számára szinte közhely, hogy az irodalom szerepét is azok a történelmi-társadalmi körülmények határozzák meg, amelyek között megszületik és hatni akar. A XX. században két társadalmi rendszer áll szemben egymással: a szocialista és a kapitalista, amelyek mindegyike másképpen értelmezi a kultúra és ezen belül az irodalom funkcióját.

Vannak marxisták, akik ezt a témát az értelmiség társadalmi szerepéből kiindulva akarják megközelíteni. A *Wort in der Zeit* ez évi 2. számában különböző válaszokat olvashatunk arra a kérdésre, hogy mi az intellektuel helye a modern társadalomban. Ezek között találjuk az ismert osztrák marxista, Ernst Fischer cikkét: *Der Intellektuelle und die Macht* címen. A szerző szerint mindkét társadalmi rendszerben jelentkezik az értelmiség-ellenesség, amelyet végeredményben a szabad szellemtől való félelem mozgat, az intellektueleknel pedig tapasztalható az a törekvés, hogy ne vállaljanak politikai elkötelezettséget. Fischer úgy látja, hogy az értelmiség a társadalom öntudata (*Bewusstsein der Gesellschaft*) és mint ilyen, a dogmatizmus ellenlábasa. Az „eretnek” szerepét játssza s ezzel a társadalom egészséges fejlődését szolgálja. Az értelmiség számára „optimális helyzet” a hatalmon-kivülállás, ezt azonban nem mindig lehet megvalósítani, s a szerző azt ajánlja, hogy az összeütközések elkerülése végett szervezzenek „munkaközösségeket”, amelyekbe bevonják az értelmiségieket és ott a társadalmi kérdések közös kidolgozásában használják fel tapasztalataikat. Fischer általában az értelmiségről beszél, de úgy gondolom, nem hamisítjuk meg mondanivalóját, ha azt külön is értelmezzük az írókra és művészekre.

Ezek a fejtegetések összemoszák az értelmiség társadalmi helyzetének bizonyos, mindkét társadalomban meglevő sajátosságait. Azt senki sem tagadja, hogy az értelmiség különleges társadalmi réteg, nem tartozik sem a munkásosztályhoz, sem a parasztsághoz, sem a polgársághoz, bár ez utóbbival különösen a kapitalista rendszerben, éppen kialakulását tekintve, szorosabb kapcsolatot tart fenn. A kapitalizmusban az értelmiség egy része — mégpedig nem is kis része — kiszolgálja az uralkodó osztály politikáját, egy másik része viszont a kizsákmányoltak érdekeit védi. A proletár állam megteremtése új helyzetet jelent az értelmiség számára is. Megadatik neki az a lehetőség, hogy minden erejét a hajdani elnyomottak és kizsákmányoltak felemelésének szolgálatába állítsa. Ez olyan minőségi különbség, amely mögött háttérbe szorulnak azok az egyezések, amelyekre az osztrák szerző utal.

Fischer örök és minden társadalmi formációt magában foglaló ellentétet konstruál a „réálpolitikus” és az értelmiség között. Tulajdonképpen azt akarja bizonyítani, hogy az értelmiséginek nem szabad közvetlenül részt vennie a politikai tevékenységben. Miután gyakran hivatkozik Gramscira, a nagy olasz marxista filozófusra, hadd idézzünk mi is tőle néhány megállapítást az értelmiség eljövendő helyére és szerepére vonatkozólag: „Az értelmiségi hagyományos és vulgarizált típusa az irodalmár, a filozófus, a művész. Ezért azok az újságírók, akik úgy vélik, hogy ők irodalmárok, filozófusok, művészek, egyben úgy vélekednek, hogy ők az »igazi« értelmiség. A modern világban az új értelmiségi típus alapját a szakmai nevelésnek kell képeznie, amely szorosan kapcsolódik az ipari munkához, bármilyen primitív és alacsonyrendű is ez . . . Az új értelmiségi létformája nem állhat többé az ékesszólásban, az érzelmek és

szenvedélyek e külsőleges és pillanatnyi mozgatójában, hanem abban, hogy tevékenyen részt vesz a gyakorlati életben, mint alkotó, mint szervező, «folytonos meggyőző», éppen mert nem pusztán szónok — és mégis felette áll az elvont matematikai szellemnek; a technika és a munka egységétől eljut a technika és a tudomány egységéig és a humanista történetfelfogásig, amely nélkül az ember csak «szakember» marad és nem válik «vezetővé» (szakember + politikus).»⁵

Ez a fogalmazás nem engedi meg azt a szembeállítást, amellyel Fischer operál s amely bizonyos aktuális politikai tényeket próbál egyetemes érvényre emelni. Gondolom, hogy a szocialista társadalom a Gramsci által jelzett új értelmiségi típus kialakításán fáradozik, bármilyen ellentmondásokkal is megy előre a fejlődés. Túlzásnak tartom azt a hatalom és értelmiség szembeállításából származó megállapítást is, hogy az értelmiség a társadalom öntudata és a politika valamiféle „ellenőre”. Végül is a Szovjetunióban és más szocialista országokban nem ilyen vagy olyan értelmiségi kategória emelte fel szavát a személyi kultusz ellen, hanem maguk a kommunista pártok. Az értelmiség a kultúra fő hordozója minden társadalomban, de e funkció értelmezése és teljesítése az adott társadalmi viszonyoktól és nem az értelmiség speciális helyzetétől függ.

A kapitalizmusban az elmúlt évtizedekben két, egymással szemben álló műveltségi eszmény alakult ki: az elit- és a tömegkultúráé. (Az egyik amerikai kultúrszociológus, Dwight MacDonald szerint van egy harmadik is, amely elsősorban a kispolgárságra jellemző, s amelynek tartalmát például Hemingway *Az Őreg halász és a tenger* című regénye illusztrálja.)⁶ Az elitkultúra szűk értelmiségi rétegek privilégiuma, akik hátat fordítanak a mának, vagy éppen ellenkezőleg, a kapitalizmus apológiájával foglalkoznak, de közösen féltik a világot a technika elhatalmasodásától és „az eltömegesedéstől.”⁷ A kapitalizmus vezető körei ma sokkal nagyobb figyelmet fordítanak a tömegkultúrára, hiszen politikai-ideológiai befolyásuknak ez az egyik fő eszköze. Edgar Morin a *L'esprit du temps* című munkájában megpróbálja tartalmilag is elemezni a kapitalista tömegkultúrát és eszményeit s arra a következtetésre jut, hogy ez főleg a magánélet mítoszait terjeszti. „Ha tekintetbe vesszük — írja —, hogy ezentúl a nyugati társadalmak embere erőfeszítéseit egyrészt a jólétre és az életszínvonalra fordítja, másrészt a szerelemre és a boldogságra, a tömegkultúra a közösség egyéni törekvéseinek vezető mítoszait szolgáltatja.”⁸ Ez az „elprivatizálódás” egyet jelent az ún. „depolitizálással” és „dezideológizálással”, amelyek ma a kapitalista propaganda leginkább használt eszközei.

Mindezzel nem akarjuk azt mondani, hogy a tömegkultúra nem terjeszt igazi értékeket is, amelyek adott körülmények között segíthetik az ember öntudatra ébredését. Tudjuk azt is, hogy a kapitalista társadalomban működnek olyan erők, amelyek igyekeznek a kultúra haladó értékeit elterjeszteni különösen a munkástömegek körében — és nem is kis eredménnyel. Jogos azonban az aggodalom, hogy az értéktlenség és az embertelenség uralkodik el ebben a tömegkultúrában a kapitalizmus viszonyai között.

⁵ A. GRAMSCI: *Marxizmus, kultúra, művészet*. Budapest, 1965. 103. és 104.

⁶ U. Eco a tömegkultúráról szóló egyik érdekes előadásában ismerteti ezt az elméletet. *Valori estetici e cultura di massa* (soksz.)

⁷ SPENGLER, ORTEGA Y GASSET, JASPERS és mások hirdetői ennek az elméletnek.

⁸ EDGAR MORIN: *L'esprit du temps*, Paris, 1963. 117. A kapitalista tömegkultúráról vö. még: *Culture for millions?* Ed. by N. JACOBS, Boston, 1964; *Mass culture. The popular arts in America*. Ed. by B. ROSENBERG, D. M. WHITE, London, 1957.

Az irodalom része a kultúrának s ezért osztozik is sorsában. Mint ahogy vannak különböző kultúrák a kapitalizmusban, úgy vannak különböző irodalmi irányzatok is. Egyesek ezek közül vagy közvetlenül, vagy közvetve kiszolgálják a kapitalista rendet. Mások szembe fordulnak vele, anélkül azonban, hogy forradalmi útra lépnének. Végül, a forradalmi irodalomnak is vannak hívei. A kapitalizmus azért tűri meg a vele szembe forduló áramlatokat, mert ezek különösebb veszélyt nem jelentenek számára s mert az így megadott lehetőségek a biztosító szelep szerepét játszhatják. Világosan kell látnunk, hogy ez a relatív szabadság az osztályharc eredménye s nem a kapitalizmus valamilyen jótéteménye. Ahol gyenge a munkásosztály, ott kisebb az irodalmi szabadság. Különböző fejlett tőkés országokban is a hatalom szembe fordul az irodalommal, ha az számára politikailag veszélyessé válik. Egyébként ezekben az országokban az államgépezet ritkán avatkozik be közvetlenül az irodalom ügyeibe, leginkább gazdasági eszközökkel él s ilyen módon befolyásolja az alkotást és annak fogadtatását. Az utóbbi idők fejlődésére jellemző, hogy a piac még a különböző avantgarde irányzatokat is „felszívja” és ezzel semlegesíti azokat a társadalmi hatás szempontjából. Megszűnt tehát a polgári írónak még az a lehetősége is, hogy viszonylagos lázadását a burzsoá társadalom arculesapásaként fejezze ki és ezzel botrányt okozzon. A botrány ma üzleti szempont: a francia „új regény” példája bizonyítja, hogy a kapitalista kereskedelem a legextravagánsabb irodalmat is „fogyasztói” cikként tálalhatja.

A szocialista társadalomban gyökeresen más a helyzet. A szocializmus építésének szervező része a kulturális forradalom,⁹ amely azt jelenti, hogy a társadalmi átalakulással együtt haladva meg kell szüntetni a volt uralkodó osztályok műveltségi monopóliumát, el kell juttatni a műveltséget mindenkihez, ki kell fejleszteni a szocialista kultúrát, amely terjeszti az új világnézetet és erkölcsöt. Lenin az Októberi Forradalom után a következő jelszót adta ki: „Birtokba kell venni azt az egész kultúrát, amelyet a kapitalizmus hagyott hátra és fel kell építeni belőle a szocializmust. Birtokba kell venni az egész tudományt, a technikát, minden ismeretet, a művészetet. Enélkül nem építhetjük fel a kommunista társadalom életét.” Másutt még világosabban kimondja: „Az a feladat, hogyan egyesítsük a győztes proletárforradalmat a burzsoá kultúrával, a burzsoá tudománnyal és technikával, amely eddig kevesek kincse volt, még egyszer mondom, nehéz feladat. Itt minden a szervezeten, a dolgozó tömegek élenjáró rétegének fegyelmén múlik.”¹⁰ A burzsoázia mindig a kommunizmustól féltette a kultúrát s az első szocialista forradalom győzelme után mindezeket a félelmeket meghazudtolva, a proletár állam hangsúlyozza a kulturális fejlődés kontinuitását.

A polgárság kultúrája lényegében már hatalomra jutása előtt kialakult, a munkásosztály azonban csak kis részben tudta előkészíteni kulturális téren is a változást. Tehát csak a hatalomátvétel után, a régi kultúrát felhasználva és a polgári vagy kispolgári eszményeket követő értelmiség segítségét is igénybe

⁹ A szocialista kulturális forradalomról: E. JOHN: Probleme der Kultur und der Kulturarbeit. Berlin, 1965. ST. ŻÓŁKIEWSKI: Kultura i polityka. Varsó, 1958. HANS KOSCH: Kultur in der Kämpfen unserer Tage. Berlin, 1963. А. И. АРНОЛДОВ: Социализм и культура. М., 1962.; Коммунизм и культура. М., 1966. (A. I. Arnoldov és mások tanulmányai.)

¹⁰ LENIN Művei 29. köt. 57–58. és 62.

véve, kezdetek között hozzá az új műveltség kialakításához. Ez a műveltség-eszmény azonban már kezdetől fogva tartalmilag az igazi értékekre és a terjesztés szempontjából a tömegességre épített, ami azt jelenti, hogy szervezeti és gazdasági lehetőségeket teremtett a legszélesebb rétegek művelődésére. Ami az értékeket illeti, a régebbieket megmérte az idő, az újabbak kiválasztásában — a mindenkori kultúrpolitikától függően — lehettek és lehetnek hibás megítélések. A dogmatizmus a napi politika szolgálatába állította a kultúrát s ez részben a régi értékek szűkkörű megítélését és ismertetését eredményezte, részben az új irodalomban és művészetben sematikus jelenségekre vezetett. Ezeket a sematikus jelenségeket senki sem akarja védeni, de társadalmi mondanivalójuk szempontjából még mindig nagyobb értéket jelentettek, mint a kapitalizmusban divatozó tömegkultúra különböző termékei.

A jelenlegi helyzet megítélésénél tekintetbe kell venni azt, hogy a szocialista országok kulturális élete nem egységes. A tömegekben tovább élnek a kapitalista tömegkultúra által terjesztett szemléleti és izlésnormák és hatnak az ún. fogyasztói kultúra divatjai. Szűkebb rétegekben, de jelentkezik a harmadikutas kultúra hatása. Végül, széles rétegekre gyakorol befolyást még mindig a vallásos kultúra. Tehát különböző kultúrákkal szemben kell a szocialista kultúrának kivívnia a maga uralkodó helyzetét. A harc elsősorban eszmei természetű és azon az alapon folyik, hogy a magasrendű szocialista kultúra társadalmi követelmény, kialakítása és elsajátítása elengedhetetlenül szükséges a társadalom fejlődése szempontjából.

A kultúra társadalmi funkciójának ilyen felfogása azt eredményezi, hogy a szocializmusban az irodalomnak súlya van, komolyan vesszük és nem tartjuk valamiféle játékszernek vagy egyszerűen a szórakoztatás egyik formájának. Az irodalom itt a világ megismerésének s ezzel együtt az ember formálásának egyik eszköze. Ennek következtében megváltozik az irodalmi szabadságnak az a felfogása is, amely a kapitalista társadalomban divatozik: a szabadság elengedhetetlen tartozékává válik a társadalomért érzett felelősség tudata. Így lesz a szocialista irodalom alapkövetelménye a pártosság, amely az új társadalom építéséért vállalt felelősséget és szolidaritást jelenti. A pártosság nem a szocializmus „mentségének” keresése, ellenkezőleg, minden olyannak a kritikája, ami a fejlődést gátolja. Ez a magatartás sem ment az ellentmondásoktól, amelyek megzavarhatják a társadalom és az irodalom közötti helyes viszony alakulását. Ilyen ellentéteket szülhet a társadalmi fejlődés által felvetett új problémák különböző értelmezése, a valóságtól való eltávolodás és a doktrinér-szemlélet, amely politikában és irodalomban egyaránt jelentkezhet, a közösség és egyén közti összeütközés.

Ezekről a kérdésekről szól a Magyar Szocialista Munkáspárt Kulturális Elméleti Munkaközösségének *Az irodalom és a művészetek hivatása társadalmunkban*¹¹ című tanulmánya, amely a múlt tapasztalatait is felhasználva, igyekszik meghatározni az irodalom és a művészetek társadalmi funkcióját az új körülmények között.

Ezekkel a fejtegetésekkel mindenekelőtt arra akartam rámutatni, hogy a társadalmi „elvárás” elemzése lehet a kiindulópontja minden olyan vizsgálatnak, amely az irodalom társadalmi szerepével foglalkozik.

¹¹ Megjelent a Társadalmi Szemle 1966. július-augusztusi számában.

2. A következő kérdés, amelyet az irodalom és a társadalom viszonyával kapcsolatban vizsgálni kell, így hangzik: *miként ítéli meg maga az író művészetének funkcióját a mai világban?* E probléma elemzésére az ars poeticák hosszú sora áll rendelkezésünkre, amelyekből a XX. századi írói magatartás különböző típusait ismerhetjük meg. Ezek a magatartás-típusok nem szűken értelmezett művészeti irányzatokhoz kapcsolódnak, hanem társadalmi s ezzel együtt eszmei-politikai állásfoglalásokhoz. Létrejöttüket az egyéni körülmények is befolyásolják, de fő meghatározójuk a történelmi helyzet és azok a társadalmi erők, amelyek persze az író szubjektumától is függően hatnak magatartására.

Vizsgáljunk meg néhány magatartás-típust a francia irodalomban. André Malraux életének egy adott szakaszában kapcsolatban állt a munkásmozgalommal s a kapitalista társadalom ellen lázadó regényeket írt. Jelenleg De Gaulle tábornok politikájával ért egyet s ugyanakkor valamiféle heroikus pesszimizmust hirdet. François Mauriac a nagypolgárság neokatolikus kritikusa, más szempontokból kiindulva, de ugyanezt a politikát támogatja. Jules Romains és a nemrég elhunyt Georges Duhamel kritikai realistának nevezhető regények után a polgári Franciaország álláspontjára helyezkedtek. Bőven akadnak tehát jeles írók, akik ilyen vagy olyan filozófiai, politikai vagy éppen művészi megfontolásokból a társadalmi konzervatizmus képviselői. Az író státuszához még a kapitalista társadalomban sem tartozik feltétlenül hozzá az ellenzékiesség s erre nálunk különösen jó emlékeztetni, hiszen irodalmi körökben gyakran szemérmesen hallgatnak erről a jelenségről. De példa van arra, hogy még jobboldalibb ideológiáknak is akadnak író-hirdetői. Az idősebbekről — mint H. de Montherlant — nem beszélek. Hadd utaljak azonban olyan fiatalokra, akiknek — mint az ifjan elhunyt Roger Nimier-nek, a „huszárok irodalma” egyik képviselőjének — sok tapasztalatuk a fasizmusról nem volt, s mégis az antihumanizmus és a misztikus neoromantika bajnokaként tűntek fel az ötvenes évek elején.

A francia irodalomban sok híve van a harmadikutas magatartásnak, amelyet többek között az egzisztencialisták is magukénak vallanak. Simone de Beauvoir *A körülmények hatalma* című önéletrajzi regényében írja: „Sartre-ral megállapítottuk tegnap este: «Az értelmiségi egyetérthet a rezsimmel vagy sem, de — kivéve fejletlen országokban, ahol káderhiány van — sohasem szabad funkciót vállalnia az államgépezetben, ahogy ezt Malraux teszi. Még ha támogatja is a kormányt, meg kell maradnia a bíráló, a vitapartner álláspontján, más szóval kifejezve: gondolkodnia kell és nem végrehajtania. Ez a követelés persze ezerféle problémát von maga után; de szerepe nem olvadhat össze a vezetőkével; a feladatok megoszlása fölöttébb kívánatos.»”¹² Ez az a megoldás, amelyet E. Fischer „optimálisnak” tart. A sartre-i egzisztencializmus jellemzője az elkötelezettség, amely az általános humanista célkitűzések szolgálatát jelenti anélkül, hogy az író valamely szervezett társadalmi erő mellé állna. Ennek a magatartásnak a csődjét nemcsak marxista szempontból tudjuk felmérni, ezt mondja ki, más alapon ugyan, de a polgári értelmiségi ifjúság és az új avantgarde is.¹³

A „dezideologizálás” és a „depolitizálás” jelenlegi időszakában a legáltalánosabb magatartás az, amely igyekszik távoltartani magát a társadalom

¹² SIMONE DE BEAUVOIR: *A körülmények hatalma*. Budapest, 1966. 350.

¹³ Ebben a kérdésben sok vita folyt Sartre és az „új regény” képviselői között. Erről a vitáról tájékoztat a *Que peut la littérature?* c. kötet, Paris, 1965.

igazi kérdéseitől. Az ilyen írók száma légió és Jean Paulhantól Camus-n keresztül Alain Robbe-Grillet-ig ide sorolhatjuk a különböző iskolák képviselőit. Köztük sokan eleve lemondanak arról, hogy az irodalomnak bármiféle társadalmi funkciót tulajdonítsanak s így „jó lelkiismerettel” hirdetik individualista elképzeléseiket. Lényegében ide sorolhatjuk azokat az írókat — még ha más értékszínvonalon is állnak — akik az irodalmat pusztán szórakoztatásnak tartják s készek a tömegek sekélyes igényeit is kielégíteni.

Mindezzel szemben áll a pártos irodalom, amelyet a kommunista és velük rokonszenvező írók képviselnek, akik a munkásosztály célkitűzése miatt, a társadalom forradalmi megváltoztatásáért harcolnak. A legtudatosabbak, mint például Aragon, a szocialista realizmus felfogását vallják: „A szocialista realizmus az irodalomban a *tények*, a művészetben a *részletek* rendező elve, amely ezeket a részleteket értelmezi, megszabja jelentőségüket és erejüket, s az írók egyéniségén túl, elhelyezi őket az emberiség fejlődésében.”¹⁴ Bármilyen viták is legyenek a szocialista realizmus értelmezéséről, az nem kétséges, hogy ezek az írók művészetükkel hozzá akarnak járulni — ahogy Aragon mondja — az emberiség fejlődéséhez.

A szocialista országokban is különböző magatartástípusokat találunk az irodalomban. Sokan hívei a szocialista realizmusnak és az ehhez kapcsolódó művészi magatartásnak, bár éppen a dogmatizmus torzításai miatt egyesek komprimittálónak tartják ezt a kifejezést, és attól félnek, hogy azonosul a napi politika „kiszolgálásával”. Ezzel kapcsolatban jó emlékeztetni arra, hogy az irodalomnak a napi politikával való szoros kapcsolatát nem kizárólag a politika vetette fel, hanem az irodalom is. Majakovszkij 1926-ban írta: „Aki a társadalmi megrendelést a lehető legjobban akarja teljesíteni, annak osztálya élenjáró tagjának kell lennie, osztályával egyetemben kell az összes frontokon folyó harcot megvívnia. A politikamentes művészet mende-mondáját izzé-porrá kell zúzni.”¹⁵ Ő és sokan mások — és nemcsak akkor, hanem később is — szükségesnek tartották az aktuális politikai feladatok szolgálatát. Ebben a kérdésben tehát természetes egyetértés alakult ki szocialista politika és irodalom között. A viszonyt a dogmatikus politika változtatta meg, amely történelmietlenül és mereven értelmezte a pártosságot. Az utóbbi években lezajlott viták tisztázták a pártosság mai tartalmát, amely továbbra is a munkásosztály szolgálatát jelenti, de azét a munkásosztályét, amely immár felelős az egész emberiség sorsáért.

Tekintettel arra, hogy a szocialista társadalomban nemcsak marxista világnézetű írók élnek, elég széles körben jelentkezik itt is az elkötelezettség magatartása, tehát az általános humanista célok és az ezzel egybevágó szocialista törekvések vállalása. Ez a magatartás a szocialista társadalomban ugyanakkor azt is jelenti, hogy az író főleg ideológiai fenntartásokkal él, amelyek bizonyos történelmi helyzetekben politikai szembenálláshoz vezethetnek.

Végül, a szocialista társadalomban is megtaláljuk az apolitizmus különböző megnyilvánulásait, amelyek az utóbbi időkben meg is erősödtek annak a válságnak a következtében, amelyet főleg a személyi kultusz okozott.

Néhány példával igyekeztem bemutatni azt, hogy az ars poeticáknak, tehát az író vallomásainak önmaga munkájáról és annak értelméről, milyen

¹⁴ A világirodalom ars poeticái. Összeállította LENGYEL BÉLA és VINCZE FLÓRA. Budapest, 1965. 390.

¹⁵ Uo. 914.

forrásértékük van a kutatás számára. Elemzésüknél tekintettel kell lenni az időre és a helyre, amelyben és ahol megszülettek, s mondanivalójukat össze kell vetni a művekkel és azok hatásával. Az írói magatartásnak nem elsősorban az író közéleti szereplése szempontjából van jelentősége, hanem a mű mondanivalója miatt. Természetesen ez a viszony bonyolult s előfordul írói magatartás és mű közötti ellentmondás is, de a kettő ebben az esetben sem független egymástól. Semmiképp sem lehet egyetérteni azzal a felfogással, amely az írói gondolkodást mint tudati jelenséget érdektelennek tartja a mű szempontjából (ahogy ezt V.F. Pereverzev tette), s a művet közvetlenül a társadalmi valóság-ból akarja magyarázni.

3. Az irodalom társadalmi funkciója szempontjából nem jelentéktelen az a kérdés sem, hogy *milyen módon kerülnek az irodalmi alkotások a közönség elé*. Igaz, hogy ez elsősorban az eszközök és módszerek problémája, de hatással van mind a társadalmi célkitűzés, mind az írói szándék, mindpedig az irodalmi hatás érvényesülésére.

E. Escarpit francia irodalomszociológus egyik tanulmányában elmondja, milyen nehézségekbe ütközik valamely szépirodalmi alkotás megjelentetése Franciaországban, különösen ha nem ismert, ú.n. befutott íróról van szó. A kiadók nehezen vállalnak kockázatot, ha nem a „fogyasztói” kultúra körébe tartozó munkákról van szó.

Közismert, hogy a kapitalista országokban általában a könyv bolti árának 10–15%-át fizetik ki honoráriumként, de ezt is csak a példányok eladásának arányában (legtöbbször félévenként számolnak el). A megjelenéskor a szerző csak előleget kap. Escarpit kiszámítja, hogy egy háromezer példányban megjelenő könyvnél az író körülbelül 3500 frank előleget kap. Ahhoz, hogy egy linószedő színvonalán megéljen, minden 18 hónapban ki kellene adnia egy könyvet, legalább nyolc–tízezer példányban, 12 frankos áron.

A példa jól szemlélteti, hogy az üzleti szempontoknak milyen jelentősége van a kapitalista világban az irodalom kiadása és terjesztése szempontjából. Arról, azt hiszem, nem kell részletesen beszélni, hogy a pénz milyen eszmei „alkalmazkodásra” készteti az írókat.¹⁶

A gazdasági szempont a kiadó részéről nem önmagában jelentkezik, hanem eszmei-politikai és művészi megfontolásokkal együtt. A kiadók maguk is különböző ideológiai-politikai irányzatokat képviselnek s legtöbbjük a fennálló társadalmi rendet védi. Vannak haladó kiadók is, amelyek persze nehezebb körülmények között dolgoznak, kisebb példányszámban tudják csak megjelentetni a műveket és viszonylag szűkebb körökben terjeszteni. Az utóbbi időkben a tőkekoncentráció előrehaladásával egyre több kis kiadó sorsa peccésselődik meg, s ez tovább korlátozza a haladó irodalom lehetőségeit. Meg kell jegyeznünk azonban, hogy nagy kapitalista cégek sem húzódoznak attól, hogy akár kommunista írók munkáit is kiadják, amennyiben azok ismertek s a kiadás rentábilisnak ígérkezik. Ez a „liberalizmus” persze nagyon is viszonylagos.

A könyvkiadás csak egyik eszköze az irodalom terjesztésének s ma már egyre nagyobb szerepet játszanak ebben a tekintetben a tömegkommunikációs eszközök, a napi sajtó és különösen a hetilapok, a rádió és a televízió. A tömegkommunikációs eszközöknél sokkal kevésbé érvényesül az az eszmei differen-

¹⁶ R. ESCARPIT: La rentabilité de la littérature. Annales de l'Université de Lyon, Fasc. 39., 3^e Série, Lettres. A kapitalista országok könyvkiadásáról lásd még: R. ESCARPIT: The book revolution. Unesco, 1966.

ciálás, amely a könyvkiadás esetében még fennáll. A burzsoázia itt szigorúan vigyáz arra, hogy saját kultúráját terjessze s legfeljebb a különböző polgári áramlatok bemutatásával kelti a szabadság és a változatosság hangulatát.

A szocialista társadalom könyvkiadásában, de a kulturális élet más területein is, a tartalmi szempontok az uralkodók, a gazdasági tényezők csak másodrendű szerepet játszanak. A legfőbb kiinduló pont a kulturális forradalom szolgálata. Polgári körökben sok szó esik a szocialista országokban érvényesülő korlátozásokról. Közismert, hogy nálunk nincs cenzúra, a kiadók és más műhelyek maguk döntenek el, mit hoznak nyilvánosságra. Kiválasztásról van tehát szó, s úgy gondoljuk, hogy a szocialista kulturális intézményeknek éppúgy joga van erre, mint a kapitalistáknak. Arról nem is beszélve, hogy a kiválasztás kritériuma nálunk sokkal inkább az érték, mint a kapitalista világban.

A tőkés kiadó az objektivitás látszatát kelti, amikor a piacra hivatkozva utasítja el valamely mű megjelentetését. A szocialista kiadónak mindig tartalmi értékelést kell adnia a műről. Ez az értékelés több lektor és néha több kiadó véleményén alapszik, mégis szubjektívnek hat s ezért néha élesebbek az összeütközések a szocialista kiadók — s tegyük hozzá, más alkotóműhelyek — és az írók között, mint ugyanezek közt kapitalista viszonylatban.

Az utóbbi időkben az értékek széles körének adtunk nyilvánosságot s köztük nemcsak szocialistáknak. Joggal lehet feltenni a kérdést, vajon a nyugat-európai országokban vagy az Amerikai Egyesült Államokban jelent-e meg megközelítően is annyi és olyan nagy példányszámú szocialista mű, mint amennyi mai polgári alkotást kiadunk a szocialista országokban? Aki megnézi az UNESCO fordítási statisztikáit, az tudja, hogy erre a kérdésre egyszerűen lehet válaszolni. Persze vannak olyan munkák, amelyeket kirekesztünk kulturális életünkéből. Ilyenek a politikailag ellenséges, antihumanista, közérkölcset sértő írások. A szocializmus elvein épülő társadalomnak joga van védekezni ezekkel a jelenségekkel szemben.

Tegyük mindehhez hozzá, hogy az író anyagi helyzete a szocializmusban előnyösebb. A könyvkiadásban a honorárium a terjedelemtől és a példányszámtól függ és teljes összege a könyv kiadása után azonnal kifizetendő. A terjedelem szerinti honorárium persze nem a legszerencsésebb, hiszen terjedelem és minőség között nem mindig egyenes az arány. Jobb kritériumot azonban eddig nem találtunk, mert ha a bolti ár bizonyos százalékát fizetnénk, az hátrányos lenne az író számára, hiszen nálunk a könyvárak viszonylag alacsonyok. A könyvterjesztésben természetesen érvényesülnek kereskedelmi szempontok, hiszen ez egyik módja a közönségigény tekintetbevételének s ezzel együtt az irodalom hatékonysága biztosításának. A példányszámok megállapításánál előfordulhatnak hibák, amelyeket sokszor sajnos nehéz kijavítani — technikai és egyéb adottságok miatt. A döntő mégis az, hogy a jó könyveket a szocialista könyvkiadás és terjesztés igyekszik a legszélesebb tömegekhez eljuttatni a kulturális forradalom célkitűzéseinek megfelelően.

Összefoglalóan: foglalkozni kell a kultúra terjesztésének mechanizmusával ahhoz, hogy lássuk, milyen társadalmi és kulturális célkitűzések érvényesülnek és hogyan. Ez a mechanizmus közvetíti a társadalom igényeit és ezzel befolyásolja az író és az irodalom fejlődését. Ugyanakkor ez határozza meg azt is, hogy milyen mű, milyen közönséghez jut el. Tehát érvényesíti a társadalom kulturális normáit.

4. Az utolsó kérdés, amellyel az irodalom társadalmi funkciója szempontjából törődni kell: *milyen rétegekre gyakorol hatást az irodalom és milyen módon?*

A kapitalista országokban az ilyen jellegű kultúrszociológiai vizsgálatok elég széles körűek és sok adatot tárnak fel.¹⁷ Az eredmények az egyes országok gazdasági és kulturális helyzetétől függően rendkívül különbözők és nehéz is azokat összehasonlítani. Általánosan azt lehet mondani, hogy egy viszonylag szűk, főleg értelmiségi réteg sokat és választékosan olvas, a nagy tömegek viszont főleg azokat a könyveket forgatják, amelyek a tömegkultúra körébe tartoznak. Ma már egyébként sokan olvashatják az olyan olcsó sorozatokat, amelyekben klasszikusokat és a legjobb XX. századi írók műveit is kiadják. Ugyanakkor széles rétegekhez jut el a legaljasabb ösztönöket kiszolgáló ponyva és a szentimentális bestseller. Egyes országokban népszerűsítik az antikommunista ponyvát is, főleg az ún. tudományos fantasztikus és a képregényeken keresztül.¹⁸

A kapitalista társadalomban nagyon sokan emelik fel szavukat az ilyen „irodalom” ellen, de az értékek devalvációjára jellemző, hogy ezekben az esetekben a kapitalista kiadók a „szabadságra” hivatkoznak, már ti. a kiadó és az olvasó szabadságára. Arról beszélnek, hogy nemcsak a kiadónak van joga mindent megjelentetni, hanem az olvasónak is lehetőséget kell adni, hogy maga válasszon. Kérdés, hogy ez a helyes humanista magatartás-e, vagy pedig az-e, ha a nagy tömegek figyelmét az igazi értékekre hívjuk fel. Sartre 1947-ben még azt mondta, hogy a polgári társadalom ellen fellázadt író a láthatatlan közönség korába érkezett el: a polgárságot utálja, a munkáságtól pedig elzárja őt a kommunista válaszfal.¹⁹ Nos, egészen más dologról van szó. A jó irodalmat nem a kommunista válaszfal zárja el a tömegek elől a kapitalista országokban, hanem az uralkodó polgári tömegkultúra és az azt kiszolgáló tőkés business.

A közönség reagálása sem választható el attól a társadalmi légkörtől, amely a kapitalizmusra jellemző. Az a passzivitás, amellyel a kapitalista országokban a polgári kultúrszociológia szerint a közönség nagy része fogadja a kultúrát — főleg azt, amelyet a tömegkommunikációs eszközök terjesztenek — azzal magyarázható, hogy ez a társadalmi rend nem is igényli az „aktív” részvételt. Természetesen erkölcsi és karaktertényezők is szerepet játszhatnak ebben a magatartásban, de véleményünk szerint ezek csak színezik azt. A polgári kultúrszociológia ebben a tekintetben a felszínre hoz érdekes tényeket, de megáll az igazi következtetések levonása előtt vagy apolitikus tendenciákat igyekszik szolgálni.

A szocialista társadalomban elvileg a kulturális forradalom útján a műveltségnek mindenüvé el kell jutnia, a gyakorlatban azonban nálunk sem olyan egyszerű a dolog. A Központi Statisztikai Hivatal nemrég jelentette meg adatait négyezer háztartás könyvolvasásáról.²⁰ Az adatok értékéről vita folyt, de azért alkalmasak arra, hogy valamilyen globális képet kapjunk.

¹⁷ Vö. VARGA KÁROLY cikkét és J. H. BARNETT: The sociology of art, in *Sociology Today*. N. Y. 1959.

¹⁸ A könyvolvasásra a kapitalista országokban: *Buch und Leser in Deutschland. Eine Untersuchung des DIVO* — Institut Frankfurt am Main. Gütersloh, 1966; *Temps modernes*, 1965. ápr.-máj.; *Rinascita (Il Contemporaneo)*. 1966. júl., R. ESCARPIT: *La lecture populaire en France du moyen âge à nos jours*. Bordeaux, 1965.

¹⁹ *Qu'est-ce que la littérature? Situations II*. köt. Paris, 1948.

²⁰ Mit olvasunk? 4000 háztartás könyvolvasási adatai. Központi Statisztikai Hivatal, 1965. 2. szám; *Könyvolvasás és könyvvásárlás Magyarországon. Egy reprezentatív közvéleménykutatás eredménye. Könyvkiadók és terjesztők Tájékoztató Közponjtja*, Budapest, 1965.

E statisztika szerint a vezetőállásúak, értelmiségiek több mint 75%-a, az egyéb szellemi dolgozók csaknem 68%-a, a szak- és betanított munkások 40%-a, az egyéb fizikai dolgozók közel 30%-a, a termelészövetkezeti tagok 18%-a olvas — persze különböző mértékben. A megkérdezetteknek 6,4%-a vallotta, hogy bestsellert és ponyvaregényeket olvas, 23,7%-a ifjúsági regényeket és mesekönyveket a többi elsősorban értékes szépirodalmat. A leggyakrabban olvasott írók: Jókai, Móricz, Mikszáth, Gárdonyi, Verne, Dumas, Lev Tolsztoj, Móra Ferenc, Fekete István, Zola — tehát magyar és külföldi klasszikusok és történelmi vagy kalandregények szerzői. Persze társadalmi kategóriák szerint változik az írók sorrendje, s egyes kategóriákban új nevek is feltűnnek az említettek mellett. Ez a felmérés felhívja a figyelmünket arra, hogy széles rétegekhez még nem jutott el a könyv és arra is, hogy egyes rétegek ízlésszínvonala alacsony.

Érdeemes volna azt is vizsgálni, hogy az egyes művek milyen hatást keltenek a közösség különböző rétegeiben. Sajnos nálunk a kultúrszociológiai és pszichológiai felmérések még meglehetősen gyérek. Biztatnunk kell az ilyen jellegű munkát, mert az elemzések nagy segítséget jelenthetnek kulturális politikánk feladatainak meghatározásában és a differenciáltabb népművelési tevékenység kialakításában

*

Mint az elején említettem, csak néhány szempontra és módszerre szerettem volna felhívni a figyelmet. A kérdésnek még sok más vonatkozása van, de talán ez a néhány utalás is elegendő arra, hogy a téma iránt felkeltsük az érdeklődést. Az „irodalmi tény” — felfogásunk szerint — több oldalról lehet megközelíteni, de mindenekelőtt a különböző — persze nem mechanikusan meghatározó — társadalmi tényezőket kell vizsgálni ahhoz, hogy megállapíthassuk az irodalom társadalmi funkcióját.

Nem foglalkoztam ezekben a jegyzetekben magával a művel és annak esetleges szociológiai megközelítésével. Ettől nem azért tartózkodtam, mintha az idealista-formalista ún. immanens kritikát tartanám helyesnek, hanem mert úgy gondoltam, hogy tárgyam szempontjából erre itt most nincs szükség. Ebben a kérdésben különben inkább K. Kosíkkal értek egyet, aki a szociológiai egyoldalúsággal szemben fellépve a következőket mondja: „A műalkotás, a művészet a valóságot ábrázolja s egyúttal evvel a kifejezéssel szétválaszthatatlan egységben teremti is a valóságot, a szépség és a művészet valóságát. . . A társadalmi valóság nemcsak az »objektum«, a viszonyok, a körülmények formájában létezik, hanem elsősorban mint az ember tárgyi aktivitása, azé az emberé, aki kialakítja a viszonyokat, mint a társadalmi valóság tárgyiasított részét.”²¹ Persze ez nem jelenti, hogy a szociológiai módszereket nem lehetne felhasználni a művek elemzésére is. De ez külön vizsgálandó kérdés.

²¹ K. Kosík: A konkrét dialektikája. Prága, 1966. (kézirat fordítás, 89.)

Az irodalom empirikus szociológiai vizsgálata

Roppant fontos tisztában lennünk azzal, hogy az irodalom empirikus szociológiai vizsgálata *szociológia* és nem valami, a társadalmi elemet hangsúlyozó egzegézis. A szociológia az irodalmi jelenséget *saját* célkitűzéseinek érdekében vizsgálja. Az empirikus irodalomszociológiai kutatások megállapításainak mennyiségileg és minőségileg jelentősebbik része közvetlenül a társadalomra és csak közvetve az irodalomra irányul. Az irodalmi tényen kívüli problémákból, elméleti előfeltevésekből indul, módszeres vizsgálataival keresztülvonul az irodalmi témakörön, és eredményeivel és következtetéseivel újból a szociológia területén állapodik meg.

Az empirikus szociológiai irodalomközelítés egyik legfőbb sajátossága abban áll, hogy a problematika általános, spekulatív rendezgetése helyett egy-egy konkrét részletkérdésben próbál megbízható ismeretet nyújtani. Az ilyen típusú tudományos működésnek a lényegét azonban csak úgy tudjuk adekvát módon érzékeltetni az olvasóval, ha mi is elhagyjuk az általános megállapítások szintjét, és néhány konkrét empirikus kutatás ismertetésére koncentrálnunk. Ezeknek a konkrét kutatásoknak azonban nem csupán az eredményeit kell bemutatnunk (amelyek alapjai lehetnek megbízható elméleti általánosításoknak), hanem az eredményekhez vezető *utakat-módokat* is. A szociológiai irodalomközelítés újszerűsége gyakran nem is annyira a kutatások záróakkordjaiként megfogalmazott tételekben tűnik fel, hanem sokkal inkább szembeszökő ezek megszerzésének módszereiben. Az eredmények csak a módszer nyomkövetésében nyerik el megkülönböztető hitelességüket. Csak a tételekhez vezető út lelkiismeretes bejárása ad élményszerű fogalmat arról, hogy mi is a lényegi különbség egy empirikusan nem verifikált (a legtöbb esetben nem is verifikálható!) és egy numerikus általánosításként (az adatok és a kijelentés érvényességi körének együttes szem előtt tartásával) megfogalmazott megállapítás között.

A néhány bemutatásra kerülő empirikus irodalomszociológiai vizsgálatot a következőkben az irodalmi jelenség két egymást kiegészítő modellje szerint kívánjuk elrendezni. Az elsőt nevezhetnénk az irodalmi jelenség *topikus*, azaz „helyrajzi” modelljének, amely voltaképpen az irodalmi tény *társadalmi struktúráját* ábrázolja. Szerkezeti elemei: az író, a mű és a közönség. Az irodalom és a társadalom kapcsolatát ebben a modellben elrendezve szívesen vizsgálják a hagyományos irodalomelméletek képviselői is, mint pl. Welles és Warren.¹ Ezt a statikus intézményi hármasságot R. Escarpit oly módon teszi a szociológiai kutatás számára élvezhetőbbé, hogy a közvetítő apparátust is bevonja

¹ R. WELLES & A. WARREN: *Theorie der Literatur*. Berlin, 1963. 78—94.

a képletbe.² Így azután komoly hangsúly kerül a könyv fizikai létrejöttének, vagyis a publikációnak, és elterjesztésének, vagyis bizonyos olvasókörökhöz könyvkereskedések és könyvtárak révén való eljuttatásának bonyolult technikai, kereskedelmi, sőt politikai-ideológiai folyamatára. A magunk részéről ebből a topikus modellből jelen tanulmányunkban csak a hagyományos irodalomkutatásban legelhanyagoltabb „harmadik dimenzióval”, a közönséggel foglalkozunk részletesebben.

Az irodalmi jelenség *társadalmi funkcióit* a topikus modellnél célszerűbben ragadhatjuk meg és rendezhetjük el az irodalmi tény *dinamikus* modellje segítségével. E dinamikus modellben az irodalom társadalmi funkcióit, az amerikai irodalomszociológus M. C. Albrecht rendszerezése alapján, három szerep: a tükrözés, a társadalmi kontroll és a főleg a társadalmi változásra irányuló hatás köré csoportosíthatjuk.³

I. AZ IRODALOM TÁRSADALMI STRUKTÚRÁJA

1. Az író és a mű

Minthogy az empirikus irodalomszociológia lényegében a műre koncentrááló irodalomvizsgálat ellenhatásaként tört utat magának, nem szabad csodálkoznunk azon, hogy nem szentel annyi figyelmet a halhatatlan remekeknek és szerzőiknek, mint a megszokott esztétikai közelítés. Európai irodalmár számára szokatlan, sőt szélsőségeiben botránkozató lehet az a mód, ahogyan az amerikai kutatási érdeklődés elfordul az irodalmi *elittől* (a múlt és a jelen kevés számú klasszikusától), valamint ezek gyakran ezoterikus kultúrértékeitől (műalkotásaiktól, melyeknek ismerete a magasabb irodalmi műveltség szintjén kötelező), és odafordul a népesség legszélesebb rétegeiben honos populáris kultúra tartalmaihoz. Ez az érdeklődés-eltolódás egyfelől összefügg azzal az említett körülménnyel, hogy ezt az új tudományágat a társadalom kérdései jobban foglalkoztatják, mint az irodaloméi, másfelől, a maga részéről megmagyarázza azt, hogy az empirikus irodalomszociológia témái között elenyészően csekély számban szerepelnek komoly, időtálló műalkotások. Ha akadnak is ilyenek, mint pl. L. Löwenthal híres Shakespeare *Vihar* és Goethe *Werther és Wilhelm Meister* elemzései,⁴ ezek nem tipikusak és legtöbbször a magasabb megbízhatósági és egzaktsági szinthez szokott céhbeliek erős kritikáját vonják magukra. (A „magasabb megbízhatósági szint” úgy értendő, mint a történelmi elemzéseknél egyáltalán elérhető megbízhatósági szintnél lényegesen magasabb).

Hogy az íróval mégis miképpen foglalkozhat az empirikus irodalomszociológia, erre vonatkozóan csak utalunk egy Nyugat-Németországban frissen megjelent monográfiára, Gertraud Linz *Irodalmi kiválóság a Szövetségi Köztársaságban*⁵ c. művére. A szerző a konstanzi szociológus, R. Dahrendorf tanítványa. Ennek elitkoncepcióját alkalmazza az irodalmi prominencia társadalmi ismérveire és rendeltetésére. Könyvében egy 199 neves íróból

² R. ESCARPIT: Das Buch und der Leser. Köln und Opladen, 1961.

³ M. C. ALBRECHT: The Relationship of Literature and Society, American Journal of Sociology 59. (1954) 425.

⁴ L. LÖWENTHAL: Literature and the Image of Man, Sociological Studies of the European Drama and Novel. 1600—1900. Boston, 1957.

⁵ G. LINZ: Literarische Prominenz in der Bundesrepublik. Olten und Freiburg, 1965

összeállított mintán végrehajtott kutatásról számol be. E 199 „vizsgálati egység” különféle jegyein (társadalmi származás, iskolai végzettség, vallási és politikai beállítottság, mellékfoglalkozás stb.) elvégzett statisztikai számítások alapján néhány érdekes általános tételhez jut el, pl. az irodalmi kiválóságok és a hatalmi elit sajátos kapcsolatára vonatkozóan.

2. A közönség

a) Az irodalmi értéktény és a közönség.

Az irodalom mint társadalmi folyamat harmadik konstitutív eleme a közönség. Hogy mennyire konstitutív, az kiderül abból is, hogy a szociológus az irodalmi remekeknek a hagyományos esztétika által oly féltve őrzött értéktény jellegét is éppen a közönség bevonása révén tudja pozitív tanulmányozás tárgyává tenni. M. Duverger írja: „Egy adott társadalmi csoportban létezhet a helyesről és a helytelenről, a jóról és a rosszról, a szépről és a rútról alkotott ilyen vagy olyan elképzelés. Ezek az elképzelések a szociológus szemében pozitív tények, mivel nem foglal állást bennük.”⁶ Itt húzódik az éles választóvonal a szociológia és az esztétika között. De világosan kell látnunk, hogy a szociológiai vizsgálat legbensőbb törekvéseiből kifolyólag nem is mondhat le annak messzemenő tekintetbevételéről, hogy egy-egy irodalmi jelenséget egy-egy esztétikus szakértői csoport, iskola, irányzat vagy nemzedék, továbbá bizonyos közönségrétegek értékténynek tekintenek. Az irodalmi remekművek sajátos értékszférájának tiszteletbentartásáért síkraszálló fél-szociológus szerzők⁷ voltaképpen csak annyiban különböznek az empirikus irodalomszociológusoktól, hogy nem képesek vagy nem hajlandók a művek esztétikai minőségeiről kialakított értékítéleteket is a művészi folyamatban résztvevő adott társadalmi csoportok (esetleg nemzeti egységek vagy egész kultúrák) hozzájárulásának tekinteni, amelyet kivülállóként tanulmányozhatnának.

Ebben a vonatkozásban az empirikus irodalomszociológia szellemét fejezi ki N. Fügen, amikor a közönségnek az irodalomban mint „kulturálspecifikus alapviszonyban” vállalt aktív szerepét hangsúlyozza.⁸ Amiben eltér ettől a szellemtől, az ennek az alapviszonynak a tartalma. Ezt úi. a fenomenológus R. Ingarden irodalomkonceptiójára támaszkodva abban jelöli meg, hogy a közönség hozzájárul a műben megjelenő, a valóságtól független „tiszta intencionalitás” létjogosultságához.

Az értékténynek a közönségek ítéletében ill. ízlésében történő születését árnyaltan ábrázolja Escarpit, amikor az olvasók két csoportját különbözteti meg: a szakértőkét és a fogyasztókét.⁹ A szakértőknél az értékelés megalapozást igénylő ítéletekben jön létre. „Értőnek” lenni társadalmi szerepet jelent, amely szerepet egy intellektuális szakmai elit elvárásaival összhangban kell gyakorolni. A fogyasztóknál viszont az értékelés ízlésben (tetszésben, hajlamban) születik, amelynek tényezői a társadalmi egzisztencia meghatározottságaiban adóttak, pl. a társadalmi létükben homogén nők egyöntetű hajlandósága az *evazív* irodalom iránt. — Nos, az irodalomszociológusnak, — aki, mint láttuk, lényegében szociológus és nem irodalmár —, külön-külön, de egyenlőképpen

⁶ M. DUVERGER: *Méthodes des Sciences Sociales*. Paris, 1964. 34–35.

⁷ Vö. A. MEMMI: *Problèmes de la Sociologie de la Littérature* in G. GURVITCH; *Traité de Sociologie*, Vol. 2. Paris, 1960.

⁸ H. N. FÜGEN: *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie*. Bonn, 1964. 118.

⁹ ESCARPIT: *í. m.* 120.

elfogulatlanul és egyenrangú pozitív társadalmi tényekként kell kezelnie mindkét közönségtípus értékelő magatartását.

b) **Áttekintés a közönségről: ki, mit, miért olvas?**

A felnőtt népesség hány százaléka olvas (nem szak-) könyvet és milyen gyakran? Az olvasó közönség reprezentálja-e valamennyire az egész népesség arányait? „Jó” vagy „rossz” könyveket olvas-e a nép? Kiszorítja-e a többi tömegközlő eszköz a könyvirodalmat? — Ezekre a kérdésekre a Központi Statisztikai Hivatal országos reprezentatív vizsgálatának eredményeiből magyar adatokkal is válaszolhatnánk, de hogy az ismertető empirikus szociológiai irányzat gondolatkörében és az ennek alapul szolgáló adatok házájában maradjunk, az amerikai vizsgálatokat összefoglaló B. Berelsonnal válszolunk.¹⁰

Ha olvasásnak azt vesszük, ha valaki legalább félévenként egy könyvet elolvas, az amerikai népesség fele még így sem számít olvasónak. A havonta legalább egy könyvet olvasók táborába a népességnek már csak 25–30%-a tartozik. De ha az olvasói címhez legalább heti egy könyv kézbevétele követeljük meg, akkor erre a címre a népességnek csupán 6–8%-a pályázhat. Ezek a számok a könyvet a tömegközlő eszközök között az utolsó helyre szorítják. Még ennél is meglepőbb, és ambiciózus könyvterjesztő számára elszomorítóbb a könyvolvasás nagy koncentrálttsága. Az összes olvasott könyvek 70%-át a felnőtt népességnek csupán 10%-a olvassa. De ezen a számon belül is van egy mag: az olvasók táborán belül olvasott könyvek 70%-át is egy töredék: a „tábor” egyötöde olvassa.

A népesség iskolázottság és státus szerinti reprezentáltságával még nagyobb bajok vannak. Amíg az egyetemet végzetteknek csak 12%-a nem olvasott könyvet a vizsgálat előtti évben, addig az általános iskolát végzettek 75%-a. A státus és jövedelem szerinti eloszlás hasonló arányokat tükröz, de nem tekinthető függetlenül ható tényezőnek: éppen a felsőbb rétegek magasabb iskolázottsága nyilatkozik meg benne.

A soronkövetkező kérdésben: „jó” vagy „rossz” könyveket olvas-e a nép? — szemlátomást értékkéítélet fejeződik ki. Mint láttuk, a szociológus saját állásfoglalás nélkül is szívesen ad választ az ilyen kérdésekre. Itt a válasz így szól: ha „jó” könyveken elismert klasszikusokat és nagyrabecsült, komoly kortárs írókat (pl. Hemingway) értünk, akkor az olvasóknak csupán 10–15%-a olvas „jó” könyveket. Ha „rossz” könyveken ezzel szemben a kalandos, a vadnyugati, a romantikus és a titokzatos detektív történeteket értjük, akkor az olvasók legalább 60%-a marasztalható el ebben a hibában. Vigasztalásul csak annyit, hogy az arány, amennyire ez megállapítható, száz évvel ezelőtt sem volt jobb.

A könyvnek a többi tömegközlő eszközzel való küzdelme azonban közelebről nézve igen pozitív vonásokat mutat. Aki sok könyvet olvas, az nagyobb étvágyú fogyasztója a több mass media által hozzá juttatott kulturális anyagnak is. Már itt felmerül azonban az a sejtés, amit egy híres kutatás kapcsán a későbbiekben alaposabban meg fogunk vizsgálni, hogy ti. a kulturális (főleg fikcionális: elbeszél, dramatizált) tartalmak befogadásának magát átadó népességsoportban egy sajátos passzív karaktertípus uralkodik.

¹⁰ B. BERELSON: Who Reads, What Books and Why? in B. ROSENBERG & D. M. WHITE (ed.): Mass Culture, The Popular Arts in America. Glencoe, Ill, 1959, 119–125.

c) Kifelé ható és bennmaradó szabadidő tevékenységek

Ez az érdekes elképzelés, amely az „irodalom barátaira” vagy legalábbis ezek egyik típusára a szociálpszichológia részéről szabályos kritikát gyakorol, jut szóhoz közvetve az olyan kutatásokban is, mint G. A. Almond és S. Verba öt országra kiterjedő, országonként kb. 1000 főből álló reprezentatív mintán végrehajtott összehasonlító vizsgálata az egyes népek politikai kultúrájáról.¹¹ A szerzők úi. a szabad idő foglalkozásokat csoportosítva különválasztják az egyén *kifelé ható* tevékenységét az egyén önmagában maradó tevékenységeitől. Az első csoportba olyanokat sorolnak, mint a politikai, gazdasági, társadalmi és különféle társas tevékenységekben való aktív részvétel, a másodikba pedig a hobbyk és a sport aktív, valamint a kulturális tevékenységek (könyvolvasás, rádióhallgatás, TV, film) passzív alcsoportjait. Nos, ami az eredményekből számunkra rendkívül érdekes, az a következő táblázatban látható:

Választott szabad idő foglalkozások százalékos aránya országonként

Választott tevékenységek %-ban	USA	Anglia	Ny.-Németország	Olaszország	Mexikó
Összes kifelé ható tevékenység	40	30	16	7	11
Ezen belül:					
társadalmi tevékenységek	18	18	8	3	6
Kulturális tevékenységek (olvasás, TV)	33	44	52	33	58

A táblázatból látható, hogy a kifelé ható és ezen belül a társadalmi szabad idő tevékenységek és az olvasás, TV-nézés típusú kulturális szabadidő tevékenységek között meghatározott erősségű *fordított* kapcsolat áll fenn. Még érdekesebb azonban a következő tábla, amely azoknak a százalékos előfordulását mutatja, akik az emberi jótulajdonságok (erények) között az aktív segítőkészséget értékelték a legmagasabbra.

Az aktív segítőkészséget legtöbbször értékelők százalékos aránya országonként

Aktív segítőkészséget választók	USA	Anglia	Ny.-Németország	Olaszország	Mexikó
%-ban	59	65	42	25	36

A két tábla közös információja: az aktív segítőkészséget a legmagasabb emberi erénynek tartók százaléka egyenes arányban növekszik a kifelé ható (és ezen belül a társadalmi) szabad idő tevékenységek választásával és fordított arányban a tömegközli eszközök (és köztük a könyv!) által közvetített kulturális anyag odaadó élvezőivel.

d) A közönség öt jellemzője

A probléma oly izgató, hogy a közönségről szóló fejezetünk hátralevő részében kizárólag ezzel a témával foglalkozunk. Milyen ember az „olvasó”?

¹¹ G. A. ALMOND & S. VERBA: The Civic Culture. Princeton, 1963. 263.

Valóban a társadalmi aktivitástól saját személyi problémáinak körébe visszahúzódó és innen is előszeretettel a fikciók világába átmenekülő, s személyi problémáit a fikciókból elleszt receptekkel oldozgató furcsa lény? — Természetesen korántsem a kérdés kapcsán felmerült vélekedések, spekulációk érdekelnek bennünket, hanem sokkal inkább a módszeres vizsgálatok eredményei. Ha ezek nem támasztják alá vagy csak módosítva igazolják a fenti merész tételt, akkor ezt nem kell többnek tekintenünk, mint az irodalom iránt ellenszenvvel viseltetők tudomány előtti értékítéletének.

Erre a *falzifikációs* eljárásra alkalmasnak ígérkezik H. Herzog minta-szerű kutatása az egyik gépesített irodalmi műfaj, a folytatásos rádiójátékok szenvedélyes hallgatóiról. Igényes tanulmánya címében hordozza a kérdést: Mit tudunk ezekről *valójában?*¹² Herzog az egész USA nem-mezőgazdasági női népességére kiterjedő reprezentatív minta mellett még három közelebbről tanulmányozott regionális csoporton s ezen kívül két nagyvárosban, New Yorkban és Pittsburgban csak a krónikus rádiójátékhallgatókra összpontosított mintán (összesen több mint tizezer megkérdezettnél) vizsgálta a hallgatók és a nem-hallgatók karaktere közötti különbségeket.

Herzog a krónikus rádiótörténet-hallgatók öt feltételezett tulajdonsága (öt hipotézis) tekintetében akart tisztán látni.

1. A közösségi életben való részvételük foka,
2. Szellemi érdeklődésük köre,
3. A saját mindennapjaik világában bennmaradó vagy azon a közügyek irányában túllépő érdeklődésük,
4. Személyiség- és karaktervonásaik,
5. Sajátosan a tömegközli eszközökre, könyvre, rádióra való beállítottságuk.

1° Nos, mindjárt az első hipotézis vonatkozásában negatív eredményt hozott a vizsgálat. A közösségi életben való részvételük mennyiségi oldalát tekintve nincs szignifikáns különbség az odaadó hangjáték-hallgatók és a nem-hallgatók között, jollehet nem oszlott szét a gyanú, hogy a minőségi oldal más képet adhat: a nem-hallgatók inkább vezetői, az odaadó hallgatók inkább alárendelt szerepet játszanak közösségeik életében.

2° A második hipotézis tekintetében azonban elgondolkodtatóbb eredmények születtek. A rádiótörténetek igazi kedvelőinek valóban azok mutatkoztak leginkább, akiknek kevésbé volt lehetőségük szélesebb intellektuális tapasztalatokra. Akik iskolázottságuk vagy települési helyük városiasabb jellege révén mintegy első kézből kapják a valódi interakció-lehetőségeket, vagyis több esélyük van sokrétű, mozgalmas szabad idő foglalkozásokra, azoknak kevésbé van szükségük a mintegy másodkézből, a hangjáték-fikciókból kapott mozgalmasságra, érdekességre, interakcióra. A rádiótörténetek híveinek folyóirat olvasmányai is jól illenek ebbe a képbe. Amíg úi. a nem-hallgatók érdeklődése az inkább kozmopolita és sokféle problémákkal foglalkozó lapok felé fordul, addig a hallgatók az otthoni életük témakörében mozgó lapokat kedvelik. A szűkebb érdeklődési kör és a fikciókra nyitott lelkület kapcsolata itt azzal a megszorítással állapítható meg, hogy az iskolázottság vagy nagyvárosiasabb perspektíva folytán igényesebbé vált személyek nem egyszerűen csak a fikciók világa iránt tartózkodóbbak, hanem a populáris iro-

¹² H. HERZOG: What do We Really Know About Daytime Serial Listeners?, in B. BERELSON & M. JANOWITZ (eds.): Reader in Public Opinion and Communication. Glencoe, Ill., 1953. 352—65.

dalomban közkeletűbb primitív sztereotipok és sémák iránt kritikussabbak. Ha tehát itt a kutató kontroll tényezőként a közvetített anyag esztétikai értékének független változóját is bevonta volna a vizsgálatba, ez valószínűleg ilyen értelemben finomított volna az eredményen.

3° A harmadik hipotézis vizsgálata a történehallgatás lélektani irányban elmélyítettebb magyarázatával szolgál. Ebben úi. a közügyek iránti érdeklődésről van szó, ami az eddig tárgyalt két tulajdonság, a közösségi életben való részvétel és a szellemi érdeklődés tágassága eredőjének tekinthető. Nos, az itt kapott eredmény érdekessége az, hogy a történetek szenvedélyes hallgatói nem a közügyek iránti érdeklődés foka, hanem az ebből az érdeklődésből logikusan folyó ténykedés *dinamikussága* tekintetében maradnak el a nem-hallgatóktól. Pl. az elnökválasztás előtt fél évvel vagy még csak egy hónappal is nincs szignifikáns különbség a történetek hallgatói és nem-hallgatói között abban a tekintetben, hogy hány százalékuk nem kíván szavazni. De a különbség egyszerre magasan szignifikánssá válik a választás napján: a hallgatók között majdnem kétszer olyan magas lesz a szavazni nem óhajtok arányszáma, mint a nem-hallgatók között. Ez a körülmény arra mutat, hogy itt nem annyira a társadalmi beállítottság, hanem sokkal inkább lélektani tényezők játszanak közre.

4° Ez a sejtés azonban már át is vezet bennünket a negyedik hipotézishez, amely a fikciókat kedvelők különleges személyiségalkatát tételezi fel. A személyiség-rendszer bonyolultsága természetesen igen megnehezíti a kutató munkáját. Hogy egy ilyen kérdés igényesebb megbízhatósági szinten való eldöntése mennyi munkát és kutatói leleményt követel, annak illusztrálására álljon itt az elméleti probléma operacionalizálásának néhány töredékes mozzanata. Az említett öt összefüggő felvétel egyikének, az Ohio állambeli vizsgálatnak a keretében 138 asszonnyal csináltak interjút többször ismétlődően ugyanazok a személyek. Amikor már jól ismerték őket, akkor a különböző személyiségvonásaikat (magabiztosság, energikusság, közlékenység, érzelmesség) egy-egy 5 pontból álló skálán osztályozták. A magabiztosság tekintetében pl. a legmagasabb szinthez ilyen tulajdonságok tartoztak: „rendkívül biztos önmagában, határozott, tételes, nyomatékos, meg van győződve arról, hogy tökéletesen igaza van”. A középsőhöz ilyenek: „mérésékelt meggyőződés, nem túl erős határozottság”. A legalsóhoz: „bizonytalan, félénk, látszik rajta, hogy nem biztos önmagában, nem igen bízik a saját ötleteiben”. — Nos, erre a magabiztosság-skálára külön felhordva a történetek odaadó hallgatóit és nem-hallgatóit, a kutató a következő eredményt kapta:

Magabiztosság foka	Hallgatók %	Nem-hallgatók %
1 (legmagasabb)	6,5	4,6
2	5,6	18,3
3 (közepes)	44,0	45,0
4	32,7	24,5
5 (legalacsonyabb)	11,2	7,6
Összes %	100,0	100,0
Összes személy	107	131

A táblából látható, hogy a nem-hallgatók közül 11%-kal több esik az átlagosnál magasabb, a hallgatók közül pedig 12%-kal több az átlagosnál alacsonyabb magabiztossági fokozatokba. A további számítások kiadták, hogy ez a nagyságrendű különbség jelentősebb annál, semhogy a véletlen hatásának tarthatnók. A többi személyiségtulajdonság tekintetében is ilyen nagyságrendű, félreismerhetetlen, bár nem túlságosan jelentős különbségek mutatkoztak hallgatók és nem hallgatók között.

Az igazán érdekes eredmény azonban akkor jelentkezett, amikor a kutató az egyik leghatásosabb elemzési eszközhöz, a „harmadik tényező bevezetéséhez” folyamodott. A történetek kedvelésének és a magabiztosság hiányosságának a kapcsolatát egy harmadik változó, a vizsgált személyek iskolai végzettsége szerint szétválasztva is megvizsgálta. Azt találta, hogy a képzetlenebb női csoportjában a fikció-kedvelők sokkal erősebben különböznek személyi tulajdonságaik tekintetében a nem-kedvelőktől, mint a képzetlenebb nők csoportjában. Ez azt jelenti, hogy ha képzetlenebb nők nem élnek azokkal a sokrétűbb lehetőségekkel, amelyeket felkészültségük biztosít nekik, hanem történetek és hangjátékok odaadó hallgatói lesznek, akkor ezek tipikusan lélektani okokból lesznek azzá, és semmi csodálkozni való nincs azon, hogy személyiségvizsgálatuk kimutatja: átlagosan kevésbé magabiztosak, sokkal érzelmesebbek stb., mint az ugyanolyan képzettségű nem-hallgatók. Ezzel szemben az alacsonyabb képzettségű hallgatóknál szabad idő foglalkozási lehetőségeik szűkebb köre sajátos lelkialkat nélkül is megmagyarázza a rádiótörténetek iránti nagy érdeklődést.

5° Herzog ötödik hipotézisének meglepően erősfokú beigazolódása, hogy ti. a rádiójátékok hallgatását előidéző legfőbb tényező egyszerűen a rádiózás szeretete, vagy ahogy ő mondja, a „rádiós lelkület” (*minden* műsorszámot szeret a rádióban: híreket, zenét, időjárásjelentést), mégiscsak annak a sejtésnek ad további tápot, hogy a tömegközlésben közvetített kultúrtartalmak passzív befogadása egy analitikusan elkülöníthető attitűdöt jelent.

e) Az olvasó és a három attitűd csoport

Ennek a jelenségnek a megragadására talán nem lesz alkalmatlan C. Morrisnak több nemzetközi összehasonlító attitűd-vizsgálatban sikerrel alkalmazott tipológiája,¹³ amely végső leegyszerűsítésben három érdeklődés- (és foglalkozás)¹⁴ típusról beszél. Ezek aszerint képződnek, hogy a cselekvés három egymásutáni fázisa, az észlelési, a manipulatórikus és a fogyasztási szakasz közül melyikre kerül náluk a fő hangsúly. Az ily módon megkülönböztetett gondolkodó-elemző, gyártó-szervező és fogyasztó-élvező alapbeállítottságnak a — leltágabb értelemben vett — tudósi, technológusi és művészi foglalkozás-csoportok felelnek meg. (Ezek a beállítottságtípusok, mint ez mélyreható szociológiai, lélektani és karakterológiai vizsgálatokból empirikusan beigazolódott, meglehetősen szoros kapcsolatban állnak társadalmi, pszichés és testalkati tényezőkkel). Nos, az irodalmi műalkotás odaadó élvezője két jogcímen is egyértelműen a harmadik attitűd csoportba sorolható. Egyrésztől már maga a művészet is a cselekvés befejező, azaz fogyasztási-élvezési fázisának a vonásait viseli magán (lévén döntő eleme az élmény), jóllehet itt a tudatos tervezés-

¹³ C. MORRIS: *Varieties of Human Value*. Chicago, 1956.

¹⁴ C. MORRIS: *Science, Art and Technology*, *Kenyon Review* 1. (1939) 409—423. Idézi: C. MORRIS: *Signification and Significance*. Cambridge, 1964. 22.

ben és az aktív megformálásban még a tudós és a technológus feladatai is felvillannak. Másrésről azonban egy modern regény olvasása vagy egy klasszikus dráma nézése — ha nem kritikus foglalkozásból, hanem szabad idő tevékenységként kerül rájuk a sor — már szinte kizárólag élvezési cselekvés-elemeket tartalmaz. Mindenesetre manipulatórikusakat a legkevésbé. Ez lehet talán az egyik magyarázata annak a fentebbiekben ismertetett jelenségnek, hogy a művészi fikciók iránt vonzó és a reális cselekvés lendületében élő személyek viszonylag könnyen szétválasztható csoportot alkotnak.

II. AZ IRODALOM TÁRSADALMI FUNKCIÓJA

1. *A tükrözés*

Az amerikai irodalomszociológus M. C. Albrecht az irodalom tükrözési funkciójáról szóló elméletekben a tükrözés különböző tartalmaira eső hangsúly szerint három irányzatot különböztet meg: a hegeli hagyományt követőt, a marxistát és a mai amerikai empirikus törekvéseket.¹⁵ Az első szerint az irodalom egy kultúra sajátos etosát, világnézetét, „lelkét” tükrözi. Ennek az irányzatnak késői s tán legjelentősebb képviselője P. Sorokin, aki a két kultúrátípussal, az eszményivel és az érzékivel, mint független változókkal hozza kapcsolatba egyrészt a vallásos és aszketikus témákat, valamint az egyszerű, nyers technikát és a szimbolikus, formális és konvencionális stílust, másrészt viszont a közönséges emberi jelenségekkel és az érzéki, erotikus, individualista és szkeptikus beállítottsággal foglalkozó témákat és a nekik megfelelő, kidolgozottabb és komplexebb technikát alkalmazó, érzékletes, realista és naturalista stílust.¹⁶

A marxista tükrözésemélet megkülönböztető jegyét az előzőhöz képest Albrecht helyesen abban látja, hogy Marx elmélete az irodalmi tükrözés fogalmában a szűkebb értelemben vett kulturális tényezők mögött a szélesebb jelentéskörű társadalmi tényezőket is figyelembe veszi (megfelelő jelentőséget tulajdonítva természetesen a gazdasági hatóelemeknek).

Az amerikai empirikus irányzat első pillanatra szembeötlő sajátossága viszont tudatos és szándékolt „felszínessége”. Ez a mélységi dimenzió kutatásától való tartózkodás abban a mentalitásban gyökerezik, amely a tudomány céljaira túlságosan poetikusnak tartja a tények „átvilágíthatóságáról” (Adorno)¹⁷ szóló elképzeléseket s programszerűen megelégszik a kisebb horderejű összefüggésekről szerezhető szerény, de biztos információkkal. Ez az irányzat a kor lényege helyett ugyan első közelítésben csupán egyszerű tényeket keres a műalkotásban, s csak arra szorítkozik, hogy az irodalmi fikciók világát és a valóságot a kettőből párhuzamosan összegyűjtött adatok, ténybeli mutatók segítségével mechanikusan összevesse, később a saját logikájának finomodása és szempontjainak gazdagodása révén túllép a ténybeliségnek ezen a szűkebb látókörén, és mind az irodalmi fikciók világában, mind a való világban élő attitűdök, értékek, életet szabályozó normák után kutat. Vagyis visszakanyarodik a lényeg felé törő irányzatokhoz. Az irányzat szellemi miliójából érthető módon természetesen inkább a hegeli hagyományok kulturális „lé-

¹⁵ ALBRECHT: i. m. 427—30.

¹⁶ P. A. SOROKIN: *Social and Cultural Dynamics*. New York, 1957.

¹⁷ TH. W. ADORNO: *Das Bewußtsein der Wissenssoziologie in Prismen*. Berlin-Frankfurt, 1955.

nyegei”, a domináns értékek foglalkoztatják, semmint a marxi orientációban otthonosabb gazdasági-társadalmi lényeg, de a konkrét kutatások így is egy marxista igazságot hoztak napfényre (Albrecht)¹⁸: a kor uralkodó eszméi az uralkodó osztályok eszméi.

a) Demográfiai értékek tükröződése

Mindenekelőtt nézzünk meg közelebről egy példát az irodalmi történeteknek és a való társadalom történéseinek legegyszerűbb — mechanikus — összevetésére. Hogy ennek a logikája sem egészen lapos és triviális, az kitűnik a következő okfejtésből. Hogy mi történt a társadalomban az elmúlt években, ebből sok mindent pontosan megörökítenek a különféle statisztikai és egyéb évkönyvek. Miből mennyit termeltünk, hányan költöztek be faluról városba, hány új mérnök, állatorvos, óvónő indult el a munkájára, hogyan alakult a nyugdíjasok, élve születések, művi vetélések aránya stb. Ezek a társadalom „méretei”: mellbősége, súlya, vitál kapacitása, vérnyomása, vörösvérsejt száma — hogy ilyen, a szociológiából félszáz év óta száműzött hasonlattal éljünk. Nos, ezekkel a számolás és mérés útján nyert adatokkal kíséreljük meg összevetni a társadalomnak az irodalmi elbeszélésekben kirajzolódó képét. Lehetséges egyáltalán ilyen összevetés? — Első tekintetre igen nehéznek tűnik.

Egy amerikai kutató, R. Middleton felfigyelt arra, hogy az utóbbi néhány évben mintha több gyermek szerepelne az amerikai magazinok elbeszéléseiben, mint korábban.¹⁹ Vajon tényleg több a gyerek az Egyesült Államokban, mint néhány évvel ezelőtt? Felütötte a statisztikai évkönyveket s úgy találta, hogy amíg 1956-ban 24,9 élve születés esett ezer lakosra, addig húsz évvel korábban 16,7. De amikor még hátrább lapozott, látta, hogy húsz évvel még korábban, 1916-ban szintén 24,9 ezrelék volt a születési arányszám. Szóval 1916 és 1956 között egy hullámvölgyet találunk, melynek mélypontja éppen a középére, 1936-ra esik. Ezt mutatják az évkönyvek.

És mit mondanak a szépirodalmi elbeszélések? Ezt már egyszerű utánalapozással nem lehet kideríteni. Nincsenek kimutatások arról, hogy az irodalmi fikciók világában évente hányan költöztek be faluról városba, mennyit termeltek iparban, mezőgazdaságban, hány új mérnök, óvónő kezdte el, folytatta és fejezte be aktív kereső pályafutását, hányan születtek vagy nem születtek stb. Az irodalmi fikciók világában nincs Központi Statisztikai Hivatal és adatszolgáltató hálózat. Az irodalmi fikciókban zajló élet ugyan nem is egy összefüggő világ, de amiként a pszichológusok felfigyeltek arra, hogy ezer alvó álmai nem ezer külön világot teremtenek, hanem témáik alapjában véve nagyon is hasonló problémák körül csoportosíthatók, legalább ugyanígy egységesíthető hipotetikusan az irodalmi fikciók „álomvilága” is.

Middleton nyolc nagypéldányszámú amerikai magazint választott ki, amelyek 40 éven keresztül, 1916 és 1956 között megszakítás nélkül közölték elbeszéléseiket. Mindegyik lap mindhárom kérdéses évfolyamából (1916, 1936, 1956) véletlenszerűen (vagyis úgy, hogy mindegyik számnak egyenlő esélye legyen a mintába való bekerülésre) kiválasztott három számot. Ezekből előzetesen felállított szabályok szerint törölte a rövid történeteket és a folytatá-

¹⁸ ALBRECHT: i. m. 430.

¹⁹ R. MIDDLETON: Fertility Values in American Magazine Fiction. 1916—1956. Public Opinion Quarterly, 24. (1960) 139—148.

sosokat. Végül is a három mintaévben $3 \times 75 = 225$ *story* maradt. Három kutató egymástól függetlenül elolvasott minden egyes *story*t és mindegyik elolvasása után kitöltött egy hosszú kérdőívet az elbeszélésben szereplő személyek családi körülményeiről. Ezután összeültek és a kitöltött kérdőíveket egyeztetették, megvitatták az eltéréseket. Hogy e kódolási művelet megbízhatóságát növeljék, egy újabb három kutatóból álló független csoport a *story*k egy véletlenszerűen kiválasztott részénél szintén kitöltötte ugyanazt a kérdőívet. A két csoport ítélete 95%-ban fedte egymást.

S vajon milyen eredményeket kaptak ezzel a szigorú módszerrel? Azt találták, hogy jóllehet az irodalmi fikciókban szereplő családok tagjainak száma átlagosan mindhárom mintaévben alacsony — mivel a történetek legtöbbször kizárólag felnőttekről szólnak — mégis előrajzolódnak a három mintaév között a szignifikáns eltérések. Míg 1916-ban a fikciókban szereplő család átlagos taglétszáma 1,39, addig 1936-ban csupán 0,74 és 1956-ban újra felugrik 1,08-ra. A szignifikancia-számítások kimutatták, hogy ez a különbség ilyen mennyiségű összehasonlítási egység mellett nem lehet a véletlen műve. De a három év közötti jelentős különbségről a következő táblázat az olvasót is meg tudja győzni.

Családnagyság a népszerű magazinok elbeszéléseiben (1916—1956)

Gyermekek száma	H á z a s p á r o k százaléka		
	1916	1936	1956
0	32,3	40,5	32,4
1	38,5	48,8	42,9
2	14,6	8,3	17,1
3	7,3	1,2	4,8
4	2,1	1,2	1,9
5 vagy több	5,2	—	0,9
Házaspárok %-a.....	100,0	100,0	100,0
Házaspárok száma	96	84	105
Gyermekek száma	133	62	113
Gyermekek átlaga	1,39	0,74	1,08

Amint tehát a táblából látjuk, amíg 1936-ban csupán a házaspárok egytized részének van egynél több gyermeke, addig 1916-ban több mint egynegyed részének. Az is jól látható, hogy a két csúcs, vagyis az 1916-os és az 1956-os év sem egészen egyforma magas. A közöttük levő fő különbség abban áll, hogy a kimondottan nagy család — 4, 5 és még több gyermek — a század elején még meglehetősen gyakori, de ez a típus már nem tud visszatérni a második világháború után újra beköszöntő amerikai „bébi-konjunktúrával”.

Mindenesetre a tanulmánynak egy numerikus általánosság szintjén igen meggyőzően sikerült bizonyítania azt, hogy egyfajta irodalomban, mégpedig a népszerű magazin fikciókban, egyfajta értékek, mégpedig a termékenység értékei meglehetősen hűséggel tükrözik bizonyos valós arányoknak, a termékenység-rátának a társadalomban végbemenő aktuális változásait.

b) Gazdasági hatásra történt értékváltozások

De nemcsak az ilyen demográfiai hullámváltozásra érzékeny az irodalom érték-készlete, hanem a társadalmi változásokra is. Az amerikai társadalom-

ban az első világháború utáni első „arany évtized” s a második, krízisteli évtized között olyan szembeszökő a történelmi hangulatkülönbség, hogy ennek tükröződését alkalmas eszközökkel az irodalomban is érzékeltetni lehet. Legalább is ez volt a feltevése P. Johns-Heine és H. H. Gerth kutatóknak.²⁰ Vizsgálatukhoz öt, különböző közönségekhez (előkelőbb körök, háziasszonyok, farmerek stb.) szóló irodalmi tömeglapot választottak ki. 1921-től 1930-ig, majd 1931-től 1940-ig minden évből és mindegyik lapból kiválasztották, mégpedig véletlenszerűen, az elemzésre kerülő történeteket. Nagyjából azon a módon, ahogyan ezt Middleton vizsgálatánál láttuk, azzal a különbséggel, hogy náluk az egyes folyóiratok anyagainak külön tartása is sajátos információkkal szolgált.

Amíg pl. a farmereknek íródott elbeszélésekben a farmer foglalkozásúak aránya a húszas években még 35% volt s a harmincas években 18%-ra esett, s ezzel párhuzamosan a farmon lakó szereplők aránya 46%-ról 20%-ra, addig az előkelőbb városi köröknek járó lapban a mezőgazdasági foglalkozásúak aránya a húszas években tartott 10%-ról a harmincas években 19%-ra ugrott, s ezzel párhuzamosan a farmon lakók aránya 9%-ról 18%-ra nőtt. A farmer lap (Country Gentleman) hőseinek foglalkozási és lakóhelyi eltolódásaiban a városiasodás áttörése mutatkozik. A városi középosztály lapjában megfigyelhető ellenkező irányzat viszont a gazdasági válság hatásának tudható be. A krízis keltette romantikus nosztalgiaik ui. ezeknek a köröknek a képzetét apáik rurális és fél-rurális életmódja és környezete felé terelték. Ebben az utóbbi tünetben egyébként a válság-évtized vállalkozást lehervasztó, a szerényebb „biztonság-orientációt” sugalló hatása is megnyilatkozik. Ez az általános orientáció-változás, tehát az elfordulás a specifikusan amerikai értékeknek tartott karriervágytól és vállalkozókedvtől, igen meggyőzően tűnik elő egy mindenfajta közösséghez eljutó lap (Saturday Evening Post) un. sikertörténeteinek témaváltozásából. A húszas évek elbeszéléseiben még a rendkívüli teljesítményen alapuló társadalmi felemelkedés a siker uralkodó típusa: a vállalkozó szellemű hős meggazdagodik, magas pozícióba jut. A harmincas évekre ez a sikermodell elveszti a népszerűségét és helyébe az erkölcsi erényekért az embertársaktól kapott megbecsülés sémája lép: a tisztességesnek bizonyult hős elveszi jutalmát, egy hűséges élettárs szerelmét, vagy a többi kisember barátságát. Az érdeklődés elfordulása a „felemelkedés” témáktól a „megbecsülés” témákhoz jól látható a következő táblázatból:

A Saturday Evening Post siker-témái

A jutalom	1921-30 %	1931-40 %
Felemelkedés	17	13
teljesítmény révén	14	10
házasság révén	3	1
szerencse révén	—	2
Megbecsülés	6	21

Ez a kis tábla is igen meggyőző adalékkal szolgál ahhoz, hogy a kor irodalmában is tükröződött a társadalmi felismerés: a krízis évei „lezárták a hatá-

²⁰ P. JOHNS-HEINE & H. H. GERTH: Values in Mass Periodical Fiction. 1921—1940. Public Opinion Quarterly, 13. (1949) 105—113. Továbbá: in ROSENBERG & WHITE: i. m. 226—234.

rokat". A titáni vállalkozások a múltéi, tanácsosabb, mert reálisabb a szűk családi és baráti körben keresni a boldogságot.

A „teljesítmény-orientációtól” való elfordulást és a „biztonság-orientációhoz” való odafordulást példázza az irodalomban szereplő hősök foglalkozási eltolódása is a vállalkozói-üzleti típustól a professzionális, azaz diplomás-hivatásos típus felé. Az említett lap történeteinek szereplői pl. míg az „arany évtizedben” 38%-ban üzleti körökből valók, s csak 18%-ban diplomások, addig a második, vagyis „krízis évtizedben” az üzleti körök aránya 6%-kal csökken, s a diplomások aránya 11%-kal növekszik.

A szerzők ezekből az irodalmi vizsgálódásokból azt a következtetést vonják le, hogy a megnyert első világháborút követő konjunktúrában tipikus, de tévesen „archetipikus” nemzeti jellemvonásnak tartott optimizmus és expanzivitás a gazdasági válság éveitől kezdve helyt adott bizonyos hagyományosabb és konzervatívabb értékeknek, ill. az ezeket hordozó szerényebb, bátortalanabb, de bensőségebb lelkületű kisembereknek.

c) A társadalmi osztályok és rétegek értékei az irodalomban

De az irodalmi tükrözés empirikus vizsgálatának az eddigieknél jóval konceptuózusabb, mind elméletileg, mind pedig az operacionalizáltság tekintetében fejlettebb változatát éppen az a kutató hajtotta végre, akinek összegező csoportosítására a fentiekben magunk is támaszkodtunk: M. C. Albrecht.²¹ Vállalkozásának egyik jelentőségét abban látjuk, hogy a társadalmi értékeket tükröző irodalom problematikájának árnyaltabb közelítésében hangsúlyozottabban helyt ad az esztétikai értékfokokozatok szempontjának, miáltal az európai (esztetizáló) és az amerikai (szociologizáló) szempontok közeledését szolgálja. Mivel azonban lényegében Albrecht is az amerikai kommunikáció-szociológia művészet-kutatásainak hagyományait követi, ezért az esztétikai rétegzés szempontjai nem tisztán és önállóan, hanem mintegy társadalmi egyenértékében szerepelnek nála. Ez a társadalmi egyenérték azonban egy kényes igényű európai esztéta szemében nem teljesen megbízható, mivel nem csupán a hagyományos esztétikai értéket méri, hanem egyéb, irodalmon kívüli tényezőket is, mint ahogy pl. a Cinquecentóból ránk maradt festmények esztétikai értékcsoportjai sem felelnek meg pontosan 1000 dolláros lépcsőzetekből felépülő műgyűjtői értékpiramisnak.

Albrecht ui. a *közönséget* rétegzí három felé az amerikai szociológiában közkeletű kombinált iskolázottsági és jövedelmi státusz-mutatók alapján. Arra pedig már az ilyen stílusú amerikai irodalomkutatásnak igen jó, kialakult rutin-hagyományai vannak, hogy miképpen lehet az egyes magazin-típusokat az olvasóközönségükhöz magas megbízhatósági fokkal hozzárendelni. Nos, az irodalmi történeteknek az olvasói igényessége felől való minősítése kockázatosnak tűnhet, de egyrészt az anyag közelebbi megvizsgálásakor bebizonyosodott, hogy pl. a felső rétegeknek íródott elbeszélések tematikája tágasabb, téma-megfogása egyénibb, megoldásaiban a közkeletű moralizálás és a sztereotipok ritkábbak (szóval bizonyos „közelebbi” indexei is akadtak az artistikus jellegnek), másrészt ez az artistikum szerinti rétegzés valóban csak a kutatás mellékszempontjaként szerepelt. A kutatás fő célkitűzésében meghatá-

²¹ M. C. ALBRECHT: Does Literature Reflect Common Values? American Sociological Review, 21, (1956) 722—734.

rozott összehasonlító egységei ui. egyfelől a társadalom (s annak három rétegében) az irodalomtól független módszerekkel megállapított érvényes és ható értékek, másfelől a társadalomhoz (s ennek ugyanezen három rétegéhez) forduló irodalomban szóhoz jutó értékek. A kutatás tehát abban az aspektusában akarja megfogni a kérdéses elbeszélés-anyagot, amely aspektusában ez esztétikai értékítéletek segítségével hívása nélkül még technikailag igen jól és a célkitűzéshez mértén igen hasznosan megragadható. Az esztétikai érték-kritérium majd csupán mint a kapott eredmények megmagyarázásánál közbelépő módosító szempont szerepel. Pl. a felsőbb réteg szabadosabbnak bizonyult irodalma és a független társadalomkutatás olyan eredményei között, melyek éppen ellenkezőleg, az alsóbb rétegekben mutatják ki bizonyos hagyományos családi értékek bomlását-lazulását (s itt nem kell kizárólag a Kinsey-riportokra gondolni), a szembeszökő ellentmondás *egyik* magyarázata az lehetne, hogy a felsőbb rétegeknek szóló artisztikusabb irodalom és nem maga a felsőbb réteg a liberálisabb. Kézenfekvő ui. a meggondolás, hogy pl. a Proust-színvonalú művészet a deviáns magatartást is, pl. a homoszexualitást gyakran a szereplő saját értékeinek szemszögéből ábrázolja és kevesebb figyelmet szentel az illető „érték” társadalmi minősítésének. Ilyen meggondolásból kiindulva tehát a felsőbb rétegek irodalmának nem is *kell* tükröznie a felsőbb rétegekben ható értékeket.

De a konvencionális családi erkölcsöt az irodalomban felülről, a társadalomban alulról bomlasztó erők közötti ellentmondás egy *másik* módon, az esztétikai szempont igénybevétele nélkül is feloldható. Ebben a felfogásban a szabadosabb elemek fordított arányosságáért egy bizonyos *kompenzatorikus mechanizmus* a felelős. A konvencionálisabb családi értékeket valósító, képzetesebb és tehetősebb rétegek értékrendszerével eszerint effektív kapcsolatban áll az ezeknek íródott irodalom (s nem olyan független tőle, mint az artisztikum túlzott hangsúlyozói hiszik), csak a hatás mechanizmusa sajátos: a konvencionális magatartás számára bizonyos fikcionális pótkielétést biztosít; — egy feltételezés, amit az is valószínűsít, hogy a felsőbb rétegek olvasói átlagosan idősebbek az alsó és középrétegek olvasóinál.

De térjünk rá magának a tanulmánynak az ismertetésére. Mint az ilyen típusú munkáknál általában, itt is legalább annyira figyelemreméltó és tanulságos számunkra a módszer, mint maguk az eredmények.

Albrecht, miután a három közönség szintnek megfelelő 3 magazintípust (mindegyik típusból 2—2 lapot, ezekből egy-egy évfolyamot) kiválasztotta, továbbá véletlenszerűen kigyűjtött ezekből 153 elbeszélést (62-t az alacsonyabb, 59-et a közép- és 32-t a felsőbb rétegek lapjaiból), az így kapott anyagot egy igen érdekes mérőeszközzel vizsgálta. Korábbi szaktanulmányokból összeállította az amerikai családokra vonatkozó és az amerikai társadalomban általában érvényesnek tartott erkölcsi eszméknek és értékeknek egy 10 tételből álló rendszerét (pl. ilyeneket: „A házasságnak személyes érzelmen és egyéni választáson kell alapulnia”; „A család független saját otthonnal rendelkező egység legyen”; „A házasság indokolt esetben felbontható” stb). Majd egy második listát, amelyik az egyes értékek bizonyos szubkultúrákban (pl. slumben) érvényes alternatíváit tartalmazta (pl. ilyeneket: „A házastárs megválasztásában a személyes érzelmi vonzódásnál fontosabb a csoport-szolidaritás szempontja”; „A házasságon kívüli nemi élet megengedhető”; „A válás sohasem engedhető meg” stb). Ezután minden egyes elbeszélésről megállapította, hogy az író nyílt kijelentései vagy a szereplők jellemzése,

vagy éppen az elbeszélés kimenetele a listába felvett 10 alapvető érték közül melyikkel cseng össze, ill. hol képvisel egy alternatív vagy egyáltalán nem is lajstromozott értéket.

Nos, ami az eredményeket illeti, túl sok helyet igényelne ezek átfogó, táblázatos bemutatása. Néhány érdekességre azonban rámutathatunk. Pl. a lista 5. számú értéke kimondja, hogy „A sikerült házasság ismerve a férj és feleség boldogsága”. Ezzel a tétellel a kérdésbe vágó állásfoglalások (és természetesen a jellemzések) 92%-a egyetért s csak 8% képvisel eltérő nézetet. De ha az ugyenezen értékkel kapcsolatos pozitív és negatív állásfoglalásokat a felsőbb, a középső és az alsóbb rétegek szerint bontjuk, azt találjuk, hogy az alsóbb réteg irodalmában a tétellel egyetért az állásfoglalások 97%-a és a középrétegek irodalmában a 96%-a, de a felsőbb rétegek irodalmában az állásfoglalásoknak már csak a 75%-a. A fennmaradt egynegyed rész az alternatív lista megfelelő értékére szavaz, vagyis a házasság sikerességét a társadalmi státusz iránti kötelezettségek betöltésében látja. Magyarul: az *érdekházasság* elvének alapján áll. (Az a tény, hogy ez a felfogás éppen a felsőbb körökben tartja magát ilyen szívósan, bizonyára a marxizmus klasszikusainak a burzsoá érdekházasságról adott jellemzésére emlékezteti az olvasót.) Egyébként, hogy a felsőbb körök érdekszövetségeiben a házasság a csoport- (és osztály-!) hatalom szilárdításának alkalmas eszköze, s mint ilyen, érthető módon a felek boldogításán túlmutató funkciókat jelez, a kutató maga is (egyéb vizsgálatokban kimutatott) társadalmi tényként kezeli s az irodalom tükrözését ezen a ponton hűségesebben jegyzi fel.²²

A következő értékesebb három érték közös problematikája a család hagyományosan (=patriarkálisan) túlhangsúlyozott, ill. modernebb halványuló jelentősége. A 6-os a házastársak boldogtalansága esetén a *válást* helyesli, a 8-as szerint a felek *egyéni* célkitűzéseinek a kölcsönös érzelmi elkötelezettség ellenére sem szabad felszívódnok egészen egy közös célba, a 9-es szerint pedig a gyermekeket a *felnőtt világ gondjaitól* el kell árnyékolni.

Nos, az eredmények azt mutatták, hogy a *válásnak* mint a boldogtalanságból való kiútnak a jogosultságát a felsőbb rétegek irodalmában található releváns mozzanatok 16,67%-ban, a közép irodaloméi 19,05%-ban, az alsóbb irodaloméi pedig 26,67%-ban elvetik. Az alsóbb rétegek irodalma tehát konzervatívabb, a felsőbb rétegeké liberálisabb a válasz tekintetében.

A 8-as érték, amelyik az *egyénnek* a házasságban is végső soron tovább élő öncélúságát hirdeti, ugyanúgy a család patriarkális rangját és stabilitását fenyegeti, mint a boldogtalanság esetén válást engedélyező 6-os. A kötött patriarkális családban ui. az egyéni értékeket alá kell rendelni a család egységének. Nos az egyéni értékeknek a házasságban való továbbélését a középrétegek irodalma csak 23,53%-ban helytelenítette, míg a felsőbb és az alsóbb rétegeké jóval erősebben: 30,77, ill. 42,86%-ban vetette el.

Még érdekesebb lesz azonban a kép, ha az előző két értékhez hozzávesszük a 9-es értéknek a különböző rétegekben való viselkedését. Az alsóbb és a felsőbb rétegek irodalma a túlságosan gondoskodó családdal szemben a *gyermek önállóságát* hangsúlyozza: azaz lényegében a 9-es értékkel szembenálló alternatívát képvisel. Ez a szembeszállás a felsőbb rétegek irodalmában 40, az alsóbb rétegekében pedig 50%-os. Ez a hatalmas arányú eltérés a normától azonban már egyenesen egyet jelent azzal, hogy maga a norma kérdéses.

²² ALBRECHT: i. m. 727.

A meglepő csak az, hogy a patriarkális 9-es érték is gyengén érvényesül abban az irodalomban, amelyben a nem-patriarkális 8-as is a vártnál gyengébben érvényesült.

Tanulság: Az irodalmi tükrözet elemzése ezen a ponton egy társadalmi jelenség, az amerikai család értékrendszere konfliktusosságának felismeréséhez vezetett. Rávilágított egy problémára, amely különben talán a család-szociológusok előtt is rejtve maradt volna. Nevezetesen, hogy a patriarkális család értékei két ponton erősebben és egy ponton gyengébben tartják magukat, mint gondoltuk: a válás és a házasságon belüli egyéni önállóság a feltételezettnél kevésbé, a gyermekek önállósága viszont a feltételezettnél jobban átment a közvéleménybe.

2. A „társadalmi kontroll”

a) Torzítás, túlreprezentálás

Az ismertetett három kutatást arra hoztuk fel példaként, hogy az új-típusú empirikus irodalomközelítés hogyan képes utánanyomozni annak, hogy az irodalom mennyiben tükrözi a valódi társadalmi mozgásokat, — a demográfiai vagy éppen gazdasági hullámzásokat, illetőleg az ezek reakciójaként fellépő attitűdváltozásokat, továbbá az egyes rétegek értékrendszerét. Nos, a fentebbiekben nemcsak arra láttunk példát, hogy az irodalmi tükrözet meglepően hűséges és pontos, hanem arra is, hogy a szociológia fel is használja a saját céljaira az irodalmi tükrözetből kapott társadalmi információkat.

Felmerül azonban a kérdés, miképpen értékeljük azt a tényt, ha kiderül, hogy az irodalom bizonyos tekintetben nem tükrözi ilyen hűen a társadalmat, sőt kimondottan *torzítja*. Ez a kérdés már nem annyira a tükrözés problematikájába, hanem sokkal inkább az ún. társadalmi kontroll témakörébe vág. Ha ui. torzítást, ferdítést észlelünk, rögtön azt kérdezzük: milyen irányban tér el a valóságtól? És ha nem a valóság arányait tükrözi és mégis azzal az igénnyel lép fel, hogy a valóságot ábrázolja, akkor hamisítása (korántsem mindig tudatos hamisítása) mögött valamilyen befolyásoló erő (érdek, hajlam, beállítottság) működését tételezhetjük fel. Ha pl. R. Arnheim vizsgálatából²³ az derült ki, hogy 43 különböző rádióhangjáték sorozatból egyetlen egyben sem játszott fontos szerepet gyári munkás vagy bányász, viszont aránytalanul sok vagyonos ember szerepelt, ha továbbá ugyanez a vizsgálat azt is kiderítette, hogy az ezekben a darabokban működő konfliktusok, problémák 47%-ban személyi viszonyokból származnak, s csak 15%-ban személyek feletti dologiasult erőkből, akkor nehéz nem helyet adni a sejtésnek: a fikciók világa az uralkodó osztályok és rétegek által ellenőrzött társadalmi rend hangulati erősítője, vagyis a „social control” eszköze. (Ezen a ponton ui. tekintetbe kell vennünk azt, hogy Amerikában az uralkodó nézet a társadalmi egyenlőtlenséget nem a rendszerre, hanem az egyének ügyességére és szorgalmára vezeti vissza, tehát az egyének törekvései mögött egy jóindulatú személytelen háttérrel számol. Az Arnheim által felfedezett jelenség ezt a hiedelmet sugallja tovább a népszerűségnek.)

Ugyanezt a gyanút erősítik G. Saenger vizsgálatának²⁴ az eredményei is,

²³ R. ARNHEIM: *The World of Daytime Serial*, in D. KATZ et al., (eds.): *Public Opinion and Propaganda*, New York, 1962. 243.

²⁴ G. SAENGER: *Male and Female Relations in the American Comic Strip*, *Public Opinion Quarterly*, 19, (1955), 198.

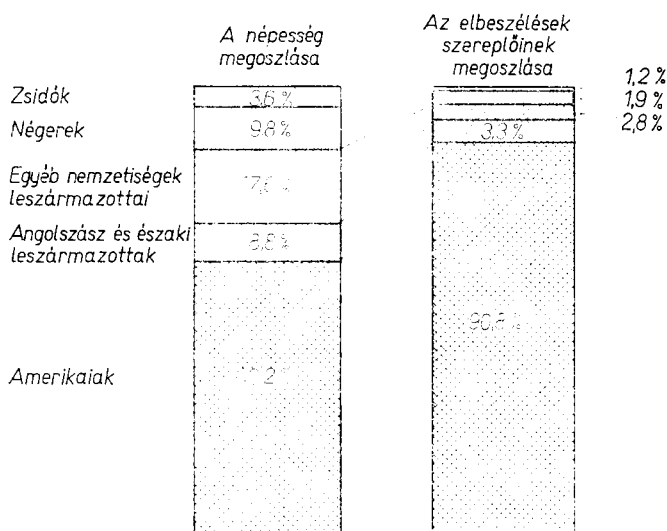
aki egy hónapon keresztül vizsgálta New York 9 vezető napilapjának összes folytatásos kép-történetét. Úgy találta, hogy az azonosítható foglalkozású személyek kétharmad része a tisztviselő (white collar) réteghez tartozik s csak egynyolcad része munkás. Továbbá rendkívül feltűnő volt, hogy a legtöbb szereplő nem gondolt társadalmi felemelkedésre, hanem saját osztályának határain belül akart jól megfelelni a követelményeknek. A középosztály moráljához való igazodásra utalt az, hogy a történetekben egyetlen elvált vagy különélő sem szerepelt.

Egy harmadik kutató, S. Head 209 véletlenszerűen kiválasztott TV-dráma szereplői között figyelte meg a közép és felső rétegek fantasztikus mérvű túlréprezentáltságát:²⁵ a „hivatásos” bűnözőktől eltekintve, a szereplők 85%-a a felső és közép, s csak 15%-a az alacsonyabb társadalmi rétegek képviselője.

b) A sztereotipok erősítése

De az előző példánál meggyőzőbben illusztrálja az irodalomnak a „lelkiismeretes” tükrözésen túlmutató és bizonyos társadalmi érdekek szerint

Sokkal több az amerikai az elbeszélésekben mint a valóságban



torzító funkcióját B. Berelson és P. J. Salter klasszikus tanulmánya,²⁶ amely az amerikai magazin-elbeszélésekben szereplő személyek etnikai hovatartozását vizsgálta. 8 amerikai lap két évfolyamából 185 olyan elbeszélést válogattak össze, melyeknek a színtere Amerika. A 185 történetben talált 889 azonosítható szereplő mindegyikét öt kutató nyolc szempontból pontozta. Így pl. a történetben játszott szerepe szerint (fő szerep, közbülső szerep, csekély szerep,

²⁵ S. W. HEAD: Content Analysis of Television, Drama Programs. Quarterly of Film, Radio and Television. 175—94. Idézi: G. MALETZKE: Psychologie der Massenkommunikation. Hamburg, 1963. 245.

²⁶ B. BERELSON & P. J. SALTER: Majority and Minority Americans: An Analysis of Magazine Fiction. Public Opinion Quarterly, II. (1947). 168—190. Továbbá: in: ROSENBERG & WHITE: i. m. 235—255.

pozitív, negatív hős), nem; társadalmi státusz (foglalkozás, gazdasági helyzet, iskolázottsági szint, „osztályhovatartozás tudata”); származás (nemzetiség, faj, vallás szerint); személyi vonások, célok és érdekek (a szereplő mire törekszik, pl. gazdasági előbbrejutás, romantikus szerelem, nyugodt családi élet, társadalmi rang stb.) stb.

A vizsgálat (ld. 423. l.) néhány érdekesebb eredménye a következő. A történetekben szereplő „100%-os” amerikaiak és a nemzetiségi vagy etnikai kisebbségek irodalombeli aránya rendkívüli mértékben különbözik ugyanezeknek a csoportoknak a valóságban fellelhető arányától. Amíg a nemzeti és etnikai kisebbségek az Egyesült Államok népességének 40%-át teszik ki, addig az elbeszélések szereplőinek alig 10%-át.

Még élesebbé válik azonban a kép torzítása, ha az azonosítható szereplőket aszerint osztjuk fel, hogy szerepük mennyire központi a történetben.

Az amerikaiak gyakrabban fordulnak elő a főbb szerepekben, mint a kisebbségek

	Amerikaiak %	Angolszász és északi bevánd. %	Egyéb kisebbségek %
Főszereplők	52	38	30
Középszintű szereplők	16	18	14
Mellékszereplők	32	44	56
Összes százalék	100	100	100
Összes szereplő	745	61	77

Tehát amíg a sok amerikai közül is a legtöbben főszerepekben fordulnak elő, addig a kevés kisebbségi között is csekély a főszereplők aránya, s legnagyobb részük csak statisztá.

Hasonlóan aránytalanul osztották el az írók a rokonszenves és ellenszenves szerepeket is az egyes etnikai csoportok között. De talán ennél is tanulságosabb az egyes szereplők azonosítható társadalmi állásának megoszlása.

Az amerikaiak magasabb állásokban vannak, mint a többi csoportok

	Amerikaiak %	Angolszász és északi bevánd. %	Egyéb kisebbségek %
Magas állásúak	59	29	20
Közepes állásúak	19	23	20
Alacsony állásúak	11	27	36
Törvénytelen és „gyanús” foglalkozásúak	1	2	15
Katonák	10	19	9
Összes százalék	100	100	100
Összes szereplő	602	52	66

Természetesen a katonák rendfokozat szerinti megoszlásán is keresztülhúzódik a táblában megfigyelhető diszkrimináció. A koronát azonban ezekre a megkülönböztetésekre a „tisztá” amerikai és a „többi” amerikai között a szereplők céljai és értékei közötti különbség teszi fel. A kutatók a célok két csoportját különböztették meg: a „szívbeli” és a „számító” célkitűzéseket. Az előbbihez ilyenek tartoznak: szerelem, házasság, hazafiság, vállalkozás, igazságosság, függetlenség stb. Az utóbbihoz ilyenek: pénz és anyagi javak, közvetlen problémák megoldása, gazdasági és társadalmi biztonság, uralkodás stb. Nos, az amerikaiak többségükben a célok első csoportját követik, tehát melegszívűek, nemesek, idealisták, a többiek azonban sokkal inkább számítók, földönecsúszó gondolkodásúak.

Az amerikaiak sokkal inkább követnek „szívbeli” célokat, mint a többi csoportok

	Amerikaiak %	Angolszász és északi bevánd. %	Egyébb kisebbségek %
„Szívbeli” célkitűzések	69	61	49
„Számító” célkitűzések	31	39	51
Összes százalék	100	100	100
Összes célkitűzés	793	57	53

A „tisztá” amerikaiak és a „többi” amerikai mennyiségileg és minőségileg eltérő kezelése a táblából láthatóan vitán felüli tény. Kérdés csupán, miként értelmezendő mármost ebben a tényben a „social control” mechanizmusa? — Nos, a szereplők általában annál előnyösebb elbánásban részesültek, minél több ismérvvvel megközelítették azt a népeiséget, amely az amerikai normarendszer hordozója és letéteményese. Ez a népeiség fehér, protestáns, angol nyelvű és angolszász származású. Ezért részesülnek a bevándorolt angolszász és északi kisebbségek is több presztízsből az irodalom részéről, mint azok a kisebbségek, akiknél még ez utóbbi kritériumok is „hibáznak.”

c) A család védelme

A társadalmi kontroll mechanizmusa az uralkodó társadalmi-kulturális rend stabilitását védi és integritását szentesíti. Így támogatja pl. ennek egyik fontos intézményét is, a családot. W. L. Warner és W. E. Henry kutatása²⁷ szolgál erre vonatkozóan érdekes adalékokkal. E kutatók egy rendkívül népszerű rádiójáték sorozatot elemeztek (Big Sister), amelynek hőse egy asszony, aki az amerikai kisember-feleség gondjaival küszködik, és annak értékrendje szerint él. A szerelemnek és nemiségnek azon az érdekes korszakán már túl van, amikor a társadalom még bizonyos tetszéssel kísérhette impulzív viselkedését, érzelmei hangsúlyozottságát. Mostani szerepében ezeket a mozzanatokat korlátozzák és háttérbe szorítják a gazdasági és társadalmi kötelességek. A főszereplő, Ruth olyan asszony, aki sikeresen, vagyis az uralkodó értékrendszerrel összhangzásban oldja meg ennek az átmenetnek a problé-

²⁷ W. L. WARNER & W. E. HENRY: The Radio Daytime Serial: A Symbolic Analysis, in: BERELSON & JANOWITZ: i. m. 423—437.

máit. Ellenlábasa, Christine viszont kötődik a korábbi szerepében elismert impulzív magatartáshoz. Nos, a sorozat hallgatóságából vett mintának alapos, interjúk és lélektani kísérletek útján történt kivizsgálása megmutatta, hogy a rádiójáték célba talált. A hallgatóság főleg a hősnőhöz hasonló társadalmi helyzetben levő nőkből áll, akiket kisjövedelmű férjük tart el, és akiket fizikai és morális kötöttségeik meglehetősen fantáziátlan életstílushoz láncolnak. A hősnővel való azonosulásuk csökkenti jelentéktelenség-érzetüket. Sőt, a sorozat azáltal, hogy dramatizálja a feleség szerepének a legalapvetőbb emberi történetekben játszott kulcsjelentőségét, de a kríziseket sem felejt el, sőt alkalmanként igen élesen megfogalmazza, az érdekelt hallgatóság biztonság-érzetét növeli és saját helyzetének áttekintéséhez segíti. Ugyanakkor a „rossz” nővel való öntudatlan azonosulásuk levezeti és szublimálja bennük a helyzetükből adódó agressziót, elégedetlenséget. Az örök tanulság természetesen: „a becsületes győz”, — ami reményt visz a rászoruló hallgatóság lelkébe. Mintha a saját kontrollja alá eső magatartásmozzanattal, vagyis választható becsületességével már egész tényleges sorsát és jövőjét kézbe tudná kapni.

3. Az irodalmi hatás

A társadalmi *kontroll* és a társadalmi *hatás* funkciócsoportjai közötti határozott megkülönböztetést nézetünk szerint az indokolja leginkább, hogy az eddigiekben ismertetett empirikus közelítés-típushoz tartozó igen sok kutatás szinte egybehangzó tanúsága: az irodalom ugyan nagyon is képes a *meglevő* értékkonfigurációk fenntartására és erősítésére, de gyakorlatilag képtelen ezek megváltoztatására. A társadalomban érződő dinamikus hatások még akkor is máshonnan erednek, ha gyakran az irodalom vagy más művészet (főleg a film) kerül a vádlottak padjára a különféle bomlasztó hatások szinte szemmel látott és tetten ért szerzőségéért. Az optikai csalódás itt gyakran abban áll, hogy a társadalmi-kulturális változás állapotába került népszerűségi kezd felfigyelni a változás legszembeesőbb mozzanataira, s megérezve ezek objektív és megállíthatatlan sodrását, önmozgó, sőt mozgató erőt tulajdonít nekik.

A közönséget vizsgáló kutatások ismertetésénél láttuk, hogy az irodalmi művek fogyasztói: olvasói, nézői, hallgatói egy sajátos embertípus halvány, de el nem téveszthető körvonalait mutatják. A jelen gondolatmenetünk számára elsőrendűen fontos tisztázandó kérdés az, hogy ezeket az embereket az irodalmi fikciók világa alakította-e ilyenné, vagy éppen ellenkezőleg, szociológiai és pszichológiai jellemzőikből kifolyólag csatlakoztak a legtágabb értelemben vett (de fokozataiban külön-külön számon tartott) irodalmi élvezők táborához. A konkrét vizsgálatok két csoportja is az utóbbi feltevést valószínűsíti. Az egyik kutatás-csoport a tények, a másik az okok szintjén foglalkozik a kérdéssel.

a) *Vizsgálatok a tények szintjén: az irodalmi hatás korlátozottsága*

Ami az első csoporthoz tartozó kutatásokat illeti, ezek közös logikája az, hogy az intenzív irodalmi fogyasztóknál olyan stabil személyi vonások meglétét mutatják ki, melyek minden bizonnyal *régibb keletűek*, mint az intenzív irodalmi fogyasztás ténye és ezért ezek valószínűbb módon egyéb tényezőkkel, legfőképp a személyiség-formálásban oly nagy szerepet játszó családstruktú-

rával magyarázhatók. Minthogy a kutatásoknak ez a csoportja egy vonatkozásban ilyen mélyre kénytelen ásní, ezért gyakran található közöttük *gyermekcsoportokon* végzett szociálpszichológiai vizsgálat. Ne felejtjük el ui., hogy itt már nem arról van szó, hogy *milyen* a fikciók világát kedvelő, a prózai életből az idegen történetek sodrásába szívesen átlendülő embercsoportok lelkialkata. Ezt, mint láttuk, néhány igen komoly felnőtt-vizsgálat meggyőzően felderítette. Itt már csupán az a kérdés, hogy mitől ilyen, ha már ilyen.

Az erre a szerényebb, de a kutatói leleményt mégis nehezebb feladat elé állító kérdésre választ keresők közül mindenekelőtt M. W. Riley és J. W. Riley nevét kell megemlítenünk, akik 400 iskoláskorú gyermeket interjúvoltak meg olvasmányaik típusairól és ezek hatásairól.²⁸ A vizsgálat egyik figyelemre méltó eredménye volt az a felismerés, hogy azok a gyerekek, akik nem tagjai semmiféle gyermekcsoportnak, tehát gyakorlatilag kizárólag a családközösségben nevelődnek, nemcsak, hogy jobban érdeklődnek mindenfajta történet, irodalmi olvasmány, valamint cselekményes TV- és rádióprogram iránt, hanem ezek közül is az erőszakról szólókért lelkesednek a legjobban. Sőt még tovább menve: nem csupán ezeket az aszociális és antiszociális történeteket kedvelik jobban, mint a gyermektársaságban nevelődő társaik, hanem az azonos irányú történetekből is aszociális hatásokat szűrnék ki maguknak (pl. a felelőtlen hősökkel azonosulnak, az egyes szereplőket kísérletes színben látják stb.). A gyermekcsoportok tagjainál viszont már ebben a korban megjelenik a társadalmi hasznosság egészséges eszméje. A történetekkel ui. már a mindennapi életükben és játékaikban is tudnak mit kezdeni, s a hősöket reálisan és gyakorlatias szemmel ítélik meg. Minthogy azonban egyéb vizsgálatokból éppen elég belátást szerezhethünk arra nézve, hogy a család elvárásai és a gyermekben bevasalt értékei (jól tanuljon az iskolában, segítsen otthon stb.) sokkal több kudarc-lehetőséget tartogatnak a gyermek számára, mint a vele egykorúak csoportjának elvárásai (sportkedvelés, népszerűség a másik nemnél, divatos slágerszámok ismerete stb.), ezért az eredmény úgy értelmezhető, hogy az irodalmi fikciók aszociális célra való felhasználása, valamint az ilyen célra jobban felhasználhatók iránti előszeretet egyszerűen a frusztrációból származó aszociális magatartásnak ezen a területén is megfigyelhető hatása. Ezen a ponton tehát eléggé világossá vált, hogy nem az agresszív motívumokkal teli irodalom *rontott* a fiatalokon, hanem, ha egyáltalában létrejött a negatív hatás, akkor ennek megvolt a maga irodalmon kívüli, szociálpszichológiai oka.

E. E. Maccoby hasonló logikájú vizsgálata²⁹ még fiatalabb gyermekek TV-nézési tendenciáiról bizonyos szemszögből még mélyebbre nyúl. Alaposabban megnézi ui. a feltételezett frusztráció természetét. 379 anyát kérdezett ki nevelési gyakorlatukra vonatkozóan. Az interjúkból kibontakozó gyermek—szülő viszonyt pedig kutatókkal 9 szempontból pontoztatta (pl. hogyan reagál a szülő a gyermek agresszivitására stb.). A gyermekeket azután a 9 szempont kombinációjából alkotott frusztráció-skálán helyezték el. Eredmény: egészen szoros kapcsolat a frusztráció és az eszkapista TV-nézés között; — ahol mindenestre nagyon valószínű, hogy nem a gyermekek TV-nézési kedvtelése hatott az anyák nevelési elveire és gyakorlatára, hanem fordítva.

²⁸ J. W. RILEY & M. W. RILEY: A Sociological Approach to Communication Research, Public Opinion Quarterly, 15, (1951), 444—60.

²⁹ E. MACCOBY: Why Do Children Watch TV? Public Opinion Quarterly, 18, (1954) 439—44.

L. Bailynnek a problematikus gyermekek olvasmányairól folytatott vizsgálata³⁰ viszont azt a mechanizmust igyekszik megvilágítani, ahogyan a közvetlen környezetében helyét nem találó gyerek megragadja és minél jobban kihasználja akarja a figyelmét elterelő, a mindennapi világból kimenekítő olvasási lehetőségeket. Az ilyen gyermekek ui. amikor az olvasott történeteket elmesélik, érdekes módon elhagyják az egyedi részleteket, s a fikciók világát néhány világos és egyértelmű típus és helyzet segítségével áttekinthetővé és szilárdá szervezik. Egy feszültségektől mentes, erősen irreális világot építenek ki maguknak, de egészen nyilvánvalóan mindezt csak a való világban tapasztalt szorongás, bizonytalanság és rossz közérzet reakciójaképpen.

Mindezek és egyéb vizsgálatok tanulsága: az irodalmi hatás — és itt ennek egyik legtöbbet emlegetett válfaja: az olvasók elrontása, irreálissá, aszociálissá stb. nevelése — korántsem olyan valóságos és jelentős tényező, mint ezt sokan gondolnák. Sőt J. T. Klapperrel megállapíthatjuk,³¹ hogy az eszkapista, saját világukból kimenekülő tendenciák csak részben folyamodnak irodalmi történetek olvasásához, nézéséhez vagy hallgatásához. A feszültségeket mások sétálással, fecsegéssel, ivással, alvással vezetik le. Az eszkapizmus az irodalmi tény körén messze túlsapó társadalomlélektani jelenség. Az ilyen és hasonló, az emberek tudatában tévesen az irodalmi tényhez kötődő hatások tehát már saját dinamikájú előfeltételekre építenek, s ez utóbbiak nélkül — mint erről rögtön meggyőződhetünk — csak igen mérsékelt kiterjedésű játéktérrel rendelkeznek.

b) **Vizsgálatok az okok szintjén: mi korlátozza az irodalmi hatást?**

Az irodalmi hatást már nem a tények, hanem az okok szintjén vizsgáló empirikus kutatások csoportja a mai szociológia két központi elméleti tételével³² próbálja megvilágítani az észlelt szabályszerűségeket. Nevezetesen először azzal, amelyik szerint az egyén minden ráható befolyást (így az irodalmi is) a neveltetése és tapasztalatszerzése során már *bensőségesített* értékeknek és normáknak megfelelő fogadtatásban részesít, magyarul: minden hatást rendkívül erős előítéllettel fogad. — Másodsor azzal, amelyik kimondja, hogy az egyén gyakorlatilag semmiféle kulturális befolyást nem fog felvenni mindaddig, amíg a számára fontos személyekből álló csoport, az egyén *vonatkozási csoportja*, erre a felvételre elő nem készíti. A bensőségesítési folyamat és a vonatkozási csoport hatása ugyanannak a jelenségnek, nevezetesen az egyén társadalmiasultságának két különböző — úgymint hossz- és kereszt-metszetben való — szemlélete.

Ami mármost a bensőségesített értékek és normák elhárító hatását illeti, ennek a mechanizmusát sok kiváló kutatás tanulmányozta. Ez a mechanizmus három zsilip működtetését jelenti. Az emberek először is megnézik, hogy milyen hatásnak teszik ki magukat, a beállítottságuknak ellentmondó nézetekkel egyszerűen érintkezésbe sem kerülnek. („Eleresztik a fülük mellett.”)

³⁰ L. BAILYN: *Mass Media and Children: A Study of Exposure Habits and Cognitive Effects*. Psychological Monographs, 73. 1 (No. 471) (1959) 1–48. *Ism.*: MALETZKE: i. m. 136–141.

³¹ J. T. KLAPPER: *The Effects of Mass Communication*. New York, 1965. 197.

³² Vö. T. PARSONS: *Die jüngsten Entwicklungen in der strukturell-funktionalen Theorie*. Kölner Zeitschrift für Soziologie, 16 (1964), 30–49.

C. F. Cannel és J. C. MacDonald pl. megállapította,³³ hogy a dohányzás és a rák összefüggésének lehetőségéről szóló újságcikkeket egy vizsgált város, Ann Arbor nem dohányzó férfi lakosságának 60%-a, a dohányzóknak azonban csak 32%-a olvasta.

A második zsilip azt jelenti, hogy ha az emberek már nem kerülhetik el, hogy a hatás eljusson hozzájuk, akkor ennek értelmét eltorzítják és függetlenül annak eredeti mondanivalójától, a saját nézeteik igazolására használják fel. G. Allport és L. J. Postman vizsgálta ezt a sajátos metamorfózist a következőképpen.³⁴ Kísérleti személyeknek egy képet mutatott, amely egy igen béketűrő négert ábrázolt, akivel egy borotvát szorongató fehér kötözködik. A kísérleti személyeket megkérték, hogy meséljék el a kép tartalmát újabb személyeknek s azok ismét újának. Természetesen hamarosan a néger lett a veszedelő és a borotva is tipikus módon átkerült az ő kezébe. Más kutatások arról számolnak be, hogy a vallási és faji előítéleteket *nevetségessé tevő* képeket kísérleti személyek, éppen ellenkezőleg, az általuk is osztott előítéletek *mellett szólókként* értelmezték.

Ami pedig a harmadik zsilipet illeti: az emberek a saját álláspontjukkal ellenkező nézeteket, ha egyszer tudomást kellett róluk szerezniök, nem nagyon forgatják a fejükben, hanem bámulatos sebességgel elfelejtik.

A második alaptényező, a vonatkozási csoport hatáselhárító mechanizmusa az eddigieknél talán még könyörtelenebb. Sőt, sok látszólag egyéni vélemény és attitűd mögött is valójában a vonatkozási csoport szívós hatása rejlik. Az egyén számára fontos személyek nézetei képezik azt a belső fórumot, amely megítéli az újonnan megismert gondolat értékét. Így egy személynek egy újonnan megismert irodalmi alkotásra és a benne kifejezésre jutott társadalmi értékre való reakciója alkalmas módon meghatározható az illető személynek a vonatkozási csoportja értékeihez és normáihoz való viszonyából. H. H. Kelley és E. H. Volkart amerikai cserkészfiúkat vizsgált meg abból a szempontból, hogy milyen erős motivációk fűzik őket a cserkészethez.³⁵ Az így kapott fokozatokból nagy megbízhatósággal előre lehetett becsülni a fiúk erősebben vagy gyengébben tiltakozó reakcióit egy, a cserkészlet haszontalan-ságát bizonygató előadásra.

A könyvben, magazinban, TV-ben stb. közvetített tartalomnak tehát voltaképpen két útszakaszt kell bejárnia. Egyszer hozzá kell férkőznie a vonatkozási csoporthoz, és csak innen juthat el hatékonyan magához az egyénhez. A hatékony közlésnek ezt a kétlépcsős folyamatát tanulmányozók mindenekelőtt az ún. *vélemény irányítók* igen dinamikus hatására figyeltek fel, és a jelenség értelmezésénél arra a belátásra jutottak, hogy a kulturális értékeknek csak úgy lehet reményük kedvező fogadtatásra és tényleges befogadásra, ha előbb megszemélyesülnek rokonszenves és szuggesztív erejű ismerős egyéneknél.³⁶

Mindezekből talán világhosszá válik, hogy az irodalmi jelenség társadalmi

³³ C. F. CANNELL & J. C. MACDONALD: The Impact of Health News on Attitudes and Behavior. *Journalism Quarterly*, 33, (1956) 315—323. Idézi: KLAPPER: i. m. 118.

³⁴ G. ALLPORT & L. J. POSTMAN: The Basic Psychology of Rumor in: KATZ et al.: i. m. 397.

³⁵ H. H. KELLER & E. H. VOLKART: The Resistance to Change of Group Anchored Attitudes. *American Sociological Review*, 17, (1952), 453—65. Ism.: RILEY & RILEY: *Mass Communication*, Vö. 40. jegyzet, 549.

³⁶ E. KATZ & P. F. LAZARSFELD: The Opinion Leader Idea and the Two Steps Flow of Communication. In: *Personal Influence*. Glencoe, 1964. 32.

funkciójának empirikus kutatói miért hajlanak az érvényben levő értékeket megőrző és erősítő, lényegében statikus kontroll-hatás és a változtatásra irányuló hatás különválasztására; a kommunikáció s az ennek egy specifikus válfajaként értelmezett művészi folyamat természetében rejlő tényezők, a vizsgálatok szinte egybehangzó tanúsága szerint, lényegesen több esélyt biztosítanak az egyik, mint a másik típusú hatás számára.

Kérdés mármost, hogy *egyáltalán* számolhatunk-e ilyen attitűdváltoztató hatással. A kutatók válasza így hangzik: ha a kulturális tartalmat *mediatív* társadalmi tényezők engedik (s itt kifejezetten nem az immanens közvetítőkről, pl. egy jól megírt könyvről, hanem a tartalmat aktiváló, külső, csoportvélemény-mechanizmusokról van szó), akkor igen, de rendszerint meglehetősen kis mértékben. A véleményváltozás kérdésében leginkább érdekelt választási kutatások³⁷ egy-egy választási kampány hatásaként 5–8%-os attitűdfordulást állapítottak meg, s körülbelül még egyszer ekkora azoknak az arányszáma, akik a mass media hatására korábbi álláspontjuktól egy elbizonytalanodott közbülső fokig jutottak el.

Az attitűdmódosulás vagy pláne fordulat jelenségében azonban az orosz-lánrész nem a közölt kulturális tartalom kiválóságának, hanem az elhárító mechanizmus meghibásodásának tudható be. Ilyen rövidzárlat következik be az egyén számára, ha egyszerre több, egymásnak ellentmondó értékeket és normákat követő vonatkozási csoport metszéspontjába kerül. Ilyenkor elmondhatjuk, hogy az élő, *társadalmi* hatások lekötik egymást, és módot adnak az olyan *kulturális* hatás érvényesülésének, mint amilyen az irodalomé.

c) A hatás kölcsönössége. Hatásmodell

Amikor azonban az irodalom hatásáról a verifikálhatóság szintjén, vagyis mintegy empirikus felelősséggel szólunk, akkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt, hogy ez a kommunikációs hatásjelenség kölcsönös. Ha a hagyományos szemlélet szerint, a lasswelli formulával élve,³⁸ csak azt kérdeznők: „melyik író, mit mond, milyen művészi eszközökkel, kinek, és milyen hatással?“, és ha a „kiknek?“ és a „milyen hatással?“ kérdéseknél már a szociológiai látásmódot érvényesítenők (vagyis az olvasót nem elszigetelt atomként, hanem társadalmi kötöttségeibe ágyazottan vizsgálónk), bizonyára még mindig nem jutnánk el az irodalom mint társadalmi jelenség teljes megértéséhez. Ehhez feltétlenül szükség van a közönség elvárásainak visszakapcsolására. A kommunikáció elmélete első klasszikusának, G. H. Meadnek a tételei önmagunknak a partner szerepébe való beleéléséről mint az emberi kommunikáció és az értelmes interakció előfeltételéről,³⁹ az irodalmi jelenség tekintetében is megtartják érvényüket. Az író számol közönsége — kortársak vagy utódok, szakértők vagy széles tömegek — elvárásaival.

A kép teljességéhez tartozik még természetesen az íróra a *saját vonatkozási csoportjaiból*, a többi írotól, a kritikusoktól, a vele dolgozó szerkesztőktől és kiadóktól, valamint személyi ismeretségi köréből származó hatások, s nem különben a saját tapasztalatai során *bensőségesített* társadalmi és kulturális értékek, normák és célok átsugárzó ereje.

³⁷ P. F. LAZARSFELD, B. BERELSON, H. GAUDET: The people's choice. New York, 1960. 65–66.

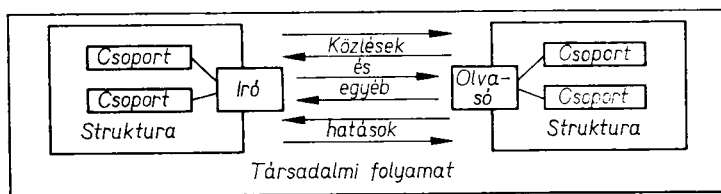
³⁸ H. D. LASSWELL: The Structure and Function of Communication in Society, in: W. SCHRAMM (ed.); Mass Communication, Urbana, 1960. 117.

³⁹ G. H. MEAD: Mind, Self, Society. Ed. by C. Morris, Chicago, 1934. 149.

Nem szabad azonban megfelodkezünk azoknak a szélesebb társadalmi struktúráknak a befolyásáról sem, melyek mindkét fél, az író és az olvasó külön-külön vonatkozási csoportjainak háttérül szolgálnak. Ezekben a struktúrákban az objektív társadalmi viszonyok rendszere, a széles horizontú osztálytörekvések és ideológiai áramlatok állandóan alakítják, táplálják és a történelmi aktualitás szintjén tartják azoknak az elsődleges és másodlagos vonatkozási csoportoknak az élő hálózatát, melyek az író és az olvasót körülveszik.

A szociológiai szemlélet végül az irodalmi és művészi kölcsönhatást, éppúgy mint mindenfajta kommunikációs folyamatot a *társadalmi folyamat dialektikus egészében* vizsgál, más szóval tudatában van annak, hogy az irodalmi hatásjelenség megértésénél a „legkeményebb” változókkal mindig a legalapvetőbb társadalmi folyamat részéről számolhat.

Az irodalomnak mint társadalmi hatásjelenségnek az utolsó fejezetünkben érintett kutatásai mármint lényegében egy olyan modell szerint orientálódnak, melyet J. W. Riley és M. W. Riley kommunikáció-modelljének⁴⁰ alkalmazásából nyerhetünk a következőképpen.



Ez a modell egyfelől része lehet a korábban ismertetett dinamikus funkciómodellnek (tükrözés, kontroll, hatás), másfelől erre vezethetők vissza olyan specifikusabb hatás- és kapcsolat-modellek is, mint pl. a már említett N. Fügené az „empirikus irodalomszociológia problémaköreiről”, ahol az eszmei és anyagi közvetítők (kritika, könyvtárak) külön kiemelt egységekként szerepelnek, vagy H. D. Duncané, aki az író, az olvasó és a kritikus kölcsönhatásainak öt intézményesült típusát különbözteti meg.⁴¹ Az ezek kapcsán felmerülő összetettebb elméleti problémák azonban már túlnyúlnának az empirikus irodalomszociológia alapvető módszertani megoldásait és legtipikusabb eredményeit ismertető tanulmányunk keretein.

⁴⁰ J. W. RILEY & M. W. RILEY: Mass Communication and the Social System, in: R. K. MERTON, et al.: Sociology Today. New York, 1959. 577.

⁴¹ H. D. DUNCAN: Sociology of Art, Literature and Music: Social Contexts of Symbolic Experience, in: H. BECKER & A. BOSKOFF: Modern Sociological Theory in Continuity and Change. New York, 1957.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

A SZOCIOLÓGIAI IRODALOMSZEMLÉLET VÁLTOZATAI

Az új felismeréseknek mintegy „törvényszerűsége”, hogy nem az gondolja el őket először, aki újdonságukat azután végleg felismeri, megfogalmazza, s akit ezért az utókor felfedezőjüknek tekint. Így Madame de Staël 1800-ban megjelent első híres könyvét (*De la Littérature considérée dans ses rapports avec les Institutions sociales*), amelyben azt bizonyítja, hogy az irodalom nem független annak a korszaknak és annak az országnak a viszonyaitól és berendezkedésétől, amikor és ahol keletkezett, szintén majd egy évszázad gondolkodása készítette elő. A filozófiai kiindulású és metafizikai jellegű esztétikai gondolkodás mellett, amelynek képviselői többek között Shaftesbury és Berkeley a XVIII. században, egy újabb, empirista-historikus irány is kibontakozott, s ez a művészetet nem az ideák világának fényében látta, hanem szigorúan a valóságos világgal igyekezett összefüggésbe helyezni. Hume felfigyelt a politikai rendszer és a művészetek kapcsolatára. Du Bos abbé emellett az erkölcs és a szokások művészet-alakító szerepét hangsúlyozta, Winckelmann az emberi fajták különbözőségével és az éghajlattal magyarázta a népek művészetének különbségeit, Herder a földrajzi — és ezzel együtt a nemzeti — tényezők hatására vezette vissza a művészetek és az irodalom nemzeti sajátosságait, népi jellegzetességeit, amelyeket mindenkinél korábban felismert és értelmezett történetfilozófiailag is. A francia felvilágosodás — Voltaire, Montesquieu, Rousseau — éles társadalomkritikája ráterelte a figyelmet arra, hogy a társadalom berendezése az emberek életének minden megnyilvánulására kihat. Madame de Staël megfogalmazott felismerését tehát kellőképpen előkészítette a felvilágosodás, de ez még nem magyarázza meg — miért várattott magára a megfogalmazás a forradalom utánig.

Az irodalom és a társadalom szoros összefüggése, úgy látszik, ekkor vált szembezőkövő. Benedetto Croce ironikus megjegyzése, hogy éppen két politikai reakciós, két francia arisztokrata, G. P. Barante és L. de Bonald fejtette ki ezt először (pontosabban: Madame de Staëllel körülbelül egyidőben!), történelmi szükségszerűséget tár elénk. A forradalom előtti arisztokrácia szalonjaiban, ahol — mint Gustave Lanson oly szemléletesen írja le irodalomtörténetében — a felvilágosodás filozófusait valósággal ünnepezték, az ünneplés rövidesen gyászba fordult, s ebből érthető, hogy a forradalom alatt éppen az arisztokrácia vette észre, hogy a szalonok ablakait az ünnepezt felvilágosodás „anyagi erővé” vált gondolatai zúzták be. E történelmi tapasztalat az irodalom szociológiai szemléletének egyik aspektusához vezetett: az irodalom társadalmi hatásához. F. Villemain, az összehasonlító irodalomtörténetírás egyik „atyja” még a XIX. század közepén is úgy tartotta, hogy az irodalom vezetett a forradalomhoz. De Bonald-ot viszont a forradalom után határozott politikai cél vezette, mikor az irodalomtól a fennálló társadalmi rend határozó támogatását igényelte. „Legyen az irodalom ismét jó és hasznos, és korlátozódjék olyan tárgyakra, amelyekkel nem zavarja meg a közrendet és nem kelti fel a párt-érdeket; helyezze vissza az erkölcsöt klasszikus alapjaira; legyen a társadalom funkciója, ne

pedig összeesküvés a társadalom ellen . . .”¹ De Barante báró pedig 1809-ben olyan irodalomtörténetet írt, amelynek vezérelve szerint: az irodalom a társadalom kifejezése. Így fogalmazódott meg Madame de Staël után még pregnánsabban a szociológiai irodalom-szemlélet másik alapvető aspektusa. A XVIII. század gondolkodása főleg ez utóbbit készítette elő. E két aspektus — a társadalom hatása az irodalomra, másrészt az irodalom társadalmi hatása — szerint, illetve aszerint, hogy melyiket részesítik előnyben, még napjainkban is jól el lehet választani, meg lehet különböztetni egymástól az irodalom-szociológia képviselőit. Végső következtetései szerint az egyik aspektus a valóság, a lét (a társadalom) meghatározó szerepét vallja, a másik a tudatból, az ideológiából (az irodalomból) indul ki, az első objektív, a második szubjektív alaptendenciájú, ami azonban még nem jelenti azt, hogy az első minden esetben materialista, a második pedig idealista. Madame de Staëlnél, aki a társadalmi intézmények primátusát vallotta az irodalommal, az ideológiával szemben, a történelmi tényezők szerepét hangsúlyozta és hitt a társadalmi-történelmi progresszióban, önkéntelenül is materialista alaptendencia érvényesült, s a szociológiai szemlélet nála mint a romantikus zseni-elmélet ellentéte bontakozott ki. Nem a véletlenszerűen keletkező és korlátlan szabadságú zseni dönti el a fejlődés irányát, hanem ő maga is alá van vetve a társadalmi meghatározottságnak.

Az eddigiekből látható tehát, hogy a szociológiai irodalom-szemlélet (és nyilván az egész szociológia) első fellendülése a francia polgári forradalomhoz kötődött. Forradalmi időkből a társadalom erői mintegy leplezetlenül mutatkoztak meg az emberek életében és tevékenységében, így az irodalomban is. A forradalom konzekvenciáit vonta le Hegel, amikor azt tanította, hogy bármilyen tárgyat válasszon az író, bármilyen korba és bármilyen környezetbe helyezze is alakjait, mindig a maga koráról, nemzetéről, társadalmáról fog írni, s a szükségszerűség szabad felismerésével így is *kell* írnia. A forradalom társadalmi tanulságát dolgozták föl és alkalmazták a kapitalizmusra az utópista szocialisták, Saint-Simon, Fourier, Owen, akik a művészeteket különböző vonatkozásokban kapcsolták össze a társadalommal. Hegel francia iskolájának esztétikai iránya elsősorban metafizikai volt ugyan (Victor Cousin), de azért a művészet történelméhez kötöttségének elvét megtartotta (Théodore Jouffroy). A Comte pedig a szociológia tudományhierarchiait kiemelésével a művészetek társadalmi szemléletének természetesen még erősebb alapot adott. Hippolyte Taine a maga közismert és nagyhatású irodalomvizsgálati módszerét, amelyet a szociológiai irodalom-szemlélet első tudatos és tudományos igényű kidolgozásának tekinthetünk, részben erre építette föl. Felismerései között talán nem is az a legfontosabb, ami leginkább él a köztudatban: a faj, a korszak és a környezet az emberre általában és a művészre különösen érvényes meghatározó szerepe, hanem az, hogy az irodalom és a művészet tényeit nem önmagukban, hanem mindig valamely nagyobb egységben, annak részeként szemlélte, előlegezve ezzel a modern strukturális valóság-szemlélet egyik alap-elmét.

Taine hatása, a pozitívizmus és a naturalizmus egy másik forradalom éveiben bontakozott ki, a munkásmozgalom megiznosodásának idején, amelynek legszembeszökőbb tünete a párizsi kommün volt, a hatalomátvétel első kísérlete. S ugyanakkor a polgári gondolkozást sem hagyta érintetlenül a tudományos szocializmus roppant gondolat-rendszere. Hogy egyelőre nem hivatkoztak Marxra, az Internacionálé alapítójára, az természetes. De mint ahogy „A tőkét a céhbeli német közigazdászok éveken át éppoly buzgón plagizálták, amilyen makaesul agyonhallgatták”,² éppúgy behatolt a társadalmi kiindulás a polgári irodalom- és művészetszemléletbe a marxizmus útján is, s ha a század-

¹ Kiemelés tőlem. Idézi: H. A. NEEDHAM: Le Développement de l'Esthétique sociologique. Paris, 1926. 35.

² F. ENGELS: A család, a magántulajdon és az állam eredete. 1884. évi előszó.

fordulón e szemlélet újabb fellendüléséről és megerősödéséről beszélhetünk, alighanem az újabb forradalmi mozgás történelmi ténye és a forradalmi elmélet kibontakozása van mögötte.

Természetes, hogy az Októberi Forradalom és az első világháborút követő forradalmak ismét intenziválták a művészetek és az irodalom társadalmi szerepére irányuló figyelmet. Sőt, a 20-as évek fiatal szovjet irodalomelméletének egyik jellemzője volt, hogy a formalizmus mellett az irodalomszociológia került érdeklődésének gyújtópontjába: sokan egyszerűen az irodalomszociológiát tekintették a marxista irodalomelméletnek, a szovjet irodalomtudományban is, azon kívül is, elsősorban a németeknél. Walzel pl. nagy kézikönyv-sorozatában a neves szovjet irodalomszociológus, Szakulin orosz irodalom történetét jelentette meg, L. L. Schücking irodalomszociológiáját pedig hamarosan kiadták oroszul. A franciáknál a szociológiai szemlélet az összehasonlító irodalomtörténet művelőinél — elsősorban Baldenspergernél — éledt újra, de a virulens francia szociológiai iskoláktól (Durkheim, Lévy-Bruhl, Gurvitch) állandó támogatást és ihletet kapott, s ugyanekkor Amerikában is kialakult, részben otthoni kezdetekből és a szociális pszichológia ösztönzésére (J. Dewey, G. H. Mead és mások), részben az emigránsok tevékenysége folytán (Sorokin; majd a német antifasiszta emigráció) az irodalom szociológiai szemléletének egy határozottan erős és elsősorban statisztikai módszerekkel dolgozó iránya. (Sorokin maga nem ebbe tartozik.) A szociológiának a XX. században ezenfelül még egy új ága is támadt, az ismeretszociológia, amely — mivel legáltalánosabban véve az ismeretek (tudományok) és a társadalom más tényezőinek (pl. intézmények) viszonyával foglalkozik, természetesen az ideológiák kialakulását is vizsgálja, és már itt érintkezik a művészetek és az irodalom szociológiájával. Az ismeretszociológia (Wissenssoziologie, sociology of knowledge) kidolgozásában a fenomenológus Max Scheler és a fenomenológiához közel álló P. A. Sorokin éppúgy részt vállalt, mint a magyarországi emigráns és politikailag egykor radikális Mannheim Károly, vagy a pozitivistá francia hagyományok továbbfejlesztője, Emile Durkheim.

Végül a második világháború után, a népi demokráciák kialakulása és a marxizmus ideológiatörténeti terjeszkedésének újabb fázisa idején az irodalom szociológiai szemlélete is újabb lendületet kapott, tovább differenciálódott, és olyan törekvések is felszínre törtek benne, amelyek igyekeznek kiküszöbölni hiányait és fogyatékosságait. Napjainkból visszatekintve a szociológiai irodalomszemlélet történetére néhány valóban lényegesnek látszó pont kínálkozik, amelyben e szemlélet sajátosságai megragadhatók és változatai felismerhetők.

1. Az irodalom szociológiai szemlélete mindenkor implikálja az irodalom társadalmi érdekelttségét, és ezáltal szemben áll a művészet öncélúsági elvének különböző megnyilvánulásaival. Ha a művészet a társadalom függvénye vagy kifejezése, ha eredete — végső fokon — társadalmi aktus és eredménye társadalmi tény (a létrehozott műve: „irodalmi tény”), akkor nyilván nem független létében sem, nem önmagából és pusztán önmagáért való, nem individuális véletlenség következménye, hanem létrejöttével társadalmi szükségletet elégít ki. Így létezésének (fennállásának) módja sem elszigetelt, hanem hatások felvevője és kibocsátója a társadalmi dinamizmusban, amelynek aktív és valós része. A művel ugyanis, amelyet a művész létrehozott, a valóságnak új módosulása jött létre, s ennek reális voltát éppen a belőle kiinduló társadalmi hatások bizonyítják meggyőzően. Az irodalmi „művészeti” tény tehát társadalmi realitás: reális volta a tények rendszerében elfoglalt helyén és egyéb társadalmi tényezőkre tett hatásán mérhető. Ebből az is következik, hogy a műnek társadalmi *feladata* van, s mint ilyen mond ellent az öncélúság elvének.

Ezt az ellentmondást — e dialektikus polémiát — a szociológiai irodalomszemlélet története is tükrözi. A romantika „irodalomszociológusai” a romantikus művészi öncélú-

sággal kerültek szembe, a pozitivisták és naturalisták a szimbolizmus lírai *l'art pour l'art* elvével, az első világháború és a forradalmak idejének irodalomszociológusai az avantgarde jobbszárnyának „szó-művészetével” és tartalom-tagadásával, meg a *poésie pure*-rel, a második világháború után a társadalmias irodalomszemlélet (és a *littérature engagée*) a „tisztá” művészettel, a politikátlan irodalom követelményével. A 20-as évek szovjet irodalomtudományában is egyidejűleg virágzik a formalista iskola és tör uralkodó pozícióba a szociológiai irány — ennek egyébként tekintélyes orosz hagyományai is vannak —, egészen a 30-as évekig. A két tábor, a formalisták és az irodalomszociológusok között egyébként megvan az átmenet is és a kölcsönös érintkezés, hiszen a formalisták vizsgálataikban a költői nyelv kollektív — társadalmi — természetéből indultak ki. Piti-rim A. Sorokin az USA-ban, mintegy „továbbfejlesztve” és a „kultúrfenomenológia” felé tolva a formavizsgáló irányt, a társadalom konstans *formáinak*, a konstans társadalmi magatartásoknak és viszonylatoknak elemzésére épít egy sajátos és a művészet ön-célúságának vagy társadalmi érdekelttségének kérdését egyaránt figyelmen kívül hagyó irodalomszociológiát vagy kultúrszociológiát.

2. Az irodalom szociológiai szemlélete — látszólag — *kívülről* közelíti meg a műalkotást, Wellek és Warren szavával az irodalom legtipikusabban „külsőleges” megközelítésének látszik, mert hiszen — mint már utaltunk rá — tárgya vagy az irodalom társadalmi genezise, vagy az irodalom társadalmi szerepét, hatását, következményeit, közön-ségét, elterjedését stb. vizsgálja. Tehát nem irodalom-szempon-tú, művészet-centrikus, hanem társadalomcentrikus. Ezért számára az irodalmi mű maga, mint esztétikum, érdektelen. A mű esztétikai értékelésétől még mai irodalomszociológusok is, mint Robert Escarpit, tartózkodnak, eltekintenek. A szociológiai szemléletet jobban érdekli a társadalom, amelyben a mű keletkezett, mint maga az alkotás, jobban létrejöttének társadalmi motívumai, mint maga a megvalósított esztétikum. Nem is tud és nem is akar különbséget tenni művek között értékük, írók és költők között művészi jelentőségük szerint. A szociológiai szemlélettel rokonságot tartó összehasonlító irodalomtudomány hagyományos történeti és kapcsolattörténeti szárnyát is elsősorban olyan irányú bírálat éri (Wellek), hogy számára a tények teljesen egyenlő értékűek, akár a *Faust*, akár a *Rinaldo Rinaldini* nemzetközi hatását vizsgálja. Az irodalomszociológus számára fontosabb és jelentőségtejtesebb az író társadalmi helyzete, mint a műve, a mű társadalmi tartalma, mint az esztétikai, a mű morális és szociálpszichológiai hatása, mint az esztétikai gyönyörűség, amelyet okoz. Az irodalom *belülről* való megközelítésére a szociológiai kiindulás nem alkalmas, magáról a műről, amely — mint esztétikum — elsősorban *forma*, semmi lényegeset nem képes mondani, semmit, ami közelebb vezetne tulajdonképpeni *lényegének* megértéséhez. Számára így a mű, végső elemzésben, titok marad, amelyhez nem szolgál kulccsal sem a társadalmi genezis, sem a társadalmi hatás története.

E „vádak” ellen persze elvileg is óvást kell emelnünk: és ellenérveink ismeretesek. Mindenekelőtt az nem áll, hogy a társadalmi megközelítés nem tár föl semmit magából a műből. Hiszen — és részletek felsorolása helyett hadd nevezzük meg csupán a dolog velejét — a társadalmi megközelítés érteti meg a genetikussal, a pszichológiáival, a történelmivel együtt, miért valósult meg a műben az esztétikum éppen abban a formában, ahogyan megvalósult. Így a társadalmi megközelítés elvileg magának a mű esztétikai-formális analízisének is alapja, melytől a teljes megértés veszélyeztetése nélkül a „belsőleges” interpretációban sem lehet eltekinteni. Ha a műből kiinduló analitikus interpretáció nem korlátozódik pusztán a nyelvi formák, a stilisztikai elemek vagy a műnek mint „jelrendszernek” jelentéstani-szemantikus vizsgálatára, akkor kénytelen „művön kívüli” tényezőkre is kiterjeszkedni, legalább az író többi művére, vagy a kor hasonló műveire, vagy hasonló témájú, hasonló formájú művekre és így tovább. A formális műelemzők gyakorlata, az „új kritikusoké” vagy a fenomenológus és egzisztencialista interpretáto-

roké, akik a mű társadalmi funkciójának tekintetbevételét a legmerevebben ellenezték (és ma már egyre kevésbé ellenzik), ezt bizonyítja.

Másrészt — és ez a dolog érdekesebb része — ha megfelelően kérdezzük, a mű maga vall társadalmi funkciójáról. E szempontból figyelemreméltó Sorokin fenomenológiai jellegű módszere — a régebbiek közül —, de talán még inkább jellegzetes Th. W. Adorno közeledése a költészet szociológiai megközelítéséhez, hasonlóképpen Lucien Goldmanné. Mind Adornónál, mind Goldmannál az a törekvés nyilvánul meg, hogy összeegyeztessék a műalkotás kétfajta kritikai megközelítését, a kívülről jövőt és a belülről kiindulót, a szociológiát és az interpretációt. Ez azt jelenti, hogy a mű strukturális elemzésében szociológiai szempontok érvényesülnek, hogy a műalkotás, a költészet, az irodalom nem csupán zárt struktúra, hanem más, nagyobb struktúra-egységek része is, és e minősége benne magában jelentkezik, belőle magából kifejezhető. Marxisták számára az ilyen eljárás nem újdonság, hanem a műalkotáskritika régi gyakorlata.

3. A szinkretikus törekvés — az ellentétek összeegyeztetése — az irodalomszociológia újabb képviselőin, mondhatnók, általában megfigyelhető, és együtt jár a határok elmosásának szándékával az idealista és a materialista szociológiai aspektus között. A szociológiai kiindulás ugyanis nem szükségszerűen materialista, még az sem, amely a művészetet a társadalom funkciójának tekinti. Attól függ ugyanis, hogy minek tekinti a társadalmat, amelyre épít: emberek törvények szerint berendezett kollektív együttélésének-e vagy olyan kollektívumnak, amely mintegy virtuális csupán, mintegy tudatbeli. A társadalmi lét felől a művészet mint funkció vagy kifejezés felé közeledő művészetszociológiák — ezek alaprendenciájuk szerint — materialisták, ami nem jelenti azt, hogy minden részletükben is azok. (Hiszen elképzelhető olyan szociológus is, aki valamely transzcendens és természetfölötti hatalom által irányított társadalom funkciójának tartja a művészeteket.) Ugyancsak materialista alaprendenciájú az olyan szemlélet, amely a mű valóságos társadalmi hatását tekinti az irodalomszociológia tárgyának. De mihelyt a társadalmiság a tudatra szűkül, feltűnnek az idealizmus lehetőségei. Így már Guyau is a művészi érzelemben jelöli meg a művészet társadalmiságát, amely pusztán azáltal áll elő, hogy a mi életünkhöz hasonló, a művész által a miénkhez közel hozott élet kelti föl. Sorokin a kultúra jelenségeiben csupán a jelenséget mint jelet vizsgálja, a mindenkori (azaz történelmi kortól független) társadalom formáit, amelyek tehát nem valamely konkrét valósághoz kötöttek. Szemlélete az idealizmus egy változata. Az amerikai Burke szintén „időtlen” szociológiai fogalmakkal dolgozik, s a szociológiai irodalomkritika feladatát a magatartástervek, „stratégiák” gyűjteményének összeállításában keresi, hogy a változó kifejeződések mögött megvilágíthassa az azonos magatartásformát, ugyanazt a „lényegét”: Duncan szimbólum-létesítő cselekedetnek nevezné, jel-létrehozásnak, ami az ő (Cassirerére emlékeztető) felfogásában az emberek egymást megértésének eszköze. E rendszerek részben nyíltan idealisták, részben meg akarják kerülni az idealizmus és a materializmus ellentétét.

De a materialista szándékuak sem mentesek a szinkretizáló tendenciáktól. Már Szakulin is igyekezett valamiképpen egybefogni Marxot és Diltheyt, Arnold Hausernél is megfigyelhető bizonyos hajlam az eklektikusságra, Leo Koflerrel úgy érezzük, hogy Lukács György egyik polgári tanítványa, Leo Löwenthal pedig abban határozza meg az irodalomszociológia feladatát, hogy a költészet „imaginárius alapjait” kapcsolatba hozza keletkezésének specifikus történelmi szituációjával és azáltal az irodalmi hermeneutikát az ismeretszociológia részévé tegye: azaz itt is a szövegmagyarázat és a társadalmi megközelítés egybefogásáról van szó.

4. Az irodalomszociológia az irodalmat a társadalom funkciójának, azaz függvényének, a társadalom kifejeződésének, a konkrét társadalmi-történelmi szituáció műbe-integrálódásának fogja föl — számos változata ellenére ez az alapbeállítottsága általában

közös. Mi hát a különbség közte és a marxista irodalomtudomány felfogása között, amelyről a fenti vonások ugyancsak elmondhatók?

Erre a kérdésre vagy nagyon hosszan és részletesen kellene válaszolni — és valóban, így kellene —, vagy néhány lényeges vonásra lehet rámutatni csupán, a teljesség és a probléma átfogásának minden igénye nélkül. Vállalkozni csak az utóbbira tudunk, de a legfontosabbnak akkor is ki kell derülnie.

A marxista irodalomtudomány a szociológiai irodalomszemlélettel semmiképpen sem azonosítható. Valljuk, hogy az irodalom, a művészet a társadalom funkciója és kifejezése, de tudjuk azt is, hogy a társadalom osztályokból áll, míg legfejlettebb formáját el nem éri. A művészet és irodalom mint társadalmi funkció tehát csak általános szemléleti keret, ezen belül érvényesül az osztály meghatározó szerepe az irodalomban is, amely így osztály-funkció és kifejeződés. Természetesen ez sem merev. Már a *Kommunista Kiáltvány*ból tudjuk, hogy az osztályszempont bizonyos esetekben egyénileg döntendő el, hogy az osztálytársadalmakban az uralkodó osztályok egyes tagjai a kizsákmányoltak mellé állhatnak és az ő érdekeiket fejezhetik ki. Így az osztályszempontot keresztezi az ideológiai: valamely osztály ideológiája megnyilvánulhat más osztály tagjának művében is. Mivel a társadalom fejlődése az osztályok harcában megy végbe, az osztályharc az ideológiában, a művészetben és irodalomban kifejezésre jut, s az alkotó éppúgy, mint az irodalom és művészetek kritikusa és történetírója az ellentétes érdekek között *választásra* kényszerül. A marxista irodalomtudomány — mintegy mércéül és bírálati alapul a többivel szemben — mindig a haladást képviselő, az elnyomott osztály ideológiája érdekében foglal állást: a ténybemutató objektivitása mellett párhuzamosan mérlegeli a tényeket ennek szempontja szerint. Az irodalomszociológiával szemben a történelmi materializmus nem valamely pusztá kollektívumot, azaz „társadalmat” tekint az ideológiák alapjának, hanem a konkrét gazdasági feltételeket, a társadalom gazdasági szerkezetét. Az irodalom végülis ezeknek kifejezése.

De nem egyoldalú és nem merev kifejezésük. Az a szemlélet, amely az irodalomból eredezteti a társadalmi változást, idealista, de amelyik az irodalmi fejlődést pusztán a gazdasági fejlődésből vezeti le, csak statikusan (vulgárisan) materialista, és hamis eredményre jut. A fejlődés igazi dialektikáját Engels a következőképpen jellemezte 1894-ben, Starkenburghoz intézett levelében:

„A politikai, jogi, filozófiai, vallási, irodalmi, művészeti stb. fejlődés a gazdasági fejlődésen alapszik. De mindezek hatnak egymásra és a gazdasági alapra is. Nem igaz, hogy a gazdasági helyzet az *ok*, az *egyedül cselekvő*, és minden más csak szenvedő okozat. Kölcsönhatás van itt a gazdasági szükségszerűség alapján, amely *végző fokon* mindig érvényesül.”

A vulgáris materialista irodalomszociológia nem veszi számításba a fejlődés kölcsönhatáson alapuló dialektikáját, leegyszerűsített sémákkal dolgozott és dolgozik ma is, amennyiben érdeklődése egyáltalában az irodalom és az irodalmi műszociológiai generációra irányul. Az irodalomszociológia idealista vagy quasi-idealista változata nem számol a konkrét társadalmi valósággal. Szemléletet a marxista irodalomtudomány nem vehet át az irodalomszociológusoktól, de a maga rendszerébe iktatva felhasználhatja ténybeli eredményeiket és néhány eljárásukat, így például az irodalom társadalmi hatásának széleskörű statisztikai vizsgálatait, vagy — amennyire majd megvalósul — a műalkotás szociológiai elemzésének lehetőségeit.

HIPPOLYTE TAINÉ

A KÖRNYEZET MÓDSZERE

E módszer kiindulópontja az, hogy elismerjük: a műalkotás nem elszigetelt, következésképpen keressük azt az együttest, amelytől függ és amely megmagyarázza azt.

Az első lépés egyáltalán nem nehéz. Először is és látható módon, egy műalkotás, egy kép, egy tragédia, egy szobor valamely együtteshez tartozik, vagyis ama művész alkotásainak összességéhez, aki e művet létrehozta. Ez elemi tény. Mindenki tudja, hogy egyazon művész különböző művei mindnyájan rokonságban vannak egymással, mint ugyanazon apa leányai, vagyis hogy feltűnő hasonlóságok vannak közöttük. Tudjuk, hogy minden művésznek megvan a maga stílusa, amely minden művében megtalálható. Ha e művész festő, megvan a maga gazdag vagy fakó színskálája, megvannak kedvelt típusai, amelyek nemesek vagy vulgárisak, magatartásformái, kompozíciós módszere, sőt még eljárás módjai is, esetkezelése, modellje, színei, munkamódszere. Ha e művész író, megvannak a sajátos személyei, akik hevesek vagy békések, bonyodalmai, amelyek komplikáltak vagy egyszerűek, kifejtői, amelyek tragikusak vagy komikusak, stílus-eszközei, körmondatai, sőt még szókincese is. Ez annyira igaz, hogy a szakértő, ha megmutatjuk neki egy kiválóbb mester művét, aláírás nélkül is képes felismerni, és majdnem teljes biztonsággal, hogy melyik művésztől való az illető mű; sőt ha elég nagy jártassággal és elég kifinomult ízléssel rendelkezik, még azt is meg tudja mondani, hogy az illető mű, amelyet megmutattak neki, a művész melyik korszakából, fejlődésének melyik szakaszából való.

Íme ez volt az első együttes, amelyhez egy műalkotást viszonyítani kell. A második a következő:

A művész maga, egész általa létrehozott életművét véve tekintetbe, nincs elszigetelve. Van egy együttes, amelyben ő is benne foglaltatik és amely nagyobb, mint ő, ez pedig ugyanazon ország és kor művészeinek iskolája vagy családja, amelyhez ő is tartozik. Például Shakespeare körül, aki első pillantásra égből hullott csodának, egy másik világból érkezett meteorkőnek tűnik, egy tucat kiváló drámaíróval találunk: Webster-t, Fordot, Massingert, Marlowe-t, Ben Jonsont, Fletchert és Beaumontot, akik mindnyájan ugyanabban a stílusban és szellemben írtak. Színházuknak ugyanazok a jellemvonásai, mint a Shakespeare-ének; ugyanazokat a szenvedélyes vagy rettenetes szereplőket találjuk náluk is, ugyanazokat az öldöklő és váratlan kifejeleteket, ugyanazokat a hirtelen és féktelen szenvedélyeket, ugyanazt az egyenetlen, bizarr, szertelen és pompázatos stílust, a falunak és a vidéknek ugyanazt a finom és költői rajzát, ugyanazokat a finomérzű és mélyen szerelmes nőtípusokat. — Hasonlóképpen, Rubens is páratlan személyiségnek látszik, akinek sem elődje, sem utóda nem volt. Azonban elég elmenni Belgiumba és végiglátogatni a gand-i, bruxelles-i, bruges-i vagy antwerpeni templomokat, hogy egész csoport olyan festőt fedezzünk fel bennük, akiknek a tehetsége hasonló az övéhez: először Crayert, akit korában riválisának tekintettek, Adam Van Noortot, Van Roosét, Van Thulent, Jan Van Oostot és még másokat, akiket önök is ismernek, Jordaenst, Van Dyck-et, és ezek mind, a rájuk jellemző különbségek mellett is, megőrzik mindig az egy családhoz való tartozás jegyeit. Mint Rubens, ők is szívesen festették a virágzó és egészséges húst, az élet gazdag és remegő dobogását, azt a vérbő és érzékelhető színt, amely gazdagon árad el a lelkes lény felszínén, a való típusokat és gyakran a brutálisakat, a szabad mozgás lendületét és ellankadását, a fénylő és feldúsított pompás szöveteket, a bíbor és a selyem visszfényeit, a mozgalmas és hullámozó drapériák áradatát. Ma úgy tűnik, hogy nagy kortársuk dicsősége mellett szinte teljesen háttérbe szorulnak; de nem kevésbé igaz, hogy az ő megértéséhez össze kell gyűjtenünk körülötte ezt a tehetségek alkotta kévét, amely-

nek ő csak a legmagasabb kalásza, azt a művészcsoportot, amelynek ő a legkiválóbb képviselője.

Íme a második lépés. Hátra van még azonban egy harmadik. E művészcsoport maga is beletartozik egy még nagyobb együttesbe, amely az öt körülvevő világ, amelynek izlése hasonló az övéhez. Mert az erkölcsök és a szellem *állapota* ugyanaz a közönség és a művész számára; ők sem elszigetelt emberek. Ma csak az ő hangjukat halljuk a századok távolságán keresztül; de e kiemelkedő hang alatt, amely zengve jut el hozzánk, egy halk morajlást sejthetünk, valamely roppant zümmögést, a nép végtelen és sokféle hangját, amely velük összhangban körülöttük énekelt. Őket csak e harmónia tette nagyokká. És így kell hogy legyen a dolog: Pheidiasz, Iktinosz, akik a Parthenónt és az olümposzi Zeust alkották, ők is, mint a többi athéniek, szabad polgárok voltak és pogányok, akik a palacsstrában nevelkedtek, meztelenül és gyakorlatozva, hozzászoktak a köztéren való tanácskozáshoz és szavazáshoz, ugyanazok a szokásaik és érdekeik voltak, ugyanazok a gondolataik, ugyanazok a hiedelmeik, ugyanolyan fajú, nevelésű, nyelvű emberek voltak, úgy, hogy életük minden fontos megnyilvánulásában hasonlóak voltak nézőikhez.

Eljutunk tehát ahhoz, hogy levonjuk azt a szabályt, hogy egy műalkotás, egy művész, egy művészcsoport megértéséhez ábrázolni kell pontosan ama kor szellemének és erkölcsének általános helyzetét, amelyhez tartoztak. Ebben van a legvégső magyarázat; ebben van az az ősök, amely minden mást meghatároz. Ezt az igazságot, uraim, a tapasztalat igazolja; valóban, ha áttekintünk a művészet főbb korszakain, azt találjuk, hogy a művészetek ugyanakkor jelennek meg és tűnnek el, amikor bizonyos szellemi és erkölcsi állapotok, amelyekhez kapcsolódnak. Például a görög tragédia, Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész tragédiája a görögöknek a perzsákon aratott győzelme korában jelenik meg, a kis városköztársaságok hősie korszakában, annak a nagy erőfeszítésnek a pillanatában, amellyel kivívják függetlenségüket és megalapozzák fölényüket a civilizált világban; és eltűnik ezzel a függetlenséggel és energiával együtt, amikor az erkölcsök süllyedése és a makedón hódítás Görögországot idegen kézre juttatja. Ugyanígy a gót építőművészet a feudális rendszer végleges megszilárdulásakor fejlődik ki, a XI. század fél-renaissance-ában, abban a pillanatban, amikor a társadalom, megszabadulva a normannoktól és a rablóktól, kezd megszilárdulni; és eltűnik abban a pillanatban, amikor a független kis bárók e katonai rendszere, a belőle következő erkölcsi közösséggel együtt, szétfoszlik a XV. század vége felé, a modern monarchia keletkezésekor.

Szeretném az önök számára érzékelhetővé tenni egy hasonlattal az erkölcsi és szellemi állapotoknak a szépművészetekre gyakorolt hatását. Ha egy déli országból kiindulva észak felé haladunk, azt vesszük észre, hogy egy bizonyos zónába érve sajátos földművelési fajtával és sajátos növényfajtákkal találkozunk: először az aloe és a narancsfa, egy kicsivel később az olajfa és a szőlő, azután a tölgy és a zab, még távolabb a fenyő, végül a mohák és a zuzmók. Mindegyik zónának megvan a maga sajátos művelési formája és a maga növényvilága; mindkettő a zóna kezdetén kezdődik és a zóna végén végződik; mindkettő szorosan összefügg vele. A zóna képezi létfeltételüket; ez az, amely jelenlétével vagy hiányával meghatározza megjelenésüket vagy eltűnésüket. Nos hát mi a zóna, ha nem egy bizonyos hőmérséklet, a meleg és a nedvesség egy bizonyos foka, egyszóval, bizonyos számú uralkodó körülmény, amely lényegében azonos azzal, amit az imént a szellem és az erkölcsök általános állapotának nevezünk. És amint a fizikai hőmérséklet a maga változásaival meghatározza ilyen vagy olyan növényfajták megjelenését, ugyanúgy létezik erkölcsi hőmérséklet is, amely változásaival meghatározza a művészet egyes fajtáinak megjelenését. És amint a fizikai hőmérsékletet azért tanulmányozzuk, hogy megérthessük az egyes növényfajták, a kukorica vagy a zab, az aloe vagy a fenyő meg-

jelenését, ugyanígy tanulmányozni kell az erkölcsi hőmérsékletet ahhoz, hogy megérthesük egy művészeti fajta megjelenését, a pogány szobrászatot vagy a realista festészetet, a misztikus építészetet vagy a klasszikus irodalmat, az érzéki zenét vagy az idealista költészetet. Az emberi szellem alkotásai, miként az élő természet alkotásai is, csak környezetük segítségével magyarázhatók meg.

Most pedig tételezzük fel, uraim, hogy sikerrel jártunk e kutatásunkban, és hogy eljutottunk oda, hogy teljes tisztasággal meghatározzuk a szellem különböző állapotait, amelyek elősegítették az olasz festészet megszületését, kifejlődését, virágkorát, változatait és lehanyatlását. Tételezzük fel, hogy sikerrel járnak ugyane kutatásaink a többi századokra, a többi országokra, a különböző művészeti ágakra, az építészetre, a festészetre, a szobrászatra, a költészetre és a zenére vonatkozólag is. Tételezzük fel, hogy mindeme felfedezések segítségével eljuthatunk minden művészet természetének meghatározásához és létfeltételeinek kijelöléséhez: ez esetben a szépművészetek és általában a művészet teljes magyarázatának a birtokába jutunk, vagyis a szépművészetek filozófiájának birtokába, és ez az, amit *esztétikának* nevezünk. Mi erre törekszünk, uraim, és nem egy másféltre. A mi esztétikánk modern és abban különbözik a régitől, hogy történeti és nem dogmatikus, vagyis abban, hogy nem elveket kényszerít rá a művészetekre, hanem törvényszerűségeket állapít meg. A régi esztétika először megadta a szép meghatározását, és azt mondta például, hogy a szép az erkölcsi ideál kifejezése, vagy pedig, hogy a szép a láthatatlan kifejezése, vagy hogy a szép az emberi szenvedélyek kifejezése; aztán, innen mint egy törvénycikkelyből kiindulva, feloldott, elítélt, dorgált és irányított. Nagyon örülök, hogy nekem nem kell ilyen nehéz feladatot vállalnom; nem kell önöket vezetnem, hiszen nagy zavarba is kerülnek ez esetben. Egyébként, azt mondhatom egész halkán magamban, hogy ami az elveket illeti, még csak kettőt találtak ki belőlük: az első azt tanácsolja, hogy tehetségesnek kell születni; ez az önök szüleire tartozik, nem énram; a második azt tanácsolja, hogy sokat kell dolgozni ahhoz, hogy jól elsajátíthassuk művészetünket; ez az önök dolga, szintén nem az én dolgom. Az én egyetlen kötelességem, hogy tényeket tárjak önök elé és hogy megmutassam, hogy e tények hogyan jöttek létre. Az az új módszer, amelyet igyekszem követni, és amely kezd elterjedni minden erkölcsi tudományban, abban áll, hogy az emberi alkotásokat és különösen a művészeti alkotásokat olyan tényeknek és termékeknek tekintsük, amelyeknek meg kell jelölni a jellemvonásait és megkeresni az okait; semmi többet. Ilyen értelemben véve a tudomány nem ítél és nem bocsát meg, hanem megállapít és magyaráz.

(*Hippolyte Taine: Philosophie de l'art. Paris, 1921¹⁷. 2—13.*)

M A R I E - J E A N G U Y A U

A MŰVÉSZI EMÓCIÓ ÉS TÁRSADALMI JELLEGE

A művészet olyan eszközök módszeres összessége, amelyek a tudatos életnek azt az általános és harmonikus ösztönzését hozzák létre, amely a szép érzését kelti bennünk. Ezért a művészet építhet csak *érzetekre*, amelyeket többé-kevésbé ügyesen fokoz, ízekre, szagokra, színekre. Ilyenek az egészen elemi művészetek, amelyekről Platón a *Gorgiasz*-ban beszél, mint például az illatszerek és a színösszeállítások. Ezek a művészetek nem törekszenek arra, hogy létrehozzák az életet, vagy hogy úgy tűnjenek, mintha újrat teremtenék azt, hanem csak arra szorítkoznak, hogy a természet kész alkotásait használják fel, amelyeket csak igen felületesen alakítanak, anélkül, hogy alaposan átformálnák.

Ezek, hogy úgy mondjuk, *inorganikus* művészetek, ezért oly kevésbé fejezik ki az életet, amennyire csak lehetséges. Ne felejtsük el egyébként, hogy ahhoz, hogy egy érzet teljesen kifejezéstelen legyen, eme érzetnek teljesen elszigeteltnek kellene lennie és különállónak az agyban; nem csak egyfajta érzet van, és a konyhaművészetnek is lehet némi ábrázolóereje, asszociáció révén; egy ízletes saláta a kert egy kis sarka az asztalon és mintegy összefoglalása a mezők életének; a megkóstolt osztriga az óceán egy vízceppjét hozza el hozzánk, a tenger életének egy kis részecskéjét.

Azok a művészetek, amelyek valóban méltók erre a névre, egészen más módon járnak el: számukra nem a tiszta és egyszerű élmény a cél; az élmény eszköz arra, hogy az érző lényt egy, az övéhez többé-kevésbé hasonló élet közelébe és társaságába vigye; tehát lényeges módon ábrázolója legyen az életnek, a kollektív életnek.

Elemezzük azt az örömet, amelyet számunkra a művészetben az a lényeges elem okoz, amely az élet utánzása.

Az első elem az az intellektuális öröm, hogy *a tárgyakat felismerjük emlékezetünk segítségével*. Összehasonlítjuk azt a képet, amelyet a művészet nyújt nekünk azzal, amelyet az emlékezet ad; helyeslünk vagy kritizálunk. Ez az öröm, arra korlátozva, ami a legintellektuálisabb benne, megtalálható egy térkép szemléletében is. De rendszerint sok más érzékletesebb jellegű öröm is vegyül ehhez: valóban, a belső képet, amelyet az emlékezet nyújt, felélénkíti a külső képpel való érintkezése, és minden műalkotás előtt újra-éljük életünk egy részét. Megtaláljuk érzeteink, érzelmeink egy töredékét, ami belső arcunkat minden olyan utánzásban, amely egy hozzánk hasonlóan érző és felfogó emberi lénytől származik. A műalkotás bizonyos szempontból mindig portré, és e portréban, ha jól megnézzük, valamit felismerünk önmagunkból. Ez az „egotista” érzékelési öröm egy része, amint ezt Comte mondja sajátos nyelvén.

A második elem az az öröm, hogy szimpatizálunk a műalkotás szerzőjével, munkájával, siker kísérte szándékaival, ügyességével. Egyúttal az az örömünk is megvan, hogy érezzük és bíráljuk hiányosságait. A művészet az emberi tevékenység kifejtésének egyik legjelentősebb formája, ez a legnehezebb munkaforma, amelyben az egyén a legtöbbet adja önmagából, tehát ez az, amely a leginkább megérdemli, hogy felkeltse érdeklődésünket és rokonszenvünket. Ezért a műalkotás szemléletekor ritkán fedezkedik meg a művészről. Az általa legyőzött nehézségek, amelyek még ma is kivívják csodálatunkat, még nagyobbak voltak a művészetek megszületésekor. Az emberi művészet első alkotása valójában a szerszám volt, a kőbalta vagy a kőkés, és e szerszámban elsősorban a mester szakértelme volt csodálatraméltó, aki a nehézségek legyőzése árán egy hasznos szerszám megalkotásához jutott el. Az ipar ilyenformán, amely az emberek kezdeti művészete volt, egyre jobban kifinomodott: egyre kevésbé durva anyagokkal dolgozott, kezdve a fával és a kovakővel, amelyet az első korok mesterei alakítottak, egészen a korunk festőinek palettáin kikevert színekig vagy a költő és író által szépen elrendezett mondatokig. Mindamellát a kézügyesség többé-kevésbé mindig jelen van minden műalkotásban; a hanyatló korok alkotásaiban viszont ez válik majdnem az egyetlen értékké. Az eltorpult és hideggé vált közönség jelenleg kevésbé rokonszenvez a mű szerzője által megjelentett lényekkel, mint magával a szerzővel; torz dolog ez, de mégis betekintést enged, bizonyos nagyításban, a művész iránt megnyilvánuló szokásos rokon- és ellenszenvbe, amely minden művészetre vonatkozó ítélettől elválaszthatatlan.

A harmadik elem az az öröm, hogy rokonszenvezünk a művész által ábrázolt lényekkel. A művészetben van olyanfajta öröm is, amelyet egy enyhe félelemmel vegyes ellenszenv okoz, amely kompenzálja az illúzió érzését. A műalkotásokkal szemben érzett effajta öröm a majmoknál is előfordul, amelyek meglegedésük vagy érzelmeik jeléül fintorokat vágnak a fajukhoz tartozó állatok képei előtt, és haragra gerjednek vagy félnek más állatoké előtt. Egyébként jegyezzük meg, hogy az ősi művészetek, a költészet éppúgy,

mint a rajz vagy a szobrászat, mindig élőlények ábrázolásával kezdtek; csak sokkal később tértek rá annak az élettelen környezetnek ábrázolására, ahol e lények mozognak. Még ma is mindig az ember és a természet emberi oldala az, amely legjobban hat ránk minden irodalmi leírásban vagy művészeti ábrázolásban.

A művészi emóció tehát, végső soron, társadalmi emóció, amelyet a mienkhez hasonló, a művész által a mienkhez közelhozott élet kelt bennünk: a kellemes érzetek (a hangok ritmusának vagy a színek harmóniájának érzete) közvetlen öröméhez mindaz az öröm hozzájárul, amelyet életünknek a társadalomban a művész által életre keltett képzeletbeli lények által való együttérző ösztönzéséből nyerünk.

.....
Összefoglalva, a művészet a társadalomnak az érzelem által való kiterjesztése a természet minden lényére, sőt még a természetfölöttinek felfogott lényekre is vagy végül az emberi képeket alkotta fiktív lényekre. A művészeti emóció tehát lényegében véve társadalmi jelenség; eredménye az, hogy megnagyítja az egyéni életet azáltal, hogy összeolvasztja a tágabb, általános élettel. *A művészet legmagasabb célja: társadalmi jellegű esztétikai emóció létrehozása.*

(Marie-Jean Guyau: *L'art au point de vue sociologique. II^e éd. Paris, 1889. 16—21.*)

G U S T A V E L A N S O N

AZ IRODALOMTÖRTÉNET ÉS SZOCIOLÓGIA

A szociológiai szempont segítségünkre van abban, hogy tájékozódni tudjunk a tények vizsgálatában, hogy helyesen vessük fel a problémákat és hogy értelmezni tudjuk az eredményeket. Kibővíti, magasabb szintre emeli, főképpen pedig pontosabban meghatározza kutatásaink tárgyát és irányát. De eljuthatunk-e általa törvényekhez is, ami minden tudományos erőfeszítés legfőbb becsvágya?

A szellemi tudományokban oly szövevényesen és bonyolult összetételben vannak jelen az alkotó elemek, hogy az ember sohasem lehet biztos afelől, hogy meg tudja határozni a jelenségek létrehozásának minden feltételét. Éppen ezért a törvények sem lehetnek mások — vagy legalábbis jelenleg nem mások —, mint olyan formulák, amelyek csupán a tények egyetlen csoportjának a tartalmát jelzik, mivel egy rokon csoport már ettől eltérő formulát adhat. Ezek nem ellentmondások, azt akarja ez jelenteni, hogy adódik eset, amikor olyan — sokszor nem is sejtett — feltételekkel találkozunk, amelyek a másik esetben már nincsenek meg. A víz 0°-on fagy meg, de van egy bizonyos víz, amelyik nem fagy meg 0°-on. Ez a tengervíz, a sós víz. A tudósok tisztában vannak ezzel, a víz fagyáspontjának törvénye mégis 0°-ra érvényes. Nekünk, irodalmároknak az a szerencsétlenségünk, hogy nem minden esetben áll módunkban megtudni, hogy a víz, amelynek fagyását figyeljük, sós vagy nem sós. Ne hagyjuk hát magunkat zavartatni, fejezzük ki a tények tartalmát annyi meghatározás segítségével, amennyi ahhoz éppen szükséges. Tegyük félre mindenfajta szisztematikus állítást, *a priori*, történetfilozófiai vagy tudománybölcseleti megállapítást, mindenfajta tételt, mely a világmindenség egységéről stb. szól. Csak magát a tényt vegyük figyelembe és a *törvény* szón ne értsünk semmi mást, csupán azt, hogy az esetek többségében, bizonyos adott feltételek mellett a dolgok ily módon történtek. Ezek inkább árnyai a törvényeknek, mintsem törvények, mert nem mindig tudjuk, vajon észrevettük-e mindazokat a feltételeket, amelyek elegendők és szükségesek azok megalkotásához. Megállapításaink bizonytalanok, erőtlenek, határozatlanok lesznek ugyan, mégis hasznos megállapítani és figyelembe venni őket, mert

ezáltal juthatunk el oda, hogy pontosabban tudjuk meghatározni az összefüggéseket, hogy nagyobb nyomatékot, nagyobb kohéziót és több bizonyosságot adjunk nekik. Ha a *törvény* szó nagyképűnek tűnik, mondjunk helyette *általános tények*-et (faits généraux) vagy *általános összefüggések*-et (rapports généraux); az elnevezés semmit sem változtat a dolog lényegén.

Íme néhány ilyen *általános tény*, amelyek — nekem úgy tűnik — megfigyelhetők a modern francia irodalomban (XVI—XIX. század), és kíváncsi lennék, milyen eredménnyel vizsgálták ezeket a régi és a külföldi irodalom területén:

1. *Az irodalom és az élet összefüggésének törvénye.*

E törvény általánosan használt meghatározása ez: „Az irodalom a társadalom kifejezése.” Ez talán a legrégebb irodalomszociológiai törvény, amelyet megállapítottak, ebben a formájában már közhellyé vált. Nagyjában és egészében ebből indulnak ki ma is. Olykor igen finom, rejtett vonatkozások útján nyer igazolást, amelyek kibontakozását elősegítik . . .

Azonban az a meghatározás, hogy „*Az irodalom a társadalmat fejezi ki*”, nem tökéletes és nem pontos. Ugyanis gyakran megesik, hogy az irodalom éppen azt fejezi ki, ami nincs meg a társadalomban, ami nem jelentkezik sem az intézményekben, sem a tényekben, és kialakul az újabb formula, amely nem ellentéte, hanem igazolása a másinak: *Az irodalom az élet kiegészítője*. Éppoly gyakran fejezi ki a vágyat, az álmot, mint a valóságot. Mellőzi a valóság nagy részét, azt, ami mindennapos, közepszerű, jelentéktelen, ami az élet mindennapjainak sorát jelenti. Az ókori népek irodalma körülbelül figyelmen kívül hagyja mindazt, ami a való életet jellemzi, egy városállam mindennapjainak az életét. A *realista* regény többnyire éppúgy rendkívüli anyagot dolgoz fel, mint az *idealista* regény, de megfordítva: ritka benne a mindennapi élet valóban közepszerű képe . . .

2. *A külföldi hatások törvénye*: — Két eset, amelyek a valóságban sohasem jelentkeznek tisztán és határozott formában:

a) A politikai és katonai nagyság tekintélyt kölcsönöz egy nemzetnek, ami azt eredményezi, hogy e részleges fölény alapján az erőnek oly gyarló tisztelete arra következtet, mintha az illető nemzet a civilizáció terén is általános fölényben lenne. Így aztán más népek, anélkül, hogy szükségleteikkel, rátermettségükkel, létfeltételeikkel és hagyományaikkal számot vetnének, válogatás nélkül átveszik mindazt, amit a nagy nemzetben találnak: az erkölcsöket, az öltözékeket, a művészeteket, az irodalmat. Az irodalom és az élet összefüggésének törvénye egy időre megszűnne, ha e mesterségesen előállított és élettelen művek létrehozása nem lenne maga is egy hatékony és valóságos ténynek, egy nemzet másik nemzetre tett hatásának a kifejezése. Példa: a franciák utánzása Németországban a XVII. és XVIII. században.

b) Amikor — különböző okok miatt — egy ország nem elégíti ki a nagy többség vagy csupán a legkisebb szellemi közösség szükségleteit, amikor silányan vegetál, vagy amikor elgyengül, elszegényedik, megmerevedik, erőtlenné válik, amikor képtelen arra a szüntelen alkalmazkodásra, ami egy irodalom életét jelenti, akkor fordul elő a külföldi irodalomhoz való fordulás. Ebben az esetben a politikai és katonai tekintély nem egyéb nagyon is mellékes tényezőnél és gyakran maga a győztes az, amelyik kölcsönvesz. (*Graecia capta ferum victorem cepit*. — VIII. Károly korának franciái felfedezik Olaszországot) . . .

3. *A műfajok kikristályosodásának törvénye*. — Három feltétel: a remekmű, egy tökéletes módszer, amelyik megkönnyíti az utánzást, egy tekintélyes elmélet, mely utánzásra ösztönöz. Az első feltétel minden kényszer nélkül előidézheti emezek megjelenését. Az új művek a korábbiak megfelelői lesznek, vagy pedig az ő töredékeiből készített mozaikok. Az író a mesterek módszerei segítségével igyekszik megfesteni az élet képeit, amelyek oly szint kapnak és azt a benyomást keltik, amit a mestereknél megcsodáltunk.

Vagyis az író olyan irodalmat igyekszik megvalósítani, amely nem a jelennel, hanem az elmúlt korok életével van kapcsolatban. Mindaddig így tarthat ez, amíg a közönséget szokásai, tunyasága és neveltetése a múlthoz kötik. Évekig, sőt évtizedekig eltarthat ez a folyamat. Úgy jelzik e művek a múlt továbbélését, mint ahogy tudatunkban és eszelkedeteinkben is vannak olyan megkövült részek, amelyek a távoli ősök erkölcsét képviselik. A remekmű és az utánzási módszer fejlődésével az alkotó számára nem marad többé kockázatvállalás, következésképpen végleg elveszti szabadságát. Előre tudja, mit kell tennie és azt is, hogy hogyan, hiszen a hagyomány, vagyis az előző nemzedékek kollektív ízlése meghatározta az irodalmi témákat és formákat pontos és többszörös viszonylatban (szabályok, megfélelések stb.) oly módon, hogy azok ellenállnak az írónak, és hogy az nem tudja, amikor szeretné, sőt gyakran nem is akarja betölteni hivatását, mégpedig azt, hogy művébe saját korának ízlését és lelkületét ágyazza bele, és hogy a kollektív gondolat szolgálatába állítsa, melynek ő is részese, azokat az eszközöket, amelyeket az eltűnt nemzedék kollektív gondolata hozott létre. A műfajok műkincsekké váltak: a jelennek nincs többé joga rendelkezni velük s nincs joga haszonnal alkalmazni azokat.

4. *A formák és az esztétikai célok összefüggésének törvénye.* — Előfordul az irodalomban, hogy egy formát egy bizonyos cél érdekében alakítanak ki.¹ Gyakoribb eset — megfigyeléseim alapján úgy vélem —, amikor az író egy régebbi formát használ fel az új céljának megvalósítására. A forma adva van, mielőtt a cél megszületne. Egy forma alkalmazása — amelyet a változó körülmények hoztak létre, vagy a külföldi irodalomból vettek át — megelőzi a forma sajátosságainak és lehetőségeinek koncepcióját. A tudat az adott tényekre hat, kipróbálja, elemzi, rendezi azokat és lassanként megállapítja valamennyi esztétikai jellegzetességüket. Így van ez a hármas egységgel, a meseszöveggel, a monológokkal, a királyok és hősök szerepeltetésével. Ilyenképpen a tragédia megszületik Franciaországban, mielőtt Corneille és Racine föltámasztották volna, milyen célokat tudtak ezek a tények érdemlegesen szolgálni. Corneille nem maga választotta ki az egységek szabályát, alávetette magát nekik. Racine-nak sem volt ideje töprengeni azon, hogy elfogadj-e azokat. Nem gondolkodtak azon, hogy kitalálják-e a történetet, úgy csináljanak-e, mint Calderon és Shakespeare. De tudomásul kellett venniük az egységeket, és föl kellett használniuk a mesét. Csupán azt döntötték el ők maguk, hogy melyiket tudják a legnagyobb haszonnal fölhasználni. Franciaországban írtak tragédiákat háromnegyed évszázaddal azelőtt is, mint ahogy a francia tragédia megszületett . . .

5. *A remekmű megjelenésének törvénye.* — Úgy vélem, ma már megállapított tény, hogy a remekmű soha, egyetlen műfajban sem születhet meg korán. Nem kezdet, inkább befejezés. Próbálkozások, kudarcok, megközelítő kísérletek sorát összegezi. Ez két dolgot jelent. Először: az írói művek felhalmozódásának szükségességét. A remekmű ezen erőfeszítések sorozatának összegezése s ilyen értelemben kollektív alkotás. A *Cid* egy részének témája Hardy-nál és Jodelle-nél is feltűnik. Másodsor: a közönség együttműködésének szükségességét a remekművel. Kell, hogy a közönség várja, kívánja azt, hogy a korábbi próbálkozások, a nevelés, amit ezek adtak neki, homályosan jelezzék számára annak az eszméjét és szükségletét, ami majd a remekmű lesz, s ennek folytán felismerje és üdvözölje azt. Ha az új mű nem kapcsolódik eléggé szorosan az előzményekhez, ha olyan közönséget talál, amelyik nincs kellőképpen előkészítve, akkor megdöbbenést okoz, megbotránkoztat, visszautasítják és olykor hosszú átmeneti időszakra van szüksége, hogy befogadják. Innen van az, hogy a nagy írók, akik sikert értek el, mindenből fölhasználtak

¹ Nem beszéltek azokról a másodlagos módosításokról, amelyeket a kritika vagy az írói ösztön teremtett meg, hogy hozzáillesse az új célokhoz a korábban létező formákat. Azt akarom mondani, hogy általában csak egy többé-kevésbé hosszú kísérletezési periódus után lehet megtalálni egy új irodalmi forma valódi alkalmazását, azt az esztétikai célt, mely annak valamennyi sajátosságát fölhasználja.

valamit. Egy nyers állapotban levő és népszerűsítő kollektív munka egyengotte útjukat, jelölte ki eszközeiket és nevelte ki közönségüket. Tehetségük magától adódik, mert mindenkinek a vágyát és elképzelését elégti ki. Ebből következik, hogy az időpont megválasztása a tehetség lényeges eleme és jegye. (Du Bellay *Védelme*, V. Hugo *Hernanija*.)

6. *A könyv közönségre gyakorolt hatásának törvénye.* — Említettem, hogy a közönség a könyvben önmagát keresi, önmagát helyezi a könyvbe. Önmagához alkalmazza azt. A maga részéről minden egyén elvégzi ezt az alkalmazást, a környezet nyomása ez mindenkire, amely abban az irányban hat, hogy csökkentse az egyéni különbségeket. De a könyvnek mégis van hatása az olvasókra: nem csupán jele, hanem tényezője is a közszellemnek. Íme e hatás, meggyőződéseim szerint megfelelő formulája: a könyv egyazon nemzedék minden tagjának ugyanazt a tartalmat nyújtja, mely megfelel tudatuknak, egyezik valóságos vagy látszólagos ízlésükkel. Így a társadalmi csoportok értelmi vagy érzelmi életében összhangot és egységet igyekszik létrehozni . . .

E törvények csupán elvont formulái a tényeknek, részemről csak feltételezések, amelyek korlátozott számú megfigyelésre támaszkodnak. Úgy, ahogy vannak, nem mondom, hogy értelmezni, de arra jók, hogy segítségükkel megfigyeljük a tényeket, szempontokkal lássuk el őket, hogy közelebből kivállassuk azokat, hogy e tények viszonyait és mechanizmusát tüzetesebben megvizsgáljuk. Elképzelést nyújtanak az általánosítások természetéről is, amit hasznos kipróbálni az irodalomtörténetben. Minden metafizikát, minden általános értelmezést vagy elmeszüleményt, minted, amit egy másik tudományból vettünk át, félre kell tennünk: a tényekben leírt törvények — amelyek bizonyos fokig a tényeken belül vannak és azonosak velük — az egyetlenek, amelyeket megkísérelhetünk megalkotni.

Összegezésül: tanulmányaink anyaga nagy részben szociológiai jellegű. Az egyes írók szerepe, amely oly nyilvánvaló és oly valóságos az irodalomban, az írói egyéniségek leírása, mely szükséges feladata az irodalomtörténetnek, nem szükséges, hogy elzárják szemünk elől ezt a tényt és hogy megakadályozzanak bennünket ennek megállapításában. A nagy irodalmi személyiségek — legalábbis többségükben — a kollektív élet alakjai és szimbólumai, gyújtópontok, amelyek összegyűjtik egy pillanatban a társadalmi közönségből kiáradó sugarakat, hogy azután azokat — különbözőképpen kombinálva és módosítva — visszabocsássák a társadalmi közösségre. A tanulmány, amelyet ezen írói egyéniségekről írunk, szociológiai ismerethez vezet bennünket, ilyen ismereteket rejt magában. Érdekünk, hogy tudatára ébredjünk a szociológia és az irodalomtörténet e meghitt kapcsolatának, éspedig nem azért, hogy nagyképű okoskodások irányában eltérjünk feladatunktól, hanem, hogy jobban, teljesebben, könnyebben végezzük el meghatározott feladatunkat. Nem szabad, hogy a szociológiai szempont a megfigyelések meghamisítására vagy mellőzésére legyen eszközünk, hanem azok elmélyítésére.

(Gustave Lanson: *L'histoire littéraire et la sociologie. IV. chap. In: Revue de Métaphysique et de Morale. Tom. XII. 1904. 633—642.*)

B E N E D E T T O C R O C E

AZ IRODALOM MINT „A TÁRSADALOM KIFEJEZÉSE”

Nem tudják vagy általában nem emlékeznek arra, hogy ez a kritikában oly forradalmi hatású megfogalmazás: „az irodalom a társadalom kifejezése”, két nagy politikai reakciónak, De Bonald vicomte-nak és De Barante bárónak köszönhető.

De Bonald célzott erre először *Théorie du pouvoir politique et religieux* (1794) című munkájában, a *Mercure* egy cikkében (1801), a *Législation primitive*-ben (1802), a *Du style*

et de la littérature című írásában és más kisebb közleményeiben. Ő arra törekedett, hogy összekötte az irodalom fejlődését a társadalom fejlődésével, új indítékot adjon annak a híres vitának, amely az antikok és modernek értékösszehasonlítása körül folyt: „Így, végigtekintve Homérosztól napjainkig az irodalom fejlődésén, amelyet mintegy a társadalom kifejezésének tekinthetünk, azt látjuk, hogy az (az irodalom) fokozatosan halad a családias és naiv és bizonyos értelemben házias műfajtól a nemesebb jellegű felé, amelyet közösségi műfajnak nevezhetünk.” Szélesebb körben De Barante alkalmazta először ezt az elgondolást az 1809-ben közzétett *Tableau de la littérature française au XVIII^e siècle* című munkájában. Az volt a szándéka, hogy tisztázza, mennyire helytelenül tulajdonítják az írók művének a társadalom átalakulását, és abban a korszakban, amelyről szó volt, a francia forradalom megtörténtét: „Az irodalmak ahelyett, hogy meghatároznák egy nép erkölceit és véleményeit, sokkal inkább az eredményei azoknak: közvetlenül függnek tőlük; nem változtathatók meg egy kormányzat formája vagy szelleme, a társadalom szokásai, egyszóval az emberek egymás közötti kapcsolatai anélkül, hogy hamarosan ne kövesse ezt megfelelő változás az irodalom területén is.”¹

Ennek a megfogalmazásnak és különféle jelentésváltozatainak elterjedését követni lehetne Staëltől Sismondin, a Schlegeleken, a *Conciliatore* lap olasz romantikusain keresztül, folytatva Taine-ig és a modern szociológusokig. Számunkra itt azonban az az érdekes, hogy röviden rámutassunk arra, hogy ez a megfogalmazás többféleképpen értelmezhető, és olykor-olykor mindenkivel megtörténhet, aki kritikával foglalkozik, hogy akár elfogadja, akár tagadja azt, ily módon feltűnő ellentmondásokba keveredik, melyek mindaddig nem nevezhetők tévedéseknek, míg esetről esetre ki nem világlik, hogy tulajdonképpen mit is szándékozik állítani vagy tagadni.

„Az irodalom a társadalom kifejezése” azt is jelentheti valójában, hogy az irodalom nem tudományos értelmezés, se nem erkölcsi tevékenység, hanem a társadalommal való vonatkozásában egyszerűen ez: kifejeződés. Ez mint elv voltaképpen a művészetnek a tudománytól és az erkölcsiségtől való függetlenségét akarja kidomborítani.

Csakhogyan ugyanaz, aki a meghatározást ebben az értelemben elfogadta, más értelemben rákényszerülhet tagadni is ugyanazt, és főleg tagadni magát a célt, amelynek érdekében az író, De Bonald kigondolta és megfogalmazta. Az irodalom mint a társadalom kifejezője nem akarhat mást mondani, mint azt, hogy a társadalom fejlődésével együtt fejlődik az irodalom is, amint De Bonald is így értette. A jelen művészete, ha egyáltalán művészet, se nem magasabb, se nem alacsonyabb rendű, mint a múlté: kizárt minden más többet vagy kevesebbet mondó összehasonlítás és meghatározás. Másfelől azonban a helyzet odáig is juthat, hogy magában a célban is tagadni kell a formulát, amellyel azt első nagy alkalmazója, De Barante kigondolta. Ha el is tekintünk attól (amint Michiels megjegyzte), hogy tételét eltűlozta, mivel irodalmon filozófiai termékeket is értett, ami pedig, amennyiben művészetről van szó, se nem költészet, se nem irodalom, mégis bizonyos formában utat nyitott a téves értelmezés felé, amely Taine-ben és a naturalistákban csúcspontig ki és amely az irodalmat szentszisztikusan fogja fel: nem mint oly tudatot, melyet a társadalom szerez önmagáról, hanem mintegy mechanikus eredményt vagy társadalmi kiszüremlést, ami híján van minden benső és sajátos értéknek.

És ez még nem elég. A modern társadalomtudósok, kik minél modernebbek, annál inkább avultak (legalábbis az esztétikai elméleteket illetően), gyakran adnak hozzá e megfogalmazáshoz egy tőle teljesen idegen jelentést, amely teljesen eltér a formula eredeti értelmétől, sőt az igazságtól is. Ők arra, hogy az irodalom a társadalom kifejezése, azt mondják: tehát akkor a hasznosat kell előmozdítani és a társadalmi szükségleteknek kell eleget tennie. Így aki a munkáskérdésről elmélkedik, szociális művészetet fog követelni,

¹ A. MICHIELS: *Histoire des idées littéraires en France au XIX siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs*. Paris, 1863.

aki pedig az újarisztokratát adja, oly művészetet, amely a harcot, a győzelmet, a hódítást ünnepli, tehát imperialista művészetet. Itt pedig határozott ellenvetést kell tenni.

Végül van még egy félreértés, melyet Spinazzola *Origini e il cammino dell'arte*² (A művészet eredetéről és útjáról) című könyvének nyomán láttam felmerülni. Spinazzola, Taine-t kritizálva így ír: „Egy egész nevető nép sem teremt egy Arisztophánészt, de Arisztophánész meg fogja nevetetni az egész népet.” Erre azt az ellenvetést tették, hogy egy Arisztophánész nem fejlődhetett volna ki egy thébaiból, se nem érvényesülhetett volna legyőzöttek, elkeseredettek társaságában. Másrészről azonban megfigyelhető, hogy Spinazzola, miután kritika tárgyává tette Taine módszerét, valójában ugyanarra a módszerre tér, amikor Athénról, Periklészről, Aszpaziáról beszél, hogy ezzel Pheidiasz művészetét illusztrálja. Úgy tűnik nekem, hogy Spinazzolának igaza van mind az irányelvben, melynek alapján ő Arisztophánész nevével példálódzkodik, mind módszerében, melyet Pheidiasz magyarázatánál alkalmaz. Egy nevető Athén nem hoz létre szükségszerűen egy Arisztophánészt, viszont siránkozó társadalmából (legyen bár visszahatás- vagy ellentétképpen) is keletkezhet oly költő, aki komikai meglátással rendelkezik. És más részről, Athén, Periklész, Aszpázia mégiscsak számítanak valamit Pheidiasz művészetében. „Az irodalom a társadalom kifejezése” csupán szólam, melynek az a hibája, hogy bizonytalan; és éppen ezért módot nyújt arra, hogy olyképpen magyarázzák, hogy olykor többet, olykor kevesebbet tartalmazzon a szükségesből és igazból. Ha a „társadalmat” általánosan, átlaghelyzetében értjük, melyben egyének csoportosulnak, úgy nem igaz, hogy az irodalom csupán ennek az érzelmeit ábrázolja, és az sem helytálló, hogy ezeket az érzelmeket szükségszerűen kell megrajzolnia. A művész kevesebbet vagy többet is kifejezhet annál, amit neki egy meghatározott társadalom nyújt, mivel saját egyénisége is van, lelkivilága, mely ezen az adott történelmi és társadalmi körön túl is kiséghatározhat és tényleg túl is terjed azon.

Erre azt fogják válaszolni, hogy mindez természetes, és azt, hogy a „társadalom” szón éppen ezért nem csak a többé-kevésbé általános átlagállapotot kell érteni, hanem egy társadalom összes összetevőiből adódó érzésvilágot is figyelembe kell venni, melynek magát a művészt is magába kell foglalnia. — Ez helyénvaló is. De ilyen esetben, ha bármennyire helyes is a magyarázat, mégis megvan annak a kockázata, hogy feltárja a meghatározás egy rejtett tökéletlenségét, tudniillik azt, hogy a formula azonkívül, hogy kétértelmű, egyben felesleges és szószaporító (tautologikus és pleonasztikus). Mi szükség van arra, hogy kimondjuk: „az irodalom a társadalom kifejezése”, amikor azután társadalmon az egészet, annak valóságát értjük? Nem volna elegendő csupán annyit mondani, hogy az irodalom valamely dolog kifejeződése?

Ilyen nehézségei vannak tehát ennek a meghatározásnak. És éppen ezért, ha úgy adódik, hogy valaki egyszer kijelentette: „az irodalom a társadalom kifejezése”, és egy másvalaki pedig azt: „az irodalom nem kifejezése a társadalomnak”, nem kell a dolgot elsietni és rögvest ellentmondással vádolni őt. Adódhat úgy, hogy mindkét megállapítás helyes.

(*Benedetto Croce: Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana. Bari, 1910. Laterza. 55—60.*)

² Bari, 1910. Laterza.

A MŰVÉSZET ÉS A TÁRSADALMI ÉLET

A „szociológus” név hallatára a közönség rendszerint egy politikai párt vagy egy közgazdasági iskola teoretikusára gondol, és „szociológiá”-n az újítóknak olyan utópiáját érti, amely *a priori* akarja magát rákényszeríteni a tényekre, ahelyett, hogy azokból vonná le következtetéseit. Az „esztéta” névvel szívesen jelöli meg azt a vitatkozót, aki egy bizonyos művészeti formuláért és az összes többiek ellen harcol; az „esztétika” pedig a közönség számára egy igen sajátos, és amennyire lehetséges, igen forradalmi művészeti iskola programja.

Mi mégis úgy értekeztünk a vallásnak vagy a társadalmi osztályoknak a művészetel való kapcsolatáról, hogy nem beszéltünk sem egy bizonyos felekezet, sem egy osztály vagy polgári párt nevében; vagyis anélkül, hogy oda konkludáltunk volna, hogy klasszikusnak vagy romantikusnak, realistának vagy szimbolistának *kell* lenni.

A szociológiai esztétika egyáltalán nem mond le arról, hogy ítélje, mérlegelje az értékeket, hogy eszményt határozzon meg; másként nem is lehetne esztétika. De az értékek nem önkényes ítélet eredményei, és az eszmény sem pusztán személyes képzelődés szülte utópia; másként nem is lehetne szociológiai, mivel semmi tudományos nem lenne benne. A szociológiai esztétika sajátos feladata az, hogy meghatározza: milyen társadalmi feltételek között válik valamely művészeti eszmény olyan *ténnyé*, amely rákényszeríti magát egy adott csoport és korszak egyéni elképzeléseire; olyan *ténnyé*, amelyet ténylegesen lemérhetünk az eszményt megvalósító vagy azt megközelítő művek sikerén vagy sikertelenségén, aszerint, hogy e művek jobban vagy kevésbé elégtették-e ki az ezen eszménynek minden egyes „esztétikai tudatban” megfelelő szépségérzéseket.

E két fogalom: a tény és az eszmény látszólagos ellentmondása ellenére mégis mód nyílik módszeres és tárgyilagos megfigyelésekre és talán még törvényekhez vezető indukciókra is, ha a törvény szó nem tűnik túl nagyigényűnek ahhoz, hogy olyan kapcsolatokat jelöljünk meg vele, amelyek kétségtelenül szükségesek, de rendkívül változó tények között állnak fenn, csodálatosan bonyolult összefüggésekben. Módszer, tények és törvények: nem elég-e mindez ahhoz, hogy *tudományról* beszéljünk? Mindenesetre a szociológiai esztétika bizonyosan nem kevésbé érdemi meg a tudomány nevet, mint a szociológia bármely más része.

De azt is belátjuk, hogy ezen a címen nem lehet célja az, hogy jobban előmozdítsa egy bizonyos iskola vagy párt támogatását, mint egy másikét. Azt határozza meg, ami jelenleg *normális*, a környezet és a fejlődés által meghatározott társadalmi feltételek között; azt is megállapíthatja hozzávetőlegesen, hogy mi az ideális ugyane körülmények között, vagyis azt, ami normális lesz a fejlődés egy közeli vagy valószínű pillanatában, a kérdéses korszakban és csoportban. Mert a művészet élete — mint minden élet — abban áll, hogy soha nem ismétlődik, és lényeges értéke a „konkrét időtartam”-ban bontakozik ki: az az egyetlen tény csökkenti az értékét, hogy nem újul meg. „Normális”, „ideális”: nem jelentenek-e ezek értékeket és egy vagy több módszeres ismertetőjelét ezen értékeknek? Ha tehát az esztétika tudomány, ez esetben igenis, „normatív” tudomány.

A szociológiai esztétika tehát értékítéletekhez jut el, annak ellenére, hogy tudományosan igen nehezen meghatározható kollektív tényekből indul ki. Alapjában véve *relativizmusa* az, ami különösképpen megkülönbözteti a hagyományos esztétikáktól: szemére hányhatjuk, hogy nem alkot magának *egyetlen* eszményt, de ez nem jelenti azt, hogy egyáltalán nem alkot egyet sem: csupán azt jelenti, hogy többet is alkot magának, sőt meghatározhatatlan számút; mert belátja, hogy a szépség eszménye annak létfeltételeivel együtt változik, és mindig hozzá van kötve azokhoz szükségszerű törvényekkel vagy

kapcsolatokkal. A relativizmus az ízlésnek ugyanúgy alkotórésze, mint a modern tudományok: a relativista dogmatizmus az a művészetkritikai forma, amely legjobban megfelel a modern esztétikának.

Egy primitív korszak esztétikai eszménye semmiképpen sem lehet azonos egy klasszikus vagy hanyatló korszakéval és megfordítva. Az ideális és a normális minden lehetséges formái között nincs egyetlenegy sem, amely abszolút és egyedül valóban ideális vagy normális volna. Mert amikor a kedvező feltételek nincsenek adva a fejlődésben, senki sem lehet kívánsága szerint sem primitív, sem klasszikus, hanem csak valami fortélyal, ami már maga is a művészet hanyatlásának vagy betegségének egyik jellegzetes formája.

Így lehetséges az, hogy a szociológiai esztétika annak ellenére, hogy értékítéletei vannak és eszményeket alkot magának, nem valamely iskola vita-manifesztuma vagy valamely egyéni utópia formulája, hanem tudománynak számít.

(*Charles Lalo: L'art et la vie sociale. Paris, 1921. 350—352.*)

P. N. SZAKULIN

AZ OROSZ IRODALOM TÖRTÉNETE

Bevezetés

Célom és feladatom, hogy az orosz irodalom történeti fejlődését a kezdetektől egészen a jelen időig szintetikus szempontból ábrázoljam. A vállalt megbízatás felelősségteljes volta arra késztet, hogy pontosabban meghatározzam, mit várhat tőlem a német olvasó. Elsősorban arról szólnék pár szót, meddig terjednek feladatom határai.

Az orosz nép jelenleg három nagy ágra oszlik: a nagyorosz, az ukrán (kisorosz) és a fehérorsz ágra. Mindhárom ágnak megvannak a nyelvi sajátosságai és saját külön irodalma van: a fehérorszoké szegényebb, az ukránoké gazdagabb és legjelentősebb a nagyorszoké. Az orosz nyelv már a XI. században sem volt egységes: három, egymástól azonban csak kevésbé eltérő dialektuscsoportot különböztettek meg benne: a délit, a keletit és az északit. A kultúrközpont továbbá főleg Kijev volt és csak részben Novgorod; s mivel itt az irodalmi nyelv alapjául nem az orosz, hanem az óbolgár köznyelv szolgált, ezért Oroszország kulturális fejlődésének első évszázadaiban (a XI-től a XIII. századig) majdnem teljesen egységes irodalmi életet figyelhetünk meg. Természetesen helyi vonások már ebben az időben is érvényesültek, de azért még beszélhetünk általános orosz irodalomról. Legalább a XII. század közepéig az eljövendő nagy- és kisorosz dialektusok magja osztatlanul az óorosz nyelvben nyugodott.

A XIV. században vált a politikai differenciálódás észlelhetővé, amely egyrészt „Malaja Russzia” (Kisoroszország), másrészt „Belaja Russzia” (Fehéroroszország) kialakulásához vezetett. Az állami centralizációnak Moszkva vezetésével történt növekedése, valamint Dél- és Nyugat-Oroszország sajátos történelmi sorsa következményeként a nagyorosz ág és irodalma túlnyomóan uralomra jutott. Az ország délnyugati részében az irodalmi élet másfajta kulturális környezetben zajlott, élénk összeköttetésben a litván Oroszországgal és Lengyelországgal. A XVI. században egészen a XVII.-ig még a büszke Moszkva is Délnyugat-Oroszország befolyása alá került. A XVIII. század végén és a XIX. elején alakult ki mind az ukrán, mind a fehérorsz irodalom saját külön arculata. A történelmi feltételek mindkettőjük számára rendkívül kedvezőtlenek voltak. Nagyoroszország kezében volt a politikai és kulturális uralom. A Fehéroroszországnál erősebb Ukrajna szünet nélkül harcolt nemzeti önrendelkezési jogáért. Nagyoroszország és Ukrajna között állandó, mindennemű adminisztratív behatástól mentes, kulturális cserekapcsolat állott

fenn. A nagyorosz irodalom az ukránt csak belső kiválóságánál fogva befolyásolta. Ukrajna tehetséges fiait gyakran sorolta általánosan az orosz írók közé, csak Gogolra kell itt gondolnunk. A forradalom Oroszország nemzeti kisebbségei számára meghozta a politikai felszabadulást és lehetővé tette autonóm fejlődésüket. Fehéroroszország és Ukrajna sietnek most, hogy irodalmi életük megszervezésére és lehetőség szerinti gazdag kibontakoztatására a kedvező alkalmat kihasználják. Minden amellett szól, hogy már a közeljövő jelentős eredményeket fog hozni. Ezért az „orosz” irodalom ábrázolása csak akkor lehet hézagmentes, ha figyelembe veszi mind a nagyorosz, mind az ukrán, mind a fehérorosz irodalmat. Ennek folyamán természetesen meg kell őrizni a helyes történelmi perspektívát: rá kell mutatni, hogy a fentemlített irodalmak közül melyik mikor lépett be a történelembe, s hogyan alakultak a többi irodalomhoz való kapcsolatai. Az ukrán irodalom az ukrán nyelvhez hasonlóan viszonylag későn jelenik meg. Nem tudom ezért az ukrán tudósok nézeteit osztani: Professzor Michael Grusevskij *Az ukrán irodalom története* c. ukrán nyelvű, átfogó mű szerzője (már négy kötet jelent meg, 1923–25), az ukrán irodalomhoz számítja a kijevi periódus minden írott emlékét (a XI-től a XIII. századig), közöttük a híres *Igor-éneket* és majdnem az egész színhagyományban fennmaradt költészetet. Láttuk, helyesebb, ha az ókorban még egy általános orosz irodalomról beszélünk, amelyből az orosz irodalom nagyorosz törzse s annak elágazásai, az ukrán és a fehérorosz irodalom kifejlődnek. Összességükben alkotják ezek az orosz irodalmat.

Az előttem álló munkában kénytelen vagyok vizsgálódásaimat a törzsre korlátozni. Ezt nemcsak helyszűke miatt teszem, hanem mert a nagyorosz irodalom reprezentálja leggazdagabban az egész orosz irodalmat, mint az az egész kultúrvilág előtt ismeretes.

Az orosz irodalom minden időben több, egymás fölött elhelyezkedő rétegből állt, amelyek azonban nem esnek egészen egybe az ország társadalmi és osztálytagozódásával. Az az osztály, amely társadalmi és gazdasági ismertetőjegyei szerint majdnem egységes egészt alkot, valójában már átrétegeződőfélben lehet, s ez a folyamat főleg az illető osztály kulturális és irodalmi életében jut kifejezésre. Ezért az irodalmi rétegek is, amelyekről beszéltem, inkább a kulturális fejlődés különböző fokozatainak felelnek meg. Ezek a különböző rétegek immár állandó jelleggel hatással vannak egymásra. Csak akkor mutathatjuk be tudományos szempontból hiány nélkül az irodalmi életet, ha ezt a több emeletes irodalmi építményt szintetikusán kutatjuk. Sajnos, a kultúrszegény rétegek irodalmának szisztematikus vizsgálata érdekében még alig történt valami. Legjobban ismerjük az ún. népköltészetet és a felső réteg irodalmát. Ennek következtében nem áll még módunkban minden emeletet egyforma mértékben anyaggal megtölteni. Jelen munkámban főleg a legfelső réteg irodalmát veszem majd tekintetbe, ahol a művészi alkotás legtökéletesebb példáit találjuk. Ám a továbbiakban, ha csak pár szóval is, de rá szeretnék mutatni arra, hogy minden időben van csak szóbeli költészet is, s hogy minden egyes különböző szociális és kulturális réteg rendelkezik művészi és szociológiai szempontból értékes irodalommal.

E határok között szándékozom Oroszország költészetének történetét röviden felvázolni. Ábrázolásom folyamán arra törekszem, hogy olvasóim figyelmét a nagy irodalmi stílusok és a mozgalom fő irányvonalai felé fordítsam s ilyen módon a költői alkotás történetét általában szintetikusán mutassam be. Munkám egészét történelmi-társadalmi alapokra kívánom helyezni. A történeti fejlődés tisztán irodalmi tényezőit természetesen nem hagyom figyelmen kívül, de pl. az irodalmi befolyásokat s hasonló faktorokat szociológiailag fogom értelmezni. Végső soron az orosz irodalom, mint bármelyik másik, a világ-irodalom egy része, s ebből a nézőpontból kell tárgyalni különböző történelmi jelenségeit.

Azonban az orosz irodalom szervesen saját talajában gyökeredzik és saját irodalmi és társadalmi feltételei között fejlődik. Bármilyen erős idegen befolyás éri is tehát, az orosz

viszonyok között sajátságos átalakuláson megy át: az európai romantika orosz romantikává alakul és így tovább egészen az orosz futurizmusig. Ezenkívül az orosz irodalom némely irányzata más országok irodalmi életére volt befolyással. Az orosz irodalom nemzetközi kapcsolatai mindig igen figyelemreméltók voltak, már ez a tény egymagában jelentőssé kell hogy tegye a német olvasó szemében.

Problematikám felállításának kimerítő indokolását a következő könyvekben adom meg: 1. *Die soziologische Methode in der Literaturkunde* (Moskau, 1925.) és 2. *Der synthetische Aufbau der Literaturgeschichte* (Moskau, 1925.). Mindkét könyv az általam kiadott alábbi műnek alkotórésze: *Die Literaturwissenschaft, ihre Ergebnisse und Aussichten* (Moskau, Kooperativ-Verlag „Mir“.).

(P. N. Sakulin: *Die russische Literatur. Wildpark-Potsdam, 1927. 1—3.*)

V. F. P E R E V E R Z E V

A MARXISTA IRODALOMTUDOMÁNY NÉLKÜLÖZHETETLEN ELŐFELTÉTELEI

Végeredményben minden módszer kutatási tárgyának sajátos felfogásán alapszik. A marxizmus az irodalomban a társadalmi élet függvényét látja, úgy véli tehát, hogy az irodalom a maga létében és fejlődésében a társadalmi szükségszerűségnek van alárendelve. Ez a körülmény adott és ad ma is alapot arra, hogy az irodalomtudomány marxista módszerét szociológiai módszernek nevezzük. Bizonyos mértékig jogos is ez. Amennyiben ugyanis a marxista módszer az irodalmat társadalmi jelenségként kezeli, a szociológiai módszerek közé kell számítanunk. De a helyzet az, hogy a „szociológiai módszer” terminusa rendkívül körülhatárolatlan, és csak fokozza a módszertani kavargást. Talán legjobb volna teljesen kivonni a forgalomból. Lényegében semmiféle „szociológiai módszer” nincs és nem is lehet, mert annyiféle szociológiai módszer van, ahány szociológia. Ismerünk idealista szociológiai rendszereket, s ezek természetesen nem lehetnek annak a szociológiai módszernek az alapjai, amelyet marxistának nevezünk. Egész sereg irodalomtudományi metodológust nevezhetnénk meg, akik szociológiai alapon állnak, az irodalom jelenségeit szociológiai szemszögből vizsgálják, de akik egyáltalán nem állnak a marxizmus talaján, sőt egészen távol állnak tőle. Példaként elegendő Taine-t megemlíteni.

Voltaképpen a marxista módszert nem szociológiai, hanem történelmi materialista módszernek kellene nevezni. Nem a szociologizmus általában, hanem a marxista módszer a történelmi materializmus módszere. A materializmus annyira lényeges része a marxizmusnak, hogy a marxizmust materializmus nélkül elképzelni annyit jelent, mint a marxizmus és a marxista ideológia legfontosabb és legalapvetőbb vonását eltörölni.

A marxizmus szigorúan és következetesen materialista világnézet. Nem lehet marxista úgy az ember, hogy minden megkötés nélkül ízig-vérig materialista is ne lenne. Hogy marxisták legyünk az irodalomtudományban, feltétlenül materialista módon kell értelmeznünk az irodalmat. Ez értelmezés általános formuláját mindenki ismeri: *az irodalomtudomány tárgyát, a szépirodalmat a lét határozza meg*. Más szavakkal: a költői mű alapja nem a szubjektív gondolkodásban van, hanem az objektív valóságban.

Mostanában ritkán találkozunk olyan irodalomtudóssal, aki legalább hallomásból ne ismerné ezt a formulát. De még ritkábban találkozhatunk olyannal, akinek világos fogalma lenne az ebből következő módszertani irányelvekről, amelyek kötelezőek a marxista irodalomtudós számára. Jelen cikkünkben néhány ilyen irányelvet kívánunk bemutatni . . .

Mindenekelőtt hangsúlyozzuk a marxizmus materialista formulájának mélységes határozott objektívizmusát. Ezzel a formulával a kutató figyelme döntő mértékben átkerül a szubjektív gondolkodás folyamatairól a költői tudatot meghatározó objektív létre. Nem a szubjektív mozgásban, hanem az objektív létben, nem az eszmék mozgásában, hanem az anyagi világ mozgásában kell a marxista módszerrel dolgozó irodalomtudósnak keresnie a költői jelenségek magyarázatát.

Amikor az idealista a szépirodalmi alkotóshoz közeledett, a mű alapjában elhelyezett eszméket kereste. Szerinte az alkotó művész alapötlete óriási jelentőségű a műalkotás megértése szempontjából. Belemélyedt tehát a szerző pszichológiájába, az író „álmaiba és gondolataiba”, azokban kereste művének magyarázatát. Beásta magát az író leveleibe, naplójába, vázlateiba, megpróbált a szerző gondolatmenetén keresztül, alapötletén keresztül, az „alkotás történetén” keresztül behatolni a költői jelenség születésének titkába.

Nem ebbe az irányba törekszik a marxista kutatás. A költészeti jelenségből semmit sem magyaráz meg a költő elképzelése, mert a marxista szempontjából a meghatározó momentum nem a gondolkodás, hanem a lét. A szépirodalmi alkotás alapja nem az eszme, hanem a lét, tehát az irodalomtörténeti kutatásnak sem az eszmét, hanem a léteket kell feltárnia, amely az adott költői megnyilvánulás alapja.

Ahhoz, hogy tudományosan tanulmányozzuk a *Háború és békét*, e regény genezisést és jellegét, tudnunk kell, milyen objektív valóság az alapja, de egyáltalán nem kell ismerünk Tolsztoj gondolatait. A *Háború és béke* nem a gondolatokból, hanem a létből származik.

Az irodalomtudós feladata az, hogy feltárja a szépirodalmi műben azt az objektív léteket, amely anyagául szolgált és meghatározta struktúráját. E lét feltárására, az adott szépirodalmi alkotás és a megfelelő lét szerves és szükségszerű kapcsolatának megvilágítására vállalkozik a marxista kutatás.

Ezen a területen találkozunk a „lét” terminus teljes félreértésével, pedig a marxista szerint e léttel van függőségi viszonyban a művészi alkotás.

Nagyon gyakran a költői alkotás jellegét meghatározó „léteket” összetévesztik az író „életével”. Az író élete volna tehát az a lét, amely meghatározza a költői alkotás jellegét, s ennek tanulmányozásában kellene keresnünk az irodalmi jelenségek magyarázatát. Ahhoz, hogy megértsük a művészi alkotást, tudnunk kell, mikor, hogyan és miből élt az író. Így a materialista kutatás marxista módszere visszatér a biográfiai kutatás idealisták kítaposta kerékvágásába, kicsinyes lesz és vulgarizálódik ettől a szánalmas együttéléstől . . .

A művészi szöveg egész materialista elemzése, amely a mű alapjául szolgáló lét feltárására törekednék, így lényegében elsikkad. Mit elemezzünk és mit tárjunk fel, amikor az író élete az a lét, amely meghatározza a művet. Minek törjük a fejünket azon, hogy milyen létben gyökerezik a *Háború és béke*, amikor ismeretes, hogy Lev Tolsztoj gróf írta, s hogy a keresett lét nem más, mint a nevezett gróf élete.

Marxisták szerint azonban az életet meghatározza ugyan a lét, de egyáltalán nem azonos vele. A lét az a társadalmi-gazdasági folyamat, amely meghatározza az emberek életét, tudatát, így a művészi alkotást. Magát az életet is csak a létből lehet megérteni, s a tudományos életrajzírás, a tudományos biográfia problémája az, hogy a személyes létezés szeszélyes, tarka felszínén keresztül meg kell láttatnia az azt meghatározó léteket. Így a tudományos irodalomtörténetírás feladata is abban áll, hogy a műalkotás szeszélyes színei alatt meglelje a lét-alapot.

A műalkotástól az író életéig egészen egyszerű az út: még a szövegbe sem kell belenézni, elegendő a borítóra vetni egy pillantást, s már világos, kinek az életében rejlik a mű megértésének kulcsa. A léthez vezető út viszont a művészi szövegen át vezet:

nehéz, fárasztó út, amely megköveteli a mű minden struktúra-elemének figyelmes, fáradtságos, elmélyült elemzését, így vezetve el a kutatót társadalmi genezisúkhöz, az alapjukban rejlő léthez.

Ez utóbbi út a marxista irodalomkutatás útja! A marxista irodalomtudósnak a műalkotásban fel kell tárnia azt a társadalmi valóságot, azt a létet, amelynek tanulmányozásában rejtezik genezise és sajátosságainak kulcsa.

Azonban a létet a mű témájával, a művészi alkotásban ábrázolt objektummal nem szabad összetéveszteni. Aki a létet csak a szemlélet objektumának, a művészi ábrázolás passzív tárgyának tekinti, az nagyon messze van a művészi alkotásnak szükség-szerűen, törvényszerűen meghatározott jelenségként való értelmezésétől. *Ilyen volt a Marx előtti materializmus álláspontja, s a rá épülő, úgynevezett reális kritikáé, amely az irodalmat az élet többé-kevésbé hű ábrázolásának tekintette. S éppen ez volt alapvető hiányossága, amely megakadályozta abban, hogy megmagyarázza az irodalmi jelenségek törvényszerűségét és szükségszerűségét, azaz létrehozza a tudományos irodalomtörténet-írást . . .*

Nem szabad félreértetni a marxista irodalomtörténetírás materialista formuláját: a költészetet a lét határozza meg. E formulában a valóság az objektum és a szubjektum egységében jelenik meg, Marx kifejezése szerint: „a konkrét emberi tevékenység formájában, a gyakorlat formájában, szubjektívan”. A naív realizmus formulájával viszont a költészet az élet ábrázolása, amelyben a valóság a művészi ábrázolásnak csak passzív objektuma . . .

Ez utóbbi formula a költészet és a valóság kapcsolatának egészen szimplifikált elemi felfogását adja, amely az irodalomkritikai elemzés ugyancsak leegyszerűsített módszerét vonja maga után. A reális kritika egészen egyszerűen okoskodott. A műalkotással kapcsolatban megtudta, hogy miről van benne szó, s aztán ő maga hozzáfogott értekezni ugyanarról, módosítva és kiegészítve a költői művek adatait a valóság tanulmányozásából levont saját következtetéseivel.

A kapitány lánya című kisregényt véve például, minthogy abban Pugacsov koráról van szó és annak a kornak az eseményei és emberei ábrázolódnak, a reális kritikus a Pugacsov-féle lázadás történetének tanulmányozásába mélyedt és saját okfejtésével kijavította és kiegészítette Puskin ábrázolását. Az *Egy vadász feljegyzéseivel* kapcsolatban, amelyben jelentős helyet foglal el a jobbágyreform előtti parasztelelet ábrázolása, a reális kritikus maga is hozzáfogott a parasztelelet tanulmányozásához és saját megfigyeléseivel világitotta meg a Turgenyev megrajzolta képeket.

Mindezeknek a ténykedéseknek az irodalomtörténeti meddősége azonban tökéletesen nyilvánvaló. Bármennyi időt és energiát is vesztetett a reális kritikus a Pugacsov-felkelés magyarázatára, *A kapitány lánya* magyarázatában egy hajszállal sem jutott előbbre. Bármilyen alaposan is világitotta meg a reális kritikus a jobbágyreform előtti parasztság életét, mindez semmit sem nyújthat az *Egy vadász feljegyzései* genezisének és sajátosságának megértéséhez. A valóságnak, amelyről a műben szó van, amely a művészi ábrázolás objektuma és a reális kritika tanulmányozásának tárgya is, semmi köze ahhoz a léthez, amely meghatározza a műalkotást, amely megszervezi azt, s amelynek kutatásában a marxista a költői jelenség magyarázatának kulcsát keresi.

A lét, amely megszervezi a műalkotást — aktív lét, amely a költői műhöz viszonyítva objektum és szubjektum is. A lét azért is szervezi meg a műalkotást, mert nemcsak ábrázolt objektum, hanem ábrázoló szubjektum is. Csak akkor, hogy ha a létet az objektum és a szubjektum dialektikus egységének tekintjük, beszélhetünk arról, hogy a lét meghatározza a műalkotást.

A költői alkotás törvényszerűségének a forrása a szubjektum és objektum ama szükséges és törvényszerű kapcsolatában rejlik, amelyet létnek nevezünk. A szubjektum

és az objektum e törvényszerű kapcsolatának feltárása a műalkotásban — ez a marxista irodalomtörténeti elemzés feladata. Úgy megérteni a műalkotást, mint a szubjektum és az objektum törvényszerű és szükséges kapcsolatát, azt jelenti, hogy marxista módon megmagyaráztuk azt.

Míg a műalkotásban csak az ábrázolt objektumot látjuk, s nem látjuk benne az ábrázoló szubjektumot, míg az ábrázoltban nem látjuk az ábrázolót, nem érthetjük meg és nem magyarázhatjuk meg a művet. Azt vizsgálva, hogy mit ábrázol az adott költői alkotás, a marxista irodalomtörténészek mindenekelőtt azt a kérdést kell felvetnie és megválaszolni, hogy hol az ábrázoló?

Egyáltalán nem az a dolog lényege, hogy az objektum költői ábrázolásával megismerkedve, ez objektum tanulmányozásába kell belemerülni. Ebből csak az következhetik, hogy a költői műben érintett témákról értekezgetünk, mint azt a reális kritika tette, amelyben nincs egy szemernyi irodalomtudomány sem. Az a lényeges, hogy a műben kitapintsuk azt a pontot, ahol az objektív ábrázolás átmegy a szubjektumba, ahol az ábrázolt és az ábrázoló szerves egységet alkotnak. Éppen ezen a ponton érintjük azt a létet, amit az adott mű alapja, azt a társadalmi valóságot, ahol az eleven társadalmi-termelési folyamatban az objektum és a szubjektum, a konkrét dologi világ és az ember organikus összeforrottságban lépnek fel. Ez az a lét, amelyből az adott műalkotás táplálkozik, amely meghatározza egész struktúráját, s amelynek elemzésében keresi a marxista az adott irodalmi jelenség szükségessége és törvényszerűsége megértésének kulcsát.

Igy a költői szöveg marxista kutatásának első lépése az, hogy a költői ábrázolás objektumában megtalálja szubjektumát, az ábrázoltban feltárja az ábrázolót. Ezt a feladatot egyáltalán nem olyan könnyű megoldani. E feladat megoldása megköveteli a költői struktúra minden elemének tanulmányozását, a művészi kép legapróbb részletei iránti rendkívül feszült figyelmet, elmélyült gondolkodást, kutatói érzékenységet, sőt éleslátást, jó szemet. Próbálják csak meg *A kapitány lányában* ábrázoltakban megtalálni az ábrázolót, s érezni fogják e feladat megoldásának minden nehézségét.

Puskin elbeszélésének melyik alakjában, vagy mely alakjaiban olvad eggyé az ábrázoló és az ábrázolt? Grinyovban? Svabrinban? Mása Mironovában? Hol van ebben a bonyolult alakrendszerben az a szubjektum, amelyben az egész rendszer megszerveződik, amelyben a lét tudattá válik? Ez a kérdés végtelenül bonyolultabb és nehezebb, mint az az elemi kérdés, hogy mit ábrázol *A kapitány lánya*?

Ez utóbbi kérdésre adott válasz nem igényel munkát, semmiféle elemzésre rá nem szorul, de nem is nyújt semmit a mű tudományos megismeréséhez. Az első kérdésre adott válasz feltárja a mű belső törvényszerűségét és objektív meghatározottságát, elvezet tudományos magyarázatához, de rendkívül bonyolult tudományos kutatói tevékenységet igényel. A két kérdésfeltevés között egész elvi-filozófiai szakadék tátong, az a szakadék, amely elválasztja egymástól a marxizmust és a naiv realizmust.

Mégis e két mélységesen különböző irodalomtudományi álláspont összekeverése ugyanolyan gyakran megfigyelhető, mint a „lét” és az „élet” összezavarása, s ez ugyanolyan keserves, ha nem még keservesebb következményeket von maga után. Abban a marxista formulában, hogy „a lét meghatározza a művészi alkotást”, a lét marxista értelmezését naiv-realistikussal helyettesítették, ily módon a formulát nemcsak leegyszerűsítették, hanem egyenesen megfosztják minden értelemről.

Ahelyett, hogy a költői mű magyarázatát annak a valóságnak a tanulmányozásában keressék, amely belőle szól, abban a valóságban keresik a magyarázatot, amelyről benne szó van. Az irodalom az élet ábrázolása; ha a művet olvassátok, látjátok, mit ábrázol, miről van benne szó; ez a keresett lét. Tanulmányozzátok azt és a célt elértétek — a marxista elemzést befejeztük.

Ennek az álláspontnak az ügyetlensége nem azonnal öltik szembe. Előttük áll Puskin *Jevgenyij Anyeginje*. Mit ábrázol benne az író? A 20-as évek nagyvilági embereiről van benne szó. Tanulmányozzátok a korszak nagyvilági társadalmát, s megkapjátok a *Jevgenyij Anyegin* marxista elemzését. Első szempillantásra ez az okoskodás nem tűnik ésszerűtlennek. Próbáljuk meg azonban ugyanezt az okoskodást ugyanezen Puskin más műveire is alkalmazni.

Mit ábrázol *A kapitány lányában*? Epizódokat Pugacsov korából. Tehát Puskin elbeszélésében a genezis és a sajátosság megértésének kulcsa a Pugacsov-féle lázadás tanulmányozásában rejlik. Ennek az okoskodásnak az ésszerűsége már kétségesnek látszik, bár sokan folytatják kutatásaikat e formula logikáját hősiesen követve.

De az okoskodás már humorossá válik, ha például a *Bahcsiszteráji szökökutató* vesszük. Az okoskodás logikája oda vezetne, hogy Puskin e poémájának tudományos megértése érdekében a Girejek korabeli tatár valóság tanulmányozásához kellene fordulnunk. Itt már aztán a költészetet léttel magyarázó legbátrabbjai is megadnák magukat, s csak azzal mentenék a helyzetet, hogy a léttől Puskin életéhez menekülnének, abban keresnék a mű magyarázatát.

Végül ez az okoskodás egyenesen abszurd lesz, ha a *Ruszlán és Ludmilla* tanulmányozására alkalmazzuk. Hiszen ez mese; amit benne a költő ábrázol, nem objektív valóság, hanem fantázia:

*Csodás az ott: manók bolyongnak,
Az ágon tündér üldögél*

(Fodor András ford.)

Szegény „marxista” „lét” nélkül marad, s nem tudja, mihez fogjon, s mivel magyarázza ezt a költeményt. Itt már az „élet” sem menti a helyzetet, s nem marad más hátra, mint az, hogy a magyarázat kulcsait a költő „álmában és gondolataiban” keressük.

Így annak következtében, hogy a költészet és a valóság viszonyának marxista értelmezését naiv-realistikussal cseréltük fel, a kutató kénytelen a marxista kutatási módszert, amely a költői jelenségek alapján rejltő létet tanulmányozza, kiegészíteni a költő „életének” és „ötleteinek” tanulmányozásával. A marxista módszer hatalmas irodalomtudományi építőeszközből átalakul irodalomtörténeti meddőségüket rég bebizonyított, avult módszerek elhasznált, rozsdás eszközeinek tárává.

Az irodalom régi kutatómódszereinek sajátossága az volt, hogy a kutatót mindig eltávolították az irodalomtól, nem pedig az irodalmi alkotás mélyére vezették. Az e módszerekkel felfegyverkezett kutató tanulmányozta az irodalmi műben felvetett „problémákat”, belemélyedt a szerző „életének és személyiségének”, „környezetének és kortársainak” tanulmányozásába, bepillantott a szó mesterének „műhelyébe”, beásta magát a „mű történetébe”, egyszerűen minden lehetséges módon és irányban távolodott az irodalomtól, s csak az irodalomhoz nem jutott közelebb sehogyan sem. S ez érthető is. Minthogy a szépirodalmi jelenségek belső törvényszerűsége és meghatározottságuk elve látókörén kívül maradt, a kutató nem tudott mit kezdeni az irodalommal; ösztönösen más irányba fordult, elmerült az irodalom környékén található tényanyag kiásásában és felhalmozásában.

Érthető az is, hogy ezekből a kutatásokból semmiféle irodalomtörténet nem jöhetett létre, hanem, mint ismeretes, az irodalomtudomány hosszú krízise következett csupán.

A marxizmus vezetheti ki és kell is, hogy kivezesse az irodalomtudományt a válságból. A marxizmus az irodalmat dialektikus módszerrel közelíti meg, tudja azt, hogy a költői jelenség belső törvényszerűségének titka a lét dialektikájában, a szubjektum és objektum törvényszerű egységében rejlik, így tehát a marxizmus nem érzi azt az

elhagyatottságot, ami arra készítette a kutatókat, hogy minél előbb elhagyják az irodalom területét mindenféle olyan kutatások kedvéért, amelyeket csak az irodalom „ürügén”, „vele kapcsolatban” végezhetnek. A marxizmus magabiztosan fordul az irodalmi jelenséghez, tudja, hogy módszere éles késével a költői jelenség minden rétegét feltárja, eljut a műalkotás legmélyére, ahol szervesen összeolvad az objektum és szubjektum, minthogy ez a lét ábrázolása és kifejezése, ahol törvényszerűségének és szükségességének elve feltárul. Az irodalmi jelenség törvényszerűségében, nem pedig rajta kívül tárja fel a marxista az azt megszervező létet. A marxizmus ereje éppen abban áll, hogy a kutató kezébe olyan módszert adott, amely az irodalom közepébe vezet, nem pedig mellé. Annál több alapja van a marxista irodalomtudósnak, hogy kutatásában óvakodjék a régi módszerekbe való mindenfajta visszaeséstől, hogy keményen tartsa magát a módszertani direktívához, azaz a szépirodalmi műben megtalálja az azt meghatározó lét törvényszerűségét.

(B. Ф. Переверзев: Литературоведение. М., 1927.)

N. J. JEFIMOV

IRODALOM ÉS SZOCIOLÓGIA

Széles körben elterjedt az a tétel, hogy „az irodalom az élet tükröződése” — a benne megjelenő társadalom életének a tükröződése. Ebből a tételből indulnak ki az irodalomtörténeti kutatás különféle „módszerei”: a történeti, történeti-politikai, kultúr-történeti stb. . . Korábban az irodalom és az élet kapcsolatának ilyen általános formulája többé-kevésbé kielégítette az irodalomtörténészeket. De napjainkban, a XIX. században létrejött szociológia (különösen a marxista szociológia) nyomán, magának a „társadalom” fogalmának differenciált elemzése után, amely megvalósította a társadalmi jelenségek egyes kategóriáinak szociológiai osztályozását bonyolultságuk, elsődlegességük és származásuk szempontjából, napjainkban már az irodalomtörténész semmiképpen sem érheti be hasonló elvont és homályos frázisokkal. Fel kell emelkednie a mai társadalomtudomány magaslatára, a szociológiára kell orientálódnia, szociológiai szempontból kell pontosan megfogalmaznia az irodalom és az élet viszonyának formuláját. Milyen mértékben tükrözi az irodalom a társadalmat? És amennyiben maga a társadalom fejlődik, hogyan tükröződik a szociális fejlődés az irodalomban? Milyen irodalmi formák felelnek meg a társadalom egyes történelmi fejlődési fázisainak? Ezek az elkerülhetetlen és teljesen jogos kérdések az irodalomtudomány és a szociológia szoros összefogását követelik . . .

A szociológia — *elméleti* (Windelband terminológiája szerint) *nomotetikus*, azaz törvényteremtő, vagy — Rickert szerint — *generalizáló*, általánosító, általános tudomány az ember társadalomáról, a történelem pedig (ugyanazon gondolkodók terminológiája szerint), összes ágazataival együtt hozzá viszonyítva *ideografikus*, azaz egyes konkrét jelenségeket leíró, individualizáló tudomány. És íme, a szociológia eredményeinek a hatására a legújabb történelemtudomány a történelmi folyamat lényegének és tényezőinek finomabb értelmezésére képes, tökéletesíti a történelmi okság magyarázatának módszereit, a korábbihoz képest más tudomány stílusra tesz szert, *szociológiai történelemmé válik*. Ez már nem éri be az egyes individuális tények mint okok és okozatok közötti kölcsönös kapcsolatok korábbi — pragmatikus — regisztrálásával, hanem elemzés útján igyekszik az egyes történelmi tényeket az általános tényezőknél, a társadalmi fejlődés

alapvető mozgató erőinek (amilyenek pl. a természet, a lukosság növekedése, a termelési viszonyok stb.) hatására visszavezetni, és így a történelmi folyamatot a szociológiai törvényszerűség, a fejlődési egyöntetűség szempontjából vizsgálja.

Természetes, hogy a szociológiai szempont behatolt a művészetek történetébe, többek között az irodalomtörténet módszertanának területére is. Mi már művészet-szociológiáról beszélünk és ezen a művészet szociális genéziséről, szociális dinamikájáról, szociális lényegeről és értékéről szóló nomotetikus tanítást értjük.¹

A művészetnek lényegében szociológiai megközelítését, azaz a társadalmi élettel kapcsolatos, annak egyik megnyilvánulásaként való vizsgálatát valósítja meg már H. Taine *Előadások a művészetről* c. kitűnő könyve, M. Guyau *A művészet szociológiai szempontból* c. munkája és más elméleti és történelmi jellegű nem materialista munkák. Egyik sem viszi azonban végig szociológiai módszerét a társadalmiság alapjáig, mind megáll a félúton, „az eszmék és erkölcsök általános állapotánál” és hasonló másodlagos szociális tényeknél.

A mi irodalomtörténetírásunkban elmélyült irodalom-szociológiát teremt a történelmi materializmus szociológiai iskolája, élén G. V. Plehanovval. Plehanov a marxista művészet-szociológia megteremtője általában. A marxizmus nagyjai keveset foglalkoztak a művészetrel: K. Marx a történelmi materializmus általános koncepcióján kívül csak egy viszonylag kis, a művészetrel foglalkozó töredéket hagyott hátra, F. Engels egyáltalán nem érintett művészeti kérdéseket, Kautsky és Mehring csak kirándulásokat tettek a művészetelmélet területére és azt is majdnem kizárólag a német irodalomban. Plehanov az első marxista teoretikus, aki tudatosan építi a marxista művészet-szociológiát.

Bár ő sem fejtette ki rendszeresen nézeteit és a marxista művészetelméletnek csak *dissecta membra*, azaz szerteszórt tagjait hagyta ránk, de ha összegyűjtjük ezeket, láthatjuk, hogy a tudományos esztétika és művészet-szociológia csaknem minden alapvető problémáját érintik

A többi marxista irányú orosz kritikus és irodalomtörténész közül sokat tett a marxista-szociológia irodalomelméleti elveinek megalapozása és feltárása terén A. V. Lunacsarszkij, V. M. Fricse professzor, P. Sz. Kogan professzor, V. F. Pereverzev stb.

Nemrégén P. N. Szakulin professzor összegyűjtötte az irodalom-szociológiáról szóló marxista és nem-marxista véleményeket: *A szociológia módszere az irodalomtudományban* címen (A tudomány az irodalomról. Ennek eredményei és perspektívái. Moszkva, 1925). Az orosz tudományos irodalomelmélet jelenlegi legnagyobb képviselője és az irodalomtörténeti módszertan mostani legjobb ismerője egyetemi tanszéken P. N. Szakulin professzor, ő az irodalom tanulmányozásában alkalmazott „szociológiai módszer” úttörője, akárhogyan viszonyulunk is „szociológiai módszeréhez”. Tudományos és tanári tevékenységében kezdettől fogva alkalmazza a szociológiai módszert, és „annak egyre pontosabb kidolgozására törekszik”. Most *A tudomány az irodalomról* c. munkájában közzé teszi „régí gondolatait tudományunk elméleti problémáiról” (7.), és többek között a szociológiai módszerről kiadott vázlatában kifejti e módszer alapelveiről, feladatairól és megoldási módjairól, az e módszer szerint folyó munka általános rendjéről és „fő vonalairól” szóló tanítását. „Senki sem tagadhatja (írja P. N. Szakulin professzor), hogy a szocio-

¹ Némileg másképp értelmezi a művészet-szociológia mint a művészetről szóló nomotetikus tudomány tartalmát V. M. Fricse professzor: „Megállapítani a meghatározott társadalmi formációk és a művészet meghatározott típusai közötti törvényszerű kapcsolatot, másrészt pedig kimutatni a művészet bizonyos típusainak törvényszerű ismétlődését, analóg társadalmi formációk ismétlődése esetén — ezek a művészet-szociológia feladatai.” (Задачи и проблемы социологии искусства. Вестник Коммунистической Академии. Кн. XV, 1926. Vö. a szerzőtől: Социология искусства. М.-Л., 1926.)

lógiai módszer — huzamos fennállása ellenére — részleteiben nem egyformán alaposan kidolgozott. Az irodalomtörténet pontosan olyan terület, ahol ez a módszer még nem győzte le az összes nehézségeket. Feladatunk éppen abban áll, hogy az általános elvekről áttérjünk a módszer konkrétizálására az irodalmi élet tényeire való alkalmazásában” (179.). Mint a szociológiai módszer teoretikusa, P. N. Szakulin professzor szorosan felzárkózik a történelmi (dialektikus) materializmushoz, a marxizmushoz. „Jelenleg (így motiválja világnézeti szociológiai álláspontját) ez a szociológiai doktrína bármely másiknál biztosabb támaszul szolgálhat módszertani tanainkhoz.” (37.) P. N. Szakulin innen veszi a szociológiai módszer „általános elveit”, hogy kifejtse ezeknek az elveknek az alkalmazását tudományunk specifikus problémáira. „A módszertant (az ő helyes tétele szerint) szigorú összhangba kell hozni a tanulmányozott anyaggal, annak specifikus sajátosságai-val. Nem az irodalom van a szociológiáért, hanem a szociológia van az irodalomért — ez a jelszavunk” (22.). „Az irodalom beletartozik az élet általános folyamatába, mint annak egyik funkciója. Ha elismerjük a funkciók bizonyos önállóságát, ha van saját életük, akkor a kutató ennek az életnek a specifikus sajátosságait kell, hogy tanulmányozza a jelenségek szociológiai értelmezésének keretein belül, egy percre sem feledve az adott funkció szerves kapcsolatát az általános folyamattal. Ilyen és csakis ilyen módon kerülhetjük el azt a két hibát, amelyekbe a mi irodalomtörténeti munkáink estek: egyfelől a szociológia általános sémájának egyszerű alkalmazását az irodalomtörténetre, másfelől az irodalomtörténetnek az általános folyamattal való szociológiai kapcsolatán kívüli tanulmányozását.” (39.) „Egyaránt nem kívánatosnak tartva . . . mind a külső eklektizmust, mind a dogmának való a priori alárendelést” (36.), „a sematikus determinizmust”, amely „a gyári gép hajtósíkját” erőszakkal „egyenesen az író nyakába dobja” (183., vö. 108—109.), P. N. Szakulin professzor végső célja *szintézis* (36.), és azt kívánja: legyen „az adott esetben annyira bonyolult és finom jelenségek természetével szigorúan egyeztetett módszer olyan tág, hogy keretein belül szabadon mozoghasson a kutató gondolat”. (183.) A szociológiai módszer elméletét Szakulin mindig a dolog teljes ismeretében, a szociológiai irányzathoz tartozó kritikusoktól és irodalomtörténészekről vett téziseit alátámasztó idézetek teljes fegyverzetében építi fel. Idézeteiben a marxista szociológia és kritika képviselőire hivatkozik, kijelentéseiket összegyűjti és rendszerezi, elmélyíti, részletezi és kiegészíti azt, amit nem tártak fel teljesen. A tiszteletreméltó tudós módszertani elgondolását állandóan az „elvont séma” hívei elleni polémia fűti át, ezek az ő szemében diszkreditálják magát a módszert (182—183.), viszont polémiája őt magát észrevétlenül is a szociológiai módszer revíziójába sodorja, a módszer különös nehézségének, felelősségének és labilitásának fokozott hangsúlyozásához vezet. „A szociológiai determinizmus az irodalom területén (P. N. Szakulin professzor véleménye szerint) bizonyos korlátozásra talál az alkotó egyéniség pszichológiájában, magában az ideológiai alkotás törvényeiben és az evolúciós momentum jelenlétében” (183.). *Könyvének ez az alaptézise lényegében és alapjában deszociologizálja a szociológiai módszert.* A társadalom osztálystruktúrája mint az irodalmi folyamat tényezője mellett említi az „osztályok közötti”, „a különböző rétegek képviselőit nivelláló kulturális környezetet” (69.); és ezzel P. N. Szakulin professzor a maga „szociológiai” módszerében — „az elmék és erkölcsök általános állapotára” helyezett hangsúly felé, az alkotó egyéniség (VIII. fejezet) és az „erő-eszme” (109. és VII. fej.) mint az irodalomtörténet gazdaságon kívüli, pszichikai tényezőinek teóriája felé eltérve — néhány ponton Taine kultúrtörténeti módszeréhez közelíti a történelmi materializmus alapelveit, amelyeket módszertani elmélete kiindulópontjául választ, mesterségesen összekapcsolja őket a történelmi folyamat korábbi elméleteivel, így a „hős”-elmélettel (az irodalom nagy alkotói) és a — természetesen enyhített — „eszme”-elmélettel. P. N. Szakulin professzor kritikusaiknak adott elutasító válaszában módszerét nemcsak „szociológiai”-nak, hanem „szintetikusnak” is nevezi, és ez a másik — találobb — elnevezés ki-

küszöböl legalábbis néhány olyan zavaró momentumot (és félreértést), amelyet a „szociológiai” terminus, a „szociológiai módszer” leszűkített értelmezése okozott.

Anélkül, hogy szemet hűnyánk P. N. Szakulin professzor általános szociológiai világszemléletének sebezhető pontjai fölött, az igazság kedvéért el kell ismernünk, hogy *A szociológiai módszer az irodalomtudományban* c. munkája első kísérlet e módszer elméletének eredeti és széleskörű kidolgozására, nemcsak a mi irodalomtudományunkban, hanem a nyugat-európaiban is, amelyet a marxizmus a mi irodalomtudományunkhoz (és általában a mi humán tudományainkhoz) képest sokkal kevésbé érintett. A könyv ezért eredeti és a szerzőnek érdeme, hogy kísérletet tesz az irodalmi élet belső folyamatainak s e folyamatok sajátosságainak, specifikumának felismerésére.

Következtetések

A marxista-szociológiai irodalomtörténetírás áttekintése alapján joggal állítjuk fel a következő téziseket az irodalomtörténeti folyamat elméletére és az irodalomtörténet módszertanára vonatkozóan:

1. A szépirodalom — a társadalmi lét tükröződésének és változásának, alkotó megértésének bonyolult és finom formája, a társadalmi tudat individualizált, érzelmi jellegű formálása — elsősorban ideológiai művészet. Az irodalom a művészi-filológiai formák összessége, amelyek koruk ideológiáját specifikusan fejezik ki, és amelyek alá vannak rendelve az ideológiák összes fejlődéstörvényeinek általában. Mint társadalmi tény azonban az irodalom szociológiailag is megmagyarázható.

2. Az irodalomtörténeti kutatás szociológiai módszere szociál-genetikai módszer. Hivatása feltárni az irodalmi alkotás társadalmi determináltságát (a szociológiai „miért”-et), függését a társadalmi lét anyagi alapjaitól, nyomon követni geneziséát a meghatározott társadalmi környezet (társadalmi gazdaság) körülményei között, megmutatni az irodalmi jelenség „szociológiai (osztály) ekvivalensét” és az egyes osztályok irodalmi érdekeit, megállapítani, hogyan felelnek meg törvénytörvényen a filológiai művészet meghatározott formái meghatározott társadalmi-gazdasági formációknak és kimutatni a szépirodalmi alkotás analóg típusai fejlődésének, váltakozásának és ismétlődésének társadalmi meghatározottságát.

3. Ez a módszer szociál-genetikai elemzésnek veti alá az irodalmi alkotás „tartalmát” és „formáját”, elválaszthatatlan egységükben, feltárja az irodalmi alkotásban a szociológiai „mit” és a szociológiai „hogyan”, azaz az irodalom ideológiai és formai kapcsolatát a társadalmi élettel.

4. A marxista szociológiai irodalomtudomány az irodalmi jelenséget a korszak társadalmi jelenségeinek egész bonyolult és sokrétű komplexumával összhangban szemléli, teljességbe fogva a társadalom kultúrájának különböző vonulatait, egy kultúrtörténeti áramlat medrében, az ideológiai magaslat felé bonyolódó, a gazdasági „alapra” épülő „felépítmények” törvénytörvényű funkcionális (okozati-következményes) kibontakozása szempontjából nézi, a termelési viszonyok és az általuk szült osztályharc alapján elemzi, amelynek középpontjában mindig az elnyomó, reakciós, a régi társadalom elavult formáját védő osztály és az elnyomott, felszabadító, az egész társadalmi fejlődés érdekeit védő osztály áll, — tehát a konzervatív és haladó ideológiák megütközésének atmoszférájában, a művészi stílusnak az egész ideológiai stílus szegmentumaként az adott korszak gazdasági „stílusá”-val való összhangjában, a költői és életstílus egységének megértése szempontjából, valamint a társadalmi-történelmi folyamat dialektikus fejlődése, az evolúció és a forradalmiság, fokozatosság és az ugrásszerűség ellentéteiben vizsgálja meg.

5. A bonyolult szerkezetű civilizált társadalomban ritkán függ az irodalom köz-

vetlenül, direkt módon és elszigetelten a társadalmi gazdaságtól. Közéjük rendszerint közbeeső, közvetítő, derivált elemek kerülnek: így a gazdasági és a társadalmi-politikai rendszer, az osztály-pszichológia és ennek „üledéke”, az ideológia, az irodalmi irányok harca összefonódva az ideológiai fronton folyó harccal.

Az irodalommal legközelebbi viszonyban a társadalmi fejlődés pszichológiai és ideológiai tényezői vannak, a gazdaságtól, az anyagi technikától az irodalom inkább csak közvetve — végső, távoli fokon (áttételes, nem-gazdasági tényezőkön keresztül) függ. Nem lehet ezért az irodalomtörténetet a gazdaságtörténet pusztá, leegyszerűsített illusztrálására korlátozni (a marxizmus vulgarizálása).

6. Ugyanazon gazdasági rendszer keretein belül az irodalom az eszmék, hangulatok és érzelmi megnyilvánulások sokféleségét képviseli: forrása a saját pszichológiájukat és ideológiájukat hordozó osztályok harca. Ezért az irodalmi jelenségek magyarázatánál, a gazdasági tényezőkön (a termelési formák változásán) kívül számolni kell a szociális tényezővel (a társadalom osztálystruktúrájával) is.

7. Az irodalom függ a társadalmi osztályok történetétől — először: az osztályok csoportosulásától, kölcsönös viszonyától függ a társadalmat alkotó egyes osztályok irodalmi helye (központi vagy periferikus helye, előtérbe vagy perspektívába, háttérbe állítása), valamint ábrázolásának jellege;

másodszor: ha a társadalom osztályösszetétele változik, a kulturális-politikai hegemónia egyik osztálytól a másikhoz kerül, ez meghatározza az adott korban az írói környezet döntő, alapvető osztályösszetételét. Az irodalmi alkotó központ áthelyeződését idézi elő, — azaz az osztályok történelmi kölcsönös viszonya meghatározza az irodalmi ábrázolás uralkodó osztály-objektumát és szubjektumát;

harmadszor: az osztály meghatározza a művészet ideológiai és formális, stiláris oldalát;

negyedszer: a társadalom osztálytagozódásának bonyolultsága és az ebből következő ideológiai tarkaság az irodalmi mozgalomban egyidejűleg sok párhuzamos irányzatot hoz létre, egymás mellett él több „osztályirodalom” egymáshoz többé-kevésbé közel, egymással kölcsönhatásban, egy közös nemzeti nyelv irodalmának keretein belül;

ötödször: az osztályok mozgása a nagy irodalmi stílusok változásával jár: „a stílus az osztály”;

hatodszor: adott történelmi pillanatban több társadalmi osztály jelenlététől függ az egységes költői „korstílus”-nak mint a gazdasági stílus esztétikai kifejezésének differenciálódása változatokra, variánsokra az írók más pszichológiai osztálybeállítottságú és más pszicho-ideológiai tartalmú alkotásában;

hetedszer: a forma és a tartalom mint a műalkotás eszmei megnyilvánulásának változatai (a tartalom, azaz az eszmeiség uralma a forma fölött; harmonikus egyensúlyuk; vagy az eszmeietlenség, a csupán formai lehetőség) között a történelmi kölcsönös viszonyok általában kifejezik az osztályharc sorsfordulóinak dialektikáját. A művészet a művészetért hirdetése szociológiailag a művész és társadalmi környezete közötti reménytelen harc talaján jön létre, az utilitárius művészetszemlélet pedig a társadalmi megújulás reménye esetén, azaz akkor keletkezik, amikor az osztály fejlődési vonala felfelé halad, amikor telve van energiával, az élet szervezésének szándékával;

nyolcadszor: az osztály minden tipikus helyzetének, az osztály-pszichológia minden változó tipikus állapotának sajátos alkotói pszichológia és irány (romantikus lázongás, klasszikus lelki fenség, hanyatló individualizmus stb.) felel meg. A feltörekvő osztály irodalma mindig az élnivágás és a létért folytatott harc eszméjét fejezi ki, a hanyatló osztály irodalma az élettől való misztikus eltávolodást hirdeti;

kilencedszer: az irodalom osztályjellege az osztály-asszimiláció vagy -hasonulás, az osztály-elkülönülés vagy szembenállás jelenségeiben nyilvánul meg, egyrészt, amikor az

új osztály saját stílusát és műfajait alakítja ki, másrészt pedig, az erősödő és előretörő osztály stílusának a hatására.

8. A szociális-gazdasági ismérveiben egységes társadalmi osztály kulturális tekintetben a rétegződés képét mutathatja, egyes rétegei különböző kulturális színvonalúak lehetnek. Ezért a szociális struktúra elemzése után az irodalomtörténésznek fel kell derítenie a kulturális környezetet is (P. N. Szakulin professzor tézise).

9. Ugyanaz az osztály történelmi fejlődésének különböző momentumaiiban, különböző történelmi feltételek mellett különféle ideológiákat hozhat létre, sőt ugyanazon az osztályon belül a különféle rétegek pszichológiailag és ideológiailag is különbözhetnek egymástól.

10. Az írónak az osztály közösségével való kapcsolatát nem szabad kizárólag származása, személyi igazolványa szerint meghatározni, hanem figyelembe kell venni társadalmi létfeltételeinek összességét, más társadalmi osztály-kategóriák pszichológiájának és ideológiájának benne felhalmozódó kronologikus rétegződését, általában az osztálykombinációk bonyolultságát.

11. Minden osztály a hozzá vonzódo értelmiség és az ideológiáját hordozó művészi alkotás útján fejezi ki magát. Az irodalomban az értelmiség osztálystruktúrájában végbemenő változások tükrözik a társadalom osztályszerkezetében végbemenő változásokat; az irodalmi ideológiák és áramlatok pedig tükrözik az értelmiség osztálystruktúrájában mutatkozó változásokat . . .

13. Az irodalomban az alkotó egyéniség kora művészi-irodalmi ideológiájának, eszmei mozgalmainak és formai kísérleteinek bioszociálisan a legigényesebb, legalkalmasabb, egyénileg kiváló és társadalmilag jellegzetes kifejezője . . .

15. Az osztályjelleg, a szubjektív momentum ellenére az igazi irodalom, mint az élet megismerésének sajátos módja, viszonylag „általános emberi” tartalmánál fogva ennek zseniálisan mély kifejezésében objektív értékkel bír, értékkel más osztály számára is (A. K. Voronszkij tézise).

16. Az irodalmat az teszi hatalmas szociális tényezővé, hogy emocionálisan fejezi ki a társadalmi tudatot, az élő társadalmi folyamat esztétikus tartalmát, esztétizálja a szociális törekvéseket, vagy eszmények esztétikailag hatékony, szuggesztív hordozója lesz, fogyasztóinak nyelvén hatásosan fogalmaz meg valamilyen igazságot, amely megdobogtatja szívüket és feltűzeli értelmüket. Az irodalom tulajdonképpeni természete az, hogy par excellence ideológiai művészet . . .

18. Az irodalomtörténeti folyamatban két momentum keresztezi egymást és fonódik össze: az immanens irodalmi specifikum evolúciója és a külső szociológiai erők kauzális hatása (P. N. Szakulin és A. V. Lunacsarszkij tézise).

19. A szociológiai módszer eredményessége megköveteli a szociális körülmények pontos előzetes számbavételét, az irodalmi jelenség differenciált osztálykvalifikációját, maguknak a szociológiai terminusoknak a szigorú használatát (osztályjelleg, idő, hely stb.).

20. A szociológiai módszer nem zárja ki az irodalomtörténeti kutatás más módszereit (így pl. a formai, összehasonlító-történeti, pszichológiai-életrajzi és néhány más módszert). Ezeket a módszereket magába foglalja, de szociológiai beállításban alárendeli annak az elvnek, hogy az irodalmi jelenség különböző oldalaiban meg kell keresni a szociológiai törvényszerűséget, a társadalmi dinamikát, azaz felöleli azokat, saját egyedi, segéd-módszereiként.

(Н. И. Ефимов: Социология литературы. Смоленск, 1927.)

A MARXI–LENINI MŰVÉSZETELMÉLET ÉS ANNAK SZOCIOLÓGIAI MEGHAMISÍTÁSA

A KB-nek a történelem oktatásáról szóló, a történelmi front számára nagy jelentőségű határozata rámutat „a társadalmi-gazdasági formációk absztrakt meghatározásaira”, amelyek „a polgári történelem összefüggő kifejtését elvont szociológiai sémákkal” helyettesítették. A történelmi materializmus szempontjából elképzelhetetlen az olyan tudomány, amelynek elméleti alapjai nem a mélyen és sokoldalúan tanulmányozott történelmi anyagból következnek. Történelem nélkül lehetetlen bármilyen elmélet. Ezért a történelem oktatásában és kifejtésében meglevő hibákat összefoglaló jellemzés túlmegy e tulajdonképpeni történelmi tudományok határain és más elméletek, többek között a művészet- és irodalomelmélet területén fennálló helyzetet is tükrözi.

A művészet és irodalom területén a sematizmus negatív tulajdonságai eléggé veszélyes mértékben jelentkeztek. Megmutatkozott ez abban, hogy a marxista művészetelméletet sokszor megkísérelték a szociológiával helyettesíteni, amelynek elvei a polgári tudomány legvulgárisabb tanaiból származnak. Meglehetősen széles körben terjedt el az a nézet, hogy a szociológiát az idealizmus ellentétének és a még nem eléggé kidolgozott marxista művészettörténet elméleti alapjának kell tekinteni.

*

Miben foglalhatók össze a „művészet-szociológia” alaptételei?

A szociológusok és követőik a szociológia fő feladatának azt tartották, hogy meghatározzák a művészi stílusok fejlődésének és változásának legáltalánosabb törvényeit, hogy a rendszertelen művészet- és irodalomtörténet helyére „nomotetikus”, azaz törvényteremtő tudományt állítsanak.

Az elsőtől következő második feladat annak a tanulmányozása, „milyen művészet felel meg az egyes periódusoknak az emberi társadalom fejlődésének történetében” — a tételt ilyen formában még Michiels polgári művészettörténész fogalmazta meg.

Végül a szociológia harmadik alaptétele az, hogy ennek a tudománynak teljes „objektivitásra” kell törekednie és következésképpen le kell mondania a művészeti jelenségek összehasonlításáról és esztétikai vagy publicisztikai értékeléséről. A szociológia, saját képviselőinek nyilatkozata szerint, nem foglalkozhat a mű tartalmi és formai elemzésével olyan szempontból, hogy a művészi realizmus milyen fokán ábrázolja a valóságot. Célja lényegesen szűkebb és csak abban áll, hogy megfejtse a művek „társadalmi jelentőségét” „jellegzetes szociális dinamikájukban”. (Mácza)

Elemezzük sorban ezeket a szociológiai tételeket.

I.

Első feladatát a szociológia a burzsoá szociológiai koncepció „marxista” fazonú átalakításával oldotta meg. Az utóbbinak kiindulópontjai az azonos és változatlan formában ható absztrakt szociológiai törvények, ahogy Comte és Spencer meghatározták.

Ezek a „törvények” kevés helyet hagynak a reális történelmi tények és összefüggéseik megfigyelésére. Ezért a művészetszociológusok nagy gyakorlatra tesznek szert a történelem kétséges gazdasági címkekkel jelzett „korszakokra” és „időszakokra” való tagolásában, melynek célja szegényes „nomotetikus” tudományuk valamilyen tartalommal való gazdagítása. De ezek az absztrakt megjelölések „a polgári történelem” és a művészettörténet „összefüggő kifejtését” csupán helyettesítik. A szociológia a társadalmi jelensé-

gek ismétlődésének történelmi kritériumát igen tévesen értelmezte és ezt valójában a társadalmi folyamat reális történelmi értelmezésének kárára használta fel. A művészetelméletnek még olyan kiemelkedő alakja is, mint V. Fricse, *Művészetszociológiájában* csupán ismételte V. Hausenstein német szociáldemokrata szociológus sémáját, amely az álmárxista frázisok és a burzsoá pozitívizmus keverékéből áll. Ebben a sémában szembevetőd, hogy közös formulákban különmemű történelmi jelenségeket igyekeznek összefoglalni. Például „a természetes alapon nyugvó feudalizmus” vonatkozik a régi Egyiptom és a középkori Európa művészetére, „a kereskedelmi kapitalizmus alapján álló burzsoá gazdaság” létrehozta a klasszikus ókor és az olasz reneszánsz művészetét egyaránt, és végül „az industrializmus” éppúgy alapelve a tőkés, mint a szocialista társadalom belső struktúrájának.

A szociológiai elemzés módszere rendkívül könnyen érthető és egyszerű. Miután az egész történelmet gazdasági korszakokra és időszakokra osztja, a szociológia veszi először a művészet vagy az irodalom „külső állapotának képét”, megállapítja a művészet típusainak ismétlődését, „azután felvilágosít arról, hogy az adott esetben milyen osztályok tükrözték vissza a lényegüket ezekben a művészi alkotásokban és milyen társadalmi helyzet szabott meg ezeknek az osztályoknak a gazdasági élet”. Nagyon világosan és pontosan jellemeztük a szociológiai módszert, és ennek alapján meg lehet ítélni, hogy a szociológia által ajánlott elemzés milyen kis mértékben hatol be a társadalom és a művészet eleven életébe.¹

Az osztályt rendszerint mint a történelemhez viszonyított egyes ismérvek a priori hordozóját és nem mint az egész társadalmi fejlődés eredményét tekinti. Ezért elfogadott adott osztálykategóriáknak szilárd és változatlan tulajdonságokkal való felruházása. Az arisztokrácia például a hedonizmus, antikapitalizmus, a reakciósság és utópista eszmék osztályszinonimája; a burzsoázia pedig ellenkezőleg, a racionalizmus, a haladás, a tudományosság szinonimája. Sajnos sok irodalom- és művészet-„történész” is magáévá tette azt a szokást, hogy a történelmi sajátságot szilárd és csaknem abszolút tulajdonságnak tekintse. Egyikük sikeresen világította meg e szokás pozitív, mintegy tudományos jelentőségét: „Történelmi perspektívában nekünk (ez) a folyamat sematikusabbnak, tömörebbnek tűnik. Valaha élő »mennyiség«, élő harcát szociológiailag bizonyos távoleső »minőségekre«, bizonyos széles művészi stílusbeli általánosításokra vezetjük vissza.”² A sematizmusnak és az „élő harc”, a reális életfolyamatok megdermesztésének elvét egy sor példával lehet illusztrálni. Azt mondják például, hogy „a klasszicizmus a nemesség organikus stílusa”, „a naturalizmus az ipari burzsoázia organikus stílusa” stb. Ezek a meghatározások nehezen vitathatók, annyira „pontosak”. . . Természetesen az idézett fejtegetések hihetetlenül durvák és naivak, de megtalálhatjuk bennük azt a hevességet, ami általában a történelmet kevésbé ismerő és minden eredményt hamis szempontból levonó emberekre jellemző.

A gyakorlati életben persze a dolog nem olyan egyszerű, ahogy ez a szociológia szellemében történő fejtegetések alapján feltételezhető. Az utóbbi módszere az, hogy az osztályideológiákat kiemeli, elkülöníti és szociológiai skatulyákba helyezi. Ez a módszer hihetetlenül leegyszerűsíti a kutatást és ebben áll látszólagos előnye. Az összes társadalmi jelenségek egyenlőtlen fejlődése, az összes társadalmi osztályok bonyolult kölcsönhatása és ellentmondásos kapcsolata a szociológiai séma segítségével egy sor sima és szigorú, majdnem párhuzamos vonallá alakul át. Az ilyen értelmezés azonban megfosztja a társadalmi fejlődést valóságos bonyolultságától, ellentmondásaitól. A szociológia által védeltetett elv egybeesik annak a két fejlődési koncepciónak egyikével, amelyet mint vulgáris koncepciót Lenin a dialektikával szembeállított.

¹ А. ЛУНАЧАРСКИЙ: Фриче — искусствовед. Сборник Комкадемии. Маркс, искусствознание и В. М. Фриче.

² Бескин: Художественная политграмм ота. 1931, 128—129.

II.

A társadalom bizonyos korszakát vagy gazdasági rendjét jellemző „általános törvények” megállapítása után a szociológia rendszerint hozzálát a második feladat megoldásához, megállapítja a meghatározott művészi forma és — ahogy Michiels nevezi — a történelem „egyed időszaik” közötti megfelelést. Meg kell ugyanakkor értenünk, hogy olyan kritikai irányzatról van szó, amely marxistának adja ki magát és az „időszak” fogalmát az osztályharc sémája és a „lét határozza meg a tudatot” formula alapján állapítja meg. Ez a materialista tétel vitán felül igaz, de azzal a feltétellel, hogy a társadalmi élet valóságos folyamataira alkalmazzák és a kutatás folyamán fejtik ki megfelelően. Magában véve ez az igazság, és semmilyen más igazság sem biztosíték a hamisítás ellen. Ne felejtjük el, hogy Kautsky elismerte a társadalmi lét meghatározó szerepét a tudattal szemben és ugyanakkor jelentéktelen részletnek tartotta, „hogy a mai társadalom értelmezése a XVIII. századi materializmusra, vagy a dietzgeni dialektikus materializmusra, vagy valami másra támaszkodik-e”.³

Sajnos, Marx és Lenin tanainak történelemfilozófia része, amint Plehanov gyakran mondogatta, sok teoretikus számára „kedvenc könyvük olvasatlan fejezete” marad. Túlságosan bíznak igazságaik mindenhatóságában ahhoz, hogy a társadalmi élet objektív feltételeivel alátámasszák azokat, a materialista visszatükröződési elmélet pedig hétpécés titok marad a számukra. Ezért az elvüket öntudatosan védő szociológusok nemcsak leszűkítik a marxista művészet-kutatás feladatát a művészet és az azt létrehozó osztály-környezet közötti okozati összefüggés csupán külső megállapítására, hanem még védelmezik is azt a nézetet, hogy a művészet „szociális funkciója” „lényegében mindig ugyanaz” és mintegy a „szociális pszichikum és szociális élet szervezésében” áll.⁴

E nézet hangoztatásával a szociológia idealista módon értékeli a művészet szerepét a társadalmi érzelmek szervezésében, az eszmék és hangulatok alakításában, mivel nem mutat rá a művészet forrására — az objektív valóságra — és másik szerepére, amely a való élet visszatükrözésére és megismerésére szolgál. Egyébként ezen a vonalon a szociológiát már nem egyszer érte bírálat.⁵ Az az olvasó, aki ismeri Lenin és Plehanov Bogdanov ellen irányuló munkáit, könnyen emlékezetébe idézheti, hogy az olyan kifejezések, mint „a szociális tapasztalat” vagy „a pszichikum szervezése”, kevéssé hasonlítanak a marxista irodalomban elfogadott megfogalmazásokra, és hogy egy szemernyi materializmus sincs bennük.

A művészet ilyen meghatározásával a szociológia kijelentéseinek kívülről radikális jelleget ad. A szociológusoknak a művészet idealista értelmezésével és a passzív esztétikai szemlélődés kultuszával kapcsolatos cikkei gyakran energikus harci felhívást tartalmaznak nemcsak az elméleti idealizmus, hanem a művészek szemlélődő álláspontja ellen is. Ez elkendőzi a szociológiai elméletnek a valóság visszatükrözésének lenini tanításától való eltávolodását. Nem kell meglepődnünk azon, hogy most semmiféle szociológus sem beszél már a „pszichikum szervezéséről”, annak ellenére, hogy a szociológiai módszernek van még vonzóereje és ez sok konkrét példában nyilvánul meg. Gyakran látjuk például, hogy az emberiség egész kultúrtörténetét mint az „osztálytudat” egymás iránt közömbös formáinak sorát ábrázolják. Ezek azok a párhuzamos vonalak, amelyek akkor alakulnak ki, amikor a szociológia minden társadalmi ellentmondást sematikus ábrázolásra szűkít le. Természetesen, a radikális marxista frazeológián itt áttörő szélsőséges szubjektivizmus Marx és Lenin tanításának meghamisítása. Pereverzev elmélete különösen világosan bizonyítja, hogy a szociológia hajlandó saját céljaira felhasználni még az osztályharcról

³ „Neue Zeit”, 1909 Kautsky válasza Bendianidzenek.

⁴ В. Фриче: Социология искусства. 13.

⁵ За марксистско-ленинское искусствоведение. Сборник статей. Комкадемия, 1933.

szóló tanítást is, amelynek a zászlaja alatt haladnak korunk forradalmi mozgalmai. Semmi szükség rá, hogy részletesen elemezzük Pereverzevnek az osztályharcról szóló marxi tanításról alkotott nézetét. Csak azt említjük meg, hogy ez a tipikus szociológus saját módszerei szerint alakította ki azt az elméletet, hogy az egyes osztályok tevékenységének és gondolkodásának szférája teljesen önmagába zárt. Lefordítva a szociológia nyelvről a valóság és gyakorlat nyelvére, ez csak úgy értelmezhető, hogy minden egyes ember tudatát osztálylétének feltételei és formája abszolút mértékben korlátozzák, tehát nem képes a legkisebb mértékben sem behatolni más társadalmi osztályok eszmei életébe. Ennek a meggyőződésnek kell, hogy legyen saját logikája: az összes társadalmi osztályok szellemi erejének és történelmi horizontjának megértése nélkül nem lehet megérteni a történelmi fejlődés és az adott társadalom fejlődése általános menetét sem. Ez a következtetés a burzsoá professzori tudomány agnoszticizmusához vezet. A művész tudatában a szubjektivizmus felismerése Pereverzev elméletében eléri az értelmetlenség csúcsát, és az osztályharcot olyan párbajként mutatja be, ahol a párbajozó felek bekötött szemmel és vattával szorosan betömött füllel harcolnak. Pereverzev elmélete a szociológiai módszer *nec plus ultrája*.

De van még egy félreértés, amely a művészet objektív jelentőségéről szóló, minket érdeklő kérdést közvetlenül érinti és a személyiség történelmi szerepére vonatkozó marxista nézet téves értelmezésében gyökerezik. Ezt a nézetet gyakran úgy magyarázzák, hogy a művész csupán passzív szócsőül szolgál, amelyen keresztül a társadalom gazdasági struktúrája és az osztályérdek elve eljut a kortársak füléhez. Innen az értékelt művész osztályhelyzetét doktriner pontossággal meghatározó tömör formulaszerű jellemzések szeretete. Ezért von le általában olyan egyenesvonalú és elvont következtetést sok irodalomtörténész az írói alkotással kapcsolatosan. Mindez a dolgok menete nem történelmi értelmezésének következménye, és ennek megfelelően az osztályt főként mint előre megadott nagyságot tekintik, a személyiséget pedig mint részecskéjét, amelynek az egésszel való kapcsolódási formája mindig ugyanaz. Az osztályok meghatározott, de kristályosan merev értelmezéséből kiindulva, a szociológia a művészi alkotásnak csak az osztálygenezisést vizsgálja, ezt tartva a történelmi kutatás egyetlen méltó feladatának. Ennek következtében a személyiség és az osztály kapcsolata igen mechanikus jellegűt ölt. A szociológia szempontjából ezt azzal az egyenesvonalúsággal teszik jóvá, amivel a művészi alkotást meghatározott pontos formulákba sorolják be, amelyek segítségével elkerülnek minden félreértést és kétséget. Az ilyen pontosságra való törekvés ellenére a szociológusok jellemzései igen bizonytalanok és ingatagok. Innen sarjad az elméleti vulgarizálás és a tények egyenes meghamisításának számos virága, amelyek néha egészen furcsa formát öltenek. Így az egyik szociológusnál Shakespeare például megtestesíti a „statikusan érzelmi klasszicizmusból” a „dinamizmushoz” való átmenetet, és emellett egyikbe helyezik . . . Lermontovval és Tolsztojjal, mint lelki alkatuk szerinti testvérekkel (ahogy Joffe írja), a másiknál — ezt kor burzsoá szellemét fejezi ki (I. Akszjonov), a harmadiknál — „a feudális nemesi osztály bomlásának” a terméke (V. Fricse). A szociológiai irányzat legtöbbet szenvedő áldozatai azok az irodalomtörténészek, akik szélesebb álláspontot akartak elfoglalni és akaratlanul az eklekticizmus fogságába kerültek. Így például, I. Anyiszimov azt írja, hogy Ben Jonson angol drámaíró „irodalmi tevékenységében megkötik a feudalizmus béklyói”, és ugyanitt kijelenti, hogy Ben Jonsont „a burzsoá teljesség” és „ortodoxia” jellemzi.⁶

Hozzunk még egy példát néhány nehezen magyarázható vonás szociológiai értelmezésére, például Donatellónak, „a firenzei burzsoázia realista ideológiája fő kifejezőjének” művészetében. Azt mondják, hogy a feudális ideológiának „a vallásos képek hang-

⁶ БЕН ДЖОНСОН: ДРАМЫ. Предисловие И. АНИСИМОВА. 1931. 10.

súlyozott érzelmessége”, a burzsoá ideológiának „a nyugodt, racionális, reneszánsz formák” felelnek meg. Szerencsétlenségükre a burzsoá és realista Donatello művein fellelhetők, a „hangsúlyozott érzelmesség” vonásai.⁷

Semmi sem könnyebb, mint a világnézet ellentmondó vonásait „az alkotás két oldalaként” vagy „határozatlanságaként” — összefoglalni. Ilyen esetekben a szociológusok többnyire egy igen szerencsés szociális kategória — az elpolgárosodott nemesség kategóriája — segítségével jutnak ki a bajból. Természetesen sokkal nehezebb, bár az egyetlen helyes módszer, egy-egy jelentős művész világnézetének ellentmondásos vonásait szociális helyzetének az objektív valóság alapvető ellentmondásaihoz viszonyított történelmi sajátosságából levezetni. Így tette ezt Lenin Tolsztojjal kapcsolatban. A különféle elemek egyesítése, hivatkozással a „határozatlanságra”, többnyire egyszerű számtani összeget eredményez, nem pedig szintézist, nem világnézetet. A múlt nagy művészeinek sok ellentmondásuk volt, de nem lehet egy tollvonással mindannyiukat eklektikusoknak és megalkuvóknak nyilvánítani. Tudni kell megmagyarázni ellentmondásaikat, mint koruk ellentmondásait, mint az osztályharc bonyolult és átmeneti formáinak visszatükröződését.

Az irodalom-szociológia szempontjából természetesen teljesen érthetetlen, hogyan tudta Tolsztoj, a gróf és földesúr alkotásában visszatükrözni kora parasztmozgalmának ellentmondásait. Pedig ez melleleg éppen így van. Az egyes személyiség és osztálya közötti ellentmondás soha nem zárja ki szükséges egységüket. A személyiség olyan problémákat vet fel és old meg, amelyeket a társadalmi viszonyok összessége és e viszonyok összes ellentmondásai támasztanak. Nem hiába írta Lenin, hogy ha valóban nagy művésszel állunk szemben, akkor az műveiben tükrözi a forradalom valamilyen lényeges oldalát, még abban az esetben is, ha ezt a forradalmat nem ismerte fel, abban az esetben is, ha születése és neveltetése folytán az uralkodó osztályhoz tartozott (mint Tolsztoj).

III.

A szociológiai módszer képviselői azt állítják, hogy a művészetről és irodalomról szóló tudománynak el kell kerülnie minden értékelést, legyen az filozófiai vagy esztétikai. Minden művet csak a keletkezését kiváltó szociális feltételeknek a szempontjából kell vizsgálni. Miután ezeket a feltételeket meghatároztuk és az adott mű keletkezésének szükségességét bebizonyítottuk, joggal vélhetjük, hogy a tudomány feladatát kimerítettük. Ellenkező esetben, azaz, ha az egyik művészi formát a másik elé helyezi, a tudomány elveszti szigorúan objektív jellegét és a szubjektív vélemények és véletlen ízlések hatása alá kerül. Az ilyen igazi tudomány Plehanov szavaival „objektív, mint a fizika és éppen ezért minden metafizikától idegen”. Ez egyébként korántsem az, amit Plehanov elképzelt. Szerinte „az objektív kritikának” feltétlenül „publicisztikainak” kell lennie, tehát tartania kell magát az értékelés bizonyos történelmi és filozófiai kritériumaihoz. A szociológia lényegesen tovább megy. A szociológia előtt felrémlik a szükséges kritikai felszereléssel felfegyverzett és a művészi alkotás elemeit rettenthetetlenül — mint a bonctani előadóteremben — prearáló tudós képe.

Ezért az úgynevezett szociológiát a műalkotás csak szociális családfájának megállapítása miatt érdekli, de nem von le és nem is tud levonni semmilyen, a műalkotás értékelésén alapuló következtetést. Nincs joga sem dicsérni, sem elítélni azt. Ez nem a tudomány dolga — mondják nekünk a szociológusok. Aligha lehetséges a gyakorlati kulturális feladatoktól jobban elszakított kérdésfeltevés.

⁷ Гос. музей изобразительных искусств. „Живопись и скульптура“. 1934, III, 31-33, 34.

Mit is tegyünk azzal a művel, amelynek történelmi szükségességéről meggyőződünk és amelynek „osztály ekvivalensét” tanulmányoztuk? Milyen reális haszna van abból a körülményből a szocializmus ügyének, hogy például az adott mű megjelenése egybeesett ilyen meg ilyen gazdasági rend bukásával vagy kialakulásával? Tegyük fel, hogy a szociológusok egészen helyesen határozták meg minden elem szerepét abban a művészi folyamatban, amely a történelem folyamán igazolta létét, és pontosan felmérték, hogy milyen kárt okozott ellenfelének. Megelégedhetünk-e azzal, hogy a műalkotást meghatározott osztály ideológiájához soroljuk? Nem lehet-e minden ideológiai forma igazi osztályelemzéséből meghatározott következtetést levonni e forma objektív értékét, tehát a számunkra alkotott értékét illetően is?

Éppen mert a szociológia sohasem jut a reális társadalmi valóság objektív folyamataihoz, hanem a művészet és a társadalmi környezet közötti külső egyezés felületén marad, éppen ezért kritikáinak döntő többségében nem lehet semmilyen értékes magot találni. Ez a mag csak a művészettörténet reális menetének megértése lehetne. A múltat tanulmányozva elmélyítjük és bővítjük a jelenre vonatkozó ismereteinket. A szocialista kultúra szempontjából egyaránt haszontalan mindenben a sohasem létező, örök és változatlan eszményeket keresni és mindent csak valami abszolút leszűkítettnek és a további fejlődésre alkalmatlannak tartani. Irodalmi tankönyveinkből megtudjuk, hogy Shakespeare — „korának fia”, meghatározott társadalmi környezet képviselője és „osztályának érdekeit fejezi ki”. Az olvasó és a tanuló emlékezetét egy sor szociológiai meghatározással gyarapítja: Shakespeare — a burzsoá elv vagy a nemesi osztály bomlásának kifejezője. Balzac — „az ipari, részben — kereskedelmi” burzsoázia vagy ellenkezőleg, a reakciós arisztokrácia ideológusa. Kerülve a sablonos történelmi tanokat, az irodalom-szociológusok a másik végletbe esnek, lemondanak általában minden tanról és az olvasónak csak ezeket az osztálymegjelöléseket hagyják meg. Az irodalmi és művészeti fejlődés egész folyamata rendkívül színtelenné és egyhangúvá válik. Shakespeare mint „reakciós arisztokrata” egy sorba kerülhet de Maistre-rel és Chateaubriand-nal. Valóban nem szabad túlzott követelményeket támasztanunk az olyan történészekkel szemben, akik arra szólítanak fel, hogy hallgassuk meg Diderot *Apácájában* „az ipari tőke zajos támadását a feudalizmus maradványai ellen”⁸, hogy Dantét tekintsük „az antifeudális blokk ideológusának”.⁹

Ezeknek a művészeknek a világnézetéből eltűntek a demokratikus elemek a szociológiai séma iszapjában. Az egyhangú osztályozást azonban az álradikalizmus színei tarkítják, ennek alapján élesen elítélik nemcsak a mai burzsoá ideológusok, nemcsak Kant, de a francia felvilágosodás nagy alakjainak „kétlelkűségét” is.¹⁰

Az úgynevezett „objektivitás” nevében a szociológia elvet minden olyan kísérletet, amely arra irányul, hogy a különböző művek és művészi formák viszonylagos, de objektív értékével tisztába jöjjön. A szociológiának ez az elve újjáteremti a pozitivistá burzsoá irodalomtudomány analóg tendenciáját, amely a minket érdeklő területen már régen, például Taine szájával tagadja a burzsoá gondolat klasszikus áramlatait, mert bizonyos történelmi, társadalmi és kulturális jelenségekért rajonganak (mint pl. Görögország, reneszánsz). Ha az elvtelenséget elvnek lehet megtenni, ez csak „banális igazság” formáját öltheti: „az ízlések különbözők”. Hogy nagy és jelentős-e a művész mint művész és gondolkodó, azt mondják, nem lehet korának tényleges adataival megmagyarázni. A mi véleményünk pedig — mindössze csak vélemény, tehát nem biztos, hogy rendelkezik a tudományos ítélet objektív sajátosságával. Pontosán erre tanít minket mind a mai

⁸ Г. МЕДЫНСКИЙ: Религиозные влияния в русской литературе. 1934. 6.

⁹ Ю. ИОФФЕ: Синтетическая история искусства. 1933.

¹⁰ G. MEDINSZKIJ: i. m. 6—11.

napig sok irodalom- és művészettörténész. Nem véletlen, hogy a szociológusok a művészet felvirágzását az olasz reneszánszsal is, a spanyol katolikus barokkal is, az antik plasztikával is, a francia plein air-rel is, a tőkés országok mai művészetével is igazolják. Az ilyen kritikai módszert már egyszer Marx jellemezte az úgynevezett történelmi jogi iskolával kapcsolatban: „Akárcsak Hugo elve, ugyanúgy érvelése is pozitív, azaz kritikátlan. Nem ismer különbségeket. Minden, ami létezik, tekintély . . . Az egyik helyen ez a pozitív, a másikon amaz . . . vesd alá magad annak, ami a te négy falad között pozitív.”¹¹

A művészetszociológiát ennek az analógiájára történelmi művészeti és irodalmi iskolának lehetne nevezni. Hugo Marx által leírt iskolájához hasonlóan ez is hajlandó bármilyen művészeti jelenséget elismerni és „igazolni”, ha az „történelmileg feltételezett”.

Ha valaki kételkednék abban, hogy a műalkotások értékeléséről való lemondás igen veszélyes következményekkel jár, emlékeztetjük, hogy az „objektívizmust” Lenin a burzsoá liberális és mensevik tudomány legrosszabb oldalának tartotta. Lenin azt tanította, hogy az irodalmat is csak „a forradalmi proletariátus szempontjából” szabad megítélni. A proletariátus szempontja és értékelésének kritériuma olyan objektivitással rendelkezik, amelyről a múlt legnagyobb elméi is csak ábrándozhattak, mert ebben a kritériumban megtaláljuk annak a történelmi törvényszerűségnek az elméleti kifejeződését, amely az emberiség szocialista irányú haladásának alapja. Ha a művészi alkotást a szocializmus szempontjából értékeljük, akkor fel kell tárunk összes progresszív elemeit, és meg kell határozunk, hogy mennyire mélyen tükrözi vissza a történelem ellentmondásait. Mondanunk sem kell, hogy ez a szempont történelmileg felette áll mindazoknak az ízéseknek és fogalmaknak, sőt az értékelt mű leghaladóbb kortársainak is, akikkel és amikkel a szociológusok elsősorban számolnak.

Foglaljuk össze az elmondottakat. A RAPP vezetők nem kis mértékben segítették elő a szociológiai módszerek meghonosítását kritikánk gyakorlatában. Ezt láttuk azoknak az íróknak a példáján, akikkel kapcsolatban kapkodó, gyakran formális és túlzottan egyenesvonalú klasszifikációt alkalmaztak: kispolgárnak, nemeseknek stb. nyilvánították őket. Az történt velük életükben, ami az irodalomtörténetben tiszteletre méltó helyet elfoglaló megboldogultakkal. A RAPP teoretikusai változtatlanul mindent a direkt osztály-besorolásra szűkítették le és logikai szükségszerűséggéppon meg kellett követelnünk minden írótól a „művészetpolitikai alapismeretek” kérdéseinek pontos tudását. Mindez eldurvította és meghamisította a szovjet értelmiség tömegei és a szovjet írók között folytatott nevelő és vezető munka pártmódszereit és az úgynevezett „szociológiai módszer” átértékeléséhez vezetett. Amikor azonban elmarasztaljuk a RAPP módszereit és bíráljuk a szociológia elveit, egyáltalán nem szükséges ismételnünk azoknak a liberális művészettörténészeknek és kritikusoknak a véleményét, akik a szociológia elleni harcban azt szerették volna látni, hogy lemondunk a politikai kritikáról az „esztétikai” javára a szó leganti-marxistább értelmében. Meg kell értenünk, hogy az írói alkotás osztálytartalmának elemzése a marxisták legfőbb feladata, és az, aki a szociológia bírálatában az elemzés absztrakt esztétikai formáihoz való visszatérést látja, nem alkotott világos fogalmat a marxista művészetelméletéről és feladatairól, hacsak nem tudatosan ferdíti el azokat. Az egyik hibás rendszer elleni harc nem jelenti a másik elfogadását és védelmezését. Aki ismeri a pártvezetés elveit szocialista építésünk minden területén, nem kételkedhet ebben. A marxista művészetelmélet egyaránt kizárja mind a „szociológiát”, mind a „liberális” „nem pártos” historizmust.

(И. Ю. ВЕРЦМАН: *Марксо-ленинская теория искусства и ее социологическое значение. Вестник Коммунистической Академии, 3 (1934 II. 26.)*

¹¹ MARX és ENGELS Művei I. köt. 79—80. Bpest, 1957. Gustav Hugo (1764—1844) német jogtudósról, a „történelmi iskola” megalapítójáról van szó. (Szerk.)

LEVIN L. SCHÜCKING
KORÍZLÉS ÉS „KORSZELLEMEK”

Az ízlésváltozás jelensége. Az irodalomtörténet, egyáltalában a művészetek története, feladatát mindmáig majdnem kizárólag a művészeti alkotással és a művésszel való foglalkozásban látta. A közönség művészi ízlése fejlődésének kérdését, ennek „hogyan”-ját és „miért”-jét eddig még éppen hogy csak érintették. Így történt, hogy az utóbbi évtizedek bizonyos irányú, a többség számára megdöbbenítő fejlődését szinte teljes értetlenség fogadta. A nyilvánvaló ízlésváltozás sokak számára rejtélyesnek és sorsszerűnek tűnik, egyesek az általános hanyatlás jelét látják benne, amelyet politikai és társadalmi eszményeik letűnésével hoznak szoros összefüggésbe. Ám a dolgok korántsem olyan csodálatosak, mint amilyennek olykor látszanak, hogyha helyes történelmi-társadalmi összefüggésükben szemléljük őket.

Összefüggés a korszellemmel. Mennyiben tekinthető tehát egy kor művészi stílusa belső szükségszerűségnek? Nincs kérdés, amelyre a válasz olyan magától értetődővé ne vált volna, mint erre. A művészet, így halljuk, a korérés legfinomabb kifejezése. Aki például a képzőművészet formanyelvét érti, igen sokat megtudhat általa egy kor gondolkodásáról. Az embernek a dolgokhoz való viszonya, etikai értékelései, érzelmi hangsúlyai mind közvetlenül érzékelhető kifejezésre jutnak a művészetben. A művészet egyfajta szeizmográf, amely az addigi szellemi nyugalmi állapot legfinomabb kilengéseit is regisztrálja. A művészetben, elsősorban a képzőművészetben nyer a korszellem formát és kifejezést. Egy valóban kifinomult érzésű ember az egész szellemi életről képet kaphat általa, mint ahogy bizonyos természetes gyógymódot alkalmazók az egész test állapotát kiolvasásuk a szemekből. Ennek a nézetnek az elterjedtségét mutatja egyik akkori vezető újságunk tudósítása a lipseai birodalmi törvényszéknek az 1920-as nacionalista Kapp-puccs részvevői ügyében tartott tárgyalásáról. Ezt olvashatjuk: „A per számára a birodalmi törvényszék nagyterménél nem lehetett volna jobb szimbólumot találni. Ez a hazug, a nép mélyéből öntudatlanul feltörő formatörekvéseket ignoráló, kimondhatatlanul természetellenes, parvenü giccs, amely a falakat elborítja! Aki megtekinti ezt a dísztermet, az előtt ösztönösen nyilvánvalóvá válik, miért jött a háború és az összeomlás, s miért kellett egy Kapp-puccsnak bekövetkeznie!”

„Korszellem” és szociális csoportok. Ne tévesszük szem elől, hogy a bennünket körülvevő világnál sokkal könnyebb a már elmúlt idők korszellemét meghatározni, formába önteni. Bizonyos az is, hogy az erre irányuló kísérletnél nagyon is kézenfekvő a „petitio principii” veszélye. A bizonyításhoz ui. könnyen azt vesszük elő, amit elsősorban be kell bizonyítanunk. A gótika szellemét pl. először kiolvassuk a művészetből, s azután újra megtaláljuk a művészetben. — Nos, a Németországban oly fejlett filozófiai szemléletmód egyik követője bizonyára bosszúsan kioktatna minket: itt nincs semmi probléma, sokkal inkább magától értetődő, hogy a művészet egy bizonyos világnézetnek felel meg és ezt kell korszellemként érteni. Számára a művészet elsősorban ideák hordozója. „Az irodalomtörténet — mondja például Hettner — az ideáknak és azok tudományos és művészi formáinak története.” Hogy helyes-e Hettner szellemében végső fokon minden művészi formát mint ideát felfogni, ne fejezzük. Ha azonban a filozófia fogalmát a diltheyi hármás felosztás értelmében mint világképet, világértékelést és mint az életvitel alapelveit fogjuk fel, azonnal felmerül a kérdés: melyik szociológiai (társadalmi) csoportról van szó? Mert aki tekintetét az egész népre irányítja, azonnal látni fogja a világkép, világértékelés és életelvek tekintetében fennálló igen alapos különbségeket. Ma már nem látjuk olyan egyszerűen a dolgokat, mint Herder, aki korszellemként „a legjobb eszű, legértelmesebb emberek alapelveit és véleményeit” értette. A kép-részek túlságosan különbözőek ahhoz, hogy gondolkodásukat könnyen össze lehetne foglalni egyetlen képzetben.

Legfőljebb egyes csoportokat lehet így kiválasztani, ha csak ezeket a dolgokat nem szabályozzuk erőszakkal, mint a hatóságilag kikényszerített „szocialista realizmust” a kommunista államban. Egyes csoportoknál a vallási különbségek játszanak szerepet. Ha ezeket figyelmen kívül hagyjuk, még mindig maradnak más csoportok. A legszembetűnőbbek azok, amelyeket a társadalmi tagozódás hívott életre. Különböféle szociális atmoszférák különféle társadalmi ideálokat termelnek ki. De ezek közül valójában melyikről mondhatjuk, hogy a kor kifejezője? Ha manapság korszellemről beszélünk, nyilvánvalóan annak a bizonyos csoportnak többé vagy kevésbé szűk gondolkodását tartjuk szem előtt, amelyet műveltség, képzettség terén vezető rétegnek tekintünk. Ennek ellenére ez a fogalom sem egyértelmű. Ha ugyanis azt a réteget értjük rajta, amelynek akarata és eszközei a szociális életet előbbre viszik, akkor ez semmi esetre sem esik mindig egybe azzal, amely valójában a művészetet és a tudományt hordozza. Vegyük szemügyre pl. Angliában a XVIII. század eleji viszonyokat, amikor a polgári kultúra lassan elkezdi magának utat törni felfelé. A puritánul gondolkodó polgárság csoportjának világképe, világértékelése és életelvei egészen mások, mint az arisztokráciáé. Társadalmi ideálok tekintetében jórészt szöges ellentétben állanak egymással. Az utókor ellenben úgy ítélte, hogy a polgárság eszményei sok tekintetben, pl. a házasság és családi életre vonatkozóan messze magasabb rendűek voltak. Valóban az idők folyamán fokozatosan felül is kerekedtek. A tudomány és a művészet ugyanekkor még legnagyobb mértékben az arisztokrata csoport sajátja, vagyis ha a vezető szellemek nem az arisztokráciából származnak is, de elsősorban az tartja fenn, az lelkesíti őket. Vagy vegyük szemügyre a mai németországi viszonyokat. Kétféle ma a vezetés? A munkásság ma bizonyára jelentős mértékben igényt tarthat arra, hogy szerepét a szociális élet előbbrevitelében elismerjék. Sok haladó eszmének, valódi kulturális célkitűzésnek, mint pl. a pacifizmusnak vagy annak a gondolatnak, hogy a kétkezi munkás élete mind kevésbé legyen gépies, ő a valódi hordozója. Ezekben a területeken, Ibsen szavaival élve, „szövetségben áll a jövővel”. Ám a munkásság leghívebb barátja is habozni fog, hogy mindezekért, legalábbis már most, műveltségileg vezető rétegnek kiáltsa ki. Tekintve a valódi szellemi kérdésekkel szembeni érdeklődés hiányát, amely a kétkezi munkások nagy tömegeiben még természetesen mutatkozik, s amely csak gazdasági helyzetük javulásával fog fokozatosan eltűnni, nem állíthatjuk, hogy a tudomány és művészet, valamint a szociális élet területén döntő mértékben a munkásságtól függne a haladás.

Aminek azonban világosan ki kell tetszenie az elmondottakból: nem beszélhetünk egy korszellemről, csakis korszellemek egész sorozatáról. Különböző életeszményekkel és társadalmi ideálokkal rendelkező csoportok mindig is el fognak egymástól különülni. Jó néhány körülménytől függ azonban, hogy a mindenkor uralkodó művészet ezek közül melyikkel lesz a legszorosabb kapcsolatban, s fellegekben jár az, aki ennek magyarázatát tisztán eszmei tényezőkből keresi.

(Levin L. Schücking: *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. Bern, 1961. 7–14.)

A MŰALKOTÁS HELYZETE TECHNIKAI REPRODUKÁLHATÓSÁGÁNAK KORSZAKÁBAN

A tömegből, mint anyaméhből minden, a művészettel szemben tanúsított szokásos viselkedési forma újjászületve kerül ki. A mennyiség minőségbe csapott át: az érdeklődők jelentősen megnövekedett tömege az érdeklődésnek megváltozott módját hozta létre. Ne tévessze meg a vizsgálódót az, hogy ez az érdeklődés inkább csak rossz hírfű alakban jelentkezik. Mindig voltak olyanok, akik szenvedélyesen ragaszkodtak a dolog felületes megközelítéséhez. Közülük Duhamel nyilatkozott a legradikálisabban. Csak annyi érdemet tulajdonít a filmnek, hogy az újfajta érdeklődést kelt a tömegekben. Szerinte a film „helőtáknak való időtöltés, műveletlen, nyomorult, agyondolgozott, gondokemészette emberi kreatúráknak szánt szórakozás, . . . olyan színjáték, amely nem igényli a figyelem koncentrációját, semminemű gondolkodási képességet nem követel, . . . nem deríti fel a szívet, s legfeljebb azt a nevetséges reményt képes nézőjében ébreszteni, hogy egy szép napon talán még belőle is sztár lehet Los Angelesben”. Látnivaló, ez alapjában nem más, mint a régi panasz: a tömegek szórakozást, kellemes élményt keresnek, a művészet pedig figyelemkoncentrációt, összeszedettséget kíván. Ez így közhely. Marad azonban a kérdés: vajon ez a nézet alapja lehet-e a film vizsgálatának? — Nem árt ezt a problémát közelebről szemügyre venni. A kellemes élmény és az összeszedettség egymással szemben áll, s ellentétük a következő módon formulázható meg: a figyelmét koncentráló szemlélő belemerül a műalkotásba, szinte behatol, akárcsak a legenda kínai festője, amint befejezett művét szemlélte. Ezzel szemben a kellemes élményeket kereső tömeg a maga részéről feléli a műalkotást. Legszenbetűnőbben az épületeket. Az építészeti ugyanis az olyan műalkotás prototípusa, amelynek recepciója kellemes élmény szerzése közben és a kollek-tívum által történik. Az építészeti recepciójának törvényei felettébb tanulságosak.

Az épületek végigkísérik az emberiséget történetének a legkezdetétől fogva. Sok műforma keletkezett és lett ismét a múlté. A tragédia a görögöknél jelent meg, majd velük együtt csaknem feledésbe merült és csak századok múltán éledt fel igaz valójában. Az eposz a nép ifjúkorában gyökerezik, Európában ki is halt a reneszánsz korának végén. A táblafestészet a középkor alkotása, és megszakítatlan fennmaradását semmi sem garantálja. Szállásra, fedélre azonban mindig szüksége volt az embernek. Így az építészeti tevékenység sohasem szakadt meg. Az építőművészet hosszabb múltra tekinthet vissza, mint bármely más művészeti ág, önmagát megjelenítő hatása pedig különösen jelentős minden olyan kutatás szempontjából, amely a tömegeknek a műalkotáshoz fűződő kapcsolatáról próbál számot adni. Az épületek recepciója kettős módon történik: a használat révén és az észlelés révén. Vagy helyesebben: taktikailag (taktisch) és optikailag. Az ilyen fajta recepcióról nem alkothatunk magunknak fogalmat, ha ezt a műalkotás szemléletének azzal az összeszedett módjával tévesztjük össze, ahogyan például a turisták nézik a híres épületeket. Ugyanis annak, ami az optikai oldalon a szemlélődés, a taktikai oldalon nincs semmiféle megfelelője. A taktikai recepció nem annyira a figyelem útján következik be, inkább a megszokás útján. Sőt, utóbbi messzemenően meghatározza még az optikai recepciót is, ugyanis természeténél fogva nem annyira megfeszített figyelés, mint inkább a futólagos tudomásulvétel közben megy végbe. De az építészettel kapcsolatban kialakult recepció-formának bizonyos körülmények között kanonikus érvénye van. Hiszen azok a feladatok, amelyek elé a történelmi változások kora állítja az emberi észlelő apparátust, nem oldhatók meg pusztán optikai úton, vagyis szemlélődés révén. A taktikai recepció irányításával, a megszokással lehet csak lassanként úrrá lenni rajtuk.

Megszokás kellemes élmények szerzése közben is előállhat. Sőt: az, hogy bizonyos

feladatokat kellemes élmények szerzése közben is el lehet végezni, bizonyítja igazán, hogy e feladatok megoldása megszokássá vált. A művészet nyújtotta kellemes élményeken keresztül észrevétlenül ellenőrizhető, mennyiben váltak megoldhatókká az appercipiálás elé állított új feladatok. De mivel az egyén számára fennáll a kísértés, hogy kivonja magát e feladatok alól, azért a művészet e feladatok legnehezebbjeit és legfontosabbjait akkor ragadja meg, amikor tömegeket mozgósít. Ezt teszi jelenleg a filmmel. A kellemes élmények révén történő recepció, amely egyre nyomatékosabban jelentkezik a művészet minden területén, s az appercipiálás mélyreható változásának a tünete, a filmben találja meg sajátos gyakorló-eszközét. A film a maga sokszerű hatásával eleget tesz a recepció eme formájának. Nemcsak azáltal szorítja vissza a pusztá hódolat-értéket, hogy közönségét véleményalkotó magatartásra bírja, hanem azáltal is, hogy a mozinézőknek ez a véleményalkotó magatartása nem implikálja a figyelmet. A közönség a vizsgálóbíró szerepét játssza, de a szóragoztatott vizsgálóbírót . . .

. . . A mai ember növekvő proletarizálódása és a növekvő tömegképződés egyazon történés két oldala. A fasizmus úgy igyekszik megszervezni az újonnan keletkezett proletarizált tömegeket, hogy közben a tulajdonviszonyok — amelyek megsemmisítésére a tömegek törekednének — érintetlenül maradjanak. Üdvösnek látja, hogy a tömegek kifejezési lehetőséghez (de az Isten szerelmére, ne jogaikhoz!) jussanak. A tömegeknek joguk van a tulajdonviszonyok megváltoztatására; a fennálló tulajdonviszonyok konzerválása mellett keres számukra kifejezési formákat. A fasizmus tehát — következetesen — a politikai élet esztétizálására törekszik. A tömegeken tett erőszak, amelyeket a „Führer” előtti hódolat jegyében térdre kényszerít, megfelel egy olyan apparátuson alkalmazott erőszaknak, amelyet a hódolat-értékek előállítására lehet fölhasználni.

Minden olyan erőfeszítés, amely a politika esztétizálásának érdekében történik, egy pontban csúcsosodik ki. Ez a pont a háború. Háború, csakis háború alkalmával lehet a fennálló tulajdonviszonyok megőrzése mellett célokat adni a nagyméretű tömegmozgalmaknak. A politika oldaláról így fogalmazható meg a tényállás. A technika oldaláról pedig ekképpen: csak háború esetén lehet mobilizálni a jelen összes technikai eszközt úgy, hogy közben a tulajdonviszonyok sértetlenek maradjanak. Magától értetődik, hogy a fasizmus, amikor a háborút dicsőíti, nem ezekkel az érvekkel él. Mégis tanulságos egy pillantást vetni az övéire. Marinettinek az etiópiai háború alkalmából írott kiáltványából idézünk: „Mi futuristák 27 éve lázadunk az ellen, hogy a háborút antiesztétikusnak bélyegezzék . . . Ennélfogva kijelentjük . . . a háború szép, mert — hála a gázmaszkoknak, a riasztó megafonnak, a lángszórónak és a kis tankoknak — megalapozza az ember uralmát a leigázott gépek fölött. A háború szép, mert valóra váltja az emberi test megálmódott fémesítését. A háború szép, mert gazdagítja a golyószórók orchideái körül elterülő mezőt. A háború szép, mert egyetlen szimfóniát teremt a géppuskából, az ágyúlovodékekból, a tűzszünetekből, a parfümökből és a rothadás szagából. A háború szép, mert új építészetet alkot, a nagy tankok, a geometrikus alakzatban zúgó repülőrajok, a felégetett falvak fölött kavargó füstfelhők stb. építészetét . . . Futurista költők és művészek . . . Vessétek emlékezetetekbe a háború esztétikájának ezeket az alapelveit, hogy ezek vezéreljék az új költészetért és új plasztikáért folytatott küzdelmeteket !”

E kiáltvány „előnye”: legalább világosan beszél. Kérdésfeltevése pedig megérdemli, hogy a dialektikus gondolkodó is foglalkozzék vele. Az ő számára a mai háború esztétikájának kérdése így áll: ha a termelő erők természetes felhasználását a tulajdonviszonyok akadályozzák, úgy a technikai segédeszközök, a fejlődés üteme és az erőforrások fokozása a természetellenes felhasználás irányába szorít. Erre pedig háború révén van lehetőség. A háború az általa okozott pusztításokkal bizonyítja: a társadalom nem volt elég érett arra, hogy a technikát a maga javára használja fel, a technika pedig nem volt elég fejlett ahhoz, hogy a társadalomban működő elemi erőket megfékezze. Az impe-

rialista háború a maga szörnyűségeivel együtt abból a diszkrepanciából következik, amely a hatalmas termelőeszközök és azoknak a termelési folyamatban való elégtelen felhasználása között (más szavakkal: a munkanélküliségből és a fogyasztópiacok hiányából) előállt. Az imperialista háború a technika lázadása, a technikáé, amely emberi anyagon éli ki azokat az igényeit, melyeknek természetes tárgyát a társadalom megvonta tőle. Ahelyett, hogy a folyókat csatornáznák, lövészárkokat árasztanak el emberfolyamokkal, ahelyett, hogy a repülőgépek vetőmagot szórnanak a földekre, városokat bombáznak, a gázháborúval pedig megszületett a légkör tönkretételének új technikai eszköze.

„Fiat ars — pereat mundus” — hangoztatja a fasizmus, és a technika által megváltoztatott érzelmi észrevevés művészi kielégítését, amint Marinetti beismerte, a háborútól várja. Ez aztán a tökéletes l'art pour l'art! Az emberiség, amely egykor Homérosznál az olümposzi istenek szemléletének művészi tárgya volt, most önmaga számára lett az. Önmagától való elidegenedése folyamán olyan fokra jutott, hogy önmaga megsemmisítésében elsőrendű esztétikai élvezetet talál. Így áll hát a dolog a politika esztétizálása körül, amelyet a fasizmus művel. A kommunizmus erre a művészet politizálásával válaszol.

(Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit*. Edition Suhrkamp, 1963. 45—51.)

PITIRIM A. SOROKIN

A KULTÚRA BELSŐ ÉS KÜLSŐ ASPEKTUSAI ÉS EZEK MEGFEJTÉSÉNEK MÓDSZEREI

A gondolat- és jelentéselemek, amelyek valamely logikus egységben összefüggő kultúrárendszer alapjául szolgálnak, két aspektusukban, *belső* és *külső* aspektusukban vizsgálhatók. Az előbbi a belső tapasztalás világához tartozik, akár nem integrált képzetek, gondolatok, akaratok, érzések és érzelmek szervezetlen formájában, akár azon gondolatrendszerek szervezett formájában, amelyek a belső tapasztalás ezen elemeiből szövődnek. Ez a tudat, az érték és a jelentés világa. Rövidség kedvéért a továbbiakban „a kultúra mentalitása” (vagy „kulturális mentalitás”) terminussal fogjuk jelölni. A külső aspektust pedig olyan szerves és szervesetlen jelenségek (tárgyak, események, folyamatok) alkotják, amelyek vagy megtestesítik, vagy magukban foglalják, vagy érzékelhetővé teszik, vagy kifejezik a belső tapasztalást. E külső jelenségek csak mint a belső aspektus manifesztációi tartoznak valamely kulturális rendszerhez, ezen túlmenően nem részei az integrált kultúrának. Ebből következik, hogy az integrált kultúrárendszer kutatói számára a belső aspektus vizsgálata a lényegbevágó. A belső aspektus határozza meg, hogy melyik külsőlegesen létező jelenség — s milyen vonatkozásban és milyen mértékben — lehet a rendszer része. Más szavakkal: a kultúra külső aspektusát a belső aspektus szabályozza.

...Több kérdés vetődik fel: Hogyan érthetjük meg helyesen egy kultúra belső aspektusát? S miután a belső aspektust nem éppen könnyű megragadni, gyakran csak kikövetkeztetni lehet — hogy megérthessük, „meg kell fejtenünk”, mégpedig külső hordozóiból, melyekkel nem azonos — hogyan lehetünk biztosak afelől, hogy megfejtésük helyes, hogy nem tulajdonítottunk-e olyan jelentéseket a külsőlegesen kulturális jelenségek egy adott konfigurációjának, amelyek nem rejlenek benne? Hogyan győződhetünk meg arról, hogy több különböző megfejtés közül melyik a legmegfelelőbb? Van-

nak-e olyan eszközök, amelyek segítségével ellenőrizhető és így jóváhagyható egy adott megfejtés?

... A fenti kérdésekre adandó válasz attól függ, hogy mit értünk a külső hordozók egy adott komplexumában megtestesült valódi vagy *igazi* mentalitáson. Az igazi jelentés több lehetséges fajtája közül a következőt említhetjük.

Az *igazi* jelentés terminusa vonatkozhat az adott külső hordozókat létrehozó személy vagy embercsoport szándékára. Említsük példának azokat a jelentéseket, amelyekre Beethoven gondolt zenedarabjai komponálása közben, vagy azokat, amelyeket Dante tartott szeme előtt a *Divina Commedia* írása közben, vagy azokat, amelyeket valamely alkotó vagy átdolgozó szán az általa létrehozott kulturális értékek komplexumának. Egy adott jelenség *igazi* mentalitásának *pszichológiai* interpretációját kapjuk meg így. Ennek értelmében akkor fejtjük meg helyesen valamely kultúra belső aspektusát, ha azt pontosan ugyanazonmód tekintjük, mint ahogyan alkotói és átdolgozói tekintették. Ha a kutató ki tudja mutatni, hogy az ő általa adott interpretáció valóban azonos azzal, ahogyan a szóban forgó személyek és csoportok értelmezték művüket, interpretációja, mint pszichológiai megfejtés, helyes. A pszichológiai megfejtés célja tehát az, hogy kimutassa, hogyan értelmezte ezt vagy azt az értéket ez vagy az a személy, csoport vagy generáció.

... Sok más esetben azonban nem tudjuk igazolni pszichológiai megfejtésünket, vagy azért, mert az adott külső hordozó többféle interpretációra ad alkalmat, vagy azért, mert nem áll rendelkezésünkre olyan dokumentáris bizonyíték, amely egyértelműen vallana a szerző szándékáról és a szerző adta jelentésről, vagy egyéb hasonló okokból. De ez igen sok esetben nem zárja ki annak lehetőségét, hogy egy adott kulturális értéknek vagy nagy kulturális konglomerátumnak helyes pszichológiai megfejtését adjuk. Kisebb pontokon bármennyire is eltérhetnek egymástól az arisztotelészi filozófia pozíciójáról adott interpretációk, e filozófia lényegét hasonlóan fogja fel és értelmezi valamennyi számottevő tudós. Senkinek sem jutna eszébe, hogy a metafizikában materialistának, az episztemológiában csak empiristának, társadalmi és politikai nézeteiben pedig individualistának tartsa a nagy görög bölcslőt. Ugyanezt más személyekről és csoportokról is el lehet mondani. Bármekkorak is a történelemnek mint tudományoknak és művészetnek a hiányosságai, legszigorúbb kritikusa sem bizonyíthatja eredményeit mítosszal. Röviden: Egy kultúra vagy egy kulturális érték belső aspektusának helyes pszichológiai megfejtése gyakran lehetséges, s e megfejtési forma helyességét gyakran támaszthatjuk alá elégséges evidenciával.

Ez tehát az egyik mód, ahogyan a kulturális jelenségek igaz mentalitását felfoghatjuk és ezt megfejthetjük, és ilyen eszközökkel ellenőrizhetjük a módszer viszonylagos helyességét. Ezt a módszert bizonyos mértékig ebben a könyvben is alkalmazni fogjuk.

A megfejtésnek azonban nem ez az egyetlen lehetséges formája. Kulturális jelenségek belső aspektusának *szociológiai-fenomenológiai*¹ megfejtése is lehetséges. Az interpretálásnak ez a módja e sorok írójának szempontjából, s általában véve szociológusok számára talán fontosabb is, mint a tisztán pszichológiai.

Mi a szociológiai-fenomenológiai megfejtés lényege? Hogy minél egyszerűbben világíthatassuk meg, kezdjük olyan tényekkel, amelyek minden olvasó előtt ismertek. Nem ritka jelenség, hogy egy tevékenység objektív eredménye jelentősen eltér a cselekvő személyek szubjektív szándékától. Költők légióinak szeme előtt lebeg az a cél, hogy nagy költeményt alkossanak, s csak gyatra verszetek kerülnek ki tolluk alól. Sok tudós sze-

¹ A „fenomenológiai” terminust bizonyos vonatkozásban Husserl terminusával megegyező értelemben használom a jelentés társadalmilag „objektív” létének jelölésére, nem véve tekintetbe azt, hogy ez egybeesik-e vagy sem a pszichológiai jelentéssel. Vö. HUSSERL: *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*, transl. by W. R. Gibson (New York, 1931) és *Logische Untersuchungen*, I—III. (Halle, 1922).

retne Plátón, Newton vagy Darwin lenni, de csak közepszerű eredményekre futja erejéből. Számos államférfi és politikus készül nagyhorderejű reformok bevezetésére, amelyek aztán a valóságban nem igazolják a várakozásokat. Hányan dajkálják gondolatban olyan karrier tervét, mely multimilliomossággal végződik, s kinek sikerül ezt elérnie! Végezetül, nem egy alkotó lesz naggyá úgy, hogy a művében megvalósult eredmény korántsem egyezik eredeti elgondolásával, alkalmasint éppen az ellenkezője annak. Röviden: sok olyan kulturális komplexum van, melyeknek alkotójuk elgondolta jelentésük és szociális jelentésük egyáltalán nem esik egybe.²

Mire következtessünk e tények alapján? Arra, hogy a pszichológiain kívül nincs más jelentés? Vagy ismerjük el a jelentésnek egy másik, az előbbtitől különböző formáját? Ha elfogadnók az első alternatívát, le kellene tagadnunk azt a nyilvánvaló ténytet, hogy a szándék és eredmény közt keletkező diszkrepancia nem fosztja meg okvetlenül jelentésétől a kulturális komplexumot.

... Mindebből mi következik? Természetesen az, hogy ha nem ismerjük az alkotó eredeti szándékát s művéről adott értelmezését, ezt egy másik szubjektív interpretációval helyettesíthetjük, nevezetesen a sajátunkkal, vagy olyannal, amely más — kortársi vagy nem kortársi — személytől vagy csoporttól származik. Más szavakkal így fogalmazhatjuk meg a kérdést: Létezik-e kulturális jelenségeknek olyan szociológiai-fenomenológiai megfejtése, amely alapvetően különbözik a pszichológiaitól? „Igen”-nel válaszolhatunk.

Említsük elsőnek a kultúra kauzális-funkcionális megfejtését. Ennek célja az, hogy felfedje a kulturális értékek vagy komplexumok összetevői között fennálló *kauzális-funkcionális viszonyokat*. Sokan nincsenek tudatában annak, hogy cselekvéseiknek mik is az igazi okai, tevékenységük és kortársaik tevékenysége között mégis van ok-okozati viszony: lehetséges, hogy a kulturális sémák variánsai között mutatkozó ok-okozati összefüggések nem világosak az emberek előtt, ezek az ok-okozati viszonyok azonban mégiscsak léteznek. Feltárásuk és kimutatásuk a tudósok privilégiuma. Ha ez megtörtént, a kulturális konfigurációk részei — függetlenül bármilyen rájuk vonatkoztatott pszichológiai megfejtéstől — mint egy kauzálisan feltételezett összefüggő egység elemei egyszerre érthetőkké válnak. Más szavakkal: *A kulturális jelenségek igazi mentalitásának feltárását célzó szociológiai-fenomenológiai interpretáció első formája a kauzális-funkcionális megfejtés*, amely — legalábbis elméletileg — teljesen független lehet a pszichológiai megfejtéstől. A népsűrűség és a bűnözés vagy az üzleti élet változásai és a válási arányszám közötti jelentékeny kapcsolat olyan jelenségek példái, amelyekre a kauzális megfejtés alkalmazható.³

A belső kulturális aspektusok szociológiai-fenomenológiai interpretációjának másodikk formája a *logikai megfejtés*. Előadódhat, hogy bizonyos kulturális értékeknek nem tudjuk pszichológiai megfejtését adni, és kauzális viszonyaikról sem tudunk semmit; a következő kérdések azonban sok kulturális komplexummal kapcsolatban joggal tehetők fel és válaszolhatók meg: Egységesek-e vagy ellentmondóak logikailag egy adott kultúra alkotóelemei? Érthető és összefüggő rendszert alkotnak-e vagy nem? Ha igen, milyen természetű ez a rendszer? Vannak-e olyan egyesítő elvek, amelyek egy adott

² Miután Paretonak a logikus és nem logikus cselekedetekre vonatkozó elmélete már ismert, e megállapításunk igazolására elegendő, ha az ő művére hivatkozunk. Bár Pareto lényegesen más módon különböztette meg a logikus és nem logikus cselekvéseket, mint ahogyan ez jelen munkánkban történik, az az állítása, hogy a nem logikus cselekvések dominálnak, befolyásolta idevágó fejtegetéseinket.

³ Lényegében véve a legtöbb szociológiai elmélet kauzális megfejtésen alapszik. Erre vonatkozólag lásd többek között *Contemporary Sociological Theories* (New York, 1928) c. munkámat.

konfiguráció valamennyi elemét áthatják, vagy nincsenek? Ilyen és ehhez hasonló kérdések vetődhetnek fel és válaszolhatók meg anélkül, hogy figyelembe vennénk a szóban forgó kulturális alakzat pszichológiai megfejtését. Sok esetben a pszichológiai interpretáció segítségünkre lehet a logikai jelentés feltárásában; a két eljárás gyakran együtt alkalmazható; néha semmit sem mondhatunk a pszichológiai jelentésről; olykor a pszichológiai jelentés ellentmond a logikai megfejtés eredményének. A logikai megfejtés minden körülmények között megáll a maga lábán és elméletileg független a pszichológiai jelentéstől. Ez történhet például bármely mű — kezdve ismeretlen egyetemisták vizsgálólgozatától, egészen valamely ismert vagy anonim szerző remekművéig — megfejtésekor. E műveket mindig meg tudjuk ítélni eszméik logikussága és belső következetessége tekintetében anélkül, hogy figyelembe vennénk, ki volt a szerzőjük és annak mi volt a közvetlen szándéka. Egy mű logikai érvényessége áll és hat, mégpedig az író szándékától függetlenül. Ugyanez mondható minden erkölcsi, vallási, esztétikai vagy másmilyen kulturális értékről és ezek komplexumairól.

...A logikai megfejtés lényegét illetően most már van annyi előzetes elképzelésünk, amennyi elegendő jelen fejtegetéseink számára. Kiegészítésképpen csak e megfejtés néhány implikációjára szükséges még rámutatnunk.

Ezen implikációk közül az első: a logikai érvényesség bizonyos normáinak szükségzerű feltételezése, akár explicit, akár implicit módon. Csak akkor kísérhetjük meg a kultúra könyvének olvasását, csak akkor tudjuk eldönteni, hogy ennek melyik része logikus és melyik nem, ha rendelkezünk ilyen normákkal. Az általunk alkalmazott kánon megfelel annak a kánonnak, amelyet bármely más tudomány alkalmaz, mivel egy tudomány sem képzelhető el annak normája nélkül, hogy mi érvényes és mi nem. S ez a kánon pedig magában foglalja mind a deduktív, mind az induktív logika alapjait, ezek minden válfajával együtt, a matematikai logikától kezdve egészen a kauzális tanulmánynak mint az induktív logika formájának normájáig. E könyvnek az a feltevése, hogy valamely kulturális komplexum megfejtendő logikai úton, nem különbözik bármely más tudományos feltevéstől.

...Összegezve az elmondottakat: 1. A kulturális jelenségeknek két aspektusuk van: *belső* (a kultúra mentalitása) és *külső* (azon szerves és szervetlen jelenségek, amelyek kifejezik és érzékelhetővé teszik a belső aspektust). 2. A két aspektus közül az első bír nagyobb jelentőséggel a kultúra kutatója számára. A külső aspektus is elszakíthatatlan része a komplexumnak, de csak a belső aspektus hordozójának minőségében. 3. A kultúra bármily megfejtésének a belső aspektus megértését kell céloznia, annak megértése nélkül elképzelhetetlen. 4. A kultúra „megfejtésének” több módja lehetséges: a) pusztán leíró, b) pszichológiai, c) szociológiai-fenomenológiai. Az utóbbinak két fő formája van: a *kauzális-funkcionális* és a *logikai*. 5. A szociológus számára a kauzális, de kiváltképpen a logikai megfejtés fontos különösen. 6. A kultúrák logikai megfejtése az induktív és a deduktív logika rendíthetetlen kánonain alapszik, de kiindulópontul, fő premisszául el kell ismernie a különböző kultúrák közötti széles divergenciákat.

(*Pitirim A. Sorokin: Social and Cultural Dynamics, Vol. I. Fluctuation of Forms of Art.*² New York, 1962. 55–56.)

AZ IRODALOMKRITIKA MINT AZ ÉLET SEGÍTŐJE

Nos, akkor mi volna hát a „szociológiai kritika” feladata ezen a téren? Azoknak a különféle stratégiáknak kodifikálására törekednék, amelyeket a művészek a helyzetek megnevezésével kapcsolatban kialakítottak. Bizonyos értelemben sok „időtlen” lenne ezek közül, mivel a „tipikus, ismétlődő” szituációk egyike-másika a mi civilizációnkra is jellemző. Azok a szituációk és stratégiák, amelyek például Aesopus meséiben találhatóak, a mai ember kapcsolataira éppúgy vonatkoznak, mint a régi görögökéire. A filozófia tételeihez hasonlóan kellően általánosítottak ahhoz, hogy az egyedi eseteken túl is érvényesek legyenek. A „lényegét” nevezik néven. Azt is mondhatnánk, hogy az „absztrakció magas fokán” állnak. Az ember mégsem gondolja őket „absztraktoknak”, mivel stilisztikai kifejezésükben rendszerint nagyon is konkrétak. Változatlan céljuk azonban, hogy az egyedi mögött éreztessék az általánost. (Ami azt sugallja, hogy goetheiek.)

Az a kísérlet, hogy helyzetek és stratégiák szempontjából vizsgáljuk az irodalmat, a spengleri „egykorúság” fogalmára emlékeztet. Spengler „egykorúságon” különböző kultúrák egymásnak megfelelő szakaszait értette. Pl. ha a modern New York sokban hasonlít a hanyatló Rómához, akkor mi „egykorúak” vagyunk a hanyatló Rómával, vagy a mayák valamelyik hanyatló városával stb. A helyzetek ebben az értelemben „időtlenek”, „nem történelmi”, „egykorúak”. Egy adott emberi viszonyt egyidejűleg rókák és oroszlánok kifejezésével is meg lehet nevezni, ha rókákról és oroszlánokról van szó; vagy meg lehet nevezni — napjainkban az értékesítés, a hirdetés, a politikai taktika szakkifejezéseivel stb. Az elnevezések változhatnak, de e változások mögött gyakran egyazon szituáció megjelöléséről van szó.

A szociológiai kritika tehát — ahogyan itt értelmezzük — ilyenfajta ismeretek gyűjtésére és kodifikálására törekednék. Alkalmassint a jó ízlés megsértéséhez vezethet, mint amikor olykor egyazon szituációra valamely szentbeszédben, tragédiában vagy ezoterikus filozófiai műben éppúgy példát találtunk, mint egy trágár tréfában. Ebben a tekintetben, „a szituáció alapján csoportosítva” egy kalap alá vennénk a szentbeszédet és a trágár tréfát, ugyanakkor rámutatnánk a lehetséges egyedi eltérések területeire. K. P. Blackmur *A Critic's Job of Work* című fölöttébb mélyreható esszéjében írja: „Úgy vélem, Burke módszere Shakespeare-re, Dashiell Hammettre és Marie Corellire egyaránt eredményesen alkalmazható.” Amikor megdöbbenésemből felocsúdtam, be kellett ismernem, Blackmurnek igaza volt. Ez a cikk azt próbálja mondani a módszerről, amit lehetséges. Én valójában egy lépéssel még tovább megyek, és azt tartom: Az ember nem választhatja el egymástól Shakespeare-t és Marie Corellit, amíg egymás mellé nem állította őket. Először a genus, aztán a differencia. A közös stratégia a genus. Az egyedi különbségek terjedelme, aránya és spektruma a differencia.

Éz lenne tehát, amire munkásságom irányul. És ezért találnak művemben a kritikusok „tudományos szempontból” kétes értékű „intuitív” ugrásokat. Holott ezek egyáltalán nem „ugrások”, hanem osztályzások, csoportosítások, amelyeket a csoportosított tételekben közös stratégiai elemek alapján készítettem. Sem jobban, sem kevésbé nem „intuitívak”, mint a társadalmi esetek bármily más csoportosítása és osztályzása. Az almát lehet a banánnal csoportosítani, mint gyümölcsöt, és lehet a teniszlabdával csoportosítani, mint gömbölyű tárgyat. Társadalmi területeken én egyszerűen olyan osztályozást javasolok, amelynek alapja a stratégia.

A módszer javára a következőket kell mondanom: Határozott bepillantást nyújt az irodalmi művek szervezetébe és automatikusan lerombolja az irodalom mint specializált időtöltés köré emelt korlátokat. Az emberek osztályozhatják a regényeket úgy,

hogy hivatkoznak háromféle, nyolcféle, tizenhétféle regényre. Ez nem számít. A diákok türelmesen lemásolják a professzor osztályozását és levizsgálják belőle, mert a lehetséges akadémikus osztályozások terjedelme végtelen. Az itt javasolt társadalomtudományi osztályozás jelentőségét abból a tényből merítené, hogy alkalmazni lehetne mind a műalkotásokra, mind a művészetben kívüli társadalmi helyzetekre.

Elismerem, hogy az általános kegyeletet megsértené, lerombolna elismert kategóriákat, s ezáltal „megsértené a jó ízlést”. A „jó ízlés” azonban tehetetlenné vált. Az általam javasolt osztályozások aktívak lennének. Véleményem szerint nekünk aktív kategóriákra van szükségünk.

Ezek a kategóriák olyan elképzeléseken alapulnak, amelyek ellentmondanak a modern specializáció kategóriáinak. Az új beosztás főleg azokat fogja sérteni, akik egyetemünkön a fakultások felosztását úgy tekintik, mint pontos másolatát azon módnak, ahogyan maga az isten osztotta fel a világegyetemet. Rendelkezünk a lét filozófiájával és rendelkezünk a levés filozófiájával. A tipikus korunkbeli specializálás szerint a „skatulyák filozófiájához” jutunk. Ezen szellemi helyek mindegyikének megvolt a maga külön életmódja, a saját értékei, sőt a saját különleges nyelvezete a látásra, gondolkodásra, és „bizonyításra”. Egyéb dolgok között meg kellene kísérelnünk, hogy a szociológiai megközelítés segítségével reintegráló szempontot nyújtsunk, s a kutatásnak olyan szelcsebb birodalmát teremtsük meg, amely átfogja az egészét.

Milyenek lennének az ilyen szociológiai kategóriák? Általuk, úgy vélem, a műalkotásokat stratégiáknak tekinthetnénk, stratégiáknak az ellenségek és a szövetségesek különválasztására, a veszteségek szocializálására, a szemmelverés megakadályozására, purifikálásra, kiengesztelésre és megszenteltetésre, vigasztalásra és bosszúra, dorgálásra és biztatásra, benne foglalt ilyen vagy olyan parancsokra és instrukciókra. Az olyan művészeti formákat, mint „tragédia”, „komédia” vagy „szatíra” úgy tekintenénk, mint az élet segítő eszközeit, amelyek különféle módon mérnek föl a helyzeteket és különböző attitűdökhöz alkalmazkodnak. Meg kellene keresni az ilyen formák tipikus alkotóelemeit. Hangsúlyozni kellene viszonyukat a tipikus helyzetekhez. Tekintetbe kellene venni viszonylagos értékeiket, azzal a szándékkal, hogy megformáljuk a „stratégiák stratégiáját”, a „mindenek fölötti” stratégiát, amelyet az egész vizsgálata révén nyernénk.

(Kenneth Burke: *The Philosophy of Literary Form*. New York, 1957². 260—262.)

HUGH DANIEL DUNCAN

A NYELV ÉS AZ IRODALOM A TÁRSADALOMBAN

Bár ez a könyv irodalomra vonatkozó szociológiai tájékoztatást kíván nyújtani, nemcsak szociológusok számára készült. Remélem, haszonnal fogják forgatni azok a tudósok és kutatók is, akik a nyelv és az irodalom különböző formáival foglalkoznak. E könyv hőse az író; az író, de nem mint öntudatlan próféta, hanem mint társadalmi életet lehetségessé tevő formák tudatos alkotója. A tradíciók, népszokások, erkölcsök és utópiák a kifejezés már kitapasztalt formái, amelyek ugyanolyan gondos tanulmányozást érdemelnek, mint az idő és a tér formái. S talán bölcsen tennénk, ha még alaposabban tanulmányoznánk őket, minthogy a kifejezésnek ilyen formáin keresztül tanulunk meg emberiek lenni, és adjuk tovább emberségünket — és embertelenségünket — másoknak. A nyelvi szimbólumok az emberi cselekvés minden fázisában — a legegyszerűbb észleléstől kezdve a végrehajtás döntő pillanataig — jelentkeznek. Az irodalom (akárcsak a többi művészet

fontos a társadalom számára, mert alkotói tökéletesítik a nyelvet, képessé tesznek bennünket arra, hogy helyesebben fejezzük ki magunkat, s így kiterjesztik a megértés határait egykor távoli és idegen emberek között is. Az irodalom ok is, következmény is asszociációban. Az író számára a nyelv lehet maga a végecél — sőt: kell is, hogy az legyen, de ez a végecél mások számára eszközzé válik. Ahogyan elnevezzük a dolgokat és az eseményeket, az már meghatározza cselekvésünk módját, ahogyan fiainkat a dolgok nevére tanítjuk, meghatározza, hogyan fognak ezek irányában cselekedni.

Talán minden értekezés alapvető feltétele, hogy amikor egy bizonyos dologról beszélünk, más dolgokat szükségszerűen el kell hanyagolnunk. Ha valamelyik olvasóm úgy véli, hogy ez a könyv — mivel szerzője szociológus, aki a szimbólum-felismerés („symbolic experience”) kérdéseivel foglalkozik — nem tér ki kellőképpen a nyelvi eszközökre, mint olyanokra, csak azt mondhatom, e mellőzés abból a szándékból fakad, hogy lehetőleg ne kalandozzunk el a szimbólumlétesítő cselekvés („symbolic action”) szociológiai szempontok szerint történő tárgyalásától. A szimbólum-felismerésről már sok okos dolgot mondtak. Nincs értelme, hogy ezeket valamiféle új, az amerikai társadalomtudományban éppen divatos zsargonban elismételjük. A művészet bármily fajta szociológiai elemzésekor fennáll az a veszély, hogy a művészet feltételeit összetévesztjük a művészet kifejező formáival. De az esztétikai analízisnek is megvannak a maga veszélyei. A „szépség” absztrakciójával meglehetősen csínján kell bánni. Mert — úgy tetszik — többfajta „szép” van, nemcsak az egymástól távoleső társadalmakban, hanem akár egy társadalom egy generációján belül is. Mégis azok, akik „esztétikai” szemmel tekintenek az irodalomra, helyesen hangoztatják, hogy azt, amit a művészet formáiról mondunk, mindig olyan formák terminuskészletével kell kifejeznünk, mint amilyennel a művészet kifejezi. Az irodalom szociológiai, antropológiai, pszichológiai, esztétikai vagy filológiai szemlélete nem helyes vagy helytelen, hanem hasznos vagy nem hasznos aszerint, hogy segít-e a szimbólum-felismerés fázisainak megértésében, vagy sem.

Ha azt mondjuk, hogy a vallás, az osztályharc, az ideológia, vagy éppenséggel még tovább menve az általánosításban, az állam határozza meg az irodalmat, ki kell mutatnunk, hogyan nyilvánul meg ez a meghatározottság az irodalmi művekben. Bár a művészek hoznak létre olyan kifejezési formákat, amelyeket a vallás, a természettudomány és az állam felhasználnak eszméik és elképzeléseik közlésére, a művészetet mégsem lehet a valláson, a tudományon és a kultúrán keresztül megmagyarázni. Egy társadalom vallásának, tudományának, gazdaságának, politikai életének ismerete segítségünkre lehet a művészet megértésében, de addig nem, míg azt magukból a műalkotásokból meg nem értetjük. Az irodalmi művek tanulmányozása azonban nem lehet öncél a szociológus számára. Míg a művészet feltételeinek ismeretét a kifejezés speciális irodalmi minőségének megértésére vezérfonalként felhasználhatja, így szerzett ismereteit társadalmi ismereteinek bővítésére kell felhasználnia. Az irodalmi formák tanulmányozása nemcsak az irodalom, filológusok és kritikusok számára fontos, hanem mindazok számára, akik az emberi motiváció iránt érdeklődnek. Hiszen ha nem tudjuk megmagyarázni azokat a formákat, amelyeken keresztül a motiváció kifejeződik, hogyan tudjuk magát a motivációt megmagyarázni?

Így, bár ez a könyv „szociológiai” jellegű és elsősorban szociológusokhoz szól, abban a meggyőződésben íródott, hogy a szociológusoknak szükségük van a nyelvi eszközök alapos ismeretére, nem azért, hogy irodalmárokat, hanem azért, hogy jobb szociológusok legyenek. Mert ha egyetértünk abban, hogy nem ismerhetjük meg az emberek gondolatait szimbólumhasználatuk módjának ismerete nélkül, és ha a motiváció összefügg a szimbólum kifejezésével („symbolic expression”), akkor hát tanulmányoznunk kell a költészetben, legendákban, népmesében, drámában, mítoszban és az álmokban található kifejezési formákat. Mind a jelenkori társadalomban megnyilvánulókat, mind pedig

a primitív és történelmi kultúrákban érvényesültek. Ugyanis, ha a távoli és régi, tőlünk alapjában véve mindig idegennek maradó társadalmakat is meg tudjuk magyarázni szimbólumaik révén, sokkal könnyebben kellene megmagyarázni az élő jelent. Ezt valóban meg kell tanulnunk, különben elkészülhetünk arra, hogy a szimbólumhasználat művésze terén továbbra is gonosz mágusok hatalmában maradunk. A szimbólumanalízis („symbolic analysis”) nem maradhat valamifajta, csak a beavatottak számára érthető játék. A szavak csatájában nincsenek többé megbízható tanúk. El vagyunk kötelezve a szimbólumok körüli háborúnak, amely könnyen végződhet hús, vér és acél csatájával. Már láttuk, hogyan embertelenedtek el nagy kultúrák, és a szörnyű rettegés árán meg kell végre tanulnunk, hogy az emberek egymás iránti tetteit az határozza meg, hogyan hívják egymást, hogyan nevezik el a dolgokat. Az elnevezés már felidézés és kezdődő cselekvés is, nem pusztán csak megjelölés. Hiszen ahogyan elnevezünk, aszerint szeretünk és gyűlölünk, s végső soron élünk és halunk a társadalom által „jónak” és „rossznak” nevezett szerepekben.

Nagyon is jól tudom, hogy sok amerikai társadalomtudós nemigen tekinti tisztességes dolognak, ha egy „tudományos igényű” társadalomtudós a jel-kifejezés szerkezete és funkciója felől tájékozódik. E kutatók szerint vannak bizonyos egyedüli módszerek, amelyek meghatározzák a szociológiai vizsgálódás értékét. De a módszerekbe vetett hit csak addig hit, amíg az értékelt módszerek révén nem jutunk olyan ismeretekhez, amelyek nem állják a gyakorlott megfigyelők tüzetes vizsgálatát is. Nem szükséges kilépnünk a szociológusok szűk köréből ahhoz, hogy mély elégedetlenséget tapasztaljunk azokkal a gyenge eredményekkel szemben, amelyeket a szociológiai pozitívizmus a jel-analízis fejlesztése terén produkált. Lehet, hogy pozitivistáinknak több pénzt és hatalmat kellene adni ahhoz, hogy előbbrevigyék ezirányú kutatásaikat. De a módszerek alkalmazására költött pénz olyan, mintha hitre költöttük volna. Azt hiszem, lassan lejár annak az ideje, amikor az amerikai szociológusok mindent a természettudományos módszerekre tettek fel. Mert nagyon is nyilvánvalóvá vált, hogy ezek a módszerek nem alkalmasak az általános megegyezés („consensus”) hogyanjának és miértjének feltárására; pedig éppen ezek ismeretére van szükségünk, hiszen az általános megegyezés az alapvető feltétele minden emberi közlésnek. Azáltal azonban, hogy ezt emlegetik és erre újabb és újabb érvekkel rámutatnak, még nem csökken azok felelőssége, akik az általam is képviselt felfogást vallják. Folytassuk csak a szimbólumanalízist a magunk módján; ezáltal mutassuk meg, mit is jelent a mi „pozitív közreműködésünk”! Mert ha tudjuk, mi a hiba egy módszerben, ki is kellene — nem! ki is kell — tudnunk javítani; különben hogyan tudhatnánk, mi benne a rossz.

Ha folytatni akarjuk Summer, Ward, Cooley, Sapir, Thomas és Mead hagyományait a szimbólumanalízis területén, új nemzedékre van szükségünk az amerikai szociológiának. Vissza kell térnünk a humanizmushoz, de egy olyan humanizmushoz, amelyet a mai amerikai élet megismerésének szenvedélyes vágya szül. Vissza kell térnünk ahhoz a meggyőződéshez, hogy amíg az embernek természete és történelme van, közössége is van. Emberi közösségek a közlés révén és során keletkeznek, fejlődnek és halnak el. Az a mód, ahogyan az ember megtanul bánni a nyelvel, megáldja vagy megátkozta élete végéig. Az első modern humántudomány, amely ebből az attitűdből vizsgálta a szimbólumokat, a pszichoanalízis volt. A pszichoanalízist mint a szimbólumok értelmezésének elméletét és módszerét ma már általánosan elismerik. Sőt, — éppúgy, mint ahogyan az előző nemzedék a természettudomány módszereit állította követendő példának a társadalomtudomány elé — a freudi elméletet és módszert ma sok tudós minden társadalmi kutatás alapjának tartja és kiáltja ki.

De ha magához Freudhoz fordulunk, rá kell jönnünk, hogy sok esetben — bármennyire is ellentmond ez az elméletének — szociológiai elveken nyugszanak az analízisei.

Az irodalomkritikusok is gyakran veszik hasznát a szociológiai koncepciónak, jóllehet elméletileg hadakoznak az irodalom irodalomon kívüli szempontok szerint történő magyarázata ellen. A szimbólumokra vonatkozó gondolkodásformák állandó fejlődésben vannak, de ez a fejlődés — legalábbis Amerikában — az akadémiai szociológián kívül zajlik le. Az egyetemeken pedig, a nyelvi és irodalmi tanszékeken többen tesznek az irodalomszociológiáért, mint a szociológiai tanszékeken. Az, amit a szociológiában elérnek, megreked az arra irányuló kísérletekben, hogy bizonyos módszereket alkalmazzanak olyan anyagra, amely nem igényel ilyen módszereket. És ha az amerikai szociológusok „kifejező” és „személyes” dokumentumokat el is fogadnak adatként, az irodalmi művekkel való foglalkozást elvetik.

De bármily szűkös is az akadémiai élet, a szimbólumanalízissel foglalkozó szociológusoknak nem szabad beérniük azzal, hogy átveszik a freudi koncepciót, vagy hogy kölcsönzött módszereket alkalmaznak. A szociológiai elmélet és módszer fejlesztése a mi felelősségteljes feladatunk. Sok mindent kell tanulnunk azoktól, akik a szimbólumértelmezés különböző területein dolgoztak, de csak azzal róhatjuk le tartozásunkat, ha mi magunk jobb szociológiai eszközöket tudunk felmutatni. Sok mindent kell tanulnunk azoktól, akik elősegítették a szimbólumanalízist a nyelv és az irodalom területén; de még marad valami, amivel hozzájárulhatunk e kutatásokhoz, mindaddig, ameddig vállaljuk a szociológusok felelősségteljes hivatását. Talán mindnyájunk számára jobb lenne, ha megfelelkeznenek az akadémiai szekciók címkéiről, és nem azt kérdeznénk, hogy szociológusok, pszichológusok, filológusok, kritikusok stb. vagyunk-e, hanem azt, hogy a mi specializált látásainkat hogyan használhatjuk a kifejezés rendszereiben megnyilvánuló társadalmi tényezőket analizésére.

A vitatkozás közben történő ismeretszerzés jellegzetesen humanista cselekedet. Mindnyájan imádjuk Peithót, a Rábeszélés Istennőjét. Hitünk vakká tehet mások imádatával szemben, de úgy vélem, a túl sok és nem a túl kevés türelem gyakorlásával hibázunk. Egykor, nagyhírű napjainkban, mint tudósok és humanisták azért harcoltunk az egyház ellen, hogy az ész elnyerje jogait a hit mellett az ember dolgainak irányításában. Győzelmünk eredményeképpen a vitatkozásban megnyilvánuló értelem „természetes” joggá vált, amelyért az emberek készek voltak harcolni és meghalni. Az egyház elleni küzdelem kezdetén a művészet és a tudomány a mi oldalunkon állt. A reneszánsz művészei a humanistákhoz fordultak bölcsességért, mint ahogy a humanista a művészhez a cselekvés utánzásáért, amely megtaníthatta, milyen is az élet. Későbbi időkben a nagy tudósokhoz fordultunk, hogy segítsenek nekünk a természet megismerésében, mert úgy véltük, ha ismerjük a természetet, ismerjük önmagunkat is. Ez nem így volt. Most megint a humanistának kell meggyőzni az embereket arról, hogy nemcsak a természet részei, s nemcsak az űrben élnek, hanem történelmük is van, s a közösségi élet drámájának szereplői.

Az egyik jelentős hatalom, amely segíthet feladatunk végzésében, az igazi és értékes művészet. A nagy művészek még mindig az emberi személyiség nagy bajnokai, s újra meg újra emlékeztetnek bennünket arra, hogy az ember a mérceje minden földi dolognak. A művészekre gonosz napok virradtak, s Hitler és tirannustársai alatt sok népszerű tucatművész követett el gyalázatos dolgokat. De igazán nagy művész csak kevés kollaborált a hitleri gonoszszággal. Elmondhatják-e magukról ugyanezt a természet- és társadalomtudósok? Még most, a három rémuralom (Olaszország, Japán és Németország) tündöklése és bukása után s az atomháború előrevetülő árnyékában is mindig csak „objektivitásról” locsognak a mi pozitivistáink, és odamerészkednek az akadémiai bizottságok elé, hogy akadályokat gördítsenek a humántudományok támogatásának útjába, csupán azért, mert ezek nem „objektívak”, vagyis más jellegűek, mint a természettudományok. S vajon nem felelősek-e az akadémikusok a népszerű művészetek rossz irányba kanyaró-

dásáért? A népszerű művészeteknek kritikára van szükségük, hogy a közösség igazi művészetévé (nem finom szalonművészeté!) fejlődhessenek. Az a tény, hogy a mai művészet kritikájára való nevelést elhanyagolják, legalább annyira az iskola vétke, mint a sajtóé. Milyen könnyedén, „kisujjunkból kirázva” mondunk véleményt a múlt művészetéről a fiatal diákok „fogékony közönsége” előtt! Hányszor viszik magukkal az osztályteremből atyáskodó és gúnyos mosolyunkat! Milyen kevesen vagyunk olyanok, akik képesek vagyunk, vagy legalább másokat meg tudnánk tanítani arra, hogy azt tegyük, illetve tegyék — de jól! —, amit a sajtó kritikusai, vagyis hogy hétről hétre véleményt tudjunk, illetve tudjanak alkotni a közösség művészetének újabb és újabb formáiról!

Senki sem tud befejezni egy nyelvről és irodalomról szóló szociológiai tanulmányt anélkül, hogy ne érezné, milyen keveset mondott magukról a szavakról. A kritikusok figyelmeztetik az olvasót, hogy őrizkedjék a szociológustól, aki megfosztja a nyelvet lelketől — és igazuk van. Mert a szavak csodálatos dolgok! Nagy hatalmat képesek felidézni, mind jó, mind rossz irányút. Azoknak az olvasóknak, akiket dühre ingerel vagy közömbösen hagy az, hogy ez a könyv a nyelv társadalmi funkciójával foglalkozik, azt mondhatom: „Nyugalom, kritikus testvér, amiért az ember szereti a testét, nem feltétlenül kell gyűlölnie a szellemét.” A nyelv mint forma a nyilvános közlésből származik. Ilyen formák nélkül közösségi élet nem létezhetne. A kifejezési formák azért olyan számosak, mert magának az életnek a titkai. Az élet úgy kell, hogy legjobban érdekeljen bennünket, amint formáiban megnyilvánul. Ha ezt elhanyagoljuk, eláruljuk a művészetet, ez pedig azt jelenti, hogy az emberi szellemet áruljuk el.

Remélem, az olvasó nem fogja ezt a könyvet úgy tekinteni, mintha egy küzdelemben részt nem vevő tanú írta volna. Mert ez a könyv: kiáltás, pillanatnyilag a reményé, a reményé, amely mögött azonban kétségbeesés lappang. Ha hiányzik belőle a szenvedélyesség, az nem azért van, mintha szenttelen lennék, hanem azért, mert ez az egyetlen mód, ahogy, mint tudós, írni tudok. Ilyen jellegű munkákban bizonyos fokig tartózkodni szoktunk a végcélra vonatkozó, nagy érzelmeket kiváltó képek felidézésétől, amíg ezek olyan eszközökkel vannak összekötve, amelyek bizonytalanok értelmünk számára. Nem vagyunk költők, de nagy pillanatainkban költői víziókat élhetünk át. A legjobb mégis csak, ha analitikus eszközök formálójának tekintjük magunkat. Ez azonban nem jelenti — és sohasem jelentheti — azt, hogy nem törődünk a végcélokkal.

E könyv szerzőjének nem az a szándéka, hogy arról vitatkozzék, hogyan ítélnék meg a szimbólumokat, hanem az, hogy elemezze, milyen eredmények milyen fajta szimbólumok révén érhetők el. S arra törekszik, hogy mindezt a mai élet érdekében tegye. Legnagyobb reményem az, hogy az itt alkalmazott analízis növelni fogja annak lehetőségét, hogy konfliktusainkat új módokon, az értelmes eszmecsere, a jóindulatú mágia és a jóízű nevetés demokratikus folyamatán keresztül oldhassuk meg. Ez a könyv tehát nem „objektív”, hanem nagyon is részrehajló írás a vita és a rábeszélés isteneinek javára.

(Hugh Daniel Duncan: Language and Literature in Society. Univ. of Chicago Press. 1953. VIII—XII.)

KITEKINTÉS A MŰVÉSZETTÖRTÉNETRE

Az immanencia-elmélet a későbbiek során nem korlátozódott a német filozófia jelentős és kevésbé jelentős rendszereire. Az elmélet sokkal nagyobb jelentőséget ért el azáltal, hogy alkalmazni kezdték a történeti vizsgálódás csaknem valamennyi ágában. A kutatás egyetlen területén sem vetették alá ezt az elméletet olyan mélyreható próbának, mint a művészettörténetben. Ennek következtében éppen itt vált nyilvánvalóvá az elmélet helyzetének tarthatatlansága.

A belső folytonosságot először a stílus és a forma közegeiben kutatták és konstruálták meg. A stílusfejlődés és a l'art pour l'art szemlélete bizonyos mértékben analóg elveken nyugszik. Mindkettő a forma autonómiáját hangsúlyozza, ennek elsőbbségét a mű tartalmával szemben. Ezeknek az elveknek az alkalmazása a művészettörténet konkrét anyagára végül is fel kellett hogy tárja a művészetnek azokat az aspektusait, amelyeket a stilisztikai megközelítés figyelmen kívül hagyott, mint pl. a korai festők és szobrászok vallási célkitűzései. Nyilvánvaló lett továbbá, hogy a későbbi korok műveiben is megnyilvánulnak alkotói világnézetének lényeges elemei, s hogy ez a *Weltanschauung* bizonyos kihatással van a műtárgy történeti helyére. Dvořák munkája jelzi az átmenetet a művészet stilisztikai interpretációjától a művészettörténet szélesebb koncepciója és az eszmék vallási és filozófiai modulációinak szemlélete felé.¹ Dvořák óta általánossá vált, hogy a stilisztikai megközelítést a mű kultúrtörténeti elemzésévé kell kibővíteni. A téma túlspecializált szemléletének egyre csökkenő kilátásai természetszerűleg bátorították azokat a törekvéseket, amelyek az egyetlen specializáció leküzdésére irányultak — sajnos, mások hozzáadásával. A művészettörténészek analógiát kezdtek keresni a korabeli műalkotások és a gondolat kifejezésének más formái között. Míg ez a távolodás a stilisztikai fejlődés lineáris konstrukciójától új kutatási perspektívát tárt fel, a további történeti anyag új, utalásszerű használatát nem tudott megszabadulni a korábbi eljárások korlátaitól. A múlt alkotásait továbbra is úgy képzelték el, amint azoknak a könyvtárakban és múzeumokban meg kell jelenniök, mint titkos valóságot, bár egyidejűleg beszéltek róluk, és egyetlen értekezés keretében gyűjtötték azokat össze. Feltételezték, hogy felfedezhető viszonyoknak kell fennállnia az egykorú szobrászati, festészeti, irodalmi és filozófiai művek között, de ennek bizonyítására az intuitív morfológiánál konkrétabb eszközt nem találtak. Hogy az érett kultúrának különböző összetevői bizonyos mértékig összefüggnek egymással, azt jól értették, de áttekintésük közbeszúrás-szerű maradt. Hamann és Hausenstein tanulmányai² a szinoptikus szemlélet kísérleti kiterjesztését mutatják a társadalom világára. Dehio nagy műve³ nem nélkülözi az utalásokat a társadalmi környezetre, amelyben a művészek alkotnak. Mégis, ezek a kitekintések csak esetleges háttérhez szolgáltattak anyagot, s nem érték meg a kapcsolat elveit.

Az immanencia elméletével való hallgatólagos felhagyás kétségkívül szélesítette a tanulmányok látókörét. Mégsem jutottak el azonban a művészettörténet sarkalatos kérdéseihez: kinek a mentalitását őrzi egy adott műalkotás? Mi annak a társadalmi azonosága? Milyen tett, helyzet vagy hallgatólagos választás szolgáltatja azt a perspektívát, amelyben a művészek meglátják és képviselik a valóság bizonyos aspektusát? Ha a művészi alkotások nézőpontot, véleményt, meggyőződést tükröznek, kik a protagonisták és

¹ MAX DVOŘÁK: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München, 1924.

² RICHARD HAMANN: *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. 1923, és *Deutsche Malerei im neunzehnten Jahrhundert*. 1914. WILHELM HAUSENSTEIN: *Vom Geist des Barock*, 1920, és *Barbaren und Klassiker*. 1923.

³ GEORG DEHIO: *Geschichte der deutschen Kunst*. I—III. 1919—1924.

kik az antagonisták? Kinek a politikai fordulata tükröződik a stílusváltozásban? Ilyen kérdések nem merülnek fel a művészeti alkotások részekben való szemléletén belül. A közöttük levő fogalmi ürességet olyan hagyományos konstrukciókkal mint „a kor szelleme”, csak elrejtteni lehet, áthidalni nem! Csak a társadalomnak, mint szervezett változónak van története, és csak ebben a társadalmi folytonosságban lehet a művészetet mint történeti valóságot megérteni.

(Karl Mannheim: *Essays on the sociology of culture*. London, 1958. 32–33.)

ARNOLD HAUSER

A MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIA CÉLKITŰZÉSEI ÉS HATÁRAI

Élő tanúi vagyunk egy olyan időszaknak, amelyben koráramlattá vált a kulturális alkotások szociológiai értelmezése. Ez az időszak nem az utolsó, nem is fog örökké tartani. Kitágítja látóterünket; új, meglepő felismerésekre vezet, de nyilvánvalóan megvannak a korlátai is, a hiányosságai is. Talán sikerülni fog máris — még mielőtt végetér — előrevetítenünk valamit abból, amit a fejlődés következő fázisa hiányolni fog benne; talán tudatosíthatjuk a határait, anélkül, hogy lemondanánk azokról a felismerésekről, amelyeket önmaga határain belül nyújthat.

Természetesen még mindig vannak olyanok, akik bizonyos fokig kellemetlennek érzik, ha azt látják, hogy szellemi jelenségeket, vagy azt, amit ők előszeretettel neveznek magasabbrendű szellemi értékeknek, az élet harcaival, az osztályharcával, a mindennapi kenyérért folytatott küzdelemmel, a konkurenciával, presztízs kérdésekkel és hasonlókkal hoznak kapcsolatba. Túlságosan elkalandoznánk, ha vitába bocsátkoznánk velük: itt elég, ha annyit mondunk, hogy a szellemi javak féltő óvása az anyagiakkal való mindenemű érintkezéstől többnyire csak valamilyen előjogok védelmének egy formája.

Sokkal figyelemre méltóbb a szellemi alkotások szociológiai értelmezésével szemben tanúsított ellenállásnak az a válfaja, amely abból indul ki, hogy a jelképi ábrázolat, nevezetesen a művészeti alkotás, olyan önmagában való és befejezett rendszer, amelynek egyes elemeit egymástól való kölcsönös függésük alapján maradéktalanul és anélkül is megmagyarázhatjuk, hogy a rendszer létrejöttének körülményeire vagy az általa gyakorolt hatásra kellene hivatkoznunk. A műnek kétségtelenül megvan az immanens logikája; sajátos milyensége pedig a mű különböző rétegeinek és formaelemeinek a belső strukturális kapcsolataiban fejeződik ki a legvilágosabban. Az is nyilvánvaló, hogy a mű genetikus vonatkozásai, vagyis annak az útnak az egyes állomásai, amelyen keresztül a művész az egyik motívumtól vagy gondolattól a másikig jut, nemcsak a hangsúlyokat helyezik át, hanem azokat az összefüggéseket is elhomályosítják, azokat az értékeket is megmászítják, amelyeken a műalkotás esztétikai hatása alapul. Azok a mozzanatok, amelyek a mű létrejötté szempontjából a legfontosabbak voltak, egyáltalán nem mindig azonosak a művészileg leghatásosabb és legértékesebb mozzanatokkal. Hasonlóképpen: a művész gyakorlati törekvései, tehát a mű által elérni kívánt, a művészetet kívüli célok és a műben benne rejlő belső művészi vonatkozások közt sincs meg mindig az összhang. A *l'art pour l'art* védelmezői azonban — és erről van szó — nemcsak azt hangoztatják, hogy a művészi hatás tökéletesen szuverén, és a mű mikrokozmosz lezártágán alapul, hanem azt is állítják, hogy a művön kívül eső valóságra való mindenemű hivatkozás menthetetlenül lerombolja az esztétikai illúziót. Mármost — ez önmagában véve igaz lehet —, csupán arról nem szabad elfelejtkeznünk, hogy ez az illúzió nem az egyetlen

tartalma a műnek, de nem is kizárólagos, sőt még csak nem is legfontosabb célja a művészi erőfeszítésnek. Mert bár igaz, hogy valamelyest el kell távolodnunk a valóságtól, ha a művészet varázskörébe akarunk hatolni, mégis nem kevésbé igaz, hogy minden igazi művészet hosszabb vagy rövidebb kerülő úton visszavezet a valósághoz. Az életnek olyan értelmezését adja — és ebben áll a nagysága —, amely hozzásegít bennünket, hogy a dolgok kaotikus állapotán jobban uralomra jussunk és amely e létünknek jobb — megbízhatóbb s elkötelezettebb — értelmet nyújt.

Az emberiség korán felismerte és teljesen ki is használta a kulturális formációk, főként pedig a művészet propagandisztikus értékét. Mégis évezredekbe telt, amíg világosan kifejtett elmélet formájában sikerült megfogalmazni a művészeti produktum ideológikus voltát, vagyis amíg kimondták, hogy a művészet tudatosan vagy öntudatlanul, de mindig valamilyen gyakorlati célra irányul, és voltaképpen nyilvánvaló vagy burkolt propaganda. A francia, sőt már a görög felvilágosodás filozófusai is felfedezték a szellemi értékek mércéinek relativitását, s az idők során újból és újból kétségek merültek fel az emberi értékelések objektivitását és tökéletességét illetően. De Marx mondta ki elsőként azt a gondolatot, hogy a szellemi értékek politikai fegyverek. Azt tanította, hogy minden szellemi képződmény, minden tudományos gondolat és a valóságról alkotott minden elképzelés a valónak egy-egy sajátos aspektusában gyökerezik, és amíg a társadalom osztálytagozódása fennmarad, addig a valóságnak csak ilyen egyoldalú, perspektivikus látása lehetséges. Csak azt felejtette el hozzátenni, hogy állandó harcot folytatunk gondolkodásunk torzító tendenciái ellen, és hogy értelmünk elkerülhetetlen elfogultsága ellenére is képesek vagyunk saját gondolkodásunk bíráló megfigyelésére és világnézetünk egyoldalúságának és hibás voltának bizonyos mértékű korrigálására. Az igazság felderítésére, a dolgok valóságghú ábrázolására irányuló minden becsületes kísérlet harc saját szubjektívizmusunk és részrehajlásunk, egyéni és osztályérdekeink ellen, amelyeket igyekeznünk tudatosan hibaforrásként kezelni, ha nem is tudunk tőlük egészen megszabadulni. Engels ismerte a módját annak, hogy hajunknál fogva rántsuk ki önmagunkat a mocsárból: erre vall, amit Balzackal kapcsolatban „a realizmus diadaláról” mondott.¹ Világos, hogy a valóság általunk elkövetett ideológisztikus meghamisításának korrigálására irányuló igyekezetünk sem valaminő absztrakt valóság légüres terében, hanem a magunk helyén még egyáltalán lehetséges és elképzelhető szabadság határai között mozog. De az objektivitásnak vannak ilyen határai, és ez jelenti a kultúrszociológia végső és döntő igazolását; e határok elrekesztik azt a végső kiutat is, amely lehetővé tenné, hogy a gondolat lerázza magáról a társadalmi kauzalitást.

A művészet-szociológiának a külsőkön kívül saját belső korlátai is megvannak. Minden művészet társadalmilag meghatározott, de a művészetben nem lehet mindent szociológiailag definiálni. Ez elsősorban a művészi kvalitásra érvényes: ennek nincs meg a szociológiai ekvivalense. Ugyanazon szociológiai feltételek értékes és teljesen értéktelen műveket egyaránt eredményezhetnek; olyan műveket, amelyekben a művészileg többé-kevésbé lényegtelen tendencián kívül semmi közös sincs. A szociológia legfeljebb a műben meglévő világnézeti elemeket vezetheti vissza a létből fakadó forrásaira. Amint azonban a művészi teljesítmény minőségéről van szó, akkor már minden ezeknek az elemeknek a megformálásán és kölcsönös összefüggésein múlik. A világnézeti motívumok csakúgy összeférnek mindenféle kvalitással, mint ahogy a minőségi jegyek is egyformák lehetnek a legkülönbözőbb világszemléletek esetében. Csupán vágyálom, csak a kalokagathia eszméinek az utózóngéje az a gondolat, hogy a szociális igazság és a művészi érték valahol fedi egymást, és hogy a művek létrehozásának társadalmi feltételéből

¹ Levél Miss Harkness-hez, 1888-ban. Megtalálható: KARL MARX—FRIEDRICH ENGELS: A művészetről és irodalomról. Hg. I. K. Luppól. 1937. 53/54.

valamiképpen a művek művészileg sikerült voltára is következtetni lehet. A haladó politika és az igazi művészet, a demokratikus érzelem és a művészi érzék, az általános emberi érdek és az általános érvényű művészeti szabályok közti nagy szövetség, amely a múlt század közepebeli liberalizmus vágyálma volt, ábránd, amely nélküli a realitást. Még az igazi művészet és az igazi politika közti kapcsolat, a naturalizmusnak és a szocializmusnak az az azonosítása is problematikus, amely elejétől fogva egyike volt a szocialista irányzatú művészetelmélet alaptéziseinek, és amely még ma is az utóbbi hittételei közé tartozik.² Persze komoly elégtétel volna, ha tudnánk, hogy szellemi terméketlenség a büntetése a szociális igazságtalanságnak és a politikai elnyomásnak. Ez azonban éppen nem mindig van így. Voltak időszakok, mint például a Második Császárság kora, amikor egy végképpen nem tiszteletreméltó társadalmi réteg uralmára rossz ízlés és egoizmus nyomta rá a bélyegét; de a silány művészet mellett akkor is volt értékes művészet is. Octave Feuillet mellett ott volt Gustave Flaubert, a Bouguereau-k és Baudryk mellett voltak olyan művészek is, mint Delacroix és Courbet. Az persze jellemző, hogy Delacroix sem társadalmi, sem politikai tekintetben nem állt közelebb mondjuk Courbet-hez, mint egy Bouguereau, s hogy a köztük megvolt művészeti közösséggel semminemű politikai szolidaritás sem párosult.

A művészi kvalitás és népszerűség összefüggésére tehát nem kapunk választ a szociológiától, a műnek az anyagi létből való keletkezésére adott válaszai pedig nem elégtének ki teljesen. Vannak a szociológiának bizonyos, magából a módszerből fakadó korlátai, amelyek a többi, genetikai problémákat boncolgató szellemtudomány, nevezetesen a pszichológia elé is határokat szabnak. Időnként a szociológia is szem elől téveszti a művészeti produktumot mint olyant, mert ahogyan az alkotó folyamat pszichológiailag döntő mozzanatai korántsem mindig azonosak a megfelelő művek művészi szempontból döntő mozzanataival, éppúgy nem esnek szükségképpen egybe a mű vagy a művészeti irányzat szociológiailag lényeges vonásainak esztétikailag legrelevánsabb jellegzetességeivel sem. Csak másod- vagy harmadrangú művészek is lehet szociológiailag kulcspozíciója valamely művészeti mozgalomban. A művészet társadalmi története éppúgy nem helyettesíthető és nem cáfolhatja a művészettörténetet, mint az utóbbi az előbbit. Más-más tényekből és értékekből indulnak ki. Ha tehát a művészettörténet értékmércei szerint ítélik meg a művészet társadalmi történetét, könnyen keletkezik az a látszat, mintha ez eltorzítaná a tényeket. De annak, aki így ítél, el kellene gondolkodnia azon, hogy művészettörténetünk is más értékmércekhöz igazodik, mint a pusztá műkritika vagy a spontán művészeti élmény, és hogy a művészettörténeti és az esztétikai érték közt is nagy a távolság. Csak akkor szabad elutasítani a szociológiai szemlélet alkalmazását a művészetre, ha az egyedüli legitim szemléletmódnak kiáltja ki a sajátját, és össze téveszti a mű szociológiai jelentőségét annak művészi értékével.

A művészet szociológiájának van azonban ezen a sokszor zavarba ejtő, de mindig korrigálható értékhangsúly-eltolódáson kívül még egy további, a szellemtudományok terén alkalmazott genetikus kutatómódszerekkel közös és a művészetkedvelők számára aggasztóbb hiányossága is. Arra törekszik ugyanis, hogy valami elvileg más jellegű dologból, valami általánosból és művészetileg közömbösből vezesse le a művészet bizonyos sajátos és egyedülálló vonásait. A sajátos korlátok illetően áthágásának legelrettetőbb példaként rendszerint azt a kísérletet említik, amikor a gazdasági körülményekből próbálják levezetni a művészi kvalitást vagy a művészi tehetséget. Nagyon félvállról kezelők ezt a kérdést, ha azzal próbálnák védeni a módszert, hogy kimutatjuk: csak menthetetlen dogmatikusok kísérlik meg szellemi formáknak közvetlenül a gazdasági tényekből való levezetését; az ideológiaképződés pedig hosszú, bonyolult, sokszoros át-

² A. HAUSER: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. I-II. 1953. II. 308.

tételeken keresztül végbemenő folyamat, amellyel a vulgáris materializmus sehogyan sem tud megbirkózni. Bármilyen komplikált, megtörésekkel teli és ellentmondásokkal terhelt is a társadalmi léttől a szellemi értékig — például a hollandiai polgári kapitalizmustól Rembrandt alkotásaiig — vezető út, végül mégiscsak el kell döntenünk, hogy relevánsnak tartjuk-e az ilyen összefüggést, vagy sem. Halogathatjuk a döntést, homályban tarthatjuk állásfoglalásunkat, beszélgethetünk dualizmusról és dialektikáról, a szellem és az anyag kölcsönhatásáról és kölcsönös függőségéről, de alapjában véve vagy spiritualisták, vagy realisták vagyunk. Végül mégiscsak fel kell tennünk a kérdést, hogy a zsenialitás az égből pottyant-e, vagy itt, a földön keletkezik.

De bárhogyan döntünk is: a gazdasági adottságoknak ideológiákká változásának a folyamatát nem lehet maradéktalanul felderíteni; ebben a folyamatban van valahol egy ugrás. Persze, tévednénk, ha azt hinnők, hogy az ugrás csak az anyagiból a szellemibe való átmenetkor következik be. Épp ennyire felderíthetetlen és ugrásszerű az egyik szellemi forma átalakulása egy másikká, a stílus vagy a divat változása, egy régi tradíció kimúlása és egy újabb felbukkanása, az egyik művész hatása a másikra, sőt a változások ugyanannak a művésznek a fejlődése során. Kívülről minden átalakulás hirtelennek tűnik és alapjában véve érthetetlen marad. A változás megszakítatlan folytonossága szubjektív, tisztán belső tapasztalat, amelyet nem tudunk objektíven rekonstruálni.

Az ugrás az anyagiból a szellemiig megmérhetetlen, de már a szociális szférában, sőt magában a gazdaságban megtörténik. Hiszen már a primitív gazdaság is szervezett gazdaság, nem pedig természeti állapot. Mihelyt azonban túljutottunk a csak-természetten, már sehol sem a puszta anyaggal állunk szemben. Ott történik az ugrás a szellemi szférába, ahol még az anyagi szférában levőnek képzeljük magunkat. A természeti állapot és a gazdaság legkezdetlegesebb formája közti távolság bizonyos tekintetben nagyobb, mint a távolság az ilyen gazdaság és a szellem legmagasabbrendű formái közt, noha az út a fejlődés minden szakaszában szakadékokkal és ugrásokkal van tele.

A művészet-szociológiának egyik leg súlyosabb, a szellemi képződmények genetikai magyarázatának egyéb válfajaival közös hiányossága abból a kísérletből ered, hogy egyszerű elemekre vezessenek vissza egy olyan tárgyat, amelynek legbelső lényege komplex voltában áll . . .

A mű komplex volta az élményekre jellemző sokszerűségén kívül abban is kifejeződik, hogy különböző motivációsorozatok keresztezőpontjában áll. Háromszorosan — lélektanilag, szociológiailag és stílustörténetileg — meghatározott. Az egyén nemcsak ama pszichológiai szabadságát őrzi meg, hogy a szociális kauzalitás keretén belül különböző lehetőségek között válasszon, hanem mind újabb lehetőségeket is megteremt önmaga számára, amelyeket korlátoznak ugyan a mindenkori társadalmi adottságok, de amelyek mintáját semmiképpen sem rajzolják elő. Az alkotó szubjektum nem találja készen, hanem feltalálja a saját új kifejezési formáit. Ami készen megvan már, az inkább negatívum, mint pozitívum, nevezetesen: mindannak az összessége, ami a mindenkor épp adott történelmi pillanatban lehetetlenségnek tűnik — amit nem lehet elgondolni, érezni, kifejezni vagy megérteni. Természetesen mindig csak utólagosan állapíthatjuk meg azt, ami egy-egy adott korszak számára megközelíthetetlen; mindig az a látszat, mintha a jelen anarchikus volna és az egyén önkényének volna kiszolgáltatva. Csak utólagosan rajzolódik ki a társadalmi törvény, amely az egyéni döntéseket egységes irányba tereli. Utólagosan viszont az a stílustörténeti vonal is felismerhetővé válik, amelynek mentén a látszólag teljesen szabadon megválasztott egyéni kifejezési formák felsorakoznak. Ez a stílustörténeti irányzat pedig még sokkal inkább az önmagában meglévő objektív törvényszerűség jellegét ölti az egyéni törekvésekkel szemben, mint a társadalomtörténeti fejlődéstendencia. Visszatekintve valóban úgy tűnik, hogy az egyes egyének csak hordozói az anoním stílusáramlatnak.

A stflustörténet azonban sem a pszichológiai, sem a szociológiai kauzalitást nem szünteti meg. Pusztán formális, stflustörténeti okokkal sohasem magyarázhatjuk meg, miért torpant meg egy időpontban valamelyik művészeti fejlődési irány; miért nyitott teret egy stflusbeli fordulat előtt, ahelyett, hogy előrehaladt, tovaterjeszkedett volna; egyszóval — hogy miért épp akkor állt be a fejlődésben egy változás. A fejlődésnek nincs belső kritériumok alapján megállapítható „csúcspontja”; a fordulat akkor következik be, amikor az adott stfláris forma már nem képes a pszichológiai és szociológiai törvények szerint kialakult korszellem kifejezésére. A stflusváltozás bizonytalannal mindig belső irányvonalnak irányában halad, de mindig többféle irányvonal van, és választani lehet közöttük. A választás eredménye mindenesetre nem eleve meghatározott, nem független előre nem látható eseményektől. A bekövetkezésének időpontját meghatározó adottságok közül valóban a társadalmi viszonyokat illeti az első hely, de tévedés lenne azt hinni, hogy maga a társadalmi lét hozza létre azokat a formákat, amelyekben a fordulat kifejeződik; e formák nem kevésbé eredményei pszichológiai és stflustörténeti, mint szociológiai motivációknak. A szociológiai kauzalitás nézőpontjából a pszichológia végig nem gondolt szociológiának tűnik, mint ahogy a pszichológiai motiváció szempontjából is úgy látszik, hogy a szociológia nem hatol a lelki magatartások valódi eredetének a mélyéig. A stflustörténet szempontjából viszont mindkettő — a pszichológia is, a szociológia is — ugyanazt a hibát követi el; mindkettő heterogén motívumokból vezet le a sajátosan művészt, és olyasmivel magyarázza a művészeti formát, amely önmagában „formátlan”. A műalkotás sajátosságát és komplex voltát csak a leíró elemzés őrizheti meg; a pragmatikus magyarázatban — legyen bár genetikusan vagy teológikus — mindez szükségképpen szertefoszlik. S ebben a vonatkozásban a pszichológia és a művészettörténet mitsem vehet a szociológia szemére . . .

A szociológiának nincs a kezében a bölcsék köve. Nem tesz csodákat és nem old meg minden problémát. De több annál, hogysem csak a számos tudományág egyike lenne; központi tudomány, olyan, mint a teológia volt a középkorban, a filozófia a XVII. és a közgazdaságtan a XVIII. században: a kor egész világnézete belőle meríti az iránymutatást. Ha hitet teszünk mellette, az élet racionális megvilágítása, az előítéletek ellen vívott harc mellett teszünk hitet. Az az eszme, amelynek kulcs helyzetét köszöni, a gondolkodás ideológikus voltának a felfedezésén alapul, ez utóbbi pedig az utolsó száz évben a legváltozatosabb formákban nyert kifejezést: az önáltatás Nietzschéhez és Freudhoz fűződő leleplezésében csakúgy, mint magában a történelmi materializmusban. Mindezekben a szellemi formákban az a követelmény ismétlődik folytonosan, hogy jöjjünk tisztába önmagunkkal, legyünk tudatában saját lényünk, gondolkodásunk és akaratunk előfeltételeinek. A szociológia arra törekszik, hogy felderítse gondolkodásunkat és akaratunknak a szociális helyhez kötődésünkből fakadó előfeltételeit. Ha szembe fordulnak a szociológiával, annak többnyire az az oka, hogy e kötődés megítélése nem csupán elméleti érdekű; ideológiai okokból ismerik el, vagy tagadják. Sokan azért nem akarnak tudni sem a szociológiáról, és azért túlozzák el a hiányosságait, hogy ne kelljen a saját előítéleteiket felismerniük. Mások azért tiltakoznak szellemi magatartásuk szociológiai értelmezése ellen, mert nem akarják feladni a gondolkodás időtlen érvényének és az ember történelemfeletti hangulatának a fikcióját. De akik a szociológiában is csak a célhozjutás egyik eszközét, a teljesebb megismerés egyik útját látják, azoknak semmi okuk sincs, hogy akár a szociológia kétségtelen korlátait, akár még beteljesületlen lehetőségeit tagadják.

(A. Hauser: *Philosophie der Kunstgeschichte*. München, 1958. 1—18.)

A MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIA FELADATAI

Miután meghatároztuk azt, hogy a művészi tevékenység sajátos jellegének vizsgálata hogyan s miképpen vethet fényt a művészet társadalmi szerepére és a társadalomnak a művészetre gyakorolt hatására, befejezésül szeretném még röviden felvázolni e kérdéskör megközelítésének néhány módszertani aspektusát.

Mint már korábban mondtuk, kétségtelenül van valamelyes önkényes jellege minden olyan vizsgálatnak, mely a szellemi vagy társadalmi tevékenység egyik vagy másik sajátos aspektusát vizsgálja. A dolgok természetéből következik, hogy a kiragadott részlet nem lehet egyenlő az egészszel. Másrészt azonban kétségtelen az is, hogy a logika eszközeivel csak akkor lehet megragadni a lényegét, ha a jelenségek differenciálatlan áradatából kiemelünk, ha csak átmenetileg is, egyetlen vetületet: egy töredékes, de differenciált rendet. Vannak, akik úgy vélik, hogy az intuíció segítségével komplex egészek is felfoghatók közvetlenül s egycsapásra. Nem feladatunk ezúttal a komplex egészeket reveláló, differenciálatlan hit lehetőségeit taglalni; elég, ha leszögezzük, hogy tanulmányunkban a szociológia síkján mozgunk, a szociológiáén, mely racionális tudomány, s hogy az értelem világában csak a tudatos gondolkodás törvényei szerint közelíthető meg a valóság. A civilizációkat, akár akarjuk, akár nem, intézményes feladatokon munkálkodó embercsoportok tudatos tevékenysége hozta létre. Mindannyiunk közös tapasztalata, hogy a cselekvés mindig és szükségszerűen egy tudatos választással van kapcsolatban, s csak e választással határozható meg. A művészet, ha betölti a maga sajátos funkcióját, egyszerűen eszköz arra, hogy segítségével a társadalom olyan civilizációs alkotásokat hozzon létre, melyekben egy reprezentatív és operatörikus, vagyis valóságábrázoló és valóságátalakító rend testesül meg; ez a rend viszont csak úgy jöhet létre, ha az ember a látás vagy a hallás szolgáltatta bizonyos momentumokat *kiszakít* az összes impressziók tömegéből s bátran tovább alakítja őket. A *szándékosság* mozzanata nélkül nincs művészet, s nincs művészetszociológia sem.

1. A csoportok szociológiája és a civilizációk tipológiája

A művészet-szociológia első feladata az lesz tehát, hogy megvizsgálja egyfelől a művészet, másfelől a műveket teremtő s élvező társadalmi csoportok közti kapcsolatokat. Igaz, hogy minden társadalom globális, de ugyanakkor minden társadalmat differenciált csoportok alkotnak, melyek kohéziója s permanenciája változó. A művészet találkozáspontja az egyébként legkülönbözőbb osztályokhoz tartozó egyéneknek; s találkozáspontja egymástól térben s időben távol élő egyéneknek is. A művészet így kitűnő s egzakt eszköze lehet olyan viszonylat-típusok és társadalmi összefüggések vizsgálatának, melyek más szociológiai módszerekkel nem közelíthetők meg. A művészek társadalmi szerepét tehát úgy vizsgáljuk majd, mint egy társadalmi csoportét, mely más társadalmi csoportok megrendeléseit elégíti ki. S e szerepükben a társadalmi egyensúlyhelyzeteknek hol mint rendezői (fenntartói), hol mint módosítói jelentkeznek majd.

Változó kohéziók és permanenciák, melyek alkalmasak arra, hogy segítségükkel a művészet társadalmi funkcióinak és formáinak általános tipológiáját vázoljuk föl. Meg kell majd vizsgálni például, hogy a művészet-szociológia milyen mértékben igazolja vagy cáfolja azokat a csoportosításokat, melyekhez más szociológiai módszerekkel jutottunk, hogy így végül egy, az eddiginél teljesebb képet kapjunk a társadalom teljes-

ségét alkotó összefüggések hálózatáról. A művészet összefüggő tárgyi rendszert alkot, melynek segítségével igen elmélyülten elemezhetjük a társadalmak technikai és szellemi tevékenység-formáit. Az a tény, hogy nemzedékeken át szinte kizárólag csak az írott dokumentumokat vizsgálták, elhomályosította a művészet jelentőségét és eltorzította a szociológiai jelenségek globális megértését. Gyökeresen megújulhatna a történetírás és a szociológia, ha rendszeresen végigelemezné a művelődéstörténet nem-írott emlékeit. A művészetszociológia lesz és lehet e vállalkozás egyik legalkalmasabb eszköze.

2. Az alkotások szociológiája

A műalkotásokat teremtő s használó társadalmi csoportok szociológiájához kapcsolódik majd maguknak a műalkotásoknak, illetve pontosabban: a civilizációs alkotásoknak a szociológiája. Korábban már részletesen szóltunk e fogalomról. De szögezzük le: a vizsgálatnak kettős síkon kell folynia. Mindenekelőtt a *külső, formális síkon*. A figurális (képzőművészeti) tárgyak s alkotások szociológiájának első számú kritériuma az, hogy a formákat és funkciókat együtt s egyszerre elemezzük. Ezideig nem sok történt e téren. Nem szabad hát, példának okáért, egy olyan felületet szempont szerint osztályoznunk a román vagy gótikus épülettípusokat, mint amilyen a hajók vagy az apszidiolák száma. Fontos az is, hogy a műalkotásokat ne egyetlen kritériumra vezessük vissza, hanem egész komplexitásukban, alkotóelemeik egybefonódottságában vizsgáljuk. Az épületeket például nemcsak tervrajzuk, de tömegük figyelembevételével is elemeznünk kell, s igyekezni kell komplexebb típusokat felállítani, melyeknek több közül van a valósághoz, mint azoknak a hagyományos típusoknak, amelyeket egyetlen taláalomra kiragadott részlet-mozzanat segítségével definiálnak. A globális elemzés módszerét mindenekelőtt magukra a művekre kell alkalmaznunk. Mert a művek nem részekből tevődnek össze. A komplex egész vizsgálata során kell megkeresnünk azt, hogy a műalkotásban integrált számtalan mozzanat közül melyik a domináns. Ezzel a külső, formális elemzés síkjáról már a *belső elemzés síkjára* váltunk át, s ezen a síkon derül majd fény a műnek azokra a lényegi sajátosságaira, melyek meghatározták létrejöttét. A művészet meghatározta tényleges csoportok vizsgálatát így a mű organikus jellegét meghatározó tényleges koordináló mozzanatok vizsgálata követi. E jellegek szükségszerűen organizáltak és hierarchizáltak. A világ négy tájáról taláalomra összefutó tényezők nem hoznak létre műalkotást. Műalkotás csak akkor s csak ott jön létre, amikor s ahol egy belső, kohéziós mozzanat koordinálja e heterogén tényezőket. Korábban a konstelláció kifejezést használtam; de mondhatnám azt is, hogy konfiguráció. A különböző művészeti ágak szerint: építészet, festészet, szobrászat, zene stb., a koordinációs lehetőségek éppúgy különböznek egymástól, mint a már említett külső, formális típusok, s mint a művészet társadalmi felhasználásának különböző módjai. A műalkotások egyik típusa elsősorban a térben helyezkedik el, egy másik típusa az időben bontakozik ki, aszerint, hogy milyen közeget választott a művész s milyen érzékszervre hat elsősorban az alkotás. Általános szabályok levonásának az a kritériuma tehát, hogy egyidőben elemezzük a műalkotás különböző sajátosságait, alkotóelemeit, s mindezek koordinációjának módját. Az efféle vizsgálatok, következőképpen, szorosan összefüggenek a szociológiával. A műalkotások ekképp értelmezett szociológiája azután két nagy terenmra oszlik. Az egyik azt vizsgálja, hogy milyen szerepet játszik a már elkészült, megalkotott mű; ezt nevezzük „az építészet szociológiájának”, „a festészet szociológiájának” és így tovább. A másik a műalkotások koherenciájának kritériumait vizsgálja, s e koherenciákat a társadalmi tudatban jelenlevő koherenciákkal, jelenségekkel, fogalmakkal hasonlítja össze; ezt nevezzük a „figurális témák, a motívumok, a műfajok szociológiájának”.

3. *A figurális tárgyak és a kifejezésmódok szociológiája*

A kutatások egy harmadik módja a műalkotásokat már nem komplexitásukban, hanem alkotóelemeik: a formáló s kifejező eszközök szempontjából vizsgálja. Számba kell ugyanis venni azokat a tényezőket, amelyek szükségesek ahhoz, hogy a művészi gondolatformák testet ölthessenek. Mindenekelőtt a szerszámokat és az anyagokat kell megvizsgálnunk, vagyis a művészet fizikai-anyagi bázisát. Ezt követi az egy-egy civilizáció által használt alapvető formák, formai elemek vizsgálata, mint amilyen a „fal”, a „boltív” és így tovább. S a sort a tudatformáknak, a tudat alapvető kategóriáinak: a „térnek”, az „időnek”, a „geometriai formáknak” a szociológiája zárja be. Ez utóbbi vizsgálat ígérkezik a legtermékenyebbnek, de egyelőre még csak a kezdet kezdeténél tart. Ez a vizsgálat világítja meg majd a legorganikusabban azokat a sajátos okozattípusokat, melyek a művészetet az emberi szellem autonóm diszciplinájává emelik. Ez a vizsgálat vezethet el közvetlenül a művészi koherencia principiumaihoz, melyek a mű alkotóelemeit struktúrává lényegítik át, anélkül, hogy minden esetben térbeli összefüggéseket teremtenének e mozzanatok között. E vizsgálatokra végül a plasztikus gondolkodás és a szimbolikus gondolkodás más alapvető formáinak összehasonlító elemzése tenné rá a koronát.

4. *Az ábrázolásmódok szociológiája*

Bizonyos tekintetben az előző kategóriához kapcsolódnak e vizsgálatok, de vannak az előzőtől elütő módszertani sajátosságai is. Míg az előző csoportban az elemzés által elkülöníthető anyagi és fogalmi elemekből indul ki a kutatás, addig ebben a csoportban már nem a struktúrát alkotó belső összefüggések rendszerére irányul a figyelem, hanem a struktúráknak vagy a struktúrák bizonyos alkotóelemeinek és a környező valóságnak az összefüggéseire. A műalkotást már nem egy belülről vizsgált zárt egésznek tekintjük itt, hanem a szellemi tevékenységek egyik formájának, ahol is, egy meghatározott miliőben, a valóságos és a képzeletbeli dialektikájának vagyunk tanúi. A vizsgálatok e csoportja a rítusokat, liturgiákat, szertartásokat, az ünnepeket, a színházi életet, a táncot, az öltözködést és bizonyos civilizációk sajátos megnyilvánulás-formáit: a múzeumok, metszetyűjtemények stb., stb. intézményét elemzi. Valamint a művészet és különböző életformák, a művészet és a folklór kapcsolatait. S napjainkban a már-már művészi rangra emelkedő új cselekvésformákat: a filmet, és így tovább. S végül a kutatások egyik igen fontos feladata a művészet és a mindennapi élet kapcsolatainak elemzése: ide tartozik a használati tárgyak esztétikája s mindenekelőtt a művészet és a technika kapcsolatának problematikája.

5. *Összehasonlító művészetszociológia: jelek és jelképek*

A kutatások ötödik csoportja arra törekszik, hogy egybevesse a művészet alapvető principiumait és sajátos alkalmazásmódjait az adott kor más kifejező-rendszereivel. E kutatások előfeltétele azonban az, hogy bizonyos eredményeket értünk legyen már el, konkrét elemzések során, a kutatás előző négy területén. S előfeltételük az is, hogy kidolgozzuk a stílusok történeti tipológiáját, s hogy a stíluskorszakokat valamiféle-összefüggésbe hozzuk a különböző civilizációs korszakokkal. E kutatások során eljuthatnánk végül is az esztétika, a szociológia és a történetírás alapvető s közös problémájához: a jelképek és a jelek problémájához. Nem lehet eléggé hangsúlyoznunk, hogy eleve kudarcra van ítélve minden olyan kísérlet, mely a művészetszociológia módszerét a nyelvészet vagy a matematika vagy a logikus gondolkodás bármely más diszciplinájának

körében keresi. Nem foghatunk hozzá maradi módszerrel egy új feladat megoldásához, most, mikor egy technikai civilizáció átalakítja az emberi cselekvés évszázados kapcsolatait, s átalakítja a cselekvés kereteit és szkémáit szolgáltató gondolkodást is. A szó teljes értelmében vett művészetszociológiának csak akkor van kilátása sikerre, ha a legújabb tudományokkal működik együtt. De ebbe az irányba ösztönzi a művészetszociológiát maga a művészet is. A jelenkor művészi teljesítményeit nem hagyhatja figyelmen kívül a művészetszociológia. Csak a modern művészet igazán a sajátunk, s alkotásai bármennyire is befejezetlenek, s gyakran középszerűek, csak a modern művészet segítségével érthetjük meg azt a dialektikus kapcsolatot, mely a minket körülvevő jelenséglvilágról alkotott vizuális képzeteink és fogalmaink között létesül. A plasztikus (képzőművészeti) gondolkodás törvényeit csak akkor érthetjük meg igazán, ha elegendő számú s konkrét ismeretünk van arra vonatkozólag, hogy hogyan jön létre a műalkotás a művész tudatában és a művészt körülvevő anyagi miliőben. S rendszeresen elemeznünk kell a művészet társadalmi hatásának alapvető feltételeit is.

6. Művészetszociológia az ipari társadalomban

Ezért kell helyet biztosítanunk a kutatások egy 6. csoportjának: az ipari társadalom sajátos viszonyait vizsgáló művészetszociológiának.

Az eddigiekben mindenhol élesen megkülönböztettünk két probléma-csoportot. A művészet intellektuális tevékenység, mely anyaggal dolgozik s anyagban ölt testet. Nem szabad tehát elfelejtenünk, hogy az elemzésre kerülő műveknek, melyeket nagy általánosságban művészi alkotásoknak nevezünk, más és más a jellegük s kiváltképpen a létformájuk. Vannak köztük egyszerű szériák, melyek formalizált jeleket használnak s kombinálnak. S vannak mások, melyek bár bőven alkalmaznak egyezményes jeleket, módosítják e jelek jelentését. A művészetszociológia nem statikus tudomány tehát, mely kizárólag már specializált jelek kombinációit vizsgálja. Mert mindig gondolnunk kell arra, hogy egy új dimenzió, egy új ismeretlen feltűnése egy zárt egészben az összes többi dimenzió értékét és kapcsolatát megváltoztatja, még akkor is, ha e dimenziók önmagukban látszólag változatlanok maradnak. Az újdonságot túlságosan is gyakran szokás egy új elemi mozzanat felbukkanásával azonosítani. Valójában ez a mozzanat, az adott egyensúlyt megbillentő mozzanat, nem formális, hanem okozati. Hiába soroljuk fel a mű összes alkotó elemét, e mozzanatot nem találjuk meg köztük. Pedig esetleg épp ez a mozzanat az alkotás mozgatórugója. Nem az a jelentősége s szerepe, hogy egy új elemet visz be a már adott többi közé, hanem hogy a mű komplexitását gazdagítja. Jelenléte módosít minden, már eleve adott külső és belső viszonylatot — az alkotás síkján épp úgy, mint a befogadás síkján —, s végső fokon ez a mozzanat a mű sajátos hatásának forrása. Ezért jogos és szükséges a már említett két vizsgálati módszert megkülönböztetnünk: az egyiket, mely az alkotóelemek és sajátságok szintjén elemzi a műalkotást, s egy másikat, mely a struktúrák és a kauzalitások síkján dolgozik. Magától értetődik így az, hogy csak a formális sajátságok elemzése hívhatja segítségül a statisztikát, mely csak egymás mellé rendelt mozzanatokot tud regisztrálni. Hogy a struktúrákhoz is közel férközhessünk, más utakat-módokat kell találnunk, mert a struktúrák eleve s menthetetlenül a kis számok kategóriájába tartoznak. A struktúrák ugyanis felismerhetőek, analizálhatóak, de nem determinálhatóak. Eleve s menthetetlenül a lehetőségek kategóriái közé tartoznak. De egy új minőség vagy egy új dimenzió bevezetése egy adott rendszerbe szükségszerűen választást involvál, s a választás szükségszerűen elimináció, kizárás, s így mennyiségi egységekkel nem határozható meg. Elemzéseink többségénél nem alkalmazhatjuk tehát a statisztikai módszereket. Segítségünkre lehetnek ugyan bizonyos eleve adott hagyományos művészi mozzanatok jelenlétének s gyakoriságának megállapításában, — de

hiába halmozzuk egymásra a vázlatokat: ezen az úton nem jutunk el a végső formához. S különben is: különbséget kell tennünk a művészi aktusok és a művészi alkotások között. Az alkotásokat látjuk, de a plasztikus (képzőművészeti) gondolkodás oly kevésé ismert törvényeit a műalkotásokat létrehozó művészi aktus, művészi tevékenység határozza meg. S e törvények csak a szociológia segítségével közelíthetők meg, — de ismeretük bizonyára nagyban elősegíti majd e tudományág általános módszereinek fejlődését és tökéletesedését.

(P. Francastel: *Programme pour une sociologie des arts. chap. Problèmes de la sociologie de l'art. VII. 291—6. In: Traité de sociologie publié sous la direction de Georges Gurvitch, I—II. Paris, 1960. Presses Universitaires de France.*)

A L B E R T M E M M I

AZ IRODALOM SZOCIOLÓGIÁJÁNAK FELTÉTELEI

A különböző kudarcok tanulságait figyelembe véve megpróbáltuk az alábbi öt tételben szociológiailag meghatározni az irodalmi tényt és megragadásának módját:

1. Az irodalmi ténynek szociológiai tényként való kezelése. — Ez a *szociológiai perspektívába való állítás* azt jelenti, hogy hátat fordítunk mindenfajta elutasító magatartásnak; az irodalom szociológiáját a *priori* lehetségesnek fogjuk fel. Ezenkívül azt is jelenti, hogy az irodalmi tény társadalmi dimenziója mellett egyáltalán nem zárjuk ki az egyéb dimenziókat. Miért ne mondjuk ki ezt kereken, akár e szociológiai értekezés kerekein belül? Elutasítjuk a szociológiai imperializmus elvét, amely a szociológiai megragadással teljesen megmagyarázhatónak véli az irodalmi tényt.

2. Az irodalmi tényt csak önmagára lehet visszavezetni. Ez a második tétel korlátozza és kiegészíti az elsőt. Kiindulásul elfogadnók tehát az irodalmi tény bizonyos általánosságát, és azt tartjuk, hogy inkább számolni kell vele, mint kikerülni. A megértés ürügye alatt az irodalmi tényt nagyon gyakran valami másra vezetik vissza. Az ilyen művelet nagyon kényelmes, és egyidejűleg lustaságra vall, dogmatikus és eredménytelen. Csak abban a mértékben lesz sikeres a vállalkozásunk, amennyiben az irodalomnak, mint specifikumnak a szociológiáját tudjuk megalapozni. Az irodalmi tény nem tévesztendő össze sem genetikus feltételeivel, sem továbbélésének feltételeivel, sem alkotójának szándékaival, sem pszichoszociális következményeivel.

3. Az *irodalmi tény érték-tény*. Ez a tétel arra a kérdésre felel, amely az előbbi kettő után azonnal felmerül: dehát miben is áll az irodalmi mű, specifikum-e? Számos, különben oly érdemes kísérlet azért hibázta el, vagy fullasztotta túl nagy általánosságokba az irodalmi tényt, mert nem ismerte fel az irodalmi tény érték-tény voltát. Valóban, ha ez az érték eltűnik, mi különböztet meg egy irodalmi művet bármilyen, jelekkel borított papírlaptól? Egy verseskötetet vagy regényt az újságtól példának okáért? Erre az ellenvetésre némelyek azt felelik, hogy az irodalom *nem funkcionális*, hanem *érdek nélküli* (gratuite). Jó, legyen — ámbár e kifejezések vitathatók. De még így is csak azt tudjuk meg, hogy az irodalom mi nem. Ha ennél megmaradnánk, a detektívregény lenne az irodalom csúcsa, hisz álmodni sem lehet nagyobb érdeknélküliségről. Látnivaló, hogy rákényszerülünk az irodalmi tény pozitív és specifikus jellemzőinek meghatározására. Mások, igyekezve megmagyarázni ezt az érdeknélküliséget, azt mondják, hogy az irodalom *nem utilitárius jellegű* kulturális szükségletet elégít ki. Dehát mi a *kulturális szükséglet*? Mi

felel meg neki egy irodalmi műben és ki elégti ki ezt a szükségletet?¹ Nem nyilvánvaló-e, hogy ez az X tényező csak többé-kevésbé van jelen, és néha teljesen hiányzik? És nem épp az az oka annak, hogy az egyik mű az irodalomhoz tartozik, a másik pedig nem? Mi éppen ellenkezőleg amellett vagyunk, hogy mindjárt a kiindulásnál különbséget kell tenni az *írásmű szociológiája* és az *irodalom szociológiája* között. Ez talán kissé korlátozza ambíciónkat, de egyúttal pontosabban meg is határozza kutatási területünket.

Ami pedig azt a dinamikus, sajátos tartamú, bonyolult tárgyat illeti, amelyet nyomtatott dolognak nevezünk, nos itt bizonyára több konvergáló erőfeszítésre lesz szükség ahhoz, hogy teljesen megértsük, végigkísérve a keletkezésétől sorsának fázisait. A mi feladatunk, úgy gondoljuk az irodalmi tény *kivételes* szociológiájának tanulmányozása, vagyis annak az irodalomra *jellemzőnek* a szociológiája, ami nem esik egybe mással — sem az áru jellegű, sem az átalakulási termékként létrejövő írással.

4. Az irodalmi tény nem egyszerű ismereti tény. — Ez a megállapítás is következik az előbbiből. Itt egy fontos problémához értünk, feladatunk egyik legnehezebb kérdéséhez, nevezetesen: mi az irodalmi szociológia és az ismeretszociológia viszonya. Hogy megmaradjunk annál a területnél, amely foglalkoztat bennünket, csak annyit mondunk, hogy az irodalmi jelenség nem azonosítható az ismerettel, és hogy az irodalom szociológiája nem egyszerűen az ismeret szociológiájának egy fejezete.² Egy irodalmi mű egy sereg dologra taníthat bennünket, sőt leggyakrabban ez magának a szerzőnek a szándéka. Ennyiben az irodalom minden bizonnyal egyike a közlési technikáknak. De nemcsak ez. Nagyon gyakran megtörténik, hogy a szerző szándékai elmosódtak, vagy munka közben változnak. Ennek az az oka, hogy a *hogyan és mit egyformán fontos a szerzőnek*, és a *hogyan annyira befolyásolja a tartalmat, hogy azt át is alakítja*. Ez az oda-vissza mozgás, az írói munkának ez a dialektikája bármilyen irodalmi mű megértéséhez számunkra természetesnek és alapvetőnek tűnik.³

Ezért:

a) Az irodalmi tényt nem szabad úgy tekinteni, mint egy dokumentumot, vagy mint egy ankét eredményét. Legalábbis elsődlegesen nem. A szociológusnak mint szociológusnak nem szabad bíznia a nyers irodalmi tényben; a tények eltorzítása mindig lehetséges; történhetik ez a képzelet bizonytalan rekonstrukciós tevékenysége folytán, vagy a művészi forma miatt, vagy egyszerűen számításból (amelyet gyakran társadalmi okok irányítanak). Az itt elmondottak nem következnek a mű által adott beszámoló iránti a priori lebecsülésünkől vagy bizalmatlanságunkból, mert hiszen nyilvánvaló, hogy ezeket a beszámolókat értelmezni lehet. Csupán azt nem szabad elfelejteni, hogy egy irodalmi mű rendeltetése nem ugyanaz, mint egy dokumentumé. Mivel ezt nem vettük figyelembe, azért juthattunk oda, hogy napjainkban az irodalom haláláról beszélünk. Ebből a perspektívából nézve valóban megölik. Egy pszichológus dolgozószobájában jól elrejtett

¹ Igy R. ESCARPIT, miután elutasítja az értéket („nem keresünk semmiféle minőségi kritériumot” — *Sociologie de la littérature*, Paris, 1958.), végül is az irodalmi jelenség meghatározását az olvasó tetszésére bízta, legalábbis ez derül ki az irodalom szociológiájával foglalkozó kutatócsoportunkban tartott előadásából. De ha megkérdezzük az olvasótól, hogy mit ért az irodalom fogalmán, rájövünk, hogy a minőség és érték azonnal előjön. Ehhez talán még azt kell hozzáfűzni, hogy értéken az olvasók különböző kategóriái mást értenek, másszóval az érték meghatározása *társadalmi* jellegű. Mindenesetre ebből kell kiindulni és a szociológiai kutatásnak kell eligazítania bennünk mibenlétére vonatkozóan.

² Az irodalmat a megismerésre visszavezető kísérletek nem ritkák. Idéztük már a marxista eljárást. Számos más, kevésbé módszeres kísérlet létezik, pl. Mannheimé.

³ „Az író — jegyeztük meg másutt — hazug”. Jobban mondva egy mesélő soha nem mondja az igazságot, és mégis mindig azt mondja — a maga módján. Mindenesetre az eltorzulás fogalma számunkra jelentősnek tűnik, és úgy véljük, túlmegegy a szociológia problémáin.

magnetofon vagy egy értelmes ankét több és biztosabb információt szolgáltatna, mint bármely regényíró. Ha csak a társadalmi valóság ábrázolásáról lenne szó (Zsdanov)*, egy újságggyűjtemény az adott időszakból felülmúlná ugyanezen időszak minden regényét.

b) *Az irodalmi tény nem korlátozódik a jelentésre.* Ugyanezen okból, számot vetve az összes megértésre irányuló erőfeszítéssel, az irodalmi tényt nem lehet sem társadalmi, sem pszichológiai jelentésre redukálni.

Hogy világosan beszéljünk: egyáltalán nem akarjuk a jelentés fontosságát kisebbiteni. Sőt gyakran előfordul, hogy védelmünkbe vesszük a jelentésnélkülinek mondott regény jelenlegi teoretikusaival szemben. Azon a belső ellentmondáson kívül, amelyet mi a jelentésnélküli irodalom fogalmában látunk, nem ismerünk más ellentmondást. Ha egy napon a szociológus jelentésnélküli irodalmi művekkel találja szembe magát, meg fog hajolni előttük és a helyükre teszi őket. Ebben azonban bátorodunk kételkedni, legalább is pillanatnyilag, a jelentésnélküliség (vagyis a l'art pour l'art modernizált változatának újra megjelenése) teoretikusainak művei távolról sincsenek híján a jelentésnek.

Mindazonáltal az irodalmi művek megértésénél, megítélésénél és értékelésénél nem tarthatjuk magunkat a jelentéshez. Mi a különbség, a jelentés szemszögéből nézve, egy irodalmilag sikerült és egy nem irodalmi mű között? Ha nem vigyázunk, az elé a paradoxon elé kerülünk, hogy a gyenge művek értékesebbek, mivel érthetőbbek, mint az irodalmilag sikerültek.

És pontosan ez is történik: nem véletlen, hogy Lukács** oly gyakran utal másodrendű művekre. Ha a jelentéshez tartanánk magunkat, az írók furcsa módon igen csak vérszegénynek tűnnének a gondolkodók mellett. Mi lenne Rousseau-ból Kanttal összehasonlítva? És ha Gide-et és Nietzschét hasonlítjuk össze? Ráadásul e példánkban olyan művészekre hivatkoztunk, akik nem hanyagolták el a jelentést. Goethe vagy Shakespeare jelentőségét, bármit is mondjanak, nem a filozófiájuk adja, hanem az, hogy új művet alkottak, amely *irodalmi mű* és amelyben bizonyos számú gondolat (világról adott vízió, ha úgy tetszik, ámbrár ez lehet inkohereus is) és emóció maximálisan hatékony esztétikai művé ötvöződik.⁴ Végül e szempontból vizsgálva a dolgot, túl gyakran elfelejtjük, hogy az irodalmi szociológiának a képzeltet szociológiájának is kell lennie.⁵ Amikor egyesek erre gondolnak, teszik ezt azért, hogy pejoratív nüansszal a *menekülés irodalmáról* beszéljenek. De hát a menekülés irodalma mennyiben kevésbé irodalom és mennyiben kevésbé értékes, mint a valóságot direkt módon kifejező irodalom? Ki nem látja be, hogy ezáltal meg nem engedett módon az irodalmi és — valószínűleg — etikai jelenségtől idegen nézőpontot fogadnak el? Persze lehet azt mondani, hogy a fantázia önmagában is jelentést hordoz, tanít bennünket; de oly közvetett és változatos módon teszi ezt, hogy ügyeskedései, színlelései, szeszélyei, pompás furfangja legalább annyira kell, hogy foglalkoztassanak ben-

* A szerző nyilván A. A. ZSDANOV ismert cikkére utal. (A szerk.)

** Feltehetően Lukácsnak elsősorban a 30-as években írt német irodalmi tanulmányairól van szó. (A szerk.)

⁴ Az irodalmi mű és az esztétikai hatékonyság fogalmára is szerettünk volna egy kicsit bővebben kitérni. Sajnos, nem élhetünk vissza ezen folyóirat igazgatójának vendégszeretetével. Egyszerűen csak annyit mondunk, hogy számunkra az esztétikai hatékonyság közelebb esik a tethez, mint az eszméhez. Ugy, hogy néhány érzelmileg nagytöltésű eszme hasonlíthatatlanul hatékonyabb lehet, mint egy egész *Weltanschauung*. Egyszóval véleményünk szerint újra végig kell gondolni az irodalmi műre alkalmazott jelentés (signification) fogalmát.

⁵ Másutt az *óhaj szociológiáját* javasoltuk, amelyet talán kapcsolatba lehetne hozni azzal, amit L. GOLDMANN a *lehetséges tudatának* nevez, de amaz, érzésünk szerint túlmutat ezen és magában foglalja.

nünket, mint maga az, amit a mű mond. És hogy a fantázia szociológiája sokkal inkább a szellem e játékaiknak és az érzékenységeknek a szociológiája, mint a belőlük fakadó tanításoké.

5. Az irodalmi jelenség nem a cselekvés egyik technikája. Így az esztétikai célon kívül eső (implicit vagy bevallott) követelés az, amely elvárja az irodalmi műtől, hogy propaganda vagy meggyőzőési eszköz legyen. Az írónak moralizáló vagy politikai szándékokat tulajdonítva, művétől egész természetesen elvárják a hagyományos értékek megszilárdítását és az erkölcs javítását. Vagy épp ellenkezőleg, azt várják el tőle, hogy elutasítva a konformizmust és az óvatosságot, harcoljon a bevett értékek és erkölcs ellen, igyekezzen helyükbe újakat állítani. Egyszóval a jó és a szép elválaszthatatlan összefonódásának régi elvéről van szó, amely napjainkban tovább él az *elkötelezettség* modern jelszavában.

(*Albert Memmi: Traité de Sociologie. Publié sous la direction de Georges Gurvitch. Tom. II. Paris. 1960. 303–306.*)

THEODOR W. ADORNO

LÍRA ÉS TÁRSADALOM

E tárgyról meghirdetett előadásom bizonyára sokakban kelt kellemetlen érzést. Olyanféle szociológiai elmélkedést várnak tőlem, amelyen tetszés szerint bármely tárgyhoz hozzákapcsolható, úgy, ahogy ötven évvel ezelőtt minden elképzelhető dolog pszichológiáját, harminc évvel ezelőtt pedig a fenomenológiáját kitalálták. Nyilván arra gyanakszának, hogy az alkotás keletkezési feltételeinek és hatásainak megtárgyalása kíváncsok majd odatolakodni a saját milyensége szerint vett alkotásról szerzett tapasztalat helyére; hogy mellérendelések és viszonyítások fogják majd kiszorítani a tárgy igaz vagy nem igaz voltáról nyerendő belátást. Tartanak tőle, hogy egy intellektuel könnyen belesik majd abba a vétekbe, amit Hegel a „formális értelem” hibájául rótt föl, hogy tudniillik az egészet áttekinti ugyan, de eközben oly mértékben emelkedik azon egyedi lét fölé, amelyről beszél, hogy már nem is látja meg, csak valamely címkével látja el. Ennek az eljárásnak kínos voltát a líra esetében különösen érezniök kellene. Hiszen arról van szó, hogy a legfinomabb, legtörékenyebb alkotáshoz nyúlunk hozzá, azt hozzuk össze épp azzal a hajtóművel, amelytől a líra — legalábbis hagyományos értelmének eszménye szerint — érintetlen kíván maradni mindenképpen. Arról van szó, hogy a kifejezésnek egy szféráját, amely lényege szerint tagadja a társadalmiasítás hatalmát, vagy — mint Baudelaire és Nietzsche esetében — a távolság pátoaszával győzi le azt, most arrogánsan, azon mód által, ahogy szemléljük, az ellenkezőjévé tegyük annak, aminek önmagát tudja. Beszélhet-e, hallom a kérdést, líráról és társadalomról más, mint olyan valaki, akinek a műsákhhoz semmi köze?

E gyanúval csak akkor szállhatunk szembe, ha a lírai alkotásokat nem szociológiai tézisek demonstrálására erőszakoljuk, hanem ha társadalmi vonatkoztatásuk valami lényeges, minőségük alapján alkotó elemüket tárja föl. Eljárásunk nem távolíthat el a műalkotástól, ellenkezőleg, mélyebben kell belevezetnie. S hogy ez valóban elvárható, arra már az egyszerű megfontolás is rávezet. Hiszen valamely költemény belső tartalma nem pusztán egyéni kedélymozgást és tapasztalatot fejez ki. Sőt ezek egyáltalában csak akkor lesznek művészi, ha — esztétikai megformáltságok specifikációja révén — részt kapnak az általánosból. Nem mintha a lírai költemény által kifejezett tartalom közvetlenül azonos volna mindenki közös élményével. Általánossága nem valami *volonté de tous*, nem

pusztán valami olyannak a kommunikációja, amit a többiek nem tudnak kommunikálni. Hanem az egyénítettségbe való elmerülés azáltal emeli általánossá a lírai költeményt, hogy valami hamisítatlant, fel nem fogottat, alá nem rendeltet jelenít meg, és így szellemileg előre megvalósít valamit egy olyan állapotból, amelyben nem szorítja béklyóba semmi általánosság, azaz mélységes részlegesség a másikat: az emberit. A lírai alkotás az általánosságot a tartózkodás nélküli egyéniségtől várja. A líra sajátos kockázata abban áll mégis, hogy egyénítő elve kötelező érvényűség, autentikusság létrehozását sohasem szavatolja. Nincs hatalma afölött, hogy nem marad-e meg a pusztán lehasadozott létezés esetlegességében.

A lírai tartalom eme általánossága azonban lényege szerint társadalmi. A költemény mondanivalóját csak az érti, aki meghallja az emberiség hangját a költemény magányosságában is; sőt, a lírai szó magányosságának éppen az individualista és végül is atomisztikus társadalom az előképe, mint ahogy fordítva: általános kötelezősége egyénítésének sűrűségéből táplálkozik. A műalkotásról való gondolkodásnak ezért joga és kötelessége, hogy konkrét módon rákérdezzen a társadalmi tartalomra, s ne elégedjék meg az általánosság és átfogóság ingatag érzésével. Az ilyen gondolkodás célmeghatározás, nem művésztől idegen és külsőleges reflexió, hanem minden nyelvi alkotás követelménye. Ennek sajátos anyaga: fogalmai — nem merülnek ki a pusztá szemléletben. Hogy esztétikai szemlélet tárgyai lehessenek, ahhoz el is kell gondolni őket, s ha a költemény mozgásba lendítette a gondolatot, nem tudja többé parancsszóval megállítani.

Mégis a gondolat, a líra vagy bármely más műalkotás társadalmi értelmezése eszerint nem irányulhat közvetlenül a művek vagy szerzőik úgynevezett társadalmi helyére vagy társadalmi érdek-helyzetére. Inkább azt kell kiderítenie, hogyan jelenik meg a műben valamely társadalom, valamely önmagában ellentmondásos egység *teljessége*: miben követi akarátát a műalkotás és miben lépi át a határait. Eljárásunk, a filozófia szavával, immanens kell legyen. Társadalmi fogalmakkal ne közelítsünk kívülről az alkotásokhoz, hanem merítsük azokat maguknak az alkotásoknak figyelmes szemléletéből. Goethe tétele a *Maximák és reflexiókból*, hogy ti., amit nem értesz, azt nem is mondhatod magadénak, nemcsak a műalkotásokhoz való esztétikai viszonyra, hanem éppúgy az esztétikai elméletre is érvényes: semmi, ami a művekben, a saját belső formájukban nem található, nem törvényesíti a döntést arról, hogy társadalmilag mit mutat be a belső tartalmuk, maga a poétikum. Hogy ezt megállapíthassuk, ismernünk kell természetesen a műalkotások belső világát éppúgy, mint a társadalmat odakünn. De kötelező ereje ennek az ismeretnek csak akkor van, ha újra fölfedezi magát a tárgynak való tiszta önátadásban. Éberség ajánlatos mindenekelőtt a napjainkban elviselhetetlené teregetett ideológia-fogalommal szemben. Mert az ideológia nem-igazság, hamis tudat, hazugság. A műalkotások sikerületlenségében nyilvánul meg, abban, ami bennük belsőleg hamis, a kritika céltáblája. Nagy műalkotásokról azonban, amelyeknek lényege a kialakítottságban és épp ezáltal a reális létet hordozó ellentmondások tendenciális kibékítésében van, azt állítani, hogy ideológiák: ez nemcsak a műalkotások saját igazságtartalmával nem fér össze, hanem meghamisítja az ideológia-fogalmat is. Ez ugyanis nem azt állítja, minden szellem csak arra jó, hogy bizonyos emberek bizonyos partikuláris érdekeket általánossá hamisítsanak, hanem le akarja leplezni a tettenért hamis szellemet és egyúttal meg akarja érteni a maga szükségszerűségében. A műalkotások nagysága azonban épp abban keresendő, hogy megszólaltatják azt, amit az ideológia elrejt.

Ámde hadd kapcsolódjam az Önök saját bizalmatlanságához. A líra, úgy érzik, valami a társadalommal szemben álló, teljességgel egyéni. Indulataik ragaszkodnak ahhoz, hogy így is maradjon ez, hogy a lírai kifejezés — minden tárgyi súlytól menten — oly élet képét idézze föl, amely független az uralkodó gyakorlat, a hasznosság kényszerétől, az ostoba önfenntartás nyomásától. De a lírával szemben állított e követelésük, a szűzies

szó követelése maga is társadalmi. Magában rejti ugyanis a tiltakozást az ellen a társadalmi állapot ellen, amelyet minden egyed ellenségesnek, idegennek, hidegnek, nyomasztónak tapasztal és amely az alkotásra negatív értelemben nyomja rá bélyegét: minél nagyobb a nyomás, az alkotás annál merevebben áll ellen neki, nem hajol meg semmi heteronóm előtt, és teljességgel saját törvénye szerint alakítja magát. Távolsága a pusztán léttől mértéke lesz a lét hamisságának és romlottságának. Ez ellen tiltakozva mondja ki a költemény egy világ álmát, amelyben másként lenne minden. A lírai szellem idioszinkráziája a dolgok hatalmi túlsúlyával szemben nem más, mint a világ eldologiasodására felelő reakció-forma, felelet az áru uralmára az ember fölött, ami az újkor kezdete óta egyre terjed, az ipari forradalom óta pedig az élet uralkodó hatalmává fejlődött. Rilke dolog-kultusza is az efféle idioszinkrázia körébe tartozik, kísérlet, mely arra irányul, hogy az idegen dolgokat belefoglalja a szubjektív-tiszta kifejezésbe és feloldja benne, azaz idegenségüket metafizikailag jóváírja; e dolog-kultusz esztétikai gyöngéje, a titokzatoskodó gesztus, a vallás és iparművészet összekeverése pedig elárulja egyúttal az eldologiasodás valódi hatalmát, melyet sehmilyen lírai aura nem tud megaranyozni, nem tud a művészet értelmébe iktatni többé.

A líra társadalmi lényegébe való efféle belátásnak pusztán csak más fordulatot adunk, ha azt mondjuk, fogalma — úgy amint számunkra közvetlen, mintegy második természetnek tűnik — teljesen modern jellegű.

(Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur. I. Frankfurt a/M., 1958. 73—77.*)

LUCIEN GOLDMANN

VILÁGKÉPEK ÉS TÁRSADALMI OSZTÁLYOK

Jelen munka alapját voltaképpen egy általános hipotézis képezi s ezt fontos explicit módon megfogalmazni, annál is inkább, mert *következésképpen komolyan* vesszük, elfogadva minden belőle származó *módszertani következményt*: ez a hipotézis abban áll, hogy az emberi tényeknek mindig jelentéssel bíró struktúra (structure significative) jellegük van, ezeknek a megértését és magyarázatát együttesen csak *genetikai tanulmány* adhatja meg, s a megértés és értelmezés — eltekintve a szerencsés véletlentől, amit azonban nem tartozunk számításba venni a kutatás módszertana szempontjából — *elválaszthatatlanok minden e tényekkel foglalkozó pozitív tanulmány számára.*

Hasznos lenne nyomban hozzátenni azt is, hogy — éppúgy, mint Pascal fogadása (pari), Kant posztulátumai és Marx szocializmusa esetében — az okok, amelyek arra ösztönöznek bennünket, hogy e hipotézisből induljunk ki, *egyszerre elméleti és gyakorlati jellegűek. Elméletiek*, mert — nekünk úgy tűnik — ez az egyetlen olyan hipotézis, mely lehetővé teszi a tények jelentésének és láncolatának az objektív valósággal leginkább meg egyező megismerése megalapozását, *gyakorlatiak* olyan mértékben, amennyiben igazolni engedik a tudományt emberi funkciója által, és az embert azon kép által, amelyet az általunk elérhető legszigorúbb és legpontosabb megismerés ad róla.

De ha azt mondjuk, hogy ez a hipotézis a marxista gondolat alapja, implicite e doktrina téves interpretációit erősítjük, amelyek elválasztják az elméletet a gyakorlattól és a marxista *etika és szociológia* — számunkra úgy tűnik — ellentmondásos fogalmait használgák.

Abban a mértékben, amennyiben az „etika” szó a realitás struktúrájától függetlenül elfogadott értékek együttesét, és a „szociológia” szó az érték-ítéletektől független tény-

ítéletek — szisztematikus vagy nem szisztematikus — együttesét jelenti, *minden etika és minden szociológia* idegenné és ellentétessé válik olyan gondolkodás számára, amely azt állítja, hogy minden értéket csak olyan mértékben lehet elismerni és elfogadni, amilyen mértékben ez az elismerés a *realitás pozitív és objektív ismeretén* alapszik, amint a *realitásnak minden érvényes ismerete* is csak arra a gyakorlatra — vagyis az érték-együttesek explicit vagy implicit elismerésére — alapozható, amely a történelmi fejlődéssel megegyezik. Nem lehetséges tehát sem marxista „etika”, sem marxista „szociológia”, azon egyszerű oknál fogva, mert a marxista érték-ítéletek tudományosak akarnak lenni és mert a marxista tudomány gyakorlati és forradalmi jellegre tart igényt.

Vagyis, amikor az emberi élet pozitív megismeréséről van szó, csakúgy, mint a politikai vagy szociális cselekvés pozitív megismeréséről, a „tudomány” és az „etika” fogalmak *másodlagos* és — éppen olyan mértékben, ahogy megpróbálják őket szétválasztani — *torzító absztrakcióivá* válnak annak a totális magatartásnak, amely nekünk egyedül érvényesnek tűnik és amely organikus egységben egyszerre foglalja magában a társadalmi realitás megértését, az azt megítélő értéket és az azt átalakító cselekvést.

Mármost ahhoz, hogy meghatározzuk ezt a totális magatartást — tiszteletben tartva általánosan elfogadott jelentésének a lényegét — a *hit* fogalmát tartjuk alkalmazhatónak, természetesen azzal a feltétellel, hogy *megszabadítjuk individuális, történelmi és szociális járulékaiktól, amelyek valamelyik meghatározott valláshoz kapcsolják vagy éppen a tételes vallásokhoz általában*. Voltaképpen nem ismerünk más fogalmat, mely ugyanilyen pontossággal határozna meg az *értékek alapját a valóságban és minden valóság differenciált és hierarchizált jellegét az értékekhez való viszonyában*.

Kétségtelen, hogy a „hit” fogalom alkalmazása kézzelfogható veszélyeket rejt magában, melyek főleg abból a tényből adódnak, hogy a marxista szocializmus, mely a XIX. századtól kezdve fejlődött ki állandó szembenállásban minden kinyilatkoztatott vallással, melyek egy természetfölötti vagy történelemfölötti transzcendencia létezését állítják, és amely marxista szocializmus azokat egyesítve, túlhaladta nemcsak az ágostoni tanokat, de a felvilágosodás racionalizmusát is, lényegében majdnem mindig az ő racionalista hagyományára, amely teljes joggal tette őt a polgárság fejlődésének és még mindig közeli forradalmainak örökösévé és folytatójává, valamint a kereszténységgel való — kétségtelenül valóságos — szembenállására helyezte a hangsúlyt.

Ez az, amiért a „hit”-ről beszélve — arról a szóról, amely eddig leginkább a természetfeletti transzcendencia kinyilatkoztatásának vallásai számára volt fenntartva — az ember majdnem elkerülhetetlenül azt a benyomást kelti, hogy lemond a hagyományos értelmezésről és keresztényi mezbe akarja öltöztetni a marxizmust, vagy legalábbis bele akarja illeszteni a transzcendencia elemeit.

A valóságban erről szó sincs. A marxista hit, hit a *történelmi jövőben*, amit maguk az emberek alkotnak meg, vagy pontosabban, amit *nekünk*¹ kell megalkotni tevékenységünk révén, e hit „fogadás” tevékenységünk sikerére; a transzcendencia, amely tárgyat képezi, sem természetfölötti, sem történelmen-tüli, hanem egyén-fölötti, semmivel sem több és semmivel sem kevesebb. Megesik ugyanakkor, hogy ez elegendő arra, hogy a marxista gondolat a tomista és kartézianus racionalizmus hat évszázadán túllépve ekként megújítja baráti kapcsolatait az ágostoni hagyománnyal, és ezt természetesen nem a transzcendencia pontján teszi, ahol különbségük gyökeres marad, hanem abban a mindkét doktrínában közös állításban, hogy az értékek alapja egy teljesen nem, de viszonylagosan megismerhető objektív valóság (Szent Ágoston számára az Isten, Marx számára

¹ A két formula közötti különbség jelentős. Az „emberek alkotják”, ez olyan perspektíva, amely kívülről szándékozik látni a történelmet. „Mi csináljuk”, ez a hit és a cselekvés gyakorlati perspektívája.

a történelem), és hogy minden történeti tény legobjektívabb megismerése, ami az ember számára elérhető, feltételezi e — transzcendens vagy egyén-fölötti — realitás elismerését, mint legfőbb értéket.

Még egy lényeges különbséget kell megemlíteni a két álláspont között: az ágostoni Isten minden emberi akarattól és cselekvéstől függetlenül létezik, a történelmi jövő viszont a mi akaratumk és a mi cselekedeteink műve. Az ágostoni hit *bizonyosság egy lényben*, a *marxizmus fogadás a valóságra, amit nekünk kell megteremteni*, és a kettő között helyezkedik el Pascal álláspontja: *fogadás egy természetfeletti és minden emberi akarattól független Isten létezésére*.

Az a tény azonban, hogy a marxizmus az emberi tényekkel foglalkozó minden pozitív tanulmány élére egy fogadást állít, és hogy ebben a fogadásban elengedhetetlen feltételét látja a kutatás egész fejlődésének — önmagában — nem kellene, hogy túlságos megdöbbenést keltsen a tudományos munkához hozzászokott gondolkodók részéről. Maga a fizikus, a kémikus talán nem egy *fogadásból* indul ki? Olyan fogadásból, amit a világmindenség tanulmányozott szektorának *törvényszerűségére* tesznek. És a természettudományoknak ez a fogadása nem volt-e a XVII. és még inkább a XIII. században teljesen új és szokatlan?

Tehát már nem az a tény — mint olyan — szüli azt a komoly ellenvetést a dialektikus módszerrel szemben, amennyiben ez pozitív módszer, hogy egy kezdeti fogadásból (*pari initial*) indul ki, hanem a fogadás sajátos természete, amely megkülönbözteti attól, amely a természettudományok alapjául szolgál, tudniillik:

a) Nem tisztán elméleti, hanem *egyszerre elméleti és gyakorlati* jellege (míg a természettudományokban a kezdeti fogadás tisztán elméletinek tűnik, hiszen a gyakorlat csak közvetett formában, mint *technikai alkalmazás* kapcsolódik ide).

b) A benne meglevő célszerűségi elem (míg a természettudományokban a kezdeti fogadás, mely legvégül determinista vagy statisztikai lesz, vagy tisztán törvényszerű, minden esetben kizár minden célszerűséget).

A természettudományok, miután lényegében már a XVII. és a XVIII. századtól kezdve leszögezték módszereik alapvető elveit, és ezen elvek a számtalan technikai eredmény következtében a jelenkori gondolkodásnak végső eredményeivé lettek, semmi meglepő nincs abban a tényben, hogy a társadalmi élet tudományos tanulmányozásának első próbálkozásai gyakran követték és követik a természettudományos módszereket és törvényezőre emelték a tény-ítéletek és az érték-ítéletek szigorú szétválasztását, valamint minden célszerűség kizárását. . .

Ilyenformán a módszer körüli vitának a humán tudományokban arra kell törekednie, hogy két pontot tisztázzon:

a) Mivel minden tudomány lényegében tudatosan egy kezdeti fogadásból indul ki, azt explicit kell-e megtennie, vagy helyesebb, ha meghagyja azt nem tudatos, implicit állapotban, azzal a szándékkal, hogy egy pártatlan és minden értékítéllettől független tanulmányt hoz létre.

b) Abban az esetben, ha e két megoldás közül az elsőre esik a választás, melyik az a praktikus „fogadás”, amelyik lehetővé teszi az emberi valóság legobjektívabb és legadekvátabb megismerését.

Az *a* pontra adandó válasz magától értetődőnek tűnne, ha a tudomány egy „fogadás”-ra való alapozásának az elutasítása nem térne vissza oly gyakran a racionalista és pozitivistá gondolkodók tollára, mint ellenvetés minden tragikus vagy dialektikus gondolattal szemben. A szabadgondolkodónak — aki a tragikus gondolkodót nem azért kárhóztatta, mert „ezt vagy azt választotta, hanem mert választott; mert aki a fej mellett dönt, és a másik, aki az írás mellett: egyaránt hibás, helyes megoldás: nem fogadni” — Pascal már megfelelt: „Igen, de fogadni kell. Itt nincs önkéntesség: benne vagy a hajóban.”

Hasonlóképpen Marx a híres *Tézisek Feuerbachról* c. írásában arra törekedett, hogy megmutassa: a gyakorlati magatartás teljességgel elkerülhetetlen minden tudatos cselekvésben, hogy benne vagyunk a hajóban a legegység szemlélettől kezdve. „Feuerbach nem érve be az *elvont gondolkodással*, az *érzéki szemléletre* apellál, de az érzékiséget nem mint gyakorlati emberi-érzéki tevékenységet fogja fel.”² Márpedig minden tudatos cselekedetnek ezen alkotó végrehajtása a legegység szemlélettől kezdve mindig egy célhoz, vagy hogy Piaget szavaival éljünk, egy egyensúlyhoz kapcsolódik, amit meg akar valósítani, vagyis — amikor ez a cél tudatos lesz — egy értéksor implicit vagy explicit elfogadásához.

Végül még rá kell térnünk a *b* pontra, hogy megmutassuk: minden fogadás, amit tisztán törvényszerű vagy kauzális — minden célszerűséget kizáró — ésszerűsége teszünk, az emberi cselekedetek területén megvalósíthatatlan és ellentmondásos. Mármost szerintünk ez abból a tényből fakad, hogy a humán tudományok sajátos helyzetben vannak a *kutatás tárgyának és alanyának részleges azonosságát* illetően oly módon, hogy minden általános törvénynek, amit egy történész vagy egy szociológus megállapít, elsősorban magára a kutatóra kell vonatkoznia. Tagadni egy cél jelentőségét és létezését az emberi cselekedetek területén vagy azt jelenti, hogy implicite megtagadunk minden jelentőséget és célt magától a tudományos gondolkodástól, vagy pedig — ami nem kevésbé súlyos — *lényeges és egyáltalán nem igazolható privilégiumot* teremtünk a tudós számára. A cselekvés szempontjából tekintve ezt a problémát (mert, amint már mondtuk, minden gondolat bizonyos cselekvéshez kapcsolódik és az emberi tények megismerésének területén a gondolat maga is a cselekvés egyik alkotó eleme), Marx megfogalmazta a *Tézisek Feuerbachról* c. írásának 3. pontjában azt a megállapítást, amelyik a determinizmusra vonatkozik (az ő megjegyzése ugyanakkor egészében egy tisztán törvényszerű és pozitivistá koncepcióra vonatkozik): „Az a materialista tanítás, hogy az emberek a körülményeknek és a nevelésnek termékei, megváltozott emberek tehát más körülményeknek és változott nevelésnek termékei, megfelelnek arról, hogy a körülményeket éppen az emberek változtatják meg, és hogy a nevelőt magát is nevelni kell. Ennélfogva szükségszerűen oda jut, hogy a társadalmat elkülöníti két részre, melyek egyike fölötté áll a társadalomnak.

A körülmények változtatásának és az emberi tevékenységnek egybeesését csak mint forradalmasító gyakorlatot lehet felfogni és racionálisan megérteni.”

Vonjuk le röviden azt a következtetést, hogy ha az ember a társadalmi élet természetére vonatkozóan egy általános hipotézisből akar kiindulni, szükséges, hogy e hipotézis magába tudja foglalni magát a kutatót is és az ő kutatói tevékenységét is, vagyis hogy e hipotézisnek tartalmaznia kell: *a*) az ember gyakorlati tevékenységét, *b*) e tevékenység jelentőséggel bíró jellegét és *c*) a lehetőséget a tevékenység számára, hogy sikerhez vagy bukáshoz vezessen; három jellegzetesség ez, amelyekről lemondhatnak és le is

² *5. tézis Feuerbachról*. Meglehet, hogy majd azt az ellenvetést teszik nekünk: ha Marxnak igaza van, akkor ez nem csak a humán tudományokra, hanem a természettudományokra is vonatkozik. Kétségtelen! Fentebb azt is mondtuk már, hogy minden tudomány egy kezdeti fogadásból indul ki. Csak éppen azt a fogadást, amelyet a világ-mindenség egy részének kauzális és statisztikai racionalitására tesznek — s amely a természettudományok alapját képezi, s amely nem lehet cselekvés tárgya —, valamint azt a fogadást, amelyet az azt irányító törvények ismeretének *technikai* alkalmazására tesznek, ma már egyhangúlag elfogadták, sőt, oly nagy számú technikai eredmény erősítette meg, hogy ma már implicitte vált és gyakorlatilag sosem vonják kétségbe, ha csak nem olyan filozófusok, akik a tulajdonképpeni tudományos munkán kívül vagy annak periferiáján helyezkednek el.

Ha egy kissé merész hasonlattal kíván élni az ember, azt mondhatja, hogy a természettudományok területén dolgozó tudósok között Pascal szabadgondolkodójának megfelelője — vagyis olyan, aki kételkednék a fizikai világegyetem racionális és megérthető jellegében — gyakorlatilag többé nem létezik. Felesleges volna tehát meggyőzésére apologetikát írni.

kell mondaniok a természettudományoknak, mivel nem csupán maga a kutató nem része annak a tárgynak, amit e tudományok tanulmányoznak, de mert ez a tárgy maga is mindannak az absztrakciójából áll, ami a világmindenségben a gondolat vagy a cselekvés tárgya lehet.

Tehát, hogy elérkezzünk az ember pozitív megismeréséhez, a kiindulásnál fogadni kell a történelem jelentőséggel bíró jellegére, vagyis — a fejezet élén meghatározott értelemben — a *Credo ut intelligam* hitvallásából kell kiindulni, ez a közös alapja az ágostoni, a pascali és a marxista ismeretelméletnek, jóllehet mindhárom esetben lényegesen különböző „hit”-ről van szó (a transzcendens bizonyossága, fogadás a transzcendensre, fogadás egy immanens jelentőségre).

Márpedig, a dialektikus módszertan területén maradván, a történelem jelentőségére tett kezdő fogadás bizonyos számú módszertani következményt foglal magában, amelyeknek egy rövid tanulmányt szenteltünk. Az ember — a priori semmi sem akadályozza meg ebben — szembenézhet olyan lehetőséggel, amelyben a történelem egésze lenne csupán jelentős, mivel alkotóelemei teljes *egészeben* meg vannak fosztva jelentőségüktől, ha kiszakítjuk őket, még ideiglenesen is összefüggéseikből. Ez a hipotézis, amely *a priori* érvényes lehet, mégsem lendítené nagyon előre a humán tudományok fejlődését, mert implicite azt bizonyítaná, hogy e tudományok képtelenek elérni a legkisebb haladást is. Az ember lényegében képtelen megismerni a történelem egészét és nem csupán — mint a természettudományok területén — a tanulmányozott valóság gyakorlatilag megismerhetetlen gazdagsága miatt, hanem még inkább a humán tudományokban meglévő kettős sajátos ok miatt, hogy: egyrészt, tárgyuk egésze egy, a múlttól és a jelentől minőségileg különböző esetleges *jövőt* foglal magában, és másrészt a humán tudományok nem foglalkozhatnak tárgyukkal *kívülről*, a megismerő alany bele van helyezve magának a tárgynak a belsejébe, amit meg akar ismerni. Ha tehát a jelentőséggel bíró humán tudományok tárgya egészében véve jelentőségétől szigorúan megfosztott elemekből lenne képezve, tanulmányozásukat csak olyan módszerekkel lehetne elvégezni, amelyek hasonlóak azokhoz, amiket a természettudományokban alkalmaznak, és amelyek a már említett okokból kifolyólag alkalmatlanok szociális és történeti tények megragadására.

Tehát a humán tudományokban kettős fogadásból kell kiindulni: a történelem egészének jelentőséggel bíró jellegére és azon viszonylagos egységek aránylag jelentős jellegére, amelyek azt alkotják.

(*Lucien Goldmann: Le Dieu caché. Paris, 1955. Gallimard. 97—100, 102—105.*)

LUCIEN GOLDMANN

DIALEKTIKUS MATERIALIZMUS ÉS IRODALOMTÖRTÉNET

Fel kívánjuk itt hívni a figyelmet egy igen durva és nagyon elterjedt félreértésre. Arról a jelenségről van szó, hogy a dialektikus materializmust összetévesztik Taine elméletével, és megkísérlik, hogy a művet szerzője élettörténetéből és társadalmi környezetéből értelmezzék.

A dialektikus materializmustól az ilyen nézeteknél mi sem áll távolabb. Nem szükséges a filozófiai gondolkodást és az irodalmi művet a gazdasági és társadalmi élet-től elkülönült metafizikai eszkésként felfognunk ahhoz, hogy belássuk: az írók és filozófusok szabadsága mérhetetlenül nagyobb, kapcsolatuk a társadalmi valósággal sokkal összetettebb és közvetettebb, műveik belső logikája sokkalta autonómabb, mint ahogy az

absztrakt és mechanikus szociológizmus vallja. Valamely irodalmi alkotás vizsgálatakor a történelmi materializmus szempontjából az a lényeges, hogy az irodalom is, a filozófia is — különböző síkon — *világszemléletet, mégpedig nem egyéni, hanem társadalmi világszemléletet tükröz.*

A világszemlélet az egész valóság *koherens és egységes* szemléletmódja. Csakhogy — kevés számú kivételtől eltekintve — az egyének gondolati rendszere csak ritkán koherens és egységes. Minthogy az egyének gondolkodását és érzelmvilágát végtelen sok ráhatás éri — nemcsak a legkülönbélebb környezet, hanem a szó legtágabb értelmében felfogott fiziológiai alkatuk is hat rájuk —, az egyének többé-kevésbé mindig közelednek ugyan valamelyes koherencia felé, de csak kivételes esetekben jutnak el a teljes koherenciáig. Ebből következik, hogy vannak például marxista beállítottságú keresztények, vannak romantikusok, akik szeretik Racine tragédiáit, és vannak demokraták, akik egyáltalán nem mentesek a faji előítéletektől. De az igazi filozófia és az igazi művészet sohasem lehet egyidejűleg keresztény és immanens, klasszikus és romantikus, humanista és faji előítéletekkel telített.

Lesznek talán, akik azt mondják erre, hogy a világszemléletet így metafizikai és absztrakt lényeggé változtatjuk. Csakhogy ez nem igaz. A világszemlélet olyan gondolati rendszer, amely bizonyos körülmények között szükségképpen meghódít néhány olyan embert, akik hasonló gazdasági és társadalmi viszonyok között élnek, tehát egy meghatározott társadalmi osztályt alkotnak. Csak kevesen jutnak el a teljes koherenciáig. De többé-kevésbé mindenki közeledik hozzá, s ennyi elég az érzés, gondolkodás és gyakorlat olyan közösségének a létrejöttéhez, amely ezeket az embereket egybekapcsolja és más társadalmi osztályokkal szembe állítja. A filozófusok és írók ezt a nézetet végső következményeikig végiggondolják és átérzik, s fogalmilag vagy képszerűen kifejezésre juttatják. De ez azt jelenti, hogy a nézetnek már előzetesen meg kell lennie, vagy legalábbis kialakulóban kell lennie. Viszont nem szükséges, hogy az író vagy a filozófus feltétlenül abban a társadalmi környezetben töltse ifjúságát, amelyben a nézet kifejlődött, vagy hogy hosszabb ideig éljen abban a társadalmi osztályban, amelynek ez a nézete. Annyi természetesen igen valószínű, hogy az író gondolkodásmódjára hat az a környezet, amelylyel a kapcsolata közvetlen volt. E hatás eredménye azonban nagyon sokféle lehet: az író magáévá teheti ezeket az eszméket, vagy elvetheti őket; fellázadhat ellenük, de más hatásokkal szintézisbe is hozhatja őket stb. Az is megtörténhet, hogy a közvetlen környezet hatását más, időben vagy térben távolabbi ideológiák gátolják vagy éppen kiiktatják. Mindenképpen roppant komplex jelenségről van szó, mely sehogy sem fér bele egyetlen mechanikus sémába.

Az életrajzi adatok nagyon fontosak lehetnek; az irodalomtörténészeknek mindig gondosan meg kell vizsgálnia őket, hogy lássa: adott esetben nyerhet-e munkájához felhasználható útbaigazítást, magyarázatokat belőlük. De nem szabad elfelejtenie, hogy az életrajzi tények — mihelyt pontosabb elemzésről van szó — csupán részmozzanatok, jelentőségük pedig csak másodlagos. Az irodalomtörténész kutatásainak lényege: a mű és az egyes társadalmi osztályoknak megfelelő világszemléletek közötti összefüggés felderítése.

Arra is rá kell még mutatnunk, hogy a tudományos kutatás szempontjából a közvetlen környezet hatásai — minden egyéb komplex tényezőhöz hasonlóan — statisztikai aspektust nyernek. Különösen akkor válnak ugyanis érzékelhetővé, ha nem egy-egy egyéni esetről, hanem nagyobb számú egyénről, valamely irodalmi vagy filozófiai áramlatról van szó. Példa lehet erre a harmadik rendhez tartozó nagyszámú író és filozófus a francia realista irodalomban, Villontól és Rabelais-től Molière-ig, Diderot-ig és Voltaire-ig, vagy a kismesék nagy száma a romantikában (de Chateaubriand, de Musset, de Vigny, de Lamartine), illetve a Port-Royal körül csoportosuló hivatali nemesség sok tagja

(mindenekelőtt a két teoretikus: Arnauld és Pascal, valamint Racine, a költő). Hiszen nagyjából és egészében, természetesen elsősorban ama társadalmi csoport tagjai között találkozunk egységes gondolkodással és érzelmekkel, amelyik megteremtette ezek alapjait. Az egyes egyén viszont túlságosan is komplex lény; az ő funkciói a társadalmi életben túlon túl sokfélék, a gondolkodás és a gazdasági valóság közti áttételek pedig túl nagyszámúak, hogysem mindezt valamely mechanikus és nagyon leegyszerűsített szociológia vérszegény sémájába be lehetne szorítani.

*

Felhívtuk már rá a figyelmet, hogy valamely mű szociológiai értelmezésekor milyen veszélyes az életrajzi tények túlértékelése. De épp ilyen fontos annak a belátása is, hogy a szociológiai értelmezés még a materialista történész számára is csak egyike a feladatoknak, és csak kutatásai végén, fáradtságos erőfeszítések betetőző eredményeként kerülhet rá a sor. Saját jelentőségében kell megértenünk, és esztétikai szempontból, élőlények és dolgok konkrét világaként kell elemeznünk a művet, mielőtt hozzáfoghatunk, hogy kimutassuk az összefüggéseket az irodalmi mű és a megírásakor jelentős társadalmi osztályok között. De itt is fennáll annak a veszélye, hogy a művek értelmezésekor túlértékeljük írójuk kijelentéseinek a súlyát: nagyon is csábító az a feltevés, hogy a szerző mindenki másnál helyesebben tudja felmérni írásainak jelentőségét és értékét, és hogy az ő közvetlen vagy közvetett (önvallomások, beszélgetések stb. formájában elhangzott) megnyilvánulásain keresztül érthetjük meg leginkább a művet. Ez a hipotézis bizonyos esetekben beigazolódik, de igen gyakran túlzott leegyszerűsítésre vezet.

Azt mondtuk, hogy az irodalmi mű valamely *világszemlélet* kifejezése. Megmutatja, hogyan érzékelt, teremtett meg az író egy élőlényekből és dolgokból álló *konkrét* világot, és miképp juttatta azt megfelelő formában kifejezésre. Lehetséges azonban, hogy az író tudatos szándékai — filozófiai, irodalmi és politikai nézetei — és a mód között, ahogyan a maga teremtette világot *látja és érzi*, többé-kevésbé nagy a különbség. Ilyenkor a tudatos szándék felülkerekedése végzetes következményekkel jár, mert a mű esztétikai értékét az határozza meg, mennyire túlkrozi a mű azt, hogy miképpen látja és érzékeli a szerző valójában — szándékaitól és meggyőződéseitől függetlenül —, ha nem is tudatosan, az általa teremtett világot.

Sok ismert példa van erre: a legitimista és reakciós beállítottságú Balzac mindenki másnál jobban írta le egy hanyatló arisztokrácia és monarchia vétkeit. Az egyetemes, középkori birodalomért lelkesedő Dante műve már a renaissance individualista látomását hirdette meg.

A történész és az irodalomkritikus számára azonban azok az írók a fontosabbak, akiknek csak néhány művében, sőt néha csak műveik bizonyos részeiben található meg ez a kettősség. Ilyenkor *immanens szövegelemzés* segítségével a társadalom külső erőivel kötött kompromisszumok felfedhetők, és különválaszthatók a tulajdonképpeni alkotástól, az író igazi nézetétől. Példa erre — hogy csak egyet említsünk — Goethe viszonya a francia forradalomhoz. Ez a példa önmagáért beszél. Goethe némely írásában és megnyilatkozásában a francia forradalom pártjára áll, de sokkal gyakrabban fordul ellene. Költői műveiben ugyanezzel a kettősséggel találkozunk, itt azonban a különböző alkotások irodalmi értéke minden további nélkül lehetővé teszi a különbségtételt. A francia forradalommal való szembenállásából három kevésbé ismert darabja született: *Die natürliche Tochter*, *Der Bürgergeneral* és *Die Aufgeregten*, míg a világirodalom két mesterművében, a *Faust*-ban és a *Pandóra*-ban a forradalmi erők mellett szállt síkra. A dialektikus történésznek minden ilyen esetben az a feladata, hogy az immanens esztétikai elemzés segítségével kifejtse a mű *objektív jelentőségét*. Ezt azután összefüggésbe hozhatja az adott kor gazdasági, társadalmi és kulturális tényezőivel.

De a történésznek az ellenkező értelmű hibát sem szabad elkövetnie: nem tagadhatja mindenestől az író tudatos szándékainak és eszméinek a jelentőségét. Minden esetet külön-külön gondosan kell megvizsgálnia, hogy megállapíthassa, mennyiben segíthetik ezek a mű jobb megértését — de nem tekintheti őket kiemelkedő fontosságú vagy éppen egyetemes segédeszköznek. Mindig a mű esztétikai értéke az alapvető kritérium; ennek alapján kell megítélni a mű objektív jelentőségét is, és az író tudatos önvallomásait is.

*

Igy tehát a szerző életrajza nem lényeges eleme a mű értelmezésének; eszméinek és szándékainak ismerete nem szolgálhat alapvető segédeszközként irodalmi alkotásainak megértéséhez. Minél jelentékenyebb a mű, annál inkább megvan az önálló léte, és annál kevésbé szorul életrajzi utalásokra. Közvetlenül értelmezhető a különböző társadalmi osztályok gondolkodásának elemzése útján.

De nem tagadjuk-e ezzel az egyén szerepét az irodalmi vagy a filozófiai alkotásban? Nem, erről szó sem lehet. Csakhogy: ez a szerep dialektikus jellegű, és ilyekezünk kell így felfogni. Senki sem tagadja, hogy az irodalmi és filozófiai termékek saját szerzőiknek a művei; csak hogy van egy bizonyos saját logikájuk, és szerzőjük nem bánhat velük kénye-kedve szerint. Minden fogalomrendszernek és valamennyi, emberek és dolgok világát ábrázoló irodalmi műnek megvan a belső koherenciája, vagyis a mű olyan totalitás, amelynek egyes részei egymást kölcsönösen magyarázzák és csak az egész struktúrájából érthetők.

Ezért egyrészt, minél jelentékenyebb maga a mű, annál kifejezettebb személyes jellege. Hiszen csak kifejezetten gazdag és erőteljes egyéniség képes valamely világszemléletet a végső következményeiig átgondolni és átélni, különösen, ha ez a nézet még éppen csak kialakulóban van, és még alig hatolt be az őt kialakító társadalmi csoport tudatába. Másrészt pedig a mű annyiban érthető meg önmagából, amennyiben zseniális gondolkodót vagy író-t fejez ki, és ezért a történésznek nem kell a szerző életrajzához vagy szándékolt céljához kapcsolódnia. Azon mérhetjük a személyiség erejét, hogy mennyire azonosul saját aktív és alkotó léte a szellemi élettel, vagyis a társadalmi tudat lényeges erőivel. Ha viszont a történésznek valamely mű következetlenségeit és gyengéit kell kifejtenie és magyaráznia, akkor igen gyakran rákényszerül az író személyiségének és külső életkörülményeinek figyelembevételére. — Így például Goethe számos — irodalmilag nem túl jelentős — allegorikus játszadozását, sőt a *Faust* második részének néhány gyengébb helyét is a szerzőnek a weimari udvarnál vállalt világi kötelezettségeiből magyarázhatjuk. De csak ott bukkan elő a weimari miniszter, ahol a költő Goethe már nem áll alkotóképessége csúcán.

Egyéniség és társadalom, szellemi értékek és társadalmi élet semmiképpen sem alkotnak merev ellentétet. A valóság ennek éppen az ellenkezőjét bizonyítja: amikor mindkettő a csúcsokon jár, tehát amikor a társadalmi élet intenzitása és alkotóereje maximális, és az egyén is alkotó géniuszának tetőfokára érkezett, akkor mind az irodalom, mind a filozófia, a vallás vagy a politika területén átmennek egymásba. Ugyan hogyan lehetne Racine-t vagy Pascalt a Port-Royaltól, Münzert a parasztháborúktól, Luthert a reformációtól, Napóleont a császárságtól és a francia forradalomnak az ancien régime elleni harcától különválasztani? A mélypontokon viszont, amikor a közösség kollektivitásba, a lelkesedés intézménybe vált át, amikor az egyén elkorcsosul és szinguralizálódik, akkor kimélyül az ellentét. Akkor az irodalmi alkotások történetében mind gyakrabban találkozunk olyan írásokkal, amelyek még nagyonis érdekelhetik a tudóst, de nem érdeklik a filozófiai irodalomtörténetet.

Lucien Goldmann: Dialektischer Materialismus und Literaturgeschichte. Neue Rundschau, 75 (1964). 215—223.)

A MUNKÁS, A KISPOLGÁR ÉS A POLGÁR MINT A REALISTA
MŰVÉSZET LEHETSÉGES TÁRGYA

... A szociológus, aki elméletileg foglalkozik az irodalommal, nem írhatja elő a költőnek, hogyan és mit kell tennie, ha az elhatározza, hogy munkája során tekintetbe veszi a modern szociális osztályokat. Rámutathat azonban egy ilyen elhatározás sürgősségére és a költőnek saját személyes megfigyelésein túlmutató ösztönzéseket adhat, amelyekre a szociológus közreműködése nélkül talán sohasem figyelne fel. Korunkban, a szociális kérdésre irányuló tudatnak szinte teljes ideológiai elkoptatása idején ez a legtöbb esetben szinte valószínű is. Napjainkban teljes értetlenséggel találja magát szemben az, aki az ember és a művészet (kölsönösen feltételezik egymást) iránti felelősségtől áthatva energikusan rámutat a szociális jelenségeknek „individuális” (rickerti értelemben) sajátosságukban való fontosságukra, sőt sokan kelletlenül nyugtázzák ezt. Kétségtelen: szociológiai probléma tárgyalása irodalomtudományi tárgyú írásban ellene mond minden tradíciónak. Ezzel a tradícióval azonban szakítani kell. Le kell hogy hulljon a „vasfüggöny”, amelynek egyik oldalán a költő és az irodalmár, a másikon pedig a szociológus áll. Hogyan lehetne egyáltalában irodalmi problémákról komolyan vitatkozni, ha maguk az érdekeltek vonakodnak informálódni bizonyos jellemző tárgyakról, amelyekre ezeknek a kérdéseknek természetszerűleg irányulniuk kell? Ha mi a nihilista avantgardizmusnak és tudományos apologétáinak szemrehányást teszünk, amiért ők az élet sokoldalúságát és gazdagságát, valamint valódi (szociális) differenciáltságát figyelmen kívül hagyják és igen erősen általánosítanak, kötelezőnek érezzük magunkra nézve, hogy legalább nagy vonalakban megmutassuk, miben áll és milyen primér (és szekundér) szociális jelenségekben nyilvánul meg ez a differenciáltság. Elsősorban a modern társadalom munkásában, kispolgárában és polgárában van alkalmunk ezt a jelenséget megfigyelni. Költőknek és irodalomelmélettel foglalkozóknak, valamint szociológusoknak kölsönösen lesz egymástól mit tanulniuk.

Különbséget tettünk a megismerés első vagy gyakorlati-cselekvő foka, amely a munkás sajátja, a második, a represszív értelem és a tabunak nyilvánított határok (a szemlélődő műveltség) foka, valamint a gondolkodás és létezés ideológiailag kontemplatív viszonya feloldódásának foka között. Ez utóbbi itt már nem érdekel bennünket tovább. A továbbiak folyamán szem előtt kell tartanunk, hogy ha a munkás lényegében a megismerés vagy műveltség első, akkor a kispolgár és a polgár annak második fokához tartozik. Korunk emberi tragédiáiról beszélve ugyanis tudnunk kell, hogy azok ideológiai tragédiák is, annak a szellemi elégtelenségnek a tragédiái, amelynek egyfelől társadalmi gyökerei vannak, s amely másfelől az egész embert hatalmába keríti és sokféle problémát idéz elő. Ezek azután különféle formákban újból behatolnak az irodalomba . . .

A mai munkás tragédiáját elsősorban öt konkrét szimptóma alapján ismerjük meg.

Elsőször a teljes (totális) emberi elszegényedés, a proletár pauperizmus, amely a munkabértől mindig független. Ez mindenekeelőtt a munkás tudatára hat és feltűnően dialektikus alakot ölt, amennyiben a fokozatos „elpolgárosodás” mellett ennek a tudatnak domináns ismertetőjegyévé válik a saját emberi helyzetével szemben kialakult tompaság. *Másodszor* említendő a tulajdonhoz való kötődés. Ezen nem a kapitalista tulajdontól való függőséget értjük, amelyhez a munkást a munkaereje köti, hanem magának a munkásnak a tulajdonát. Ez a munkás eltartásának és csekély mértékű vagyoni gyarapodásának érdekében szüntelen tevékenységet kíván és az egyéniség feláldozását követeli.

* A szerző könyvét, amelyből a szemelvényt vettük, Hankiss Elemér ismertette folyóiratunk 1965. 1. számában.

A munkástulajdon béklyóvá válik. Összefügg ezzel a munkás teljes elanyagiasodása s ez a folyamat azokat a rétegeket is hatalmába keríti, amelyeknek sorsa azonosult a munkás-ság sorsával. *Harmadszor* említendő az a védelem, amelyet a szociális törvényhozás a munkás számára biztosít, mivel csak a gyöngé és a veszélyeztetett szorul rá ilyenfajta védelemre, a polgár nem. Maga a nyelv is erről árulkodik: a munkás „megengedi magának” azt, amit a polgár egyszerűen „beszerez”. *Negyedszer* hangsúlyoznunk kell azt, hogy a munkás legfontosabb ideje, a munkaidő „halott idő”. Lényeges ismertetőjegye az alkotószellem hiánya és az unalom eluralkodása. Így mondja Walter Rathenau:

„Aki a gépies munkát saját bőrén ismerte meg, aki ismeri azt az érzést, amely az óvatosan előreosonó percmutatóhoz elválaszthatatlanul asszociálódik, az iszonyatot, amikor egy elfolyt örökkévalóság az órára pillantva tíz röpke percrek bizonyul, aki óráról órára azzal az egyetlen kívánsággal gyilkolja életének kimért idejét, hogy az minél előbb meghaljon, az megvetéssel löki félre a munkakedvről szóló gyermekmesét.”

A Vladimirok és az Estragonok meghamisított, a valóságnak meg nem felelő munkásalakok, mert idejük megerőltető tevékenység helyett semmittevésben hal el. E szimptomákhoz *ötödiknek* a szabad idő és a kultúra sokat vitatott problémája csatlakozik. Erről a „kultúráról” gondosabb vizsgálat során kiderül, hogy nem más, mint egy eltömegesítő és eldologiasító séma, ami csak arra jó, hogy a munkást a nyomasztó élettel kibékítse. Ennél a pontnál jelentkezik a „műveltség” és a munkás viszonyának voltaképeni kérdése. Az életnek fent vázolt pauperizálódott síkján vagy egyáltalán nincs többé műveltség, vagy legjobb esetben mint a represszív ráció és a tabunak nyilvánított határok második fokán előforduló műveltség jöhet szóba. A munkás ezt a műveltséget ösztönösen és radikálisan elhárítja, anélkül, hogy igazi jelentőségével tisztában lenne, mert keresztülnéz rajta, mivel — az ő szavai szerint — „azoktól ott fenn” származik, vagyis ideológiailag az osztályelnyomást szolgálja. Rezignáltan, valami bizonytalan jövőben bizakodva, tudatosan előnyben részesíti a műveletlenséget. Ahogyan a munkásság a műveltségen mint represszív ideológián rosszat sejtve keresztülnéz, ahogyan averziót tanúsít a formális, látványos műveltséggel szemben, miközben hisz a műveltség eljövendő, általánosan fel-szabadító funkciójában — itt rejtőzik annak a magja, amit mi a műveltség harmadik foká-nak nevezünk, amelyen gondolkodás és létezés azonossá válnak.

Hogy ezt a tényállást érthetőbbé tegyük, a sors problémájából kell kiindulnunk, amit manapság a filozófia, a szociológia és az esztétika is messzemenően figyelembe vesz. A sors háromféleképpen élhető át és fogható fel, amint azt az irodalom, a filozófia és a mindennapi élet gyakorlati tudata mutatja: mint társadalmi kollektív sors; mint egyéni sors, amikor is a társadalmi háttérrel nem tagadjuk ugyan, de a felelősséget ezzel a bizonyos sorssal való találkozásért az elszigetelt individuumra hárítjuk; és mint szubjektív sors, amelynek normái már egyáltalán nincsenek az objektív világ feltételeihez kötve, hanem csak magában az emberben élnek. Az általános tendencia szerint és a dolog ideológiai keresztmetszetét megvizsgálva mondhatjuk, hogy a sorsélmény első formája a munkásra, a második a kispolgárra, a harmadik a polgárra jellemző, — legalábbis a polgári dekadencia mai korszakában, amikor is ez a három forma élesebben határolódik el egymástól, mint valaha. A XIX. század liberális polgárságától a szubjektivizálódott sors még idegen volt. A sors-élmény e különböző formáival a műveltségfelfogás különböző formái szorosan összefüggnek, éppen úgy, mint a különböző, a szociális tragédiákat követő szellemi tragédiák, amelyek a műveltségproblémában érdekes módon visszatükröződnek. Az irodalmat mindez nem hagyhatja érintetlenül. A munkás — túlnyomórészt kollektív élet- és munkakörülményeinek megfelelően — a sorsot objektív társadalmi erőktől függő valaminek fogja fel.

(*Leo Kofler: Zur Theorie der modernen Literatur. Luchterhand, 1962. 188—194.*)

IRODALOM ÉS TÁRSADALOM

Az irodalom — éspedig mint a tömegeknek szánt irodalom — szociológiai értelmezése olyan terület, amelynek a társadalomtudomány nem sok figyelmet szentelt. Amióta az irodalom tanulmányozása felszabadította magát a filológia szigorú módszertani előírásai és kényszerítő történelmi törvényszerűségei alól, azóta mindenki, aki bizonyos olvasottsággal és íráskészséggel rendelkezik, feljogosítottnak érzi magát arra, hogy történelmi, esztétikai vagy szociológiai szempontból kritizáljon, vagy általános következtetéseket vonjon le. Az egyetemi szaktárgyak tudósait, akiknek az irodalomtörténet előadása és irodalmi művek elemzése volt a hagyományos feladatkörük, valósággal elöntötte a tömegirodalom, a bestsellerek, a népszerű folyóiratok, a comicsok stb. áradata. Ők tehát épp ezért gögösen egykedvű magatartást tanúsítottak az effajta harmad- és negyedrangú művekkel szemben. A tudás egy fontos területe feldolgozatlan, egy követelmény teljesítetlen maradt még tehát, és így ideje, hogy a szociológia ezekre a megoldatlan kérdésekre irányítsa a figyelmet...

I. Irodalom és társadalmi rendszer

Ha az irodalom és a társadalmi rendszer viszonyára keressük a választ, két megoldandó problémával találjuk szemben magunkat. Az első feladatunk abban áll hogy meghatározzuk az irodalom helyét a társadalomban, illetve tovább az e társadalom különböző rétegződésesein belül fennálló funkcionális rendben. Az irodalmat sok primitív, de néhány kulturális tekintetben igen fejlett társadalomban is egyéb társadalmi kifejezési formák integrálják magukba. Ott nincs önálló léte a kultikus és vallási szertartás mellett, hanem maga is a kultusz és a vallás intézményeinek egyik levezető csatornája, mint ahogy ezt — mondjuk — a törzsi énekek, a korai görög tragédia vagy a középkori misztériumjátékok példáján láthatjuk. A polgári világban viszont az irodalom világosan különvált a többi kulturális tevékenységtől, s magának is megszámú, igen különböző feladatai lehetnek. Menedékül szolgálhat — mint a korai romantika idején — politikailag csalódott rétegek escape-izmusának; vagy menedéket nyújthat társadalmilag megtévesztett tömegek számára, mint ahogy ezt a mai szórakoztató irodalom jelenségén láthatjuk. Ismét máskor a szó teljes értelmében vett ideológia eszközzé válhat, amennyiben valamely uralmi rendszert dicsőít, és elősegíti e rendszer nevelési céljainak elérését, mint az abszolutizmus korának spanyol és francia drámaírói.

Egy másik feladat az irodalmi formák vizsgálata. Noha kutatható anyaguk kevésbé gazdag, az erre irányuló munkálatok éppoly jelentős betekintést engednek a társadalmi összefüggésbe, mint a fentebb jelzett kutatások. Az epikus vagy a lírai költészet, a dráma vagy a regény igen sajátos vonatkozási relációban áll az ember sajátos társadalmi sorásával. Az egyes ember magányossága vagy a kollektív biztonság érzete, társadalmi optimizmus vagy kétségbeesettség, a pszichológiai önreflexió iránti érdeklődés vagy kitartás egy objektív értékskála mellett — az emberek minden ilyesféle elképzelését következtetéseink kiindulópontjává kell tennünk, amikor a mindenkori társadalmi helyzet fényében újból megvizsgáljuk a múlt irodalmi formáit.

II. Az író helyzete a társadalomban

Az alkotó író maga az intellektualitás. Számára az objektív forrásanyag pusztán ösztönzések roppant kincsestára, amelyet — ha egyáltalán figyelembe veszi — teljesen

kedve szerint, sajátos esztétikai céljainak megfelelően használ fel. Az intellektuális magartás prototípusát testesíti meg tehát; és talán sokkal magasabb, kézzel fogható tényekre támaszkodó színvonalra emelhetné a szociológusok közt az értelmiségiek szerepéről folytatott élénk vitákat, ha jobban figyelembe vennék ezt az egyik legrégebbi szellemi foglalkozást. E célból mindenekelőtt el kellene végezni mind az író sajátos funkcióinak, mind pedig — amennyiben ez társadalmilag releváns volt — az író önmegértésének történelmileg dokumentált elemzését.

Ehelyütt be kell érniünk egynéhány kiindulópont felsorolásával. Önmaga szubjektív megértése tekintetében rendre találkozunk a profétikus, a misszionárius, a szóragoztató, a szigorúan művészi, a politikus és a csak a pénzzel törődő író jelenségével. Az objektív tények területén meg kell vizsgálnunk az írói tekintély és jövedelem forrásait, továbbá a társadalmi ellenőrzés intézményesített szerveinek akár láthatóan, akár anonime érvényesülő nyomását, és végül a technika és a piaci mechanizmusok befolyását. Eközben különös figyelemmel fogjuk kísérni a művészeti alkotások ösztönzését és terjedését, továbbá azt a társadalmi, gazdasági és kulturális szituációt, amelybe az írók kerülnek a különböző történelmi korszakok folyamán. Itt csak olyan fontos, rendszeres kutatást igénylő példákra mutatunk rá, amilyenek a hercegi udvarok, az akadémiák és szalonok, könyvklubok és a filmpar viszonya az írókhoz. Vannak azután olyan problémák is, amelyekben a szubjektív és az objektív aspektus keresztezi egymást, így például az a kérdés, hogy a modern könyv- és folyóiratkiadás körülményei között mennyiben tekinthető még az író-mesterség önálló szabadfoglalkozásnak, illetve, hogy mennyiben vált már az író a kiadója vagy a menedzsere alkalmazottjává.

III. A társadalom és a társadalmi problémák mint az irodalom anyaga

E témával az irodalomszociológia hagyományos területére lépünk. Számtalan könyv és cikk szól arról, hogy miképpen kezelik bizonyos írók bizonyos országokban és nyelveken az államot, a társadalmat, a gazdaságot, vagy pedig az egyik vagy másik társadalmi jelenséget. Jóllehet ezek a többé vagy kevésbé megbízható tényösszeállítások legtöbbször íróktól származnak, és így a társadalomelmélet valamennyi kérdésében többé-kevésbé önkényesek, mégsem szabad őket egyszerűen figyelmen kívül hagynunk. Másodlagos forrásanyagként használják fel az irodalmat, és annál értékesebbek, minél szűkösebb az egykorú forrásanyag, amely rendelkezésre áll. Továbbá kibővítik az ismereteinket arról, hogy milyen elképzelései vannak egy bizonyos társadalmi csoportnak — ez esetben az íróknak — bizonyos társadalmi jelenségekről, tehát a szociológia és a társadalmi tudat történetének előtanulmányai közé tartoznak.

Mégsem érheti be az irodalmi érdeklődésű és a szépirodalom területén elemző gyakorlattal rendelkező szociológus azzal, hogy csak a definíciószerűen szociológiai jellegű irodalmi anyagot interpretálja. Az is feladata, hogy tanulmányozza az állami és társadalmi folyamatoktól nagyon is távol eső irodalmi témák és motívumok társadalmi implikációit. Az a specifikus mód, ahogyan az alkotó író a természetet vagy a szerelmet, az egyes gesztusokat vagy hangulatokat, az ember társas voltát vagy magányosságát kezeli; a súly, amelyet reflexióknak, leírásoknak vagy beszélgetéseknek ad — első pillanatra mind e jelenség szociológiai szempontból terméketlennek tűnhet. Valójában azonban mindez igazi és eredeti forrás, ha azt kutatjuk, mennyire itatja át az egyéni élet privát és intim területét az a társadalmi klíma, amelyben ez az élet végül is lefolyik. Gyakran az irodalom az egyetlen hozzáférhető forrás, amelyből elmúlt korszakok magánérkölcseiről és szokásairól tudomást nyerhetünk.

A mai népszerű életrajzok hiányosságai részben abból a kísérletből fakadnak, hogy korunk embereinek pszichológiájából vett analógiákkal magyaráznak irodalmi ala-

kokat (és így magyarázzák nagyrészt azt az egész társadalmi helyzetet is, amelyben megalkották őket). De olyan nőalakok, mint Madame Bovary, Anna Karenina vagy Faust Gretchene nem magyarázhatók pusztán analógiákkal; az ő problémáikat ma már egyszerűen nem élhetjük át, mert az az atmoszféra, amelyben konfliktusaik keletkeztek, már a múlté. Annak a kornak a társadalmi tényei, amelyben megteremtették őket, és maguknak a jellemeknek a társadalmi elemzése szolgáltatja számunkra azt az anyagot, amelynek segítségével felismerhetjük a művészi alkotások értelmét és funkcióját. Ha az állítólagos irodalompszichológusok őszinték lennének, be kellene vallaniuk, hogy az említett nőalakokat, ha ma élnének, egytől-egyig ostoba, megtévesztett hisztérikánnak néznék, akik jobban tennék, ha elmennének dolgozni, vagy pszichiátriai kezelésre járnának, hogy megszabaduljanak képzelgéseitektől és gátlásaiktól.

Az irodalomszociológusoknak az a feladatuk, hogy a költészet imaginárius alakjait kapcsolatba hozzák azzal a specifikus történelmi helyzettel, amelyben létrejöttek, és ezzel az irodalmi hermeneutikát az ismeretszociológia részévé tegyék. Az irodalomszociológusnak a témák és stilisztikai eszközök privát egyenleteit mintegy át kell alakítania társadalmi egyenletekké.

(*Leo Löwenthal: Literatur und Gesellschaft. Neuwied am Rhein, 1964. Soziologische Texte 27. 244—249.*)

ROBERT ESCARPIT

AZ ÍRÓ HELYZETE

Az író még nem találta meg helyét a modern közösségben. Ennek oka talán az, hogy a modern közösség egy óriási, kölesönösen biztosító vállalat, mely igyekszik tagjait megóvni az élő természet és az emberi körülmények kockázataitól. Nos, nincs semmiféle mód arra, hogy az írot mint írot megóvják. Minden más állampolgárhoz hasonlóan megkaphatja a társadalombiztosítást, lehet számára öregségi nyugdíjat, ingyenes gondozást, jogsegélyt biztosítani, de nem lehet biztosítani irodalmi kockázatai ellen.

Ma már elég jól ismerjük az irodalmi élet mechanizmusát ahhoz, hogy megértsük: szükségképpen az író tervez és a közönség végez. Az irodalom ebből a párbeszédből születik, abból él s annak révén halad előre. De gyilkos párbeszéd ez, mely ezer megfogamzott műből tízet szül meg, s csak egyet nevel fel. Persze különféle technikai módszerekkel lehet javítani a teljesítményen, különösen azzal, ha kitágítjuk a párbeszéd társadalmi alapjait, ha megjavítjuk a terjesztés hálózatát, ha az olvasó tudatos ítéletének jobb és gyakoribb megnyilatkozási alkalmakat biztosítunk, de a kockázatot nem lehet kiiktatni, még csak érezhetően csökkenteni sem. Minden próbálkozás egy valóban hatékony programozási módszer irányában megmerevedéshez és rutinhoz vezet, ha azt a kiadás szűrőjére alkalmazzuk. Ha pedig az íróra alkalmazzuk, egyszerűen és világosan a terméketlenségbe torkollik.

Ezért a siker az irodalmi halál egy formája. Az írói siker nem egészen azonos a kiadói sikerrel. Nem elég, hogy a könyv jól keljen el s bizonyos jövedelmet biztosítson. Hiszen ki tudná felmérni egy olyan beruházás kamatait, melyet élet-, gondolat- és cselekvésvalutában számolunk? Az író, bármennyi legyen is pénzbeli nyeresége, soha nem kapja vissza tőkéjét, elveszett alaptőkével dolgozik. Mégis elfogadható az írói sikernek egy gazdasági definíciója: akkor lehet sikerről beszélni, amikor egyik művének eladása lehetővé teszi az író számára, hogy a tollából éljen meg. Ez az időpont különben a siker egy másik aspektusának felel meg: ekkor következik be az író lehetséges közönségének

az íróval való eltelése. Akárhogyan nézzük is a dolgot, ettől kezdve az író ebben a meghatározottságában áll egy társadalmi csoport előtt, s e csoport többé nem engedi ki a kezéből, nem hagyja meg szabadságát, önön képét erőszakolja rá az íróra, és a kiadó nagyon is megbocsátható s nagyon is természetes cinkosságával szinte erőszakkal egy sínre állítja.

„Soha ne indulj neki újból annak az útnak, melyet jövet használtál” — mondta Kipling az irodalmi sikerről. Ha az íróban nincs meg az erő ahhoz, hogy kiszakítsa magát sikeréből, hogy hűtlen legyen hozzá, sőt — amire már volt példa —, hogy más név alatt más pályát kezdjen, tíz-tizenöt év alatt — ennyi idő kell, hogy kezdeti közönsége megöregedjék — jobbik esetben a terméketlenség, rosszabbik esetben az elfeledés lesz a sorsa.

Semmi sem mentheti fel tehát az író az alól, hogy vállalja a kockázatokat s hogy egyedül vállalja. És még akkor is az kell hozzá, hogy a játék ne menjen az ő kárára. Ez kétféle módon történhet meg — szokott megtörténni —: gazdaságilag és erkölcsileg.

Korábban már jeleztük, milyen végzetes eltolódás áll fenn a kiadói és írói rentabilitás között. Nem új dolog ez, s a költő nyomorúsága ősrégi irodalmi téma. Még azon időkben is, amikor egy felvilágosult uralkodó mecenássága gondoskodott az író szükségleteiről, akkor is többé-kevésbé csak egy olyan járadékról volt szó, ami a létfenntartáshoz volt elegendő. XIV. Lajos pénztára a király pártfogoltjainak legfeljebb annyi jövedelmet biztosított, amennyit a nyomdászok egy legénye kapott. A XX. században, könnyen ki lehet számítani, ahhoz, hogy egy regényíró elérje egy kiváló szakember linotype-nyomdász életszínvonalát, minden tizenhét hónapban egy 8—10 000 példányszámban eladott művet kellene produkálnia, ez pedig ritka dolog, sőt nagyon valószínűtlen.¹

Van számos kiegészítő megoldás arra, hogy az írók megéljenek: másodfoglalkozás, irodalommal rokon tevékenységek: újságírás, fordítás, kritika; igénybe vehetik olyan más, jövedelmezőbb közlési módokat anyagi támogatását, mint amilyen a rádió, televízió, mozi stb. Mindeme megoldásoknak közös hibája, hogy nem megoldások, mert megkerülik az igazi problémát: az író bekapcsolását a könyv kereskedelmi áramába, az alkotó munka jövedelmezőségének egybekapcsolását a kiadás jövedelmezőségével.²

A kérdés egyébként végtelenül bonyolultabb, mint XIV. Lajos vagy még Diderot korában is. A mi társadalmunknak más igényei vannak, mint a polgár egyszerű megélése. Az írónak nemcsak arra kell módot adni, hogy tollából megéljen, biztosítani kell számára a foglalkozása szükségleteinek megfelelő életszínvonalat. A mítosz a romantikus költőről, aki lángelméjéről csak padlásszobájában, a fagy- és éhhalál közepette tudott bizonyóságot adni, a születő kapitalizmus beestelen hazugsága, arra volt jó, hogy elválasszák a szellem emberét a cselekvő embertől, hogy távortartsák az entellektüelt, nehogy társadalmi és gazdasági kérdésekkel foglalkozzék.

A modern gondolkodás azt kívánja, hogy az írói mesterséget a közösség kebelén belül szervezzék meg. A szellemi dolgozó mítosz, mely oly kedves a születő szocialista társadalmak előtt, nem kevésbé veszedelmes, mint az éhenhaló költőé. Ez a csábító kifejezés egy elvont gazdasági viszonyt fejez ki, de nem szükségszerűen az író valóságos, eleven bevonását a munka világába. Akár tetszik, akár sem, s bármilyen legyen az adott társadalom struktúrája, az irodalmi alkotás egy bizonyos szabad önrendelkezést tételez fel, mely — legalábbis a technológia jelenlegi állapotában — összeegyeztethetetlen a kétkezi dolgozó, a munkás vagy a paraszt szolgáltságával. A fizikai vagy idegfáradtság nem irodalmi. A népből származó írónak választania kell: a magányt övéi között vagy a társadalmi száműzetést. Ha a száműzetést vállalja, még ha az állam művésze is, még ha egy

¹ L. cikkünket „Az irodalom jövedelmezőségéről”-ról.

² Elsősorban a másodfoglalkozásra lásd TAHA HUSSEIN: L'écrivain dans la société moderne. in: L'artiste dans la société contemporaine (Conférence internationale des artistes, Venise, 22—28 septembre 1952, 72—87, Paris, Unesco, 1954.)

szindikátus tagja is, még ha egy kiadóvállalat rendszeresen fizetett alkalmazottja is, mindenkor kockáztatja, hogy ott találja magát elszigetelve vagy deklasszálódva egy más életformában, s hogy megfélekedzik ama dolgok súlyos valóságáról, melyekről ő tanúskodik, s belőlük csak a keserű és tagadó filozófiát tartja meg. Talán — és ez súlyos dolog — nem is ismerkedik meg annak örömeivel, mivel azokat lealacsonyítóknak tartja. Valóban nagy művésznek és nagy léleknek kell lenni ahhoz, hogy valaki megértse: a „vulgáris” és „népi” szinonímák, s értelmük nem szükségképpen kapcsolódik össze az alsóbbrendű értékkel.

(*Robert Escarpit: La révolution du livre. Paris, 1965. Unesco. 153—156.*)

Történelem és szociológia*

A történelmi kutatás módszertani problémáinak kidolgozásához feltétlenül szükséges megoldani a történelem és a szociológia viszonyának kérdését. Ezt a viszonyt nagyon összezavarták abban az időben, amikor M. N. Pokrovskij koncepcióját megbírálták. Sztálin személyi kultusza idején ez a bírálat a történelmi kutatások úgynevezett szociologizmusa elleni harccá alakult. A „vulgárszociológiai” fogalomnak ilyen kiszélesített értelmezése odavezetett, hogy a történelmi kutatásokból száműzték a szociológiai általánosításokat, a történészek féltek elméleti kérdéseket felvetni a konkrét anyag kapcsán, s a filozófusok eltávolodtak a történettudomány módszertani kérdéseinek kidolgozásától. Természetesen elítélendő az, ha a történész vagy a filozófus a konkrét kutatást kész szociológiai formulák ismételtetésével helyettesíti. De ugyanennyire elítélendő az is, ha a történelmi kutatás nem törekszik a történelmi fejlődés törvényszerűségeinek vizsgálatára, amelyek elemzése nélkül a történelmi események menetét nem lehet megérteni.

A történelemnek és a történelmi tapasztalat elméleti általánosításának minden szétválasztása ellentétes a marxizmus-leninizmus alapvető követelményeivel. A társadalmi fejlődés marxista—leninista elmélete konkrét történelmi anyag elmélyült tanulmányozása révén jött létre: nem véletlen, hogy a történelmi materializmus elnevezést kapta. Marxra, Engelsre és Leninre jellemző a társadalmi élet jelenségeinek történelmi vizsgálata. Sőt a marxizmus klasszikusainak örökségében nem is lehetséges különválasztani a társadalmi fejlődés elméletének és a történelemnek szentelt műveket.

A szociológiai általánosítások és a konkrét történelem elkülönítése a burzsoá szociológia ártalmas hagyománya. A burzsoá szociológia léte pillanatától fogva áthidalhatatlan árokkal különítette el magát a konkrét történelemtől. A pozitivistá polgári elméletirók, mint Auguste Comte és Herbert Spencer a történelmi folyamatból egészen sovány idealista következtetéseket vontak le, a történelem sokszínűségét viszont lehetetlen volt idealista sémáik Prokrasztész-ágyába kényszeríteni. Ezek a sémák nemcsak képtelenek voltak a konkrét történelmi kutatás útjait megmutatni, hanem minden útonmódon fékeztek is azt. A mai neopositivistá szociológia megkövetelte, hogy a kutatásból izzék ki a történelmi törvényszerűségek minden keresését, a múlt társadalmi jelenségeinek, s a jelennel való kapcsolatuknak minden általánosítását. Ennek a szociológiának a képviselői képtelennek bizonyultak arra, hogy a kapitalista társadalom jelenségeit átmeneti történelmi jelenségként vizsgálják. Az utóbbi évtizedek folyamán végérvényesen elszakadt egymástól a „nyugati” szociológia és a történettudomány. Egy ideig létezett egy mesterségesen létrehozott tudományág: a történelmi szociológia, amely azonban elcsenevészsedett és kimúlt, minthogy nem volt teljes értékű kapcsolata a mai társadalmi élet jelenségeinek elemzésével, e jelenségek genezisével és sorsával.

* Elhangzott a SZTA Társadalmi Tudományok szekciójának bővített ülésén, 1964. jan. 3-án és 6-án. Megjelent: „История и социология“, М., 1964.

A mi történettudományunkban természetesen más volt a helyzet. De nálunk is a szociológia és a történelem közti kapcsolat helytelen értelmezéséből kifolyólag bizonyos szakadék támadt az elmélet és a történelem között, az elméleti általánosítás eltűnt a történelmi kutatásokból.

Milyen jellegű elméleti általánosításokkal kell foglalkoznia a történésznek?

Lehetséges-e az általánosítás szerepét a történelmi kutatásban arra redukálni, hogy a kutató elismételje az általános szociológiai törvényeket, s így a konkrét történelmi tények csak illusztrációkká váljanak, régóta ismert törvények érvényesülésének példáivá? Természetesen nem lehet. Ebben az esetben a történelem elvesztené tudomány szerepét, s a történelmi kutatás nem elégítené ki a tudományos megismerés követelményeit. A történettudós szerepét nem lehet arra redukálni, hogy már ismert állítások illusztrálására keressen új példákat.

Az általános szociológiai törvények kutatása terén a történettudomány feladata nem abban rejlik, hogy azokat példákkal illusztrálja, hanem abban, hogy megvilágítsa a törvények érvényesülésének mechanizmusát és sajátosságait konkrét körülmények között, azaz meghatározott országban, meghatározott történelmi korszakban.

Az általános törvények a történelemben nem tiszta és változatlan formában jelennek meg, hanem konkrét, történelmileg meghatározott sajátos formában, amelynek elemzése a történelmi kutatás legfontosabb feladata. Az egyedi jelenségek tömegében kitapintani az általános törvényszerűséget, s felismerni ezt a törvényszerűséget a lényegét takaró specifikus történelmi formák mögött, nem könnyű dolog a kutató számára. Így a történésznek meg kell világítania a véletlenszerű jelenségek szerepét is, amelyek nélkül a történelem Marx szerint misztikus jellegű lenne. Bemutatni, hogyan tör magának a szükségszerűség utat a véletlenek tömegén át — hogy Marx szavaival éljünk — ez a történész megtisztelő feladata. Ez a feladat magában foglalja a történelem kanyargós útjának elemzését, nyomon kell követni a kitérőket, a reakció átmeneti sikereit, de azokat a tényezőket is, amelyek meggyorsítják a történelmi folyamat tempóját, amelyek a haladó erők legnagyobb méretű kibontakozását segítik elő. Különösen fontos, hogy figyelmesen megvizsgáljuk a történelmi fejlődésben rejlő lehetőségeket, azokat a tendenciákat, amelyek felülkerekedtek, de azokat is, amelyeket elfojtottak, s megnyilvánulásukra nem jutott tér. Ez a történész fontos elméleti feladata, ezen a téren a szociológus semmiképpen sem helyettesítheti. Ugyanakkor e feladat megoldása nélkül a történelem misztikus jellegű lesz, s a mi felfogásunk is a történelmi folyamatról sekélyes marad.

A szociológiai törvények érvényesülési mechanizmusának tanulmányozása konkrét körülmények között feltételezi a szubjektív tényező, a történelmi folyamatban céltudatosan működő emberi tevékenység fínom elemzését.

A néptömegek szervezetségének jellege, formája és foka, valamint tudatosságuk — a történelmi kutatás problémája.

A szociológiai törvények érvényesülési mechanizmusának tanulmányozása elméleti feladat, amelynek megoldása jelentős mértékben gazdagítja a történelmi folyamat e törvényeinek értelmezését. A történész hatalmas és gyümölcsöző tevékenysége nélkül lehetetlen a történelmi materializmus fejlődése, azaz sok igen fontos tételének gazdagítása és elmélyítése. (13—16.)

A történelmi kutatásban így módon elkerülhetetlenül felvetődik a tipikusság kérdése, legyen bár szó a társadalmi élet ilyen vagy olyan helyzetéről, vonásáról vagy bizonyos osztályok képviselőinek bizonyos körülmények közötti viselkedéséről. Ez a tipikusság konkrét egyedi esetekben a történelmi folyamat bizonyos törvényszerűségeinek kifejeződése, s éppen ezeket kell feltárnia a történésznek. Az a követelmény, hogy a tipikust a társadalmi élet egyes jelenségeiben kell feltárnia, s hogy ezt a feltárt tipikust tudnia kell az olvasó elé tárni, bizonyos mértékig rokonítja a történész alkotó munkáját az író

alkotó munkájával. Ezen az alapon a nyugati ideológusok hamis elméleteket gyártanak arról, hogy a történelem művészet, természetében nem különbözik a szépirodalomtól. Valójában itt inkább az író munkája közeledik a tudós munkájához. Emlékezzünk például arra, hogy Marx és Engels Balzacot mint szociológust értékelték. (18)

(Részlet a P. N. Fedoszejev és Ju. P. Francev. A történettudomány módszertani kérdéseinek kidolgozásáról c. előadásából.)

*

Az utóbbi időkben irodalmunkban meghonosodott a „marxista szociológia” terminus. Azonban a marxista jelző itt lényegében keveset változtat a dolgok állásán, mint-hogy semmiféle külön, a társadalomtudományok felett álló (de hiszen nálunk azok is marxisták!) „marxista szociológia” véleményem szerint nem létezik, és szükségtelen kitalálni. Ha vannak a társadalmi életnek olyan oldalai, olyan társadalmi jelenségek, amelyekkel még nem foglalkozik semmiféle társadalomtudomány, tanulmányozásukra új, de speciálisan e jelenségek tanulmányozására hivatott tudományt kell létrehozni, nem pedig kitalálni valamilyen új filozófiai „tudomány”-t, „szociológiá”-t, minden társadalomtudomány felett álló valamiféle társadalmi „természetfilozófiá”-t.

... A marxizmus megszületése, s így többek között a történelmi materializmus létrejötte óta bármiféle „szociológia” igénye és méginkább szükségessége megszűnt, ugyanúgy és ugyanazon okok miatt, mint ahogy megszűnt a természetfilozófia létjogosultsága a dialektikus materializmus létrejötte után. A szociológiát éppen a történelmi materializmus tette feleslegessé. Éppen a történelmi materializmus az a „marxista szociológia”, amelyet most néhány filozófusunk megpróbál kitalálni. A történelmi materializmuson kívül nincs és nem is lehet semmiféle „szociológiai tudomány”, amennyiben ez a tudomány általános filozófiai érvényességre törekszik, nem pedig csak egy a rész tudományok közül.

A történelmi materializmus a marxista filozófia része, így nem foglalkozik a társadalom életének és fejlődésének egyedi vagy akár „általános szociológiai” törvényeinek feltárásával és tanulmányozásával. A történelmi materializmus feladata, mint arra nem egyszer rámutattak alapítói, majd nyomukban Lenin, abban rejlik, hogy a történelemnek materialista magyarázatot adjon, hogy feltárja és megalapozza a társadalmi jelenségek materialista értelmezését, a társadalmi élet bármilyen rétegéhez is tartozzanak azok. A társadalom- és történettudományban minden jelenséget, minden folyamatot materialista módon kell megmagyarázni. Ezen a téren minden tudomány segítségére a történelmi materializmus hivatott, mint a társadalomtudományok összességének általános elmélete és módszere. (121—122.)

(B. M. Kedrov felszólalása.)

*

Azok a problémák, amelyeket P. N. Fedoszejev és Ju. P. Francev tartalmazó beszámolója felvetett, a filológusok számára is nagyon fontosak. Engem különösen az a rész érdekelt, amelyben a történelmi jelenségek és folyamatok általános törvényszerűségeinek és egyedi sajátosságainak tanulmányozásáról van szó. A beszámolóban azt olvashatjuk, hogy csak a történelmi jelenségek lényegének feltárása útján állapíthatjuk meg közös vonásaikat, „így határozhatjuk meg e közös vonások határait, s világhatjuk meg az adott jelenségre jellemző sajátosságot”. Feltétlenül hangsúlyoznom kell, hogy az irodalomtudomány számára rendkívül aktuális az a kérdés, amely az irodalmi folyamat törvényszerűségei és az egyes alkotóművészek egyedi útja közti kapcsolatot érinti.

Néhány irodalomtörténész s még régebben művészettörténész nemegyszer kijelentette, hogy nemcsak lehetséges, de kell is olyan irodalomtörténetet írni, amelyben az egyes írók neve nem is szerepel, ez a könyv a művészi alkotásnak mint olyannak lenne a története. Az ilyen nézetet hirdető kutatók véleménye szerint éppen így tárnánk fel az irodalmi jelenségek belső kapcsolatát, kialakulásuk és egymást felváltásuk szükségszerűségét, éppen így válnának világossá az irodalmi folyamat törvényszerűségei.

Azonban ilyen személytelen irodalomtörténet sikeres kísérlete még nem született meg. Ez természetesen nem véletlen. Az irodalom nem nélkülözheti az alkotó egyéniségeket, a nagy alkotóművészek mélységes egyéni sajátosságát, az irodalom nem ezeken kívül, hanem ezekben van. De hogy állunk akkor a megismételhetőséggel, amelyet ezen a vitán is nem egyszer úgy jellemeztek, mint a történelmi jelenségek törvényszerűségének alapvető vagy talán egyetlen ismérvét?

Az irodalmi fejlődés törvényszerűségeit vizsgálva, néhány kutató előtérbe helyezte az irodalmi irányokat, mozgalmakat, amelyekben a különböző írók alkotásainak közös, hasonló vonásai öltének formát. A. N. Szokolov professzor ezzel kapcsolatban például ezt írja: „Az irodalmi folyamat alapvető kategóriái nem a műfaj, a műnem és a művészeti ág. Ilyen kategóriának az irodalmi irányt kell elismerni, mint az írók többé vagy kevésbé jelentős csoportjának eszmei-művészi egységét, s az irodalmi irányokon belül az irodalmi áramlatot, mint az irány egy fajtáját. Az irodalmi irányok és áramlatok keretében a stílus mint művészeti kategória rögzíti a legtisztábban a művészi törvényszerűséget”¹

Azt az állítást, hogy az irodalmi irányok és áramlatok tanulmányozása fontos láncszem az irodalmi folyamat törvényszerűségeinek feltárásában, egészében helyesnek kell elfogadnunk. Például a XIX. századi orosz irodalomban világosan kirajzolódott két irány: a puskinai és a gogoli. Mindkettő sok tehetséges íróat foglalt magába. Mindkét irányra jellemzőek sajátos művészi elveik, amelyek ilyen vagy olyan kifejezésre jutnak egyes képviselőik alkotásaiban. A puskinai és a gogoli irány kifejlődése az orosz irodalomban mélységesen törvényszerű folyamat, kialakulásuk és további növekedésük válasz volt bizonyos társadalmi igényekre.

Itt azonban meg kell jegyeznünk, hogy egy-egy, ez irányok valamelyikéhez tartozó író szerepe és jelentősége egyáltalán nem dönthető el csak az őt a többi íróval egyesítő közös vonások alapján. Igen fontos itt éppen az a különös, az a sajátos, amit az író meglátott az életben és visszaadott a műveiben. Azonkívül sok kiemelkedő író működését nem lehet közvetlenül és egyenesen valamilyen irodalmi áramlathoz kötni. Lev Tolsztojt, aki továbbvitte Puskin, Gogol és Lermontov hagyományát, lehetetlen akár a puskinai, akár a gogoli hagyományhoz „csatolni”. S Tolsztoj, a világ egyik legnagyobb művésze, aki óriási hatást gyakorolt az irodalom fejlődésére, semmiféle irodalmi áramlatot nem hozott létre. Ha az irányok és áramlatok elvére támaszkodunk, mint a törvényszerűségek egyetlen kritériumára, akkor Lev Tolsztoj kétségkívül az irodalmi folyamat vezető irányain kívül marad. Tolsztoj nem volt külön irodalmi áramlat alapítója, ami nem akadályozta abban, hogy az „orosz forradalom tükré” legyen.

Elismerjük az irodalmi áramlatok tanulmányozásának szükségességét, különösképpen a hasonló, megisméltető vonások területén, ugyanakkor semmi módon sem lehetséges az irodalmi folyamat feltárásakor a nagy alkotóművészek egyéni fejlődésének tanulmányozását megkerülni. Még határozottabban kell mondanunk: az irodalmi folyamat törvényszerűségei gyakran azon eszmei-művészi problémák sajátosságában nyilvánulnak meg a legvilágosabban, amelyeket ezek a nagy írók vetnek fel, olyan művészi formákban, amelyeket ők hoznak létre.

¹ А. Н. СОКОЛОВ: Принципы стилистической характеристики языка литературно — художественного произведения. Филологические науки, 1962. No. 3. 39.

Minél jelentősebb egy író alkotó személyisége, annál mélyebb a kapcsolata a világgal, annál erősebb benne az általános. Miközben önmaga marad, ragyogó egyéniség, a nagy író kifejezi a mély társadalmi tendenciákat, a történelmi-művészi törvényszerűségeket.

Ebből az következik, hogy az irodalomtörténetben két különböző formájú törvényszerűséggel van dolgunk. Az egyik az irodalmi jelenségek ismert megismételhetőségében nyilvánul meg, a különböző népek irodalmában jelentkező különböző irányok, áramlatok (klasszicizmus, szentimentalizmus, romantika, kritikai realizmus) megismételhetőségében, a bármelyik irodalmi áramlathoz tartozó írók alkotó törekvéseinek rokonságában, közösségében jelentkezik. A törvényszerűségek másik fajtája a mélységesen sajátosnak, egyének társadalmi, történelmi meghatározottságában fejeződik ki, abban, hogy ez az egyéni feltétlenül szükséges, lényeges láncszem a történelmi jelenségek láncolatában.

A beszámoló szerzői, amikor a történelmi jelenségek tipikusságának gondolatát fejtegetik, ötletesen hasonlítják össze a történetész munkájának némely oldalát a művész alkotómunkájával. De ez csak a dolog egyik fele. A tipizálás mindig szorosan kapcsolódik az egyénítéssel. A történelmi kutatásokban is találkozunk azzal, amit bizonyos mértékig egyénítésnek nevezhetünk. Valójában, amikor például a történetész tanulmányozza a Nagy Októberi Szocialista Forradalmat, nemcsak a történelmi fejlődés általános törvényszerűségei érdeklik, hanem az események konkrét menete is, az a különös, specifikus, hanem rájuk jellemző. S természetesen ebben az esetben a történetész nemcsak tipizál, hanem egyénít is, e történelmi jelenség minden sajátosságát újraalkotja.

Szeretnék még egy témát érinteni, ha csak általánosan is, a művészi érték témáját. Néhány felszólaló érintette az értékek kérdését, de fontosnak vélném más összefüggésben is felvetni ezt, ti. az irodalmi fejlődés törvényszerűségeinek kutatása kapcsán. Például Shakespeare-t és korát tanulmányozzuk. Természetes, hogy ilyenkor megvizsgáljuk, milyen történelmi és társadalmi körülmények határozták meg Shakespeare műveinek jellegét, pátoszát, különböző sajátosságait, megállapíthatjuk, milyen irodalmi áramlatok készítették elő dramaturgiája megszületését, jellemezzük Shakespeare kapcsolatát a megelőző irodalmi fejlődéssel, hatását a későbbi irodalomra stb. Mindezek lehetővé teszik, hogy feltárjuk az irodalmi folyamat bizonyos kétségtelenül fontos törvényszerűségeit. De minket kutatókat és főként olvasókat nemcsak ez érdek.

Nagyon fontos kérdés vetődik itt fel: mit ad nekünk Shakespeare, nekünk, XX. századi embereknek, szocialista országban élő embereknek, mi él még művészetében három és fél évszázaddal halála után, ugyanakkor, amikor kiemelkedő kortársának, Marlowe-nak a műveit majdnem teljesen elfelejtették, miben van műveinek elévülhetetlen ereje, miben rejlik esztétikai, művészi értéke? Természetesen Shakespeare-nek, ugyanúgy, mint más nagy alkotóművészeknek szentelt tanulmányainkban ezeket a problémákat valamilyen formában érintjük és megvilágítjuk, de be kell vallanunk, kissé kezdetlegesen, s az irodalmi folyamat tanulmányozásától elszakítva. A fenti problémák tanulmányozásának tudományos alapveit még nem eléggé dolgoztuk ki.

Itt vetődik fel magának az érték kategóriájának a kérdése. Feltétlenül gondolnunk kell nemcsak a művészi, hanem az etikai értékekre is. Úgy gondolom, égetően szükségessé vált ennek a témának teljességében történő vizsgálata, meg kell világítanunk az érték és a marxista—leninista filozófia más kategóriáinak kapcsolatát, meg kell határoznunk reális tartalmát, jellemző vonásait, tanulmányozásának alapvető módjait, mind elméleti, mind történelmi síkon.

Ha művészi értékek történelmi tanulmányozásáról beszélünk, figyelembe kell vennünk, hogy az érték fogalmát össze kell kötnünk a művészet fejlődésének fokozatos feltárásával, a valóság esztétikai birtokbavételével. Mindezek alapján, mindenekelőtt az emberek társadalmi életében, pszichológiájában történt azon alkotó felfedezésekből

kell kiindulnunk, amelyeket a nagy alkotóművészek tettek. De nemcsak magukból a felfedezésekből, hanem abból a módból is, amellyel kifejezték azokat, a tökéletesség fokával, amellyel visszaadták azokat. Úgy gondolom, hogy ezen az úton kell keresni nekünk, irodalomtudósoknak az irodalmi, eszmei és esztétikai értékek különböző aspektusú tanulmányozásának szintézisét. (169—173.)

(*M. Hrapcsenko felszólalása.*)

*

Szeretném alátámasztani a beszámolóknak azt a tézisé, hogy bizonyos hasonlóság van a történész és az író alkotómunkája között. Természetesen nem szabad elfelejteni a lényeges különbségeket sem. Azoknak a külföldi teoretikusoknak az állításai, akik a történettudományt művészetnek tekintik, akik szerint a történelem semmiben sem különbözik a szépirodalomtól, tarthatatlanok. Feltétlenül szükséges világosan látnunk, hogy mi az, ami közelíti a történész és az író munkáját. A beszámolóban, s ez is egyik nagy érdeme, e tekintetben is kapunk vezérfonalat.

A történelmi folyamat menetének meggyorsulásával, emlékezetünknek a tudás különböző területeiről származó nagy mennyiségű tényanyaggal történő egyre nagyobb méretű gazdagodásával együtt erősödik az a kíváncsalom, hogy feltárjuk és a köztudatba vessük a történelem alapvető tipikus tényeit. A szépirodalom kiemelkedő emléke segítségét jelentenek e tekintetben, minthogy éppen bennük maradtak meg a legkifejezőbbben a különböző korszakok történelmi „típusai”, bennük tükröződnek a történész számára igen fontos mindennapi élet történetének, valamint a társadalmi elképzelések történetének konkrét vonásai. Mindez többek között a szépirodalmi emlékeket értékes történelmi forrássá, azaz a múlt megismerésének forrásává teszi.

Van hasonlóság egyrészt abban, ahogyan a történész és az író alkotó módon felfogja a társadalmi jelenségeket, másrészt aközött is, ahogyan az írók és a történészek munkájának olvasói teszik ezt. Ezt a hasonlóságot gondolkodásunk történetisége határozza meg, az, hogy a történelmi asszociációk a művelt ember jellegzetes asszociatív képzetei körébe tartoznak. A kifejezetten történelmi példa-asszociációk, amelyek tartósan bekerültek az emberiség tudatába, a művészi és irodalmi típusokkal rokonnak bizonyultak: megsza- badultak a konkrét kronológiai és lokális kerettől s mintegy időn kívüli szimbólumokká váltak (az újat felfedezőket például ma is Kolumbuszoknak hívják). Ismeretes, hogy néhány irodalmi típus például kifejezetten történelmi jelenségek jelölésére szolgáló köz- névvé vált: úrhatnám polgár, harpagonság, Kolupájevek és Razuvájevek¹ stb. S ezek az irodalmi eredetű terminusok együtt szerepelnek a Pompadourok, Bourbonok, arakce- jevizmus, opricsnyikok stb. terminusokkal, amelyeknek dokumentatív-történelmi alap- juk van. V. I. Lenin szókincsében egyenlő mértékben található a szépirodalmi és törté- nelmi eredetű köznévvé vált elnevezések: „a mensevizmus tartuffe-jei”, „likvidátoraink tartarinjei”, „a sötét, reakciós Szobakevics”², „a pétérvári Ugrjum-Burcsejev-ek” stb., ugyanakkor „Louis Blanc-izmus”, „cavaignac-ok” („orosz Cavaignac-ok”), „kadét Cavaignac-ok”, „leendő Cavaignacko-”). Lehet még bizonyos hasonlóságot felfedezni a jelenségekhez való viszony, valamint az anyag kiválasztása területén a történész és az író között (természetesen csak a realista írókról van szó). A történész és a realista író is a legjellemzőbb és a véleményük szerint legvalószínűbb tények kiválasztására és bemuta- tására törekszik. A történész a valóban megtörtént tényekre támaszkodik, vagy olyanokra, amelyek valóságosságát a tudományos megalapozottság elegendő fokán lehet feltételezni,

¹ SZALTIKOV-SCSEDRIN hősei.

² GOGOL Holt lelkek c. regényének egyik hőse.

azaz olyan tényekre, amelyek realitását a tudományos kutatás útján lehet ellenőrizni. Az író pedig nagyrészt saját maga által kitalált tényekre támaszkodik, de igyekszik a valóságot olyannak bemutatni, amilyen az lehetne, s néha ezt oly meggyőzően teszi, hogy az olvasó a hőst valóságosnak hiszi. (Ismertek olyan esetek, hogy az olvasók irodalmi hősöknek leveleket írtak.) A realista író és a történész is arra törekszik, hogy meggyőzze az olvasót az ábrázolt jelenségeknek vagy a jelenségek egyes aspektusainak hihetőségéről. Ebben a képességben rejlik „az az alkotó tehetség, hogy egymás mellé rakjuk az eseményeket, belőlük eleven képet csináljunk, amely a perspektíva és a fény-árnyék minden szabályának megfelel” — mint Belinszkij írta. Így természetesen nem véletlen a memoár-irodalom néhány emlékében a történelmi tanulmány és a szépirodalmi alkotás néhány elemének összekapcsolása.

Maguk a történészek és az írók is megértették, hogy bizonyos fokú hasonlóság van a történelmi és a szépirodalmi műveknek az olvasóra való hatása között, valamint a tények szelekciójának kritériumai között sem nagy a távolság, ami különösen érzékelhető a legjobb történelmi témájú szépirodalmi művekben. Walter Scott történelmi regényeinek hatását a hivatásos történészekre például mind a történészek, mind az írók elismerték. Több példát ismerünk, amikor az író később történész lett vagy történész is volt (Voltaire, Karamzin, Puskin, Korolenko), a történészek pedig írók.

(Sz. O. Smidt felszólalása.)

JAMES H. BARNETT

Áttekintés a modern amerikai kutatásokról

Fejtegetéseink azon amerikai szociológusok néhány munkájára összpontosulnak, akik a művészet-szociológiában új kutatási módszerek fejlesztésére törekedtek.

A legigényesebb és legátfogóbb munka ezen a területen Sorokin *Társadalmi és kulturális dinamikájának* első kötete, *A művészeti formák fluktuációja*,¹ amely a szociológus, a művészettörténész és a történetfilozófus szempontjait egyesíti. Sorokin úgy vizsgálja a művészetet és annak számos történelmi formáját, hogy bebizonyíthasson általa egy globális társadalmi-kulturális változás-elméletet. . . A művészetben kulcsot keres a kulturális integrációk és változások alapvető folyamatainak megértéséhez; és sokkal kevésbé érdeklődik annak eldöntése, miképpen, milyen ok-okozati viszonyoknak megfelelően kapcsolódik a művészet a társadalmi renchez. Nyilvánvaló, hogy Sorokin e könyvének művészet-szemléletében a történetfilozófus szempontjai dominálnak.

Óriási művészettörténelmi anyagából — foglalkozik irodalommal, zenével, festészettel, szobrászattal és építészettel — Sorokin azt a következtetést szűri le, hogy még egyazon civilizáción belül sem fedezhetők fel nyílt vagy visszatérő fejlődésgörbék, amelyek pontosan jellemeznék a művészet tartalmában és stílusában végbemenő hosszútávú változásokat. Viszont úgy véli, hogy bőséges bizonyítékokkal rendelkezik ahhoz, hogy kimondhassa: a művészetek két fogalmi pólus között fluktuálnak az idők folyamán: az Eszményi és az Érzéki között (Ideational an Sensate). Az első ezek között olyan művészetre áll, amely vallásos, túlvilági vonásokat mutat, míg a második világi, érzéki tartalmú művészetet jelöl.

¹ PITIRIM SOROKIN: *Social and Cultural Dynamics*. Vol. I. *Fluctuations of Forms of Art*. American Book, 1937.

Ezeket a konstruált típusokat használva, például a festészetben megfigyelhető stílusváltozásokat, témákat és egyéb momentumokat úgy fogja fel, mint egy hatalmas kulturális-történeti inga lengésének egy-egy mozzanatát, ugyanakkor nem utal közvetlenebb feltételekre, amely feltételek sok mindent előidézhetnek egy adott társadalom adott időszakában. Sorokin huszonöt évszázad művészettörténetének kifeszített váznavál dolgozott. A szakemberek sok változás-grafikonjával egyetértettek, sokan fejezték ki viszont tartózkodásukat egyes művészeti ágakból, különösen az építészetből leszűrt következtetéseivel kapcsolatban.

Ami a művészetszociológiát illeti, Sorokin munkája jó adag, a művészetekre utaló történeti információval szolgál: ezek adhatják a szociológus hipotéziseit, aki azután eltervezheti a hipotézisből következő szűkebb, specifikusabb problémák kutatását. Sorokin részletes adatközlései olyan témákról, mint pl. a társadalmi osztályok vagy a nemek arányának eltolódásai az európai arcképfestészetben, olyan problémákra irányítják a figyelmet, amelyek intenzívebb kutatást érdemelnek. Ha a szociológus meg akarja érteni a társadalmi és kulturális erőknek az arcképfestészet tartalmára gyakorolt hatását, kénytelen leszükíteni kutatási területét térben-időben, hogy megvizsgálhassa az erre a területre és időszakra jellemző osztályviszonyokat, az arcképfestészet iránt érdeklődő közönség összetételét, a festők társadalmi helyzetét és az uralkodó iskolákat. Az a tény pl., hogy egy adott festő női arcképei jóvedelmezőbbek, mint férfi-képei, a szociológus kutatására váró fontos problémára hívja fel a figyelmet; mindez Sorokin grafikonjain parányi, töredéknyi területek kutatását követeli meg.

Az amerikai társadalomtudomány empirikus beállítottságának megfelelően a szociológusok legkiválóbb eredményei szűkebb problémák kutatási módszereinek fejlesztése és alkalmazása terén születtek. Az effajta munkák fontosabbjai közül néhányat feltétlenül meg kell említenünk. Mueller könyve, *Az amerikai szimfonikus zenekar*² kitűnően szemlélteti azt a vizsgálati módszert, amely egy jól elhatárolható művészeti szervezet vizsgálata számára alkalmas: a szerző történelmileg vizsgálja esztétikai és társadalmi-kulturális tényezők kölcsönhatását, s a korabeli társadalmi funkciókat sem téveszti szem elől. Mueller kimutatja a társadalmi tényezők hatását az Egyesült Államok nagyobb zenekaraira változó repertoárjaikon, a különböző szervezetekhez való viszonyuk változásain, vezetőiken, igazgatóikon és a hallgatóság kultúrájához való alkalmazkodásuk problémáin keresztül. Munkája bemutatja, miképpen befolyásolják a társadalmi tényezők, a karmester személyisége, a zenekar ülésrendjének megtervezése stb. a zenekari előadás esztétikai jellegét, természetesen a karmester és a zenészek technikai képességei mellett.

Mueller tanulmánya nemcsak azért tanulságos, mert sok mindent feltár a szimfonikus zenekarok társadalmi evolúciójáról, hanem talán még inkább azért, mert elmélyíti tudásunkat a zenei ízlés alakulásáról. Ebben a könyvben a szakterület feldolgozása során Mueller annak a nagy kérdésnek egy oldalával kellett, hogy megbirkózzon: hogyan hat a társadalom a művészetre? Az ehhez hasonló munkák végre lehetővé tennék a szociológus számára, hogy ezt a nagy kérdést a találgatások szférájából áthelyezhesse a bizonyítékok és a tények világába.

A hagyományostól eltérő módon nyúl a művészet szociológiájához Wilson doktori disszertációja, *Az amerikai költő szerepének vizsgálata*³ is. Beszélgetések és projektív tesztek alapján Wilson 24 sikeres amerikai költőt vizsgál meg abból a célból, hogy kiderítse, milyen természetű és kiterjedésű a költő szerepe, egyrészt mint alkotó művészé,

² JOHN H. MUELLER: *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste*. Indiana University Press, 1952.

³ ROBERT N. WILSON: *The American Poet: A Role Investigation*, Ph. D. dissertation, Harvard University, 1952. 176.

másrészt mint a mai társadalom tagjáié. Véggövetkeztetése az, hogy a költő szerepe nincs intézményesítve az amerikai társadalomban, és hogy a költőt a jelenlegi társadalmi rendben a mellőzés inkább bántja, mint bármiféle ellenséges érzület. Érdekes felfedezése Wilsonnak, hogy szerinte a költő szerepének azon része, amelyet „technikai-hivatási” szeletnek nevezett el, a költő magatartásának valamennyi más eleme felett dominál. Ahogy a szerző fogalmazza: „Amikor a költő társadalmi lényként cselekszik, szerepe nagy részét hivatása átható természete hajtja végre vele.” Ez a munka arra ösztönöz, hogy más területek alkotóművészeit is vizsgálat alá vegyük, de jól hasznosítható fogalmi keretet is nyújt a kutatás eredményeinek elrendezéséhez és értelmezéséhez . . .

. . . A művészetszociológiai kutatások legtöbbje irodalommal vagy zenével foglalkozik, Kolaja és Wilson nemrégiben megjelent tanulmánya⁴ viszont festészeti és költészeti anyagokat használ fel. Tárgyuk hozzávetőleges tesztekre ad alkalmat: megvizsgálhatjuk különböző művészeti ágak válaszát egy azonos társadalmi hatásrendszerre. A szerzők latolgatják annak lehetőségét, hogy egy adott társadalom különböző művészeti ágai bizonyos közös kulturális vonásokat mutathatnak egy bizonyos időben. A két kutató egymástól függetlenül nagy számú olyan festményt és verset elemzett, amelyet egyazon évben alkottak amerikai művészek, s közben különös figyelemmel kísérték a két műfajban a társadalmi viszonyok ábrázolását. Kimutatták, hogy a festők is és a költők is magányos, izolált, embertársaival kapcsolatot nem találó lénynek érzik az egyént, műveik erről tanúskodnak. A kortársi embertípus illetően értelmezése és a népszerű művészetek hasonló tárgyú jellemzése között azonban jelentős különbség figyelhető meg. Ez a jelentős különbség is arról tanúskodik, hogy a „komoly” művészetet alkotó festők és költők a művészeti szubkultúrába tartoznak, és zárt csoportot alkotnak. Azonkívül, hogy ez az interpretáció alapvetően helyes, e tanulmány azért is figyelmet érdemlő, mert felvillantja annak lehetőségét, hogyan lehet felmérni a különböző művészeti ágakban mutatkozó időszakos jelentéskongruenciákat.

A művészet és társadalom viszonyával sok mennyiségi technikát alkalmazó tanulmány is foglalkozik. Ezek irodalmi tárgyúak, módszer tekintetében sokat ígérnek, és érdekes konkrét felismerésekkel szolgálnak. Inglis, hogy csak egyet említsünk, a társadalmi hatások elsőbbségét próbálta bebizonyítani az irodalmi hatásokkal szemben, a népszerű regény-hősnők gazdasági és foglalkozási jellegzetességeinek vizsgálata során. A szerzőnő egy vezető magazin 35 évfolyamának sok száz story-ját vette szemügyre, és az ezekben megjelentett életformát összevetette a hasonló korú amerikai nők megfelelő jellegzetességeinek statisztikai adataival. A véggövetkeztetés: „A story-kban ábrázolt élet mintegy tíz évvel elmaradt a való élettől.”⁵ Ez a tanulmány azt a tételt támasztja alá, hogy az irodalom, vagy legalábbis annak népszerű formája, inkább visszatükrözi a társadalmi változásokat, semmint hogy okozná őket azáltal, hogy az olvasókat a story-k hőseinek utánzására készíti.

A *Többségi és kisebbségi amerikaiak* c. dolgozatban Berelson és Salter mintegy kétszáz (nyolc mammut-magazinban kétéves időszakban közölt) elbeszélést elemzett végig. A vizsgálat eredményeként úgy látják, hogy az elbeszélésekben az amerikai társadalom kisebbségi csoportjaiba tartozókat lényegesen kevésbé rokonszenvesnek ábrázolták az írók, mint a „többségi” csoportba tartozókat, vagyis a fehér, protestáns, angol anyanyelvű és angolszász eredetű figurákat.⁶ A szerzők tapasztalataikat mennyiségi

⁴ JIRI KOLAJA and ROBERT N. WILSON: The Themes of Social Isolation in American Painting and Poetry. *Aesthetics and Art Criticism*, 13:1 (1954), 37—45.

⁵ RUTH INGLIS: An Objective Approach to the Relationships Between Fiction and Society, *Amer. sociol. Rev.* 3:4 (1938), 630.

⁶ BERNARD BERELSON and PATRICIA SALTER: Majority and Minority Americans, *Pub. Opin. Quart.*, 10 (1946), 168—90.

mutatókkal is kifejezik, amelyekszinte drámaian világítanak rá a többségi és kisebbségi amerikai irodalmi ábrázolásában fellelhető különbségekre. Bár a dolgozat konkrét felismerései jelentősek, a szerzők nem tudták kielégítően bebizonyítani azt az állításukat, hogy a kisebbségi csoportoknak az amerikai tömeg-magazinokban történő ellenséges beállítása erősítené a meglévő sztereotip elképzeléseket, és így megszabná a társadalmi viselkedés formáit. Nem tudjuk még, hogyan reagál az egyén a regényekre, elbeszélésekre, hogyan asszimilálja azok normáit, hangvételeit és értékrendjét saját gondolkodásmódjába, érzelmeibe. Lehetséges, hogy az ilyen irodalmi művek jelentős hatása mint társadalmi kontroll jelentkezik, ám ez a nézet jelenleg még inkább feltevés, mint bizonyított tény. E probléma kielégítő megválaszolásához valamilyen másfajta módszerre van szükség.

Albrecht egy érdekes tanulmányában ama kísérletének eredményeiről számolt be, amelynek során azt vizsgálta meg, vajon érvényes-e az a hipotézis, hogy az irodalom visszatükrözi a kulturális értékrendet, szűkebben véve: a családi értékeket.⁷ Család-szociológiai kutatások sorozata alapján megszerkesztette a családi értékrend vázlatát, mintegy összehasonlítási alapul ahhoz az értékrendhez, amely az irodalmi anyagból kitetszik. Azt a 153 elbeszélést, amelyet bizonyos technikai kritériumok alapján csoportosított (azaz különböző kulturális színvonalat képviselő) folyóiratokból kiválasztott, abból a szempontból tanulmányozta témák szerint, hogy a bennük ábrázolt „értékek” mennyiben felelnek meg a vázlatban közölt értékrendnek, illetve mennyiben térnek el attól. Albrecht kidolgozta az egyezések és az eltérések százalékarányait és kimutatta az egyes kulturális színvonalakat jellemző, jól elhatárolható típusokat. Megállapította, hogy általános feltevése beigazolódott, de az elbeszélésekben szereplő témák gyakorisága nem bizonyította kielégítően a közkeletű értékek túlsúlyát. A kutatás megtervezése terén a tanulmány nagy leleményességet tanusít, és bizonyítja, hogy olyan megfoghatatlan fogalmak is, mint az értékek, kutatási témák lehetnek, ha a minőségi egységek definíciója gondos, és ha a logikát és a statisztikát úgy alkalmazzuk, hogy az általuk nyújtott lehetőségekkel éppen úgy tisztában vagyunk, mint korlátaikkal.

Új és rendkívül ösztönző hozzájárulást jelent a szociológiai irodalomtudományban Löwenthal műve, *Az irodalom és az emberről alkotott kép*.⁸ A könyv szociológiai módszerrel elemel és értelmez különböző, 1600 és 1900 között Európában fródott regényeket és drámákat, köztük egy sor kimagasló spanyol és francia művet, egy Shakespeare-dramát, két Goethe-regényt, néhány Ibsen-dramát és Hamsun regényeit. Löwenthal fő tétele az, hogy az alkotó írók — gyakran öntudatlanul — úgy választják cselekményeiket, jellemzéseiket, környezet-leírásaikat és értékrendszerüket, hogy ezen keresztül meggyőzően ábrázolják az ember viszonyát társadalmához, korához. A művészi szépirodalom így bizonyos fajtájú dokumentációval szolgál a társadalmi szerkezet és a kulturális élet változásainak tanulmányozásához. Löwenthal túl is lép ezen az állításon, és arra a nézetre jut, hogy az alkotó írók rendkívül érzékenyek a még csak *közeledő változásokra* ember és társadalma viszonyában, és ez a tudat gyakran műveikben is kifejezésre jut. Műveik gondos vizsgálata tehát különösen érdekes lehet a társadalmi változások kutatói számára.

Vonzó tétel ez; Löwenthal szociológiai módszere ösztönöz és követésre szólít. A képzelőerőt lényeges szociológiai kérdések megoldása felé irányítja, és az irodalomnak inkább a kivételes, az értékekkel kapcsolatos aspektusaira összpontosít, mint azokra, amelyek ismétlődhetnek és mérhetőek. Az irodalomszociológia jelentős hasznot húzhat Löwenthal módszeréből. Mégis meg kell említenünk, hogy Löwenthal figyelmen kívül

⁷ MILTON ALBRECHT: Does Literature Reflect Common Values? Amer. sociol. Rev., 21:6 (1956), 722—29.

⁸ LEO LÖWENTHAL: Literature and the Image of Man. Beacon Press, 1957.

hagyott olyan kérdéseket, mint a negatív esetek, a példák érvénye és az irodalmi problémák nem irodalmi úton való megoldásának kérdései . . .

(James H. Barnett: *The Sociology of Art. In: Sociology Today, Problems and Prospects. Ed. by R. K. Merton, L. Broom, L. S. Cotrell. New York, 1959. Basic Books Inc. 204—209.*)

SIMON JEUNE

Az „új kritikák“ és a szociológia

Mintegy tíz év óta sokat beszélnek Franciaországban az „új regényről”, az „új drámáról”, és ha Robbe-Grillet, Butor, Ionesco és Beckett neve igen nagy közönség előtt ismert, nem ugyanaz volt a helyzet a kritikával. Ez a legutóbbi időkhöz is csupán néhány szakember ügye maradt. De a helyzet hirtelen megváltozott. Ma már kisebb érdeklődés mutatkozik az „új hullám” regényírói és drámaírói iránt, akik néha egymást vallatják, és úgy látszik, mintha új mondanivalót keresnének. Ezzel szemben előtérbe kerültek a kritikusok. Irodalmi folyóiratok, hetilapok, de még a napilapok is egymástól kapkodják Roland Barthes, Raymond Picard, Lucien Goldmann vagy Jean-Pierre Richard nevét. Szaporodnak az ankétok és interjúk. Megmozdulnak az olvasók is, írnak az újságjuknak, friss és erőteljes polémia van kialakulóban; a hagyományos kritikát egy évszázados vitathatatlan uralma után most komolyan támadják.

A hagyományos történelmi és biográfiai kritika

Ennek a kritikának Franciaországban általában a lansonizmus nevet adják Lanson¹ neve után, aki a módszereket kialakította és a szabályokat szigorúan és intelligensen alkalmazta. De Lanson a XIX. század végén élt, a „lansonizmus” pedig már jóval előtte is létezett. Módszerei fokozatosan alakultak ki Franciaországban a romantika korától kezdve Sainte-Beuve és Villemain nevével. Egy olyan determinista, historizáló kritikáról van itt szó, amely a műveket azzal a tradícióval magyarázza, amelyhez tartoznak (iskola, irányzat, irodalmi műfaj), és főleg magának a szerzőnek a személyiségével, hiszen a szerző a műben fejezi ki magát. Hogy megmagyarázhassa a művet, tanulmányozza mindenekelőtt a szerzőt, a szerzői örökséget, nevelését, társadalmi és családi környezetét, amelyben élt, érzelmi életét, valamint azokat a politikai eseményeket, amelyekkel kapcsolatban állott. Röviden, megpróbálja „körülhatárolni” a szerzőt a lehető legszorosabban, rendkívül pontos történelmi, életrajzi vagy irodalmi tényekkel. A mű tehát lényegében úgy tűnik, mint számtalan hatás terméke, amelyeket igyekeznek adagolni és kombinálni. A tradicionális kritika nem állítja, hogy a mű a hatások összegezéséből alakul ki. Meg akarja védelmezni a szerző eredetiségét, sőt azt hangoztatja, hogy ennek az eredetiségnek az értékelésére az egyetlen mód pontosan az, hogy igyekszünk kiemelni mindazt, ami nem tartozik a szerzőhöz, ami „máshonnan” jön. De gyakran a forrásoknak és a hatásoknak az ilyenfajta keresése tűnik a kritikus leglényegesebb feladatának. Ennek él tudós kedvteléssel, a megmagyarázhatatlan dolgokat, azaz az eredetieket a lehető legminimálisabbra redukálja úgy, hogy aminek a mű lényegének, a legfontosabb részének kellene látszania, a már csak maradék, amitől az ember szinte zavarban érzi magát.

¹ GUSTAVE LANSON (1857—1934).

Egyesek megérezték, hogy az irodalmi mű keletkezésének ilyenfajta koncepciója túlságosan is külsőséges. Erősködtek a műnek és a szerző temperamentumának, jellemének és mélyreható személyiségének összefüggése mellett. Pszichológiai értékelésekhez fordultak. Már a XIX. század közepétől Sainte-Beuve példát mutatott arra, hogyan lehet behatolni a lelkekbe és azokhoz idomulni. És kiegészítette, korigálta ezzel biográfiai képzettségének külső jegyeit. De még egy olyan kritikus is, mint Taine, aki minden szerzőt (egyébként pedig minden embert) három tényező segítségével igyekezett meghatározni: a faj, a környezet (mind földrajzi, mind társadalmi és családi értelemben) és az idő segítségével, nagyon jól érezte, hogy az igazi eredetiséget így nem tudja megragadni. Arra törekedett tehát, hogy meghatározza minden író mélyreható temperamentumát, „uralkodó képességét”, amely körül egész intellektuális és művészi tevékenysége felépül. De a kor pszichológiája kezdetleges volt, és a Taine által javasolt túlságosan is általános formulák igen gyorsan elégtelennek tűntek. Hogy Michelet-nek² „szenvedélyes képzelőereje” van, nem kétséges. De a szenvedélyes képzelőerőnek sok olyan formája van, amelynek semmi kapcsolata a Michelet-ével: Pascalnak, Diderot-nak nincs ugyancsak szenvedélyes képzelőereje? Márpedig hol találunk eltérőbb egyéniségeket mint Pascal, Diderot és Michelet?

A történelemre és biográfiára támaszkodó klasszikus kritika, amely a hagyományos pszichológiát hívta segítségül, nagyon élő maradt Franciaországban. Ez ellen szövetkeznek jelenleg az újítók. Az „egyetemi kritika” nevet adják neki. Valóban az oktatói kar uralkodó tendenciáját képviseli, bár az egyetemen más kritikai módszerek is megtalálhatók. Ami pedig az „új kritika” elnevezést illeti, lényegében nagyon eltérő irányzatokat foglal magában. Egyesszáma csak arra használatos, hogy a közös ellenség, „az egyetemi kritika” ellen létrejött frontot jelölje, de ajánlatos inkább többes számban használni és „új kritikákról” beszélni.

Közülük az első csoport viszonylag régi és nemzetközi eredetű tendenciákat képvisel, ezek közel állanak a hagyományos kritikához annyiban, hogy ugyancsak deterministák és genetikusak. A másik újabb és eredetire nézve kizárólagosabban francia csoport kevesebbet foglalkozik a mű eredetének felvázolásával és többet azzal, hogy megértse annak szerkezetét a formáknak, a képeknek, a dinamikus sémáknak figyelmes és finom tanulmányozásával.

Az új determinista kritikák

Amikor a hagyományos kritika egy művet megmagyaráz, társadalmi és főleg irodalmi tényekhez folyamodik, vagy pedig magának a szerzőnek életéhez és karakteréhez. Így például Racine tragédiáját a tragédia általános fejlődésének helyzetéből (Corneille dicső és hősi tragédiái után megfigyelhető a visszakanyarodás a görög tragédiák végzettségéhez és egyszerűségéhez), vagy a költő gyermek- és ifjúkorával, a túnyomórésztt női környezettel, az erősen humanista tanulmányokkal, a janzenista jámborsággal magyarázzák. Ennek a két területnek mindegyikében az irodalomkritika módszerei megújultak vagy elmélyültek.

Ha már a XIX. század elejétől tudták, hogy az irodalom a társadalmat fejezi ki, ennek bizonyítására a marxizmus tette a legszívósabb erőfeszítést. A klasszikus kritika úgy tekintette az irodalmi művet, mint az ember legnemesebb és legszabadabb tevékenységének eredményét, ez volt a lényege egy pártatlan és az anyagi világtól igen eltávolodott kultúrájának. A marxizmus érdeme annak bizonyítása, hogy egy terméket, legyen az akár

² JULES MICHELET (1798—1874). Nagy műve A francia forradalom története (12 kötet).

irodalmi termék, nem lehet elválasztani más termékektől, amelyeket a gazdasági és társadalmi törvények vezetnek. A marxista kritika főleg a háború óta produkált értékes munkákat. Lukács György inspirációjára, akinek számos művét fordították le franciára az utóbbi években,³ Lucien Goldmann érdekes elméletet állított fel a regényről, amelyet úgy fogott fel, mint a kapitalista burzsoázia legrepresentatívabb műfaját, és kidolgozta a klasszikus regény-struktúra és a szabadgazdálkodás csere-mechanizmusa közötti analógián alapuló hipotézisét. (*Pour une sociologie du roman*. 1964.) Ezt megelőzően terjedelmes doktori értekezésben (*Le Dieu Caché*, 1955.) a két nagy janzenista frót, Pascal és Racine-t tanulmányozta. Ahelyett, hogy kitartott volna kizárólag a XVII. századi katolicizmus nagyon szigorú (a kálvinizmushoz közeli) szellemi forrásai mellett, Goldmann kimutatja, hogy a leglelkesebb janzenisták a hivatali nemesség soraiból toborzódtak, tehát hogy ez a csoport társadalmi és politikai okok miatt csaknem kilátástalan helyzetben volt. Ez a megélhetési nehézség vitte rá őket, hogy drámájukat áttegyék ebbe a zord, majdnem teljesen pesszimista vallásba. Goldmann különösen új erővel mutatta ki a janzenizmus szerepét a racine-i tragikum kidolgozásában, amely a világ visszautasítására és egy láthatatlan Isten néma jelenlétére van alapozva.

A közelmúltban Henri Lefebvre Musset-t választotta, azt a költőt, aki *élève* úgy jelentkezik, mint a politikai és társadalmi realitások iránt teljesen érzéketlen költő. Megmagyarázta, hogy ez a látszólagos hiány valójában mély tehetetlenségi érzésből eredt. A *Lorenzaccio*-ban a szabadságért hasztalan epekedő ember pesszimista diagnózisát látta, aki konstatálja, hogy a körülmények megtiltják neki másrt írni, mint a republikánus illúzióknak ezt a kétségbeesett elítélését.

A marxista kritika az egyéneknél előbbre helyezi a társadalmi csoportokat. Ragaszkodik a globális, a szintetikus magyarázatokhoz. Megmutatja a janzenizmus szerepét Racine-nál, de nem mondja meg, miért lett *ilyen* egyén a janzenisták között egy Racine.⁴ Ezeknek az *egyéni* problémáknak a megoldását egy másik kritikus csoport foglalta le magának, amely újra felelevenítette a hagyományos pszichológiai kutatásokat, új távlatot adott nekik azzal, hogy a pszichoanalízis módszereit alkalmazta az irodalmi szövegekre.

A francia költészet igen hamar magáévá tette a freudi tanításokat, és a szürrealizmus szabad asszociációival, az álom elbeszélésével, automatikus írásával, a tudatalatti kutatásával már a húszas évektől kezdve úgy tűnik, mint a freudi eszmék lelkes és ügyetlen művelője. Ezzel szemben a francia kritika bátortalanabb maradt. Sokan alkalmazták a pszichoanalízist a művészekre és az írókra Németországban, Szász-Svájcban és Angliában 1930 előtt. Ez idő tájt kísérli meg a francia anyanyelvű svájci Charles Baudouin az első szintézist a *Psychoanalyse de l'Art* (1929) c. munkájában, ugyanakkor Freud egyik közvetlen munkatársa 1933-ban adta közre csodálatos *Edgar Poe* c. munkáját. De az utóbbi húsz évben a pszichoanalitikus kritika fontos műveket produkált: Charles Baudouin *Une psychoanalyse de Victor Hugo* (1943) c. művének igen kedvező volt a fogadtatása. Charles Mauron szigorú és szűk freudi ortodox szellemben fogant művei már inkább vita tárgyát képezték; és az 1963-ban megjelent doktori disszertációja, a *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel* címmel, amelyet fontos teoretikai bevezetés előzött meg Corneille-t, Molière-t, Baudelaire-t, Mallarmét és Valéryt állítva középpontba, lelkesedést és egyszerűsmind vihart keltett. Charles Mauron precízen „pszichokritikának” definiálja módszerét. Egymásra helyezi ugyanannak a szerzőnek a szövegeit és kimutatja az egyezéseken keresztül az asszociációk vagy a képcsoportok hálózatát. Ezeknek a hálózatoknak és csoportoknak a tanulmányozása felfedi az álmofolyamatokat drámai alakokkal és helyzetekkel, amelyeknek a szintézise, ellenőrizve biográfiai adatokkal, lehetővé teszi a személyi mítosz ki-

³ Újabbán a *Roman Historique*-ját is (Payot, 1965).

⁴ Vö. L. GOLDMANN: *Pour une sociologie du roman*, 1964. 225—227.

dolgozását, a tudatalatti kifejezését. Látszólagos pontossága ellenére sem bújhatott ki a „pszichokritika” az önkényesség vádjá alól. Többen kifogásolták, hogy a különböző szerzők magyarázatánál megelégedett néhány elemi konfliktus-típussal. Erre Mauron azt válaszolja, hogy sémái változatosak és kritikája csupán a tudatalattira vonatkozik. . . . be akar illeszkedni az általános kritikába és nem akarja azt helyettesíteni. Terjedelmes munkájának kiegészítéséül Mauron megjelenteti a *Psychocritique du genre comique* (1963) c. művét, amelynek ugyancsak nagy visszahangja volt. Egészében véve módszere termékenyebbnek látszik a modern vizsgálatánál. (Baudelaire, Mallarmé), mint Molière-nél, Racine-nál és azoknál az íróknál, akik a szigorú klasszikus fegyelemnek vetik alá magukat.

Bár az adleri pszichoanalízist⁵ ritkábban alkalmazták, Bernard Massonnak mégis ez tette lehetővé, hogy pedáns magyarázatot adjon Lorenzaccio személyéről, összevetve azt magának Musset-nek, az írónak jellemével. *Lorenzaccio ou la difficulté d'être* (1962) c. munkája Adler *Tempérement nerveux* c. művét használja fel annak bizonyítására, hogy Musset hőse alapvető kisebbségi érzés áldozata, és ennek eredményeként önmaga túlbecsülésével próbálja meg kiegyenlíteni a bonyolult formákat. Az a véleményünk, hogy a pszichoanalitikus módszerek már alig tudják önmagukat megfékezni, alapos ellenvetésekbe ütköznek: amennyiben kiegyensúlyozott egyéniségekre alkalmazzák, akikben a tudatalatti rész kevésbé, csak részleges vagy kiábrándító eredményt érnek el. Ha azonban álmodozó, kevésbé kiegyensúlyozott, sérült, néha az örülethez közel álló zsenikre alkalmazzák, akkor az eredmény gazdag és jelentős. De az olvasó ilyen esetben a tanulmányozott műnek csupán orvosi, patológikus oldalát jegyzi meg, nem látja a szövegben található szépséget.⁶ Ez a helyzet Marie Bonaparte Edgar Poe-ról írott munkájával is. Olyan szabatossággal és állhatatossággal állapította meg diagnózisát, hogy az olvasó ezután már érzéketlen marad az elbeszélés szuggesztív erejét illetően, pszichiáternek érzi magát akarata ellenére és Poe szadizmusának, mazochizmusának és hullabecstelentítésének felderítésére indul.

Jung elméleteit a kollektív tudatalattiról talán nem alkalmazták módszeresen az irodalmi kritikában; de fellelhetők gyakran egy másik típusú kritika kiinduló pontjában, amely népszerű volt a franciák körében, és amit itt kell bemutatnunk.

Az új strukturalista kritika

Ezek a kritikák a genetikus módszerek ellen láznak fel, bármely csoporthoz tartozzanak is: a szép forrásait kutatva szem elől tévesztik a szépséget, a zseni mechanizmusát szétszedve megölik a zseniális művet. Kollégáik szemére vetik, hogy otthagyják a zsákmányt a látszatért: a szépségnek nincs több kapcsolata a történettel vagy a bibliográfiával, mint a tudatalatti belső konfliktusokkal. Nem annyira magyarázni akarnak, mint megérteni vagy még inkább beleélni magukat, együtt érezni. Egyesek úgy mondják: „a szerzővel koncertezni”. Ez a francia iskola ugyanolyan törekvést áruel, mint az amerikai „new criticism”, amely csupán a mű iránt érdeklődik és módszerei néha közel állnak a szovjet formalisták módszereihez, vagy az olyan stilisztika módszereihez, mint Leo Spitzer. Két tényező hozzájárulása adott nagy lendületet az ilyenfajta kritikának: a hagyományos gyakorlat a közép- és felsőfokú oktatásban, az „explication de texte”: egy nagy

⁵ ALFRÉD ADLER (1870—1937) osztrák pszichológus és pszichiáter, az idealista jellegű individuálpiszichológia létrehozója.

⁶ A pszichoanalista jobban szereti a szöveg első állapotát, a piszkozatot vagy vázlatot a mű végső formájánál, mert ezek közelebb vannak a spontán költészethez. Különös figyelmet szentel a nem irodalmi szövegeknek, leveleknek, intim naplónak stb.

írói mű egy oldalának gondos és aprólékos kommentálásával sorról sorra és majdnem szó-ról szóra értékeli jelentőségét és szépségét. Az új kritika is szívesen használja az „*explication de texte*”-et, amelyből eltávolított minden történelmi vagy biográfiai vonatkozást, amely idegen a szövegtől.

A másik fontos nemzeti tény Bachelard filozófus sikereiből táplálkozik, aki több sok kiadást megért munkájában arra vállalkozott, hogy „pszichoanalízis” alá vegye a négy elemet: a vizet, tüzet, levegőt és a földet.⁷ Bachelard valójában szándékolt szerénységgel és nagyon biztos ízléssel legtöbbször óvakodik attól, hogy analiziseit mind-addig elmélytse, míg meg nem találja a freudistáknak olyannyira kedves „elemi konfliktust”. Legfeljebb érint egyes lehetséges folytatásokat. Azt javasolja, hogy tanulmányozzuk az író képzelőerejét az elemekkel kapcsolatban, nem a tudatalatti képzetet és nem jobban, mint a tökéletesen világos és önkéntes tudatét: azokat a vegyes helyzeteket, amelyekben a gondolat elengedi magát és „követi lejtőjét”, azokat az állapotokat, amelyek a tudat és tudatalatti, az ébrenlét és az álom határán található. Ezekhez az „álmodozási” állapotokhoz előszeretettel ragaszkodik. Analízisei szívesen támaszkodnak „az őstípusokra” (archétypes), amelyeket Jung a primitív emberiségben vélt felfedezni, és amelyek megmaradnának a kollektív öntudatlanságban. De soha nem jár el szisztematikusan vagy dogmatikusan. Rugalmasan halad egyik szerzőtől a másikig, kapcsolatot teremtve keresi a közeledést. Kutatási területe jóval túlmegy a francia irodalom keretein. Ez a filozófus ugyanakkor egy költő érzékenységgel és képzelőerejével rendelkezik. Egy szinten áll azokkal a szerzőkkel, akiket megidéz; kritikája egyszerre alkotó és átható.⁸ Hatása négy évvel halála után is jelentős maradt arra a fiatal francia kritikára, amelyet csaknem válogatás nélkül strukturalistának vagy formalistának, sőt tematikusnak neveznek.

Az elnevezés bizonytalansága is mutatja, hogy nehéz az ilyen kritika pontos definiálása. Azt mondhatnánk, hogy az irodalmi művet teljesen élőknek, autonómnak, a történelmi és biográfiai körülményektől függetlennek veszi. Csak a művészi munkát kell bonckés alá venni, hogy beléphessünk a művészi munkának ebbe az önmaga körül zárt világába.⁹ Talán nem annyira a tiszta értelmet kell keresni, amit úgyis önként, csaknem akarata ellenére eláru. Forduljunk a „formához”: szókinés, stílus, szereplők, valamint a formaforma is úgyszólván a gondolat lélegzése. De a leggazdagabb formai tanulmány a képek, metaforák, a többé-kevésbé tudatos asszociációk tanulmányozása lesz. Ezek a dinamikus és érzelmmel telített sémák a mű „struktúrájának” fő elemét képezik, jól lehet a struktúra megmutatkozik a vázban is, legtágabb értelemben: a fejlődésben, ami az egészet élettel tölti meg, a részek közötti kapcsolatban és egyensúlyban, de ugyanúgy a szereplők vagy a témák közötti viszonyban is. Ezek a struktúrák valójában legalább annyira az alkotó ész struktúrái, mint a létrehozott műé. A fiatal kritika is szívesebben tanulmányozza egy szerző összes munkáját, mint egy, különálló művét. Ebben a műben „metszeteket” készít egyes tárgyak vagy privilégizált koncepciók függvényeként, ame-

⁷ *L'eau et réves* (1942), *L'air et les songes* (1943), *La terre et les rêveries de la volonté* (1948), *La terre et les rêveries du repos* (1948), *La psychoanalyse du feu* (1937), *La poétique de l'espèce* (1957), *La poétique de la rêverie* (1960). Bizonyos mértékben JEAN-PAUL SATRE kritikai kísérletei ugyancsak hozzájárultak a kritika jelenlegi megújulásához.

⁸ Nem utasítja vissza ennyire a filozófiát. A fenomenológiát kifejezetten magának követeli, amely a konkrétéhoz kapcsolódik. Elismeri, hogy kritikai művének a címe ez is lehetne: *Phénoménologie de l'imagination créatrice*. A *Poétique de la rêverie*-ben így határozza meg pontosabban: „A fenomenológiai módszer azt parancsolja nekünk, hogy emeljük ki az egész tudatot a kép legkisebb változásának kezdetén.”

⁹ Ezen a ponton az új kritika csupán PAUL VALÉRY eszméit fejt ki. Egyike volt azoknak, akik hangoztatták a tisztán történelmi kritika elégtelen voltát, és hogy elég csupán a műveket tanulmányozni.

lyek körül az analízis felépül: idő, mélység, átlátszóság, kör, szem, tér stb. . . . Kutatása szakkifejezésekben szereti jelenlévővé és láthatóvá tenni a misztérikus összhangot, amelyet minden kutató létrehoz a maga módján saját maga és a dolgok között. Camus-nek ezt a mondását tette híressé: „Egy emberi mű nem más, mint hosszú menetelés, hogy a művészet kitérőin át megtaláljuk azt a két-három egyszerű és nagy képet, amelyekre a szív elsősorban kitér.”¹⁰

Ennek a fiatal kritikai iskolának a tagjainál természetesen módszerekben és magatartásban igen nagy a változatosság. Egyesek Bachelard hűséges tanítványainak szerepében pózolnak. Így Georges Matoré megírja a *L'Espace humain* (1962) c. művét, vagy Hélène Tuzet az elhúnyt mester kutatását folytatja terjedelmes tanulmányában, a *Le Cosmos et L'Imagination* (1965-ban). Mások elég közel maradnak a hagyományos kritikához, amelynek eszközeit azonban rugalmassá tették, eljárásait változatossá és gazdagították szempontjait. Így Jean Rousset, aki a franciaországi és németországi barokkról írt tanulmányai miatt széles körben ismert, szuggesztív erejű kísérletet tett az irodalmi struktúrákkal Corneille-től Claudelig a *Formes et Signification* (1962) c. művében. A nagyon rugalmas intelligenciájú Jean-Pierre Richard csalhatatlan intuitív finomsággal képes beleélni magát a tanulmányozott művek sajátos jellegébe: *Poésie et profondeur* (1949); *Littérature et sensation* (1954); *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (1962); *Onze Études sur la poésie moderne* (1964).

Egyesek a filozófiától indultak el és kutatásaik inkább a pszichológiai, mint a művészi vizsgálódásra irányulnak. Így pl. Starobinski *L'Oeil vivant* (1961) c. munkájában, vagy még inkább Georges Poulet. Az utóbbi nagy hatású, ám kevésbé érdeklődik a mű formai struktúrája iránt. A munkálkodó alkotó tudathoz fordul, és azt kutatja a „belső tér” koncepció szerint, az átélt vagy megtört, az elszigetelt vagy megismételt pillanat teljes dialektikájával.¹¹ Végül Roland Barthes azzal tette magát híressé az irodalmi világban, hogy egy kis monográfiában, a *Michelet par lui même* (1954-ben) felfedett néhány gondolatot, amelyek új fényt vetettek a nagy történész pszichológiájára. Ezek a nézetek megjelenésük pillanatában erőteljes vitát váltottak ki, de nem sokkal utána megerősítést nyertek Michelet kiadatlan intim *Journal*jának közzétételével. Roland Barthes főleg egy irodalom-szociológiai kísérlete miatt lett ismertté, a *Le Degré zéro de l'écriture*-rel (1953). Különválasztva az írást a nyelvtől, az etnikai jelenségtől és a stílustól, azaz az egyéni jelenségtől, úgy definiálja azt, mint a társadalmi csoport nyelvét, amelyhez az ilyen szerző ragaszkodik vagy ragaszkodni akar: „A társadalmi terület kiválasztása, amelyen belül az író elhatározza nyelvének természetét”, valamilyen módon a „forma erkölce”. A marxista analízishez közel álló társadalmi és gazdasági megfontolásokhoz fordul segítségért és kimutatja, hogy az „irodalmi” és polgári írást számos francia értelmiségi elvetette (pl. Sartre, Camus), akik az írás „semleges” (vagy zero) fokát keresik. És az írás krízisének az eredetét tanulmányozva kapcsolatba hozza azt a modern kapitalizmus történelmi születésével (a textil helyettesítése a metalurgiával), és ami ennek a következménye, a társadalmi osztályok megerősödésével.

*

A kritika területe, a változatos kutatásoknak és kísérleteknek ez a birodalma néhány hónap óta csataterre változott, amelyen különböző tendenciák, ahelyett hogy együtt dolgoznának vagy legalább megtúrnék egymást, szenvedélyes vitákban esnek egymásnak. Ennek kiindulási pontja az *Essais critiques* (1964) c. kötet publikációja volt, amelyben Roland Barthes két cikket közölt újra, amelyeket 1963-ban angolszász folyó-

¹⁰ ALBERT CAMUS: *L'envers et l'endroit*. (1958) Préface.

¹¹ GEORGES POULET: *Études sur le temps humain* három kötetben (1950, 1952, 1964), *Les Métamorphoses du Cercle* (1961), *L'Espace proustien* (1964).

iratokban publikált.¹² Az „egyeteminek” minősített pozitivisták kritikát hiányosnak nevezte, mert az a művet „okok” (történelmi, életrajzi, vagy irodalmi) által igyekeznek megmagyarázni, amelyek a műtől alapvetően idegenek: „Mindig arról van szó, hogy a tanulmányozott művet kapcsolatba hozzuk *mással*, az irodalom egy *másik* területével.” (248) Súlyosbító körülmény, hogy a hatáskapcsolatok mindig analógián alapulnak. Ebben az esetben a regény hőse a *szerezőhöz* hasonlít, a másik esetben a szerzőt az egyik barátja, vagy egy történelmi személy inspirálta. Tehát a pszichoanalízis, amikor értékeli az átruházás, a kompenzálás, a helyettesítés szerepét, mindezekből más kapcsolatokat is létrehoz, nemcsak hasonlóságon alapuló summás viszonylatokat. Végül a modell és a mű közötti különbségek „mindig a zseni számlájára íródnak”, ami előtt a legmakacsabb, a legindiszkrétebb kritikus is hirtelen elhallgat. Ez a determinista kritika Barthes szerint „időhöz kötött”, amely a XIX. század racionalista „scientizmus”-ának felel meg. A jelenlegi kritikának nemcsak arra kell igényt formálnia, hogy „megmagyarázza” a műveket, hanem *tolmácsolnia* kell azokat az élő gondolat nagy áramlataival összefüggésben: az egzisztencializmus, az ortodox vagy vulgáris marxizmus, a különböző pszichoanalízis, fenomenológia viszonylatában.

Erre a vádaskodásra, amely az egyetemet az „archaizmus” vádjával illeti, Raymond Picard, a Sorbonne professzora, aki a *La Carrière de Jean Racine* c. munkájával szerzett hírnevet, azonnal válaszolt. A vitát a nagyközönség előtt folytatta a *Le Monde* 1964. ápr. 14-i számában megjelent levelével, majd érveit a *Revue des Sciences* (1965. január—március)-ban megjelent cikkében fejtette ki, majd nagy feltűnést keltő *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* című művét adta ki. Raymond Picard szembeszáll az „egyetemi kritika” elnevezéssel, fölényesen kimutatva, hogy a francia egyetem liberális hagyománya sohasem száműzte egyik fajta kritikát sem, mind elfogadta. A maga részéről mindazonáltal elismeri a biográfiai kritika hiányosságát, de ugyanakkor felelőssé teszi a marxista és pszichoanalitikus kritikát, azok szerinte alig hoztak biztató eredményeket. Rámutat a strukturalista kutatások hiábavalóságára, amelyek vita tárgyát képezik a módszerek szélsőséges szubjektivitása miatt. A pamfletnek a hangja is nagyon eleven. Raymond Picard leleplezi ezeket az új prófétákat, mélyreható véleménykülönbségüket, amelyek csak az „egyetemi kritika” réme elleni negatívumokban értenek egyet. Ez a Racine-szakértő különösen csípős lesz, amikor idézi Roland Barthes *Sur Racine* c. esszéjét, amely teljes egészében pszichoanalitikus koncepciókból táplálkozott. Felváltva „hazárdnak... hóbortosnak...extravagánsnak...ellenőrizhetetlennek...pedánsnak nevezi”. Végül Barthes túlságosan is keresett stílusa „egyformán elviselhetetlen zsargon” lesz.

Barthes válaszolt röviden a *Nouvel Observateur*-ben. Azzal vádolja ellenfelét, hogy fogalomzavarban van, amikor az állítólagos ellentmondásokat leleplezi; kifogásolja, hogy csökkenti és lealacsonyítja mindannak az értékét, amihez csak hozzányúl; és hogy ő se maradjon el, ellenfele mentalitását „pion”-nak nevezi (a diákargot-ban a pedáns, korlátolt, önkényeskedő internétusi felügyelő).

A dolgok bizonyára nem maradtak ennyiben. A múlt év december 10—12-e között Lucien Goldmann elnökletével Royaumont-ban tartották az irodalomszociológia nemzetközi kongresszusát (Colloque international de sociologie de la Littérature), a Nemzetközi Értelmiségi Központban (Centre intellectuel international), amely elég jelentős nemzetközi részvétel mellett zajlott le. Az új kritika képviselői itt szembesítették nézeteiket, és egyidejűleg kiálltak a klasszikus kritika ellen. A kongresszuson részt vevők egyike, Doubrovsky egy Corneille-ről írott figyelemre méltó értekezés szerzője¹³

¹² Les deux Critiques és Qu'est-ce que la Critique ? — megjelent az *Essais critiques* 246—257.

¹³ SERGE DOUBROVSKY: Corneille et la dialectique du héros (1963).

szükséges álláspontot foglalt el: „Az irodalom éppannyira hallgatásból, mint szavakból áll; amit mond, attól kap teljes értelmet, amit nem mond ki: és pontosan ott, ahol *el akarja mondani*”. S ugyanakkor bejelentette, hogy a közeljövőben jelenik meg a Raymond Picard-hoz intézendő válasz. Doubrovsky szerint Picard-nak nincs igaza abban, hogy irodalmi jelentősége csak a nyíltan kimondott dolgoknak van.

Főként a sértéseket, egy ilyen vita csak kedvező lehet az irodalomkritikára, csak megkönnyítheti olyan komplex módszereknek a kidolgozását, amelyek nem tagadják a művek és szerzőik elengedhetetlen történelmi tanulmányozását, amelyek ki fogják egészíteni és tökéletesíteni az eredeti hozományt új szociológiai és pszichológiai felfedezésekkel és ellenőrzik ezeknek az eredményeknek együttesét azzal az ajándékkal, amely nélkül a többi semmi: tapintat, finomság, intuíció, a kritikus emberi értéke.

Hans Norbert Fügen: Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden. Ein Beitrag zur literatursoziologischen Theorie-Abhandlung zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Band 21. Bonn, 1964. H. Bouvier u. Co. Verlag, 215.

A könyv eredetileg doktori disszertációnak készült a mainzi egyetemre, jól használható mind tájékozódásra, mind bevezetőül. Bibliográfiái igen instruktívak. Már a szerző gondolatvezetése sajnos nem mindig világos, nem egyenletes, fogalmai nem eléggé kialakultak, szövegében túl sok az utalás és hivatkozás, a visszaütés és ismétlés, ami a megértést és az olvasmányosságot egyaránt zavarja. Fügen nem látja, vagy szándékosan nem választja el egymástól a szociológia mai irányait és iskoláit. Az irodalomszociológia az ő számára *empirikus* tudomány, s ebbe a meghatározásba a statisztikai és adatfeldolgozó irányokon kívül a társadalomtörténeti irány még belefér ugyan, de pl. Lucien Goldmann interpretációs irodalomszociológiája már nem. Goldmann neve nem is szerepel a könyvben.

Az empirikus irodalomszociológia Fügen bemutatásában mégsem csupán a szociális tények irodalmi vonatkozásainak felsorakoztatása. A társadalmiságot az irodalom szempontjából is ember-közöttségnek fogja föl, ember-közötti magatartásformák komplexumának (Ein Komplex von Formen zwischenmenschlichen Verhaltens). Ebben a komplexumban az íróra irányul a fő figyelem, akinek szociológiai vonatkozásait is sajátosan, író-voltából kiindulva vizsgálja a szerző. Szerinte az íróra nem vonatkoznak ugyanazok a szociológiai szabályok, mint a többi emberre, mert tevékenységének tárgya, az irodalom is *speciális* vonatkozásban társadalmi. Ami a társadalomból mindenkire egyformán származik, az az író-voltára speciálisan nem releváns. Az író sajátos szociológiai képlete az író-olvasó viszonyból következik, ami Fügennél maga az irodalom.

Fügen az irodalmat mint tényálladékokat „az író és olvasó közötti kölcsönös viszonynak” fogja föl, „amely fennállásának szabályszerűségét a magatartás egy szociáliskulturális szempontból szabályozott megfelelésének köszöni.” A szerző e kulturálisan szabályozott kölcsön-viszonyban látja azt a „szociális magot, amelyben az irodalom *mint szociális jelenség* manifesztálódik”. (109.)

Fügen szemlélete tehát abban az értelemben szociológiai, hogy az irodalmat szociális jelenségnek tekinti, író és olvasó viszonyának. Ezt a koncepciót már a két háború közötti irodalomszociológiából ismerjük, nálunk Horváth János képviselte a leghatásosabban. Fügen hozzátétele annyi, hogy e viszonyhoz fenomenológiailag közeledik és az irodalomszociológiai vizsgálat tárgyául az e viszonyból következő állandó magatartásformát jelöli meg, ezt olykor „kulturálspecifikus magatartásmintának” nevezi és a minta két részének az írónak és az olvasónak mint kultúrtényezőnek állandó korrespondenciájára alapítja. A magatartás e kultúr-specifikus állandósága a *szociális alapviszony*, amely az irodalmat — esztétikai értékre való tekintet nélkül — sajátosan jellemzi, szociológiai szempontból tulajdonképpen létesíti, „konstituálja”. (20.) Szociológiai szempontból az irodalmat egy ember-közötti viszony, a „szociális alapviszony” és az ebből következő állandó magatartásforma hozza létre, aminek mozzanatai korszakonként, történetileg változnak és variálódnak, de maga az alapviszony mindenkor megmarad. A változások és variációk bemutatásának a szerző terjedelmes fejezetet szentel, amelyben az író és olvasó (közönség) közötti viszony történeti alakulását vizsgálja (sok tekintetben hasonlóan Thienemann Tivadar *Irodalomtörténeti alapfogalmai*hoz). Esztétikai szempontok a Fügen képviselte szociológiai módszerben nem érvényesülnek, de nem célja és módszernek az sem, hogy elhatoljon a végső társadalmi okokig.

Olyan irodalomszociológia ez, amelyben az író és közönség kultúrspecifikus viszonya: az irodalom, valamely társadalomba, mint társadalmi környezetbe ágyazva jelenik meg; e társadalmi környezet nem dönt ugyan a viszony léte vagy fennállásának milyensége felől, de mindenesetre az egyik meghatározó faktora. Ennek az aránylag szerény szerepre visszazoritott társadalomnak része a maga kultúrspecifikus módján az író is, illetve az írói kör, amelybe esetleg tartozik, ennek részei a közvetítők (pl. a kritikusok), ennek az olvasó (közönség). Az író és olvasó (közönség) között tehát harmadik tényező is van az irodalmi alapviszonyban: a közvetítő, ez lehet „eszmei” — ilyen a kritikus, a színház —, lehet materiális, mint a könyvkereskedeleme, vagy a könyvtárak. Ezzel le is zárul a Fügen által *empirikusnak* nevezett irodalomszociológia tényezőinek köre. Legfeljebb — mint már utaltunk rá — az irodalom korszakonként változó társadalmi funkciójának és ezzel az író-típusok történeti kialakulásának vizsgálata fér el még benne, s végső eredményében egy érdekes irodalom- és írótipológia felállításához vezet, három főtypus kijelöléséhez, amelyeknek egyike a társadalommal „konform”, a második a társadalommal ellentétben levő, a harmadik pedig a társadalomtól elforduló. E három magatartásformát Fügen azonos összehasonlítási elvek alapján állítja táblázatosan egymás mellé. Ez a táblázat könyvének minden bizonnyal a legértékesebb két lapja.

A szerző szemlélete implikálja az irodalom társadalmi jelenségként való felfogását, de nem tekinti az irodalmat a társadalom produktumának, hanem pusztán ember-közötti értelemben társadalmi magatartásformának és eredményeit ebből a kiindulásból vezeti le.

Fügen gondolkodásában az a tendencia érvényesül, hogy a szociológiai megközelítésen belül megőrizze a mű *autonómiáját* minden olyan, akár idealista, akár materialista iránnyal szemben, amely a társadalmat és a műalkotást genetikusan, kauzálisan, tartalmi kapcsolatba hozza. Ezért tiltakozik Guyau „szociáletikai” művészet-szemlélete ellen, ezért utasít el minden — régibb vagy újabb — társadalmi szempontú műelemzést. Legfőbb problémája azonban az, hogy bemutassa, megbírálja és az irodalomszociológiától elválassza a marxista irodalomszemléletet, amelynek könyvében terjedelmes fejezetet szentel.

A fejezet terjedelmessége azonban nincs arányban alaposságával, vagy objektivitásával. Fügént érezhetően indulatok

fűtik, mégpedig nem barátságosak. Ezért eleve az a szándéka, hogy a marxizmust visszautasítsa. Különösen három fontos problémával foglalkozik: az irodalom társadalmi függésének, azaz az alap és a felépítmény viszonyának problémájával, a pártosság és az irodalom forradalmasító funkciójának kérdésével, s végül a műalkotás és az objektív valóság viszonyával, aminek kapcsán egyúttal néhány értékelméleti kérdést is érint, de amelynek központjában természetesen a művészi visszatükrözés elmélete áll.

Kritikájának nem kell nagy jelentőséget tulajdonítani, fentebb bemutatott elveinek ismeretében bizonyára nem lep meg senkit sem, hogy nem látja világosan az alap felépítmény-meghatározó funkciójának dialektikáját, hogy az osztályharc szerepét az irodalomban igyekszik elméletileg korlátozni, hogy a pártosság normatív elvével a maga „empirikus” szociológiáját helyezi szembe, hogy az autonóm létű valóság primátusát az irodalmi művel szemben (a művészi visszatükrözés alapviszonyát) nem ismeri el, talán nem is érti meg világosan. A polgári bírálat részéről megszokott módszertől nem különbözik ez az eljárása. Nem a marxizmuson *belül* mutat ki ellentmondásokat, ezt nem is tudná megtenni, hanem kívülről, a saját elvei és gondolatrendszere felől közeledve a marxizmushoz azt mutatja ki, hogy a marxista irodalomszemlélet nem tud és nem tudott irodalomszociológiává „előretörni”. Jegyezzük meg, hogy ez nem is volt szándékában. — Fügen bebizonyítja, hogy a marxista irodalomszemlélet feloldaná az ő irodalomszociológiájának alapfogalmait (így elsősorban a fentebb ismertetett „társadalmi alapviszonyt”), csak azt nem látja világosan, hogy az ő empirikus irodalomszociológiája idealista ismeretelméleti alapokból indul ki, s ezért van az, hogy elveit a materialista ismeretelméleti alapon épülő marxista irodalomelmélet megsemmisíti.

Látható tehát, hogy Fügen egy „marxizmusmentes” irodalomszociológiát akar létrehozni, anélkül, hogy csak statisztikai módszerekre korlátozódnék, s így szándékát „ideológia-mentesen” valósítaná meg. Ez persze nem sikerülhet. Szemlélete fenomenológiai, mert bizonyos társadalmi magatartásformák leírásából indul ki, ezeket adottnak veszi és nem kutatja az okaikat. Ámde itt sem lehet következetes. Hiszen ki kell lépnie a mű „zárt” köréből, ha szociológiai következményeit vizsgálja; problémáját tehát úgy oldja meg, hogy tartózkodik az irodalmi mű társadalmi kapcsolataiban mind a heteronómia feltételezésétől, mind általában törvény-

szerűségek megállapításától, s a törvény-szerűség helyett csak „ismétlődő” magatartásformákat ismer el. Könyve így, mivel már kiindulásában csupán a megvalósult műalkotás és a társadalom bizonyos kapcsolatára nézve nyújthat felvilágosítást az általa „társadalmi alapviszonynak” nevezett tényezőn keresztül, sem a műalkotás megvalósulásának folyamatára, sem a megvalósult műalkotás mibenlétére, esztétikájára vagy ideológiai tartalmára nézve nem mond semmit. Ha Fügen könyve az irodalom szociális empiriáját sugalmazza, a szerzőnek meg kellett volna gondolnia, hogy e szociális empiria egymagában hiányos az irodalmi mű szociális *genetikája* valamint szociális *ontológiája* nélkül. Ezeknek helyes kidolgozása viszont csak marxista alappozícióból lenne lehetséges.

VAJDA GÖRGY MIHÁLY

Morris Weitz: Philosophy in Literature. Detroit, 1963. Wayne State University Press, 117.

A szerző a Wayne Állami Egyetemen 1961-ben tartott és a kötetbe foglalt négy előadásában az irodalom és a filozófia kapcsolatával foglalkozik.

Négy nagy alkotás mutatja be az irodalom filozófiai tartalmának esztétikai összehangolását az irodalmi koncepcióval. A négy mű: a *Candide*, a *Karenina Anna*, a *Hamlet*, és *Az eltűnt idő nyomában*.

A négy tanulmány közül a *Hamlet* érdemli a legtöbb figyelmet. A szerző T. S. Eliotnak arra az emlékezetes megállapítására hivatkozik, hogy a *Hamlet*-kritika legbotránysabb tévedése volt a darab jelentőségét Hamlet szerepére zsugorítva vizsgálni. Weitz véleménye az, hogy még ennél is botránysabb tévedés a darab jelentőségét valamilyen filozófiai tételre redukálni. A szerző szerint a *Hamlet*nek nincs olyan központi filozófiai gerince, mint a *Candide*-nek, *Karenina Annának*, — vagy éppen *Othellónak* és *Lear királynak*, — amely esztétikailag meghatározóná és egységbe foglalná a tragédiát. Ebből nem következik, hogy a *Hamlet*-ből hiányzik az egység, s a mű nem tökéletes. A szerző a már Johnson által kimondott, majd a később Tillyard által megerősített felfogást vallja.

Weitz a filozófiai és irodalmi kifejezés kapcsolatairól és különbözőségéről nem sok újat mond, és elhanyagolja annak a kérdésnek szorosabb vizsgálatát, lehet-e a filozófiának a műalkotásban olyan szerepe, amely független a kor filozófiai megállapításaitól, megsemmisíti azok érvé-

nyességét, vagy új elmélet alapjait veti meg? Mind a négy például felsorakoztatott műalkotás a korukban már megfogalmazott vagy erjedőben levő filozófiai eszmék szorosabb vagy lazább hatása alatt keletkezett. Ezt a szerző sem tagadja, — de ha így van, — hiú feladatra vállalkozott azzal, hogy az esztétikai célzatú műveket filozófiai gyökerekre vezesse vissza. A négy előadás — és különösen a *Hamlet*-ről szóló — a művek eredeti analíziséért érdemel figyelmet és elismerést.

VARANNAI AURÉL

Northrop Frye: Analyse der Literaturkritik. (Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton, 1957.) Stuttgart, 1964. W. Kohlhammer Verlag, 380.

Az 54 éves Herman Northrop Frye az angolszász irodalomtudomány kiemelkedő művelője, a torontói Victoria College professzora, hat doktori cím birtokosa. Művei közül Blake-ről (1947) és Eliotról (1963) szóló tanulmányai, valamint *The Educated Imagination* (1963) és *Fables of Identity* (1963) c. írásai ismertek világszerte. A *Kritika anatómiájában* mindenbizony a modern polgári irodalomtudomány egyik legértékesebb elméleti kísérlete fekszik előttünk.

Frye vizsgálódásait sajnos épp a könyv legkitűnőbb fejtegetéseinél, javarészt az angol-amerikai irodalomra korlátozza és ez retorikai ill. szimbólumelméleteinek ezért szűkebb érvényt szab. Különös vonzalma a szemantika és egyáltalán a „szimbolikus formák filozófiája” iránt, alighanem avval az egyébként szigorúan titkolt kapcsolatával magyarázható, amellyel az angolszász világban oly elterjedt „logikai pozitívizmus” szemantikusaikhoz (Carnap, Wittgenstein, Ch. Morris) ill. Ernst Cassirerhez kötődik. Amennyire tiltakozik olyan „irodalmon kívüli” filozófiáknak, mint amilyen Hegelé vagy Marxé, az irodalomtudományba való bevitelére ellen — Arisztotelész is csak poétikusként kerülhet be oda —, annyira meghatározza ugyanakkor irodalomszemléletét saját filozófiai orientációja: kísérletének értéke épp abban áll, hogy ennek az önmagában egyoldalú szempontnak a szociológia felé való kitágítására törekszik.

Frye több ízben is elhatárolja magát az „Új Kritikától” (New Criticism). Az irodalomtudományt mindenestre a „kritika” terminussal illeti, és „önmagában létjogosult gondolati és megismerési építmény”-nek tartja (11), amely rendszerében éppoly autonómiát élvez, mint maga az

irodalom. Frye kísérletének egyik leg-szembeszökőbb gyengéje az az antinómia, amely az általában vett, etikailag szociális meghatározottságú művészet, mint ideál és a művészi alkotás egyes elemeinek hermetikus társadalmon kívülisége között áll fenn.

Frye elmélete tehát a texture absztrakt közvetlenségéből, mint a mindenkori műalkotás legkülsőbb rétegéből indul ki, s a művészi forma társadalmi tartalmasságát az „archetypikus kritika” rendszerében látja megragadhatónak. Ebben törvényszerű átranzponáltsággal kellene megjelennie ama szociális összefüggésnek, amely az irodalmat az emberi-társadalmi tevékenység totalitásához közvetíti. Mert Frye számára világos a műalkotás szociális feltételezettsége, ami természetesen az archetypusok szűrőjén át is érvényesül: „A műalkotások imaginatív eleme ismét megszabadítja ezeket a történelem kötelekeitől... A szépségnek semmiféle fejtegetése sem korlátozódhatik csupán az izolált műalkotás formális viszonylataira: meg kell fontolnia a műalkotás részarányát is minden társadalmi teljesítmény céljának víziójában, egy tökéletes és osztály nélküli civilizáció eszméjében... A szabad társadalomnak a kultúrában implikált eszméje nem fogalmazható meg és még kevésbé valósítható meg, mint társadalom. A kultúra egy jelenlevő társadalmi ideál, és az irányában való törekvésben képezzük és szabadítjuk fel mi magunkat, anélkül, hogy valaha is elérnénk”. (347) A kérdés most már az, vajon a mű maga igényli-e a fent jelzett közvetítést? Nem lesz-e történetetlen és elvont az ezúton nyert konstrukció?

Valójában igen is, meg nem is. Mert a mű belső formája „önmagában reflektáltként maga a tartalom”, így az esztétikai szféra minden kontinuous általánossága ellenére a tudomány számára történetileg differenciált. Másfelől igaz viszont, hogy a művészeti ágak mindegyikének megvan a maga homogén közege, amelyben a valóságra való speciális reagálás leszűkített-sége a világ e különös aspektusában rögzítve végül is az emberi-társadalmi egyetemességet adja, miközben ehhez az általánossághoz való felemelkedésében nem fogalmi absztrakcióival, hanem történetileg kialakított, használt és kipróbált, általánosan tartalmas jelenségformákkal dolgozik. Az irodalomban, ahol a műalkotás homogén közegét egy ugyancsak a valósághoz mérten homogén közegen, a nyelven belül kell keresnünk, a valóság emberi-társadalmi értelemben vett megjelenítése ezért megkettőzött közvetítésen keresztül érvényesül: a nyelven s ugyanakkor a

költői nyelv minden igazán új, „tartalmas” formája által gazdagított kifejezés-rendszerén keresztül. Ennek a tradícióként és lehetőségként minden művész előtt ott álló rendszernek a törvényszerűségeit kísérte meg Frye megragadni, és egységeként az archetypus terminusát alkalmazta.

Gondolatébresztő az az összefüggés is, amit könyvének az archetypusokat tárgyaló esszéjében mítosz, románc és realizmus egymáshoz való viszonyaként ír körül. Eszerint az irodalomban a „mítoszoknak és archetypikus képeknek három birodalma adódik”: az első, az át nem helyezett, fel nem oldott mítosz, amelyben általában istenek és démonok szerepelnek apokaliptikus vagy démonikus jellegük szerint, a második a románcé, amelyben a mitikus sémák „az emberi tapasztalat közelségébe” kerülnek, s végül a realizmusé, amely, mint írja „több súlyt helyez a tartalomra s a hű visszaadásra, mint a történet formájára”. (142) Megjegyzendő, hogy Frye realizmus-fogalma távolról sem azonos a marxista irodalomtudomány hasonló elnevezésű fogalmával.

Az archetypusok alkalmazása viszont szakadatlanul azzal a veszéllyel kísért, hogy most már túllépvén az irodalomtudomány szükségszerű autonómiájának keretein, az irodalom élő realitását önkényes szerkezetek közé szorítjuk. Ennek a torzításnak elméleti kiindulópontját adja meg Frye könyvének 113. lapján, természetesen sajátos terminológiájában: „A kritikus (ill. irodalomtudós B. L.) csak azokkal a ritus- és álommintákkal foglalkozik, amelyeket olvasmányában tényszerűen talál, mindegy, hogyan kerültek azok oda.” Így jön létre pusztán formális alapon a költői kijelentésmódok mesterséges egymásutánja (mítosz, románc, magas-mimézis, alacsony-mimézis, irónia) amely az irodalom történetének valóságos menetét hivatott képviselni. Így lehetséges továbbá az is, hogy Frye, logikai és történeti szükségszerű egybeesését figyelmen kívül hagyva, az egyes költői kijelentésmódok és az elbeszélőmódok (tragikus, komikus, tematikus) között törvényszerű függőséget konstituál. (40–70)

Frye, mint idéztük, elismeri általában az irodalom és az irodalomtudomány szociális elkötelezettségét, sőt egyenesen hirdeti azt. Az irodalmi műveknek az a meghirdetett autonómiája azonban, amely a művek szociális vonatkozásait *kizárólag* a művészeti ág homogén közegének körébe utalja, az egyoldalúság hibájában szenved. Mert az irodalmi műalkotás belső formája, szerkezete és arányai, művészi általánosítása azonos magával a feldolgo-

zott és megjelenített emberi-társadalmi tartalommal és ilyen értelemben a mű, amelyben a külső (de távolról sem lényegtelen, vagy elhanyagolható, csupán szerkezetileg külső) formák értelmet nyernek, a megjelenítésnek és társadalmiságnak közvetlen egysége. A tradícióként és bizonyos mértékig kommunikációs rendszerként előttünk álló korábbi formák (olykor egyenesen sztereotípek) önállósága, ismétlődő felléptük a tisztán formális elemzés számára azt a látszatot hozza létre, mintha teljes, legmélyebb művészi igazságuk ebben az elvontságban rejlene. Eltekintve attól, hogy már megszületésükkor valamely meghatározott tartalom egyszeri formái voltak, reprodukciójuk minden egyes esete abból a termékeny ellentmondásból nő ki, amely a homogén közeg és a mindenkor megjelenítendő, művészileg általánosított tartalom között objektíve fennáll, és amelynek megszüntetve-megőrzése közvetít a tartalom és forma művészileg megvalósított azonosságához. Világosan mutatják ezt pl., hogy csupán az archetypusoknál maradjunk, az atyjának gyilkosát megbosszuló, és egyúttal anyagyilkos Oresztész alakjának változásai Hamletig, s onnan Sartre *Legyek-jének* Oresztészéig.

Az archetypusok tehát ebben az elméleti konstrukcióban csupán a tradíció és kommunikáció hordozói, s minthogy körülírásuk kimeríti az irodalomtudomány feladatát, a keletkező újnak, vagy éppen az új *archetypusok keletkezésének* — hiszen ilyen analógiák a még archetypusként fel nem használt jelenségekhez állandóan létrejöhetnek — még a lehetősége sem jelenik meg. Így az elmélet retrospektív; az avantgarde, sőt Joyce-on, Káfkán és Thomas Mannon kívül — akiket megemlít — gyakorlatilag az egész modern irodalom kimarad belőle, a szocialista irodalomról nem is beszélve. (Érdemes viszont megfigyelni, mely írókra hivatkozva állítja fel elméletét Frye. A legsűrűbben idézett művek: a Biblia és Arisztophanész, Blake, Robert Browning, Chaucer, Dante, T. S. Eliot, Henry James, Milton, Shakespeare, Spenser művei.)

Frye könyve sorozatos féligazságainak ellenére fontos tanulással szolgál az irodalomszociológia számára: a mű képi kötőanyagának, a texture-nek, az archetypusoknak, a műnemeknek és genreoknak, a retorikai kategóriáknak a *szociális tartalma*, emezek minden viszonylagos autonómiájának fenntartása mellett sem téveszthető szem elől. És, ha dialektikusan fogjuk fel, akkor az sem lehet egészen érdektelen a marxista irodalomtudomány számára, amiért olyan kitartó és mecha-

nikus merevséggel polemizál Frye: az irodalomtudománynak elsősorban az irodalommal kell foglalkoznia.

BARLAY LÁSZLÓ

Az új amerikai irodalomtörténeti könyvészet

Az Egyesült Államok tudományosságának egyik jellemzője, híven a náluk uralkodó pragmatizmushoz, a bibliográfiák, a lezárt vagy sorozatosan folytatódó könyvészeti tájékoztatók bősége. Érvényes ez természetesen az egyik legfiatalabb társadalomtudományi szakterületükre, a sajátlagosan hazai termékekkel foglalkozó irodalomtörténet-írással és filológiára is. Annál is figyelemre méltóbb ez a jelenség, mivel a hazai irodalom történetével igényes tudományos színvonalon való rendszeres foglalkozás csak az első világháborút közvetlenül megelőző években kezdődött el az amerikai egyetemeken. Az első olyan irodalomtörténeti folyóirat, az *American Literature*, mely egyedül ennek a tárgykörnek van szentelve, alig harminchét éve, 1929-ben indult meg.

Az utolsó fél évszázadban rendkívül megnöttek Amerika egyetemei, ezekben megszorodtak az irodalomtörténeti tanszékek, kutatóintézetek jöttek létre és mindezzel párhuzamosan növekedett a publikálási lehetőség is. Ezek a tények az amerikai irodalomtörténet-írást és kritika hallatlan arányú és egyre fokozódó terjedelmű kibontakozását tették lehetővé, ami könnyen lemérhető már a közzétett anyagot regisztráló könyvészeti művek számán és terjedelmén is. Ha csupán a második világháború után megjelent ilyen jellegű alapvető műveket említjük, akkor első helyre az 1948-ban közzétett háromkötetes *Literary History of the United States*-t kell helyeznünk, melynek teljes harmadik kötete az elsődleges és másodlagos források (azaz az auctorok műveinek és a rájuk vonatkozó filológiai, kritikai stb. dolgozatoknak) szelektív könyvészete. E kötet 1962-ben már második kiadásban, lényegesen bővítve, több mint ezer lap terjedelemben mint önálló kiadvány látott napvilágot R. M. Ludwig szerkesztésében.

Ugyanez időszakban fontos kiegészítő művek is megjelentek. Így a már említett *American Literature* c. irodalomtörténeti negyedéves folyóirat első húsz kötetéhez (1929—1949) készült név- és tárgymutató 1954-ben. Lewis Leary pedig vaskos kötetben állította össze és adta közre az amerikai irodalomtörténet részletkérdéseiről 1900 és 1950 között javarészt angol nyelvű

folyóiratokban megjelent számos cikknek, értekezésnek és kritikai írásnak jegyzékét.

Leary e könyvét hasznosan egészíti ki James L. Woodress összeállítása, *Dissertations in American Literature, 1891—1955, with a Supplement, 1956—1961*, melyet a Duke Univ. Press adott ki 1962-ben. Fokozza e mű értékét az a körülmény is, hogy nagyrészt a szakmabeliek előtt is ismeretlen olyan disszertációkat regisztrál, melyeket kéziratban számos amerikai egyetemi könyvtárban tárolnak, de mikrofilm alakjában többnyire hozzáférhetők.

Az utóbbi három, a maga keretei között teljességre-törő műtől eltér a mai amerikai irodalomtörténet-írás doyenének, Howard Mumford Jonesnak könyve. Jones 1964-ben már harmadik bővített kiadásban, 240 lap terjedelemben, a Harvard Univ. Press gondozásában, ezúttal R. M. Ludwig közreműködésével adta ki *Guide to American Literature and its Backgrounds since 1890 c. kézikönyvét*. E kiadvány főleg kezdő vagy külföldi kutatók számára hasznos, kritikai értékkel megjegyzésekkel kísért s jól áttekinthető bibliográfiai bevezetés a címében jelzett korszak irodalma tanulmányozásához.

Mind e művek azonban befejezett, lezárt bibliográfiák, legalábbis abban az értelemben, hogy a megjelenésük után közzétett új publikációk csak esetleges pótkötetek, vagy a bibliográfia új s bővített kiadásban való megjelenése esetén kaphatnak említést bennük. Nagyobb részüik pedig pusztán könyvészeti felsorolás, melyben értékelő megjegyzés csak esetlegesen jut szóhoz.

E lezárt könyvészetekkel hosszú ideig csak egyetlen olyan állott szemben, mely évről-évre rendszeresen regisztrálta a filológiai-kritikai termést, anélkül azonban, hogy a szokásos szűkszavú bibliográfiai adatokon kívül (mint szerző, cím, megjelenés helye és ideje) egyébként teret tudott volna juttatni. Ez a PMLA volt, azaz a Publications of the Modern Language Association c. negyedéves szakfolyóiratnak évenkénti vastag könyvészeti száma, mely 1960 táján már mintegy évi 1500 amerikai irodalomtörténeti tárgyú közleményt sorolt fel.

Amerikai irodalomtörténeti, illetve kritikai írásoknak olyanféle könyvészeti nyilvántartása, amely nemcsak kurrens, azaz évről-évre folytatódik, hanem egyben ismertet és értékelt is, csak 1954-ben indult meg. Az Angliában 1921 óta évenként megjelenő *The Year's Work in English Studies* című kitűnő kritikai könyvészetnek 1954. évi 35. kötetében jutott első ízben egy önálló fejezet az amerikai irodalomtörténet

kérdéseivel foglalkozó műveknek. Az első években viszonylag szűkre szabott terjedelem (30 hasáb) következtében e beszámoló főleg a könyv alakban megjelent, vagy viszonylag terjedelmesebb, monografikus munkákra korlátozódott. Nyolc évvel később, a sorozatnak 1962. évi kötetében azonban már 70 hasáb jutott az amerikanisztikai termés kritikai (bár persze szűkszavú) regisztrálására, ekkor már felölelve a legfontosabb folyóirataikat is.

Az amerikai irodalom-történetírás azonban hamarosan ezt a ruhát is kinötte. Jól mutatja ezt a tény, hogy 1963-tól kezdve egy új kritikai-regisztráló sorozat indult meg, ezúttal már az Egyesült Államokban. A disszertációs könyvészetek kapcsán már említett californiai James L. Woodress professzor szerkesztésében *American Literary Scholarship, an annual, 1963* címen a Duke University Press (Durham, North Carolina) kiadásában 1965-ben egy 224 lapos kötet jelent meg. Ebben az 1963. év filológiai-kritikai termését 17 amerikai specialista veszi számba és értékeli. A kötet első felében azokról a kiemelkedő auctorokról van szó, akikről a tárgyévben nagyon sok tudományos igényű közlemény jelent meg, a második részben pedig a kisebb fényerejű csillagokról, műfajokról, korszakokról szóló írások felsorolását találjuk. Woodress e kötetének 17 dolgozótársa a könyvalakban megjelent műveken kívül 160, négyötöd részben amerikai folyóiratban található anyagot is feldolgoztak. Jelentős értéke ennek a kiadványnak az, hogy a pontos locus-közlésen kívül tartalmilag ismerteti és értékeli is — persze többnyire nagyon röviden, csak pár szóban — a megemlített írásokat. Előnye az is, hogy teljességre törekszik. Kétségtelenül nehezíti azonban a kötet használatát az a körülmény, hogy anyagának elrendezése nem egységes, nem logikus, hanem többféle kategória-rendszer igénybevételével történik. Ezen ugyan még valamennyire segíthetne egy ábécésoros név- és tárgymutató, de ilyent sajnos takaréksági okból nem csatoltak a már így is hat dollárba kerülő kötethez.

Ehelyütt nincs módunkban részletesen jellemezni a lázas téma- és szempont-kérésnek azt a sokféle formáját, mely Woodress e gyűjteményes kötetéből élénk táru. A bőseség természetnek csupán néhány külsőlegesen is szembetűnő jelenségét óhajtjuk megemlíteni. Így elsősorban azt, hogy már négy amerikai író van, Emerson, Thoreau, Whitman és Mark Twain, akiknek munkássága tanulmányozására egy-egy kis, többé-kevésbé rendszeresen megjelenő folyóirat specializálódik. Egy másik figyelemre méltó tünet, hogy gyors ütemben

szaporodik a terjedelmes kritikai monográfiáknak nagyjából egységes szempontok szerint szerkesztett sorozata. Egy fiatal kiadóvállalat, a New York-i Twayne Publishers Inc. 1961-ben elérkezettnek látta az időt arra, hogy egy száz kötetet meghaladó monográfia-sorozatot indítson *United States Authors Series* (rövidítve: TUSAS) címen. Ennek minden egyes kötete egy-egy (túlnyomó részben nem élő) amerikai írónak vagy költőnek életrajza és munkásságának teljes kritikai apparátussal történő értékelése. Különösen értékesek azok a kötetek, melyek a XVIII—XIX. század második, harmadrangú, eddig önálló kiadványokban feldolgozatlan literátorairól szólnak. A TUSAS sorozatnak kétharmada már meg is jelent.

A minnesotai egyetem, mely a Középnegyedben kiemelkedő munkát végez az amerikai irodalomtörténet kutatásával, Pamphlets on American Writers címen 48-lapos füzetekből álló sorozatot indított (eddig hatvan füzet jelent meg), melynek minden egyes száma jól kiértékelt összefoglaló jellemzést közöl a legjobb specialisták tollából egy-egy kiemelkedő amerikai auctorról vagy irodalmi jelenségről, java-részt az utolsó száz év időskéréből.

Az amerikai irodalomtörténet kutatóinak és kritikusainak egyre nagyobb létszámú gárdája ma már megengedheti magának azt a luxust, hogy meglegyenek a szakmai humoristái is. Az egyik kisebb californiai egyetem professzora, Richard Armour nagy sikerű, *American Lit Relit* c. kis könyvében 1964-ben megalkotta az amerikai irodalomtörténeti tankönyvek travesztiáját. Egy berkeley-i kartársá, F. C. Crews pedig 1963-ban tizenkét szellemesen kegyetlen ál-tanulmányban belezte ki a mai amerikai irodalmi kritikának legdivatosabb módszereit. *The Pooh Perplex* c. kis kötetének alapjául A. A. Milne angol írónak negyven éve megjelent, Karinthy Frigyes fordításában *Micimackó* címen nálunk is ismert *Winnie-the-Pooh* c. gyermekkönyvét vette, egy ötéves kisfiú és játékkalatai gyengéd humorú történetét. Crews professzor maliciózus módszeres stílusparódiáiban azt mutatja be, hogy az amerikai „új kritika” különféle iskolái, a freudisták, a jungiánusok, a leavisisták, a lawrence-iánusok, vulgármarxisták, neo-arisztotelaiánusok, keresztény humanisták, szimbólumhajszolók, forrás- és hatáskutatók miféle ravasz trükkökkel magyaráznak bele elméleteiket a naiv gyermekkönyvbe és forgatják ellenkezőjére annak ártatlan eseményeit.

A hazai irodalom történetének rendkívül intenzívvé vált kutatása közvetlen összefüggésben áll a két megnyert világháború

által megnövesztett nagyhatalmi tudattal, az amerikai nacionalizmussal, mely szellemi téren is igazolását keresi a gazdasági és katonai vonatkozásban elért sikereknek. Ez a folyamat természetesen nem csupán az irodalomtörténet terén figyelhető meg. A legszembetűnőbb talán az Egyesült Államok nemzeti történelmének stúdiumában, ahol már bizonyos negatív előjelű jelenségek is megmutatkoznak. Mivel az önálló, újhazai amerikai történelem alig negyedfél évszázadra tekinthet vissza, a história művek — ahogy erre Page Smith a közelmúltban *The Historian and History* c. kis könyvében is rámutatott — egyre kisebb részletkérdéseknek egyre részletesebb feldolgozására kényszerülnek. Nem egyszer pedig újra meg újra felszántanak mások által már megművelt területeket. Daniel Boorstin, az ismert chicagói professzor nem minden ironia nélkül mutatta ki a minap, hogy a fiatalabb történetírói nemzedékben milyen mértékben elburjánzott a kritika kritikájának kritikája. C. A. Beard klasszikus, 1913-ban megjelent könyvét, *An Economic Interpretation of the Constitution of the United States*, mely élesen elhatárolta magát a korábbi alkotmánytörténészekétől, 1956-ban Robert E. Brown tette tüzetes bírálat tárgyává. Brownét két év múlva Forrest McDonald vette bonckés alá, s mindkettőjüket további hét év múlva, 1965-ben Lee Benson kritizálta meg polgári szempontból kemény elvszerűséggel.

Idővel az amerikai irodalomtörténet-írást is fenyegetheti az a veszély — már csak a feldolgozásra váró régibb anyag fokozatos elapadása következtében —, hogy tényanyag feltárása helyett divat-irányította szempont-próbálkozások gyakorló-terévé válik.

ORSZÁGH LÁSZLÓ

Rudolf Nikolaus Maier: Paradies der Weltlosigkeit. Untersuchungen zur abstrakten Dichtung seit 1909. Stuttgart, 1964. Ernst Klett Verlag, 184.

Az „expresszionista évtized” iránykereső, romboló, építő, kísérletező, szenzációhajhászó nagy hullámverése máig sem simult el, remény sincs rá, hogy belátható időn belül elcsendesedik. A képzőművészetekben és az irodalomban egy fél évszázada feltűnt modernség sok problémáját az *absztrakció* fogalmába lehet sűríteni. Rudolf Nikolaus Maier könyve kísérlet a káosz rendezésére és dokumentumok segítségével a jelenségek megmagyarázására. Az absztrakció klasszikus és világos definíciója után hosszasan vesződik az iro-

dalmi absztrakció fogalmának tisztázásával. „Tragikus” absztrakciót és „tisztá” absztrakciót különböztet meg. A *tragikus absztrakció* képviselői (köztük elsősorban Franz Kafka és Georg Trakl) az átélés radikális voltát radikális módon igyekeznek megfogalmazni. Műveikben megrázóan abszurd képvilágot teremtenek, nem a szenzáció kedvéért, hanem hogy a már rég szabályossá vált nyomorúságokat szabálytalan eszközökkel fejezzék ki. Kafka absztrakciójának stílusa, a nyelvi kifejezés-mód hűvös közönye ellenére, rejtett feszültséggel van tele. Albert Camus Nobel-díjjal való kitüntetésekor mondott beszédében nemzedékünk feladatául a világ széthullásának megakadályozását jelölte meg. Szerzőnk Kafkát azok közé sorolja, akik a széthullás ellen küzdenek. Paul Klee szerint minél borzalmasabb ez a világ, annál absztraktabb a művészet, ellenben egy boldog világ hozzánk közel álló művészetet hoz létre. Kafka jelrendszere még hagyján, bár képtelenségeket is megír, de mondatokban beszél. A *tiszta absztrakció* képviselőinek (pl. Max Bense, Paul Celan, Helmut Heissenbüttel, Eugen Gomringer, Lothar Schreyer) „alkotásai”-ban már nincs alany, nincs állítmány, nincs jelentés, nincs logika, sem asszociáció, sem tartalom, de üresség sincs, amibe bele lehetne sejtani valamit, egyáltalán semmi sincs, csak az a le nem írt feltételezés, hogy ez a semmi mégis valami. Itt érkezünk el a *Weltlosigkeit* fogalmához, amely a világtól felszabadult, abszolút közömbösségben lebegő ember állapota, aki összhangban tudja magát a „tisztá eszme” minden anyagiságtól, dologiságtól, láthatóságtól megszabadított szellemvilágával. A tisztá absztraktok mindentől szabadulni akarnak, minden kötöttséget felbontanak, az abnormálist abszurdá és groteszkké fokozzák. Kafka hőlgyeit és urait, álló koporsószerű celláját, Hans Arp börtönt jelentő végtelen síkságát elfogadja a közönség elméje és képzelete, mert itt még jelképeket talál, amiket nem is nehéz megfejtetni. Amde a tisztá absztraktok rejtjelekké redukált szimbolumait, melyekhez kulcs sehol nem található, az értelem nem tudja megemészteni, legfeljebb a memória képes befogadni, mint a papír, amire nyomtatták. Grammatika helyett legjobb esetben kombinatorikát találunk. Az igazi tisztá absztrakt költőnek meg kell szabadulni a matematikai, geometriai formáktól is, hogy a szem ne tudja a szavakat összefüggésbe hozni szembenállás, átló vagy lépcsőzet ürügyén. A papír fehér felületén kibetűs, egymástól független, egymást nem vonzó szavak jelennek meg, központosítás nélkül, gondos

szétszórtságban. Ide példa nem is kell. Ez már atomokra bontás. A szavak jelentésteleenné és jelentéktelenné váltak, nincs már kommunikatív jellegük, a nyelvi funkció megszűnt, nem lehet tolmácsolni, sem magyarázni, sem érteni semmit: ez az abszolút nyelv, független mindentől, az olvasótól, egyáltalában az embertől. Ha egy költő (max bense, ahogyan a nevét írja) ezt a sort találja olvasói elé:

CCqCCqCCrCCrsCCstCpt

akkor erre a kajánságra mindenki temperamentuma szerint reagálhat, mert ez már literaturpatológiai jelenség. Könyvünk szerzője, aki irdatlan tömegű anyagának összehordásában, értékelésében és feldolgozásában bámulatos tárgyilagosságot és önrulmat tanúsít, ennél a kibernetikai tüneményénél ezt a szubjektív megjegyzést engedi meg magának: „Következetesebb lett volna persze a jelszerű elemek utolsó maradványait is kiirtani, és a fehér felületet teljes tisztaságában érvényre juttatni. Malevics *Fehér derékszög fehér alapon* című alkotása közelíti meg legjobban az eszményt.” Samuel Beckett becsületesen ezt a címet adja egy absztrakt prózai gyűjteményének: *Szövegek a semmiről*. Gottfried Benn még csak „mondatszétrombolás”-ról beszél, Paul Celan már a „szavak alkonyá”-ra mutat rá. „Abszolút szövegek nem tekinthetők nyelvi jelentéshordozóknak — mondja Max Bense 1962-ben! —, az abszolút nyelv azoknak a nyelve, akik tudják, hogy már senki se hallgatja.” Ebben az absztrakt költészetben a szó autonóm és abszolút. Kurt Schwitters leírja ezt a sort: „*Unstrahlend ezen Kriesche quäke dreiz*” (nem németül van, magyarul sem, hanem „schwittersül”) és megjegyzi: „Nincs értelme, de világerzést kelt”. Aki ezt elhízi — jegyzi meg könyvünk szerzője —, öncsalás áldozata. Egyetértünk vele.

SZONDI BÉLA

Hellmuth Himmel: Geschichte der deutschen Novelle. Sammlung Dalp, Bd. 94. Bern, 1963. Francke Verlag, 547.

Mielőtt szerzőnk Goethe, Wieland, Kleist klasszikus novelláinak tárgyalásával megkezdene a német novella történetének ismertetését, majdnem 40 oldalon keresztül foglalkozik a novella műfajának sokat vitatott elméletével és német viszonylatban történeti előzményeivel. Friedrich Schlegel 1801-ben megjelent tanulmánya óta a novellát mint műfajt Boccaccióra szokták visszavezetni. Himmel, a gráci

egyetem docense az újabb kutatások alapján szakít ezzel a felfogással, és W. Pabst (*Novellentheorie und Novellendichtung*, 1953) elméletét elfogadva, történeti szempontból azonos műfajnak veszi a mítoszt, mesét, legendát a novellával, ennél fogva a *Legenda aurea*t és a *Gesta Romanorum*ot is a novellisztikába sorolja. Így nyúlik vissza a német novella őstörténete a XII. század végén Hartmann von Aue *Armer Heinrich*jéig, innen tovább haladva aztán hatással van kialakulására Boccaccio (*Sólyompecsenye*), Cervantes (*Don Quijote, Novelas ejemplares*), nem szólva a középkori latin anekdotákról.

A történeti előzmények után következnek vagy 380 írónak cím szerint 1000 novellája, Goethe *Geschichte von der Sängerin Antonelli*-jától Günter Grass 1961-ben megjelent *Katze und Maus* elbeszéléiséig. Az ezer megemlített novellából a szerző sokat részletesen ismertet, elemez, értékél, konfliktusait bogozza, témáik és motívumok összefüggéseit felderíti, egymásra tett hatásukat („több lépcsőben”, pl.: Cervantes → Goethe → Wieland) kimutatja, még a halvány reminiscenciákat sem hallgatja el. Ezen a módon egy novellának összegyűjti egész rokonságát, pl. ilyen tiszteletreméltó társaság kerül össze: *Gesta Romanorum*, Goethe: *Wilhelm Meister*, E. T. A. Hoffmann: *Der Kampf der Sängers*, Ludwig Tieck: *Sternbald*, Prosper Mérimée: *La Vénus d'Ille* — amikor Eichendorff *Das Marmorbild* c. novelláját mutatja be. Nem az írók szerint csoportosítja a novellákat, hanem a műfaji árnyalat, korszak szerint.

A novellatörténetet a *klasszikus* novellával kezdi, folytatja a *romantikussal*, bőven foglalkozik a *biedermeier* novellával s külön annak egyik formájával, a problémamegoldó, párbeszédessé jellegű, „diskussziós” novellával, a *realizmust* két korszakra osztja: költői realizmus és késői realizmus szakaszára, külön fejezetet szentel a *századfordulónak*, erre következnek az *expresszionizmus* novellája, végül a napjainkig tartó *expresszionizmus utáni* korszak. Minden korszaknak kiemeli a jellemző vonásait, s bár nem marxista irodalomtörténész, figyelembe veszi a társadalmi jelenségeket is. Egy Gutzkow-novellánál (*Ein Mädchen aus dem Volk*, 1852) megemlíti Marx hatását, s utal arra, hogy a szociális nyomornak a maga teljességében való ábrázolása, valamint a munkásság első szervezkedési kísérletei a regényirodalomban jelentkeztek. Gotthelf és Auerbach méltatásánál szociális vonatkozásokat keres az író és alakjai s a novellahősök (parasztok, falusi zsidók) között. A biedermeier-ember szociográfiai képe találó.

A novellákat nem sablonosan, tartalomszerűen ismerteti, hanem szemügyre veszi jellegzetességüket, a motívumokat, jelképeket. Mesterinek mondható H. v. Kleist *Michael Kohlhaas*-ának az elemzése.

A szerző egyik bevallott célja az olvasónak útbaigazítást adni, az olvasást megszerettetni. Másik célja: az irodalomkutatóinak (diákoknak, tudósoknak) ösztönzést adni a munkára s ehhez ellátni őket az induláshoz szükséges bibliográfiai adatokkal, ezt több mint 50 oldalon adja gondosan és pontosan, műfaj, korszakok, egyes írók, egyes novellák szerint, kb. 400 forrásmű felsorolásával.

Hellmuth Himmel könyvében a kompozíció, az adatgyűjtés, a novellák elemzése szempontjából a tudományos precizitás uralkodik. Előadasmódja mégis könnyed és vonzó, mondhatni „novellisztikus”: megbecsüli, felhalmozza ugyan a filológiai adatokat, de érezni lehet, hogy elsősorban az írói alkotásokat szereti. A standard irodalomtörténeteknek szinte minden novelláirója szemünk elé kerül, a modernek közül nemesak az aránylag nemrég meghaltak (Franz Kafka, Stefan Zweig, Thomas Mann, Leonhard Frank), de az élők is (Arnold Zweig, Anna Seghers, Willy Bredel, Albrecht Goes, Günter Grass). A bőséges anyag ellenére mégis hiányoljuk, hogy nem találkozzunk a kötetben olyan novelláirókkal, mint Heinrich Böll, Wolfgang Weyrauch, Hans Erich Nossack, Eduard Claudius, Franz Fühmann, Wolfdietrich Schnurre, Ingeborg Bachmann és Christa Wolf, hogy csak az ismertebbeket említsük. Am ez csak mellékes megjegyzés. A fő dolog az, hogy jó egy ilyen ügyes és élvezetes kis kézikönyv.

SZONDI BÉLA

M. C. Bradbrook: English Dramatic Form. A History of its Development. London, 1965. Chatto and Windus.

A neves cambridge-i irodalomtörténész legújabb könyve méltó módon sorakozik korábbi munkáihoz (hogy csak egy-kettőt említsünk közülük: *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy; The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*): a szintézis igényével teszi vizsgálat tárgyává az angol dráma fejlődésének történetét, kezdeteitől napjainkig.

Nézőpontját alapvetően az a meggyőződés határozza meg, hogy a dráma az író, a színész és a közönség sajátos összjátékának a függvénye, ezért, mint forma, csakis a színházban, a színjátékban realizálódik. Ennek megfelelően könyve beve-

zető részében jelentős helyet kap a színjáték és a néző viszonyának a vizsgálata, amely nemcsak tudós megalapozottsága, hanem újszerűsége miatt is figyelemre méltó. Bradbrook világosan látja, hogy napjainkban (amikor Brecht elmélete más modern teóriákkal együtt végérvényesen behatolt a színházi világba) az arisztotelészi tételek részben revízióra, részben kiegészítésre szorulnak, s ha nem is helyükbe, de legalább melléjük, új elméleti általánosítások szükségeltetnek. A modern drámaesztétika eddig sem igen elégedett meg azzal, hogy egyedül a katharizist fogadja el a néző döntő színházi élményeként, hanem azzal egyenrangúnak tekintette a cselekmény szemlélése során támadó emóciókat, a „néző menet közben” alakuló reagálásait. Bradbrook egy lépéssel tovább lép, s a modern pszichiátria segítségével vizsgálja ennek az érzelmi reakciónak a formáit, az azonosulás, a beleélés, az elidegenedés lélektanát, s arra tesz kísérletet, hogy az angol dráma fejlődésének stádiumait is a nézőnek a színjátékkal való kapcsolata alapján jelölje ki.

A nézőnek a színjátékhoz való emocionális kapcsolata Bradbrook véleménye szerint történetileg két formában jelentkezett: az egyik forma a középkori képzelet szülte emberfölötti hős többnyire vallásos alapon fejlődő kultuszából adódott és a misztérium-játékokban realizálódott, a másik forma az udvari játék során alakult ki, s a hallgatónak a játékos vetélkedő versekhez való érzelmi-hangulati viszonyában nyert kifejezést. Az előbbi, Bradbrook találó meghatározása szerint, „az ikon színháza”, amelyben a néző érzelmeit a hős uralja: az utóbbi „az álom színháza”, amelyben a néző a cselekmény iránt tanúsít nagyobb fogékonyságot. Az „ikon színházat” az angol reneszánsz drámában Marlowe Tamerlánja és *Faustusa* képviseli, az „álom színházat” pedig a cselekményes vígjáték, amelynek fő képviselőjeként a szerző Lylyt emeli ki. Ebben a koncepcióban Shakespeare azért jelenti az angol drámának mint művészi formának utolérhetetlen csúcsát, mert megtalálta a mindig létező „ikon” és az alkalomszerű történet, az „álom” egyensúlyát; a dráma XVII—XVIII. századi hanyatlása pedig abban leli magyarázatát, hogy sem Dryden, sem a restaurációs kor vígjátékírói nem tudják fenntartani ezt az egyensúlyt.

Bár ez a koncepció alapján helyesen rajzolja ki az angol dráma XIV—XVII. századi fejlődésének erővonalait, mégis hiányos. Epp az erővonalakat meghatározó társadalmi feltételeket hagyja figyelmen kívül: a feudalizmusból a kapitalizmusba

való átmenet korának angol társadalmában érlelődő változásokat, a XVI. század végére kialakuló új emberi viszonyokat, amelyek egyben meghatározzák a kor angol drámájának karakterét, s ugyanakkor vissza is tükröződnek benne. A hanyatlás okainak vizsgálatából is ezt a társadalmi perspektívát hiányoljuk.

A kötet második részében Bradbrook a XX. század drámáját vizsgálja a drámaírónak és a nézőnek az „ikonhoz” és az „álomhoz” való viszonya szempontjából. Ennek az egyébként kitűnő résznek mindenekelőtt egy hiányosságát hadd említsük meg: azt jelesen, hogy nem tesz említést Bernard Shawról, márpedig a XX. századi angol dráma fejlődéstörténetében Shaw egészen sajátos helyet foglal el, s életműve éppúgy szintézisét adja az „ikon” és az álom színházának”, mint Yeats és Eliot dramaturgiája, amelyről Bradbrook helyesen állapítja meg, hogy napjaink drámájának kiinduló pontját képezi. A mai dráma vizsgálata során helyesen mutat rá Beckett, Pinter és Arden dramaturgiájának különbségeire, arra többek között, hogy nem egy és ugyanazon módon hívják életre a néző érzelmi reagálásait. Itt indokoltnak tűnne valami olyan következtetés, hogy a két alapvető reagálási forma újra elkülönül egymástól; Bradbrook hajlik is ennek megállapítására, mi azonban inkább úgy véljük, hogy a mai nyugati drámában a hasonlóságok döntők, első-sorban az, hogy valamennyi alkotásban közös társadalmi érzések — félelem, szorongás — nyernek kifejezést, amelyek minden belső különbsége ellenére is művészi egységbe fogják az ötvenes-hatvanas évek angol drámairodalmát.

Több pontban szállhatunk tehát vitába Bradbrook könyvének megállapításaival, koncepciójának tételeivel, de gondolatgazdagságát, vizsgálati módszerének újszerűségét mindenképpen nagyra kell értékelnünk.

PÁLFY ISTVÁN

C. В. Рожновский: Генрих Бёль. Москва, 1965. Изд. „Высшая Школа”, 102. М., 1965. 102.

Nyugati irodalomkutatók véleménye szerint Heinrich Böll a háborús témának köszönheti növekvő népszerűségét. Roznovszkij kitűnő monográfiája így módosítja ezt a tételt: a háború olyan emberi-alkotói élmény, amelynek hatása alól egyetlen jelentős tehetségszerű és érzékenységszerű író sem vonhatja ki magát. A „Gruppe 47” nemzedékére fokozottan érvényes ez a megállapítás: a világirodalom történetének

kevés olyan periódusa volt, amelyik ennyire világosan szemléltette a társadalmi történések és az egyéni élet eseményeinek kölcsönös kapcsolatát. A háborúban felnövő, Böll képviselte német írónemzedék életútját és művészi oeuvre-jének alakulását lehetetlen különválasztani. Ez a tény a dialektikus kritikai elemzés remek lehetőségét kínálja a monográfiaíró számára — s Rozsnovszkij tanulmánya él is ezzel a lehetőséggel. A kötet bevezető sorai a *Welt und Wort* — Böll első írásait publikáló folyóirat — recenzióját idézik, aki első háborús szentimentalizmusa és sztereotip frázisai miatt marasztalja el az induló novellistát. A hazai kritika két évvel később a „Gruppe 47” legjelentősebb tehetségét üdvözli Böllben. S méltán: 1952-ben megjelent műve, az *Allandó karácsony* új eszmeiségű, progresszív irányzatú elbeszéléssorozat első darabja, határozott írói állásfoglalás a fasizmust rehabilitáló nyugatnémet jelennel szemben. Rozsnovszkij érdeklődésének középpontjában ennek az emelkedő ívű gondolati fejlődésnek a megrajzolása áll. Böll első kísérleteit elemezve hangsúlyozza azok elkötelezetlenségét, passzív szemlélődő karakterét. Kiemeli e korai írások morális indítékait, misztikus-vallásos hangulatiságát. Az *Adám, hol voltál* (1952) című regény az eszmei fejlődés újabb jelentős állomása: ebben a műben jelenik meg első ízben a német nép felelősségének motívuma. Rozsnovszkij a regényt a későbbi szatirikus írásokban kibontakozó, nagy társadalmi témákhoz vezető átmenetnek tekintti. Nem kerülik el azonban figyelmét az ábrázolásbeli hiányosságok, a statikus jellemrajz, s a szematikus cselekményvezetés.

A további pályaszakaszt a bölli művészet csúcscaként tartja számon Rozsnovszkij is. *A rujukok országában* (1953), a *Tibten! Tibten!* (1953) és a *Doktor Murke összegyűjtött hallgatásai* (1958) e periódus legjelentősebb alkotásai. A *Biliárd fél tázkor* (1959) című Böll-regény elemzése kapcsán a kötet sajátos, prousti reminiscenciákat ébresztő időtechnikájáról szólva arra figyelmeztet, hogy ez a módszerbeli megoldás Böllnél pozitív tartalmak hordozójává válik.

A tanulmány ismerteti a legújabb, nálunk még ismeretlen Böll-regény, az *Ansichten eines Clowns* (1963) szűzségét, s ez alkalmat ad Rozsnovszkijnek Böll sokat emlegetett vallásos beállítottsága vizsgálatára. Konklúziója szerint az író katolicizmusa nem jelent politikai állásfoglalást, vallásos ideáljai a korai katolicizmust idézik, tételei a reformáció eszmeiségét hordozzák, a katolikus egyházhoz

való viszonya egyértelműen kritikus, utolsó regénye a politikai klerikalizmus éles bírálatát tartalmazza.

Rozsnovszkij külön fejezetben részletesen tájékoztat Böll szociális és esztétikai nézeteiről, s felhívja a figyelmet a bölli koncepció korlátaira, elsősorban arra a naív optimizmusra, amelynek szellemében az írói hivatásról nyilatkozik: a nyugati művész feladatát abban látja, hogy kritikai igényű alkotásaival feltárja a burzsoá társadalom hibáit, s ezáltal segítsen megszabadítani e bűnöktől kora társadalmát.

PÉTERDI EMÓKE

Tony Tanner: The Reign of Wonder. Naivety and Reality in American Literature. Cambridge, 1965. University Press, 388.

Az amerikai irodalom századunkban egyre jobban kiterelvényesedik és a kritikát egyre jobban érdekli az amerikai irodalom sajátos jellege. Richard Chase is folytatott ilyen irányú kutatásokat, amikor az amerikai *romance* és az angol *novel* közötti különbségre világított rá. Tony Tanner könyve azonban mélyebbre tekint, az amerikai irodalom sajátos jellegének okait vizsgálja és abban a sajátos látásmódban találja meg, ahogy az írók a valóságot megközelítik. Az európai romantika kezdeményezte a naiv gyermeki csodálkozó viszonyulást a világhoz, amennyiben többre becsülte a primitív ember látásmódját, mint a civilizált emberét. Az amerikai írók, akiknek egy újszerű valóságot kellett megismerniök, messzebb menő formában alkalmazták ezt az eljárást és, szinte egy, az analízissel, az értékeléssel ellenséges magatartás fejlődött ki az új irodalomban. A gyermek és a népi hős vált központi alakká, aki romlatlan, előítéletektől mentes naivan csodálkozó, passzív szemlélődéssel figyeli a valóságot, részletek sokaságát, részletek egymásutánját észleli. Ez magyarázza Whitman költeményeinek leltárjellegét, ez indokolja az amerikai irodalom mondatában a mellérendelés túltengését. Tony Tanner könyvének egyik érdekessége, hogy a tartalom és forma egységében vizsgálja az irodalmat és az érdekl, hogy a „csodálkozó szem” álláspont, az analízis elvetése, amit olyan pregnánsan fejez ki Mark Twain elutasító ítélete George Eliot „unalmas érzelemboncolgatásairól”, milyen művészi formákhoz, milyen nyelvi és stílusmegoldásokhoz vezetett.

Az amerikai ember az európaítól eltérően nem született bele egy átörökölt társadalmi értékrendszerbe, ezért Tocque-

ville úgy látja, hogy a magányos amerikai és a világ között ott az úr. Az angol regény hőse a társadalomban él, az amerikai irodalom hősei a társadalmon kívül, Huck a folyón, Whitman a roppant tájakon, Moby Dick a tengeren, Thoreau a tavon, Hester az erdőben. Tony Tanner végigkíséri a naiv gyermeki szem vízióját Emersontól Salingerig. Ami azonban a transzcendentelistáknál még istenhittel párosul, az a XX. századi írónál már hitelenséggel, és így a naiv gyermeki hős eltévedt gyermekké, elidegenedett hőssé lesz.

Emerson és Thoreau lényegében az amerikai valóságát elméleti alapjait fektették le. A gyermeki ártatlan csodálkozás és a piac nyelve iránti érdeklődés a primitív kultuszának megnyilvánulásai. Az analízis ellenzése Emersonnál az ész rövidlátásának kritikájában, Thoreau-nál az „ögyelgő szem” dicsőítésében nyer kifejezést, ami a szellem uralma alól való felszabadulást jelenti. Az ögyelgő legmegfelelőbb műfaja a napló. Whitman *Fűszálak* című művének első kiadása már formájában is jelzi a jellegzetes látásmódot. Név nélkül jelent meg, a címlapon a költő munkásöltözetű képével, így utal a valóság népi jellegű megközelítésére. Érdekes fejtegetések benrokonítja Tanner Williams Carlos Williams katalógusait és Whitman leltárait, mint a részleteket egymásmelletti-ségben látó naiv látásmód eredményét.

A transzcendentalisták elméletét a nyugati humoristák váltották gyakorlattá, akik irodalmi rangra emelték a bárdolatlan népi hőst a politikai demokrácia nevében. Mark Twainé a dicsőség, hogy szakított a korabeli amerikai irodalom kifinomult, kulturált, europaizált tradíciójával és Huckleberry Finnben megteremtette az igazi amerikai hőst, a népi gyermeknarrátort. Erről a műről szólnak Tony Tanner legmeggyőzőbb fejtegetései, azok, melyek téziséit a legfelreérthetlenebbül illusztrálják.

A további fejlődés során elválik a népi és a gyermekhős. Gertrud Stein kultiválja a naivitást, Sherwood Anderson pedig tudatosan alkalmazza. Ez a fejlődési vonal vezet Hemingway-hez. Hősei olyan emberek, akiknél az érzéki látásmód sokkal erőteljesebb, mint az értelmi. Az övé is antiintellektuális magatartás. Túlérzékeny, magányos hősei nem elmélkednek a jövőről, hanem túlzott fogékonysággal érzékelik, érzik a jelen világot, valami mélységes tisztetlettel, ami a civilizált emberből hiányzik.

A legmeglepőbb név a listán Henry James. Tony Tanner művének legérdekesebb része ez. Henry James hősei a többi tárgyalt írótól eltérően a társadalom-

ban élnek. A gyermeki szempont nála sohasem az egyetlen, mert a világ sokrétű és a nézőpontok különbözők. A naivak mellett ott vannak a tapasztaltak, és a naivitás nem mindig előny, sőt hátrány lehet, mert zavarodottsághoz vezet. A kétféle valóságát jól megfelel az író fő tematikájának, a naiv amerikai ütközik össze a civilizált, tapasztalattal rendelkező európai mentalitással. Henry James művei azonban nem nélkülözik az analízist sem. A Huck és Maisie közötti hasonlóság és különbség megrajzolása különösen jól sikerült Tony Tannernek, hasonlóan érdekes Huck és Salinger hőse, Holden Caulfield összehasonlítása is. Henry James későbbi műveiben megjelenik a művészi látásmód, amely ugyan már nem passzív ámulat, de mégis inkább ünnepli a felfedezett világot, mintsem hogy erőszakot követne el rajta.

A szerző távolról sem tartja egyedül üdvözítő módszernek a „naiv szem” látásmódját. Rámutat arra, hogy a csodálkozás egyoldalú. Ezzel magyarázza, hogy az amerikai irodalom csak egyféle feleletet ad az élet problémáira, innen a borzalom, a kiábrándultság túltengése, de ez magyarázza azt is, hogy olyan sok az egyműví amerikai író. A kiutat Henry James eljárásában látja, aki eleget tesz a csodálkozó látásmódnak, de ugyanakkor él a boncolás, az analízis módszerével is. Ezt a vonalat folytatta sikerrel Scott Fitzgerald.

Tony Tanner gondolatokat ébresztő, sok problémát felvető műve valódi tárháza az új kutatási lehetőségeknek. Szempontjait meg kellene vizsgálni a csak érintett Fitzgerald, Salinger, Kerouac, Hawthorne és a nem is érintett írók műveiben. Meg kellene vizsgálni a tapasztalatlan hős problematikáját az angol irodalomban is pl. olyan írónál mint Fielding. Végül az amerikai realizmus jellegének tisztázásánál is fontos szerepet játszhatnak Tony Tanner elme-futtatásai.

KATONA ANNA

R.-M. Albérés: Histoire du roman moderne. Éditions Albin Michel, 1962.

R.-M. Albérés ma az összehasonlító irodalomtörténet egyik legtekintélyesebb művelője Franciaországban. Írói arcképei és kisebb monográfiái Nervalról, Unamunóról, Sartre-ről, Saint-Exupéry-ről, Kafkáról (ez utóbbit Pierre de Boisdeffre társaságában írta) — a műfaj legjobb darabjai közé tartoznak. Nagy összefoglaló művei pedig: *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle* (új kiadása 1950-ben

jelent meg) és a *Bilan littéraire du XX^e siècle* (1956) komoly szerepet játszottak a jelenkori francia irodalmi közvélemény kialakításában.

Az *Histoire du roman moderne* tovább folytatja az átfogó művek sorát. Nem öleli fel a modern regény teljes történetét. Erre egyébként maga a szerző hívja fel az olvasó figyelmét már bevezetésének címével is, amelyből kiténik, hogy Albérés könyvének tárgya: a nyugati regény története.

A regény ma kétségtelenül a legnépszerűbb és legelterjedtebb irodalmi műfaj s jelenleg magában foglalja mindazt, ami egykor az eposz, az erkölcsi értekezés, a misztika és részben a költészet tárgya volt — mondja a szerző. Rámutat arra is, hogy az igazán nagy regények — mint például Lev Tolsztoj *Háború és békéje* — a legigényesebb és a legegyszerűbb olvasókat egyaránt gyönyörködtetik. De a regény nagy népszerűségében annak is szerepe van, hogy ez a rendkívül változatos irodalmi műfaj — amelynek egyes irodalomtörténészek közel húsz válfaját is megkülönböztetik — képes bemutatni mindazt, ami a XX. század emberét legjobban érdekli: a saját sorsát.

Albérés nem becsüli le és nem hanyagolja el az elmúlt századok regényirodalmát, de figyelmét a mai regényekre összpontosítja. A múlt és a félmúlt regényírói közül csak azokkal foglalkozik, akiknek művészete még ma is elevenen hat. A modern regényeken belül elsősorban azt tanulmányozza, hogy melyek azok az új elemek, amelyek vitathatatlanul gazdagították a modern regényt, mi az, ami valamikor nem volt regény, ma már azonban szerves része, esetleg legfőbb jellemzője egy-egy modern regénynek. A legrészletesebb és a legteljesebb képet a mai francia regényről kapjuk. Ez a tény a mű egészében szükségképpen bizonyos aránytalanságot eredményez, amelyet csak részben indokolhat a francia regény kétségtelenül előkelő helye a XX. század nyugati regényirodalmában. A legjelentősebb angol, német, olasz, spanyol, orosz és amerikai regényírók művészetének elemzése értékes része Albérés könyvének. Magyar regényíró nevével — a magyar származású, de franciául író s így francia írónak számító Dormándi László kivételével — nemigen találkozunk a műben: a szerző csak Illyés Gyula *Puszták népe* c. művét említi.

Igen érdekes Albérés könyvének felépítése és tárgyalási módja. A mű három nagy részre tagolódik. *A fejlődés erői* címet viselő első rész rövid történeti bevezetés után a realizmussal foglalkozik s főleg azokkal a regényekkel, amelyekben a cselek-

mény, a „mese” még döntő szerepet játszik. A második részben (*Az ellenállás erői*) külön fejezet foglalkozik Dosztojevskij művészetével. De itt kapnak helyet a XX. század első évtizedeinek nagy formabontói és újtói is. A harmadik rész (*Proteusz vagy a regény*) a műfajt ért legfrissebb hatásokat tárgyalja: így a szerző részletesen elemzi a regény és a filmművészet kapcsolatát, s itt szerepel a francia „új regény” is, amelyről az utóbbi években annyit olvashattunk, de amelynek legjobb darabjait csak szemelvényekből ismerik a magyar olvasók. A könyv utolsó fejezetében a szerző néhány elméleti kérdést vet fel és próbál megválaszolni, legtöbbször igen szellemesen, de nem mindig meggyőzően. Így szellemes, de hiányos és csak részizagságot tartalmaz Albérés-nél a regény meghatározása is: a regény olyan irodalmi alkotás, amelyben a cselekmény arra szolgál, hogy valami egészen „más” fejezzen ki.

Az *Histoire du roman moderne* jól tájékozott polgári tudósnak — már csak a vállalkozás nagyságánál fogva is — elismerésre méltó munkája. Nem biztos kalauz, nézetei eklektikusak, nincs egységes nézőpontja; de — kellő kritikával forgatva — hasznos könyv azok számára, akik tájékozódni szeretnének a modern nyugati regény útvesztőjében.

BENKŐ ÁKOS

Kääri, K.—Peep, H.: A Glimpse into Soviet Estonian Literature. (Pilk Nõukogude Eesti Kirjandusse) Tallin, 1965. Publishing House „EestiRaamat”, 50.

Az Észtt Szovjetköztársaság megalakulásának 25 éves évfordulójára (1965. július 21.) számos olyan munka látott napvilágot, amelyekben megkísérik e 25 esztendő eredményeinek felmérését. Ez volt a célja e kis könyvecskének is. A kis kötet szerzői általában éppen csak vázlatokat mutathatnak, közlik a legnevezetesebb észt írók születési évszámát, legfontosabb műveik megjelenése idejét, és néhány szavas értékeléssel, olykor ugyancsak távírási stílusú tartalmi ismertetéssel próbálják meg a lehetetlent: dióhéjba foglalni két és fél évtized nagy terjedelmű irodalmi munkásságának eredményeit.

A modern észt irodalom minden bemutatását azzal kell kezdeni, hogy utalunk e kis nép aránytalanul gazdag és nagy irodalmára. Észtország észt lakosainak száma az egy millió alatt van, a tárgyalt huszonöt év alatt mégis 1200 irodalmi mű jelent meg több mint 15 millió példányban. E művek mintegy felét — vagyis 600

A német támadás hírére hazafias és németellenes írások jelentek meg, majd csakhamar keletre menekült az írók egész sora (Barbarus, Hint, Semper, August Alle, Paul Rummo, August Jakobson, Jaan Käerner és mások). Másokat a németek vetettek börtönbe. Koncentrációs táborban halt meg Ewald Tammlaan, börtönben szerzett betegségébe halt bele Aleksander Antson és Juhan Sütiste. A másik oldalon harcoló írók közül Leningrádban esett el Enn Kippel, akinek hagyatékában maradt töredékes regénye (*Isamaa pojad* — A haza fia) az 1940—41-es esztendőket rajzolja. A szovjet emigrációban élő írók szervezetet alakítottak, 1943-ban megtartották az első észt szovjet írókongresszust, és számos kiadványt bocsátottak ki. Soraikba új, fiatal írók is beléptek. Hazatérése után ez az irodalmi csoportosulás vált vezető erővé Észtországban.

Közben azonban egész sor kiváló író, valamint fiatalabb írójelölt hagyta el az országot. Sokan közülük az emigrációban is folytatták irodalmi tevékenységüket, egynéhányuk életműve éppen ekkor ért el érett lezáráshoz. Különösen az emigráció lírája jelentős, a két vezető lírikus (Suits és Under) mellett a középnemzedék (Karl Ristikivi, Bernard Kangro, Ilmar Laaban, Arno Vihalemm, és az eredeti lírikus tehetség Henrik Visnapuu), majd ifjú írók (köztük legtöbbször tartják a háború után jelentkezett, Svédországban élő Raimond Kolk és Ivar Grünthal verseit) munkáival. Munkáik antológiákból és néhány gyűjteményes kötetből ismertek a hazai olvasóközönség előtt is.

Mindez igen nehéz tette a háború után az új észt irodalom felépítését. Csak fokozta a zavarokat, hogy közvetlenül a felszabadulás után meghalt Sütiste és Barbarus, és a szó szoros értelmében új írót, új irodalmat kellett keresni. E korszak legjelentékenyebb fiatal íróinak a neve nem ismeretlen a magyar közönség előtt sem. Ekkor tűnik fel a sokoldalú Juhan Smuul, válik központi figurává Vaarandi, Mart Raud költészete. Az észt irodalomban a társadalmi témájú szocialista realista művek válnak szinte kizárólagossá.

Az első ilyen drámaként August Jakobson művét (*Elu tsitadellis* — Élet a citadellában) tartják számon, amely egy klasszika-filológus professzor életébe be-
rontó eseményekről szólván oszlatja egy lehetséges polgári izoláció illúzióit. A drámairodalmon azonban csakhamar eluralkodott a sematizmus, annak ellenére, hogy az 1945 utáni évtizedben általában véve a drámát tartották a legeredményesebb és legszocialistább területnek az észt irodalmon belül.

A prózában először a háborús élmények rövidebb lélegzetű feldolgozásai láttak napvilágot, majd néhány társadalmi (félíg történeti) regény, amelyek közül a kritika Hans Leberecht parasztrehányát (*Valgus Koordis* — Fény Koordi faluban) emelte ki. Nagyszabású, többkötetes társadalmi körkép Aadu Hint regény-tetralógiája (*Tauline rand* — Szeles part), amely 1951-től kezdve látott napvilágot. A munka 1905-től ábrázolja az utóbbi fél évszázad észt történelmét. Az ötvenes évek közepén jelennek meg az addig költőként ismert Smuul mindennapi jegyzetei, amelyek különösen az észt tananyag és szövetkezetek életével foglalkoznak, a maguk idején páratlan közvetlenséggel és élményszerűséggel.

1955 és 1960 között lassan gyűltek azok az erők, amelyek ezt az irodalmat szétfeszítették, új jelenségeket és írót hoztak felszínre. Ez idő tájt megszólalnak az észt irodalom élő klasszikusai, új kötettel jelentkeznek Semper, a prózaírók közül Metsanurk és Tuglas, majd sorra publikálják az addig ki nem adott polgári és proletár írók (köztük Juhan Lilienbach, Vassili Mölder és mások) kötetait. Fellángol a reális társadalomábrázolás különböző irányai közti vita Rudolf Sirge parasztrehánye (*Maa ja rahvas* — A föld és a nép) nyomán, amelynek központi figuráját, a kulák Peetert a maga földjéért mindenre kész, dolgos, sokban rokonszenves embernek ábrázolja. Más viták Leberecht új regénye, még inkább Aadu Hint regényének harmadik kötete körül morajlottak fel. E munkában karrierregényt láttak a bírálók, és hiányolták a korábban megszokott, tablószerű történelem-festést. Más munkákban is mind az újszerű témafeldolgozás, mind a modern, rövidre fogott prózastílus megjelenik. Lilli Promet regénye (*Meesteta küla* — Falu férfiak nélkül) egy kis tatár faluban játszódik, a honvédő háború idején. Paul Kuusberg merész első regénye (*Enn Kalmu kaks mina* — Enn Kalm két énje), olykor a dialógusig feszítve mutatja be a főhős szovjetbarát és szovjetellenes „énje” közti viaskodását a háború alatt. Következő könyve (*Andres Lapeteuse juhtum* — A Lapeteus-ügy) a személyi kultusz éveiben játszódik, és a személyi felelősség kérdése körül bonyolódik. Az ötvenes évek közepétől egyébként tucat-számra jelennek meg erkölcsi tárgyú novellák és regények, ezek közül egynémelyik körül heves viták csaptak fel, mind művészi módszereiket, mind politikai álláspontjukat illetően. Megjelenik a rövid, olykor groteszk novella és karcolat is, többnyire igen fiatal írók tollából. 1959-ben jelenik

meg, és 1961-re Lenin-díjat kap Smuul ismert riportkönyve (*Jäine raamat — A jég könyve*), beszámoló antarktiszi útjáról. E munka mellett mind Smuul, mind más írók számos egyéb útleírást publikáltak, amelyek népszerűsége nagy.

A dráma területén Egon Rannet szín-darabjai rendkívül kielezett társadalmi feszültségükkel vonzzák a közönséget. Smuul drámaíróként is bemutatkozik (*Atlanti ookean — Az Atlanti-óceán*, majd *Lea és Kihnu Jonn — Jonn Kihnu szigetéről*). Ez időszakaszk legterméke-nyebb drámaírója Ardi Liives, aki, más fiatal színdarabszerzőkkel együtt, egyre inkább etikai témák paradigmatisus fel-dolgozása felé fordul.

A legutóbbi irodalmi hullám legnagyobb népszerűsége a költészet terén jutott. Egyrészt a jelenleg élő észt költők leg-tekintélyesebbjeinek összegyűjtött mun-kái, életművük betetőzései jelentek meg (Vaarandi, Semper, Raud, Paul-Rummo), másrészt egész sor igen fiatal, tehetséges költő tűnt fel. Uno Laht, Paul-Eerik Rummo és mások népszerűsége máris nagy. Megszólaltak olyan lírikusok is (Kersti Merilaas, August Sang), akik a személyi kultusz évei alatt hallgattak, most ifjú költökként újból publikálnak.

A legmodernebb észt irodalmat nyomon követni nehéz, mert állandóan jelennek meg új munkák, és főként a legifjabb nemze-dék (akik húsz-huszonöt esztendősek) meglepetésekkel is folyton szolgálnak.

Ez a kis füzet nem vállalhatta magára azt a feladatot, hogy irodalomtörténetileg is értékelje az észt irodalom utóbbi negyed-századát. Ahhoz, hogy megbízhatóan elvé-gezhesünk egy ilyen munkát, előbb kellene ismernünk a feltehetőleg sokban hasonló lett és litván modern irodalom mérlegét is. Ez a munka mégis — címéhez híven — hű bepillantást nyújt a szovjet-észt irodalom-ba. Addig is, amíg a most megjelenőben levő akadémiai észt irodalomtörténet (*Eesti kirjanduse ajalugu I—II. Tallin, 1965—1966.*) el nem jut az ötödik kötetig, ideiglenes összefoglalásnak számíthatjuk.

VOIGT VILMOS

Б. Н. Путилов: Славянская историческая баллада. Москва, Ленинград, 1965. Изд. "Наука", 176.

A legújabban örvendetesen újra éledt orosz balladakutatás eddig legkimagas-lóbb eredménye e kötet. Szerzője, a ma-gyar kutatók körében is jól ismert lenin-

grádi folklorista, Putyilov azt kísérli meg munkájában, hogy a szláv népek „törté-leti balladá”-nak nevezett műfaját általá-ban véve bemutassa, rávilágítson e kate-gória létrejöttének tudománytörténeti körülményeire, és nagy vonalokban jelle-mezze e hagyománytömböt.

Munkája három részre tagolódik. A beve-zető fejezetben több mint harminc lapon át bemutatja a „történeti ballada” kuta-tásának eredményeit a szláv népeknél. Elsősorban orosz, ukrán, cseh, morva, szlovák, lengyel, szlovén, horvát, bolgár anyagot dolgoz fel, rendszeresen hivat-kozik azonban a moldován, román, szerb, albán, makedon, magyar balladákra és balladakutatókra is. Az utolsó fejezet — ugyancsak mintegy két íves terjedelemben — arra a kérdésre vonatkozik, hogy a szláv népek történeti balladái közti egye-zések genetikuss vagy tipológikus azonossá-gok-e? A közbülső két fejezetben, össze-sen mintegy 100 lapon maga a konkrét anyag kerül elő: a török és tatár hódítás korának balladáit. Ezt az anyagot nem egyes balladák, mégcsak nem is típusok, inkább ezek rokon csoportjai szerint tárgyalja. Ennek során rendszerint gaz-dag nemzetközi változatanyag kerül az olvasó elé, anélkül azonban, hogy Putyilov minden egyes szűzséhez a teljes ballada-anyagot közzétenné. A munkának első-sorban nem is a különben igen gazdag dokumentáció az érdeme, hanem az össze-hasonlító és történeti műfajkutatás néhány igen fontos elméleti problémájának a felvetődése.

Maga a szerző a történeti ének kutatója-ként indult. Ez a verses nagyepikai műfaj a XVI. századtól jól adatolt az orosz folklórban. Nemzetközi elterjedtségéről is tudunk, és főként a német meg a skan-dináv (dán és svéd) történeti énekek kuta-tása tekinthet vissza sok jó előtanulmányra. Ennek ellenére sem tudjuk azonban ma még megrajzolni e műfaj európai élettör-ténetét. A történeti ballada viszont csak az utóbbi időben merült fel önálló kategó-ria formájában. Mivel az ilyen alkotások rövid terjedelműek és formailag az illető nemzetek folklór balladáival egyeznek, elkülönítésük hosszú ideig nem jutott eszébe a kutatóknak. Putyilov ide veszi mindazokat a szövegeket, amelyekben idegen hódítók elleni harc, illetve az ide-gen hódítás következtében egymástól elsza-kadt családtagok (és szerelmeseik) sorsá-ról (legtöbbször újratalálkozásáról) esik szó. Az így összegyűlt csoport változatai minden szláv népnél megtalálhatók, még a cseh és lengyel folklórban is, ahol külön-ben a verses epika igazán ritka jelenség. A magyar kutatás számára igen fontos

körülmény az is, hogy e balladának van magyar változata is: rendszerint versben, olykor prózái történeti mondásban. Putyilov, aki külön dolgozatban foglalkozott e magyar párhuzamokkal, ezúttal is bemutatja őket. Véleménye szerint a felbuknáló nemzetközi egyezések zöme nem valamilyen közös eredetből, hanem az azonos körülmények között kibontakozó, azonos társadalmi és műfaji fejlődésből magyarázható: tipológikus jellegű. Az ilyen összefüggések érvényesülésén belül azonban — főként az egymás mellett élő szláv népek esetében — rendszerint megfigyelhetők a közvetlen szüzsévándorlás, általában a genetikus egyezések is. Mivel e téren egyik vizsgált folklór sem rendelkezik megközelítően teljes nemzeti ballada-antológiával, a problémák eldöntése ma nem mindenütt lehetséges végleges érvénnyel. Ma úgy látszik, különösen a magyar anyag oldaláról, hogy Putyilov a valóságosnál kisebbnek véli a genetikus kapcsolatok jelentőségét, és olyan esetben is tipológikus azonosságra gondol, ahol valószínűbben csak közbülső adatok hiányoznak az eddigi hiányos gyűjtő és publikáló tevékenység következtében. E kérdésben természetesen akkor formálhatunk majd végleges véleményt, ha ismerjük a nem szláv európai történeti balladát is. Putyilov jelen munkájában csupán csak a szláv történeti balladát mutatta be, és úttörő vállalkozásnak ez is elég volt.

Még egy kérdésre kell röviden kitérnünk. A szerző ugyanis nem csupán jól ismeri Vargyas Lajos kutatásait, hanem azt is megkísérelte művében (különösen a 156. lapon), hogy a maga véleményét konfrontálja e nézettel szemben. Amint ismeretes, Vargyas eddig a magyar népballada klasszikus rétegét kutatta, egy olyan tömböt, amelyet ő a történeti ballada vélhető feltűnésénél régebbre datál. Elméletének talpköve az a tény, hogy Nyugat-Európában ezt a klasszikus balladát a franciák fedezték fel és terjesztették el, Kelet-Európában viszont a klasszikus ballada a magyaroaktól származik, akik ehhez vallon telepések útján jutottak. Putyilov a maga munkájában két irányban is óvást emel e nézettel szemben. Egyrészt úgy véli, hogy a Vargyas által a magyar balladák úgynevezett „francia réteg”-éhez sorolt balladák néhány történeti ballada, és ily módon aligha lehet a klasszikus balladákhöz számítani — oly módon, ahogy ezt Vargyas tette. E konkrét helyesbítésnél fontosabb második kifogása. A történeti balladák esetében általábanosságban is úgy véli, hogy Vargyas nem veszi figyelembe kellőképpen a szláv balladákat. Vargyas szerint a kétcentrumú

európai népballada egyezései genetikus jellegűek. A francia-magyar párhuzamokat sok esetben azért tartja fontosaknak, mivel segítségükkel mintegy kizárásos alapon mutathat rá kölcsönzésekre és átvételekre. Ha viszont létezik szláv ballada, amelyik független mind a vallontól mind a magyartól, azokkal legfeljebb tipológikus hasonlóságot mutat, genetikust viszont nem — mi szükség van akkor arra, hogy Európa fennmaradó balladái között mindenütt genetikus rokonságot, átadást és átvételt keressünk? Putyilov szerint a Vargyas által is elemzett szövegek esetében a szláv háttér nagyobb és mélyebb, mint a Vargyas említette francia. Ha tehát a magyar balladát feltétlenül genetikus kapcsolatokból kívánjuk eredeztetni, akkor is több közük van a szláv balladákhöz, mint a franciákhoz. Mindezt Putyilov a történeti balladáról mondja, érvelését egy lépéssel mégis folytathatjuk. És ha így áll a helyzet, miért lenne a klasszikus ballada kialakulásának olyannyira más útja Európában? Erre a kérdésre természetesen a jövődő kutatásai adnak majd választ. Annyi azonban máris látható, hogy ezekben a vizsgálatokban mostantól kezdve helyt kell kapni a szláv történeti ballada kutatásának is, messzemenően abban a mederben, ahogy ezt Putyilov a maga monográfiájában kijelölte.

A kötet gazdag irodalommal hivatkozik mindazokra a problémákra, amelyekről fentebb szó volt. Tematikájából hiányoljuk a balladák formájának tüzetesebb elemzését. Szovjet akadémiai kiadványok esetében újból és újból megismétlődő igény az is, hogy mutatók kellenének a tudományos munkákhoz. Mindez azonban nem homályosítja el a munka jelentőségét. A tárgyalt kérdéseknek nem lezárója e munka, inkább egy új kutatási terület határainak világos kijelölése. Már most sem hiányozhat azonban azok asztaláról, akik összehasonlító filológiával foglalkoznak, főként Kelet-Európa területén.

VOIGT VILMOS

Hermann Schneider: Kleinere Schriften zur germanischen Heldensage und Literatur des Mittelalters. Hrsg. von Kurt Herbert Halbach und Wolfgang Mohr. Berlin, 1962. Walter de Gruyter & Co., 291.

A könyv eredetileg Hermann Schneider professzor (1886—1961) hetvenötödik születésnapjának ünnepére készült, aki azonban az évfordulót nem érte meg, s így a kiadványt már csak emlékének szentel-

hették. Mivel Schneider nagy monográfiák helyett kisebb tanulmányokba és cikkekbe foglalta kutatásainak eredményeit, mindenképpen hasznos volt fontosabb írásait végre egy kötetben hozzáférhetővé tenni. Bár dolgozatainak rendszerező szempontjai ma már nem eléggé korszerűek, a bennük feltárt anyaggal érdemes megismerkedni. Schneider ugyanis jó értelemben vett adattisztelő tudós volt, aki nemcsak a sors mostohasága folytán, de tudományos módszere miatt sem juthatott el nagyobb elvi rendszerezésig.

Fő műve, a háromkötetes *Germanische Heldensage* is csupán egy nagyra méretezett részfeljegyzete volt tervezett középkori német irodalomtörténetének. Oly apparátus azonban, amilyennek Schneider is dolgozott, meghaladja egy ember képességeit, legfeljebb a részletkérdések tisztázásához elegendő. Schneider sem jutott tovább ezeknél, életműve mégsem tekinthető torzónak, hiszen tüzetes vizsgálódásai végeredményben jelentős lépésekkel vitték tovább a középfelnémet irodalomkutatás ügyét.

Mellőzve most a kötetbe felvett régi francia, norvég és óizlandi tárgyú kutatásainak részletezését, valamint a középkori népballadával és az ógermán hősi énekekkel kapcsolatos műfaj történeti bűvárkodásait, ezúttal csak azokról a dolgozatairól emlékezünk meg röviden, amelyek segítenek az elhunyt szerző tudósi arcképét megrajzolni.

A *filológust* legerőteljesebben a Muspilli-tanulmány vetíti elénk. Közismert, hogy e bajor provenienciájú IX. századi verstörédék irodalomtörténeti értékelését tekintve ma már kevés problémát okoz. Félig keresztény forrásainak filológiai feltárása viszont annál többet. Schneider a *Muspilli* forrásvidékét nyomozva rokonszenves óvatossággal mond le a „végleges megoldás” igényéről, ami jelen esetben egyet jelent a bibliai *Evangeliumokra* és a *Jelenések Könyvére* való hagyományosan mechanikus utalás tagadásával. Mérlegeli ugyan Hrabanus Maurus iskolájának szellemi hatását, de csakis olyan szempontból, hogy a *Muspilli* szerzője Fuldában milyen elérhető (egykorú és korábbi) művekből meríthette ihletét. A *Harmonia Evangeliorum* fő forrásnak minősített, föltételezett közvetlen befolyását sem fogadja el, csak számol ezzel a lehetőséggel. Magát a művet egyébként is angol gyökökre vezeti vissza s így, miközben alaposan kiterjeszti az európai keresztény irodalom számba veendő határait, egyúttal gyengíti is neki tulajdonított jelentőségét a *Muspilli* létrejöttében. Gondolatmenetének elgondolkoztató summája az, hogy az

ismeretlen költő eredeti invenció helyett az egyházatyák traktátusaiból és kommentárjaiból meríthette elképzeléseit, ez a magyarázata annak, hogy művének gondolatai ezekből az iratokból lépten-nyomon kimutathatók. Mi sem indokolja tehát a távoli párhuzamokat felmutató *Apocalipsist* egyedüli forrásnak elfogadni.

Az *irodalomtörténész* arcképét *Die Lieder Reimars des Alten* c. tanulmánya idézi fel előttünk. A terjedelmes dolgozatnak erénye a következtetések bátor levonása mindenféle előítélet ellenére, így elsősorban tárgyválasztása miatt érdemli meg a figyelmet. Az öreg Reimar (másképpen: Reimar von Hagenau) ugyanis szinte minden német irodalomtörténetben, még Ehrismannál is, szükségszerűen bár, de túlzottan nagy mértékben háttérbe szorol tanítványa és riválisa: Walther von der Vogelweide mellett. Kiírthatatlan közhely, hogy a két költő közül Walther költészete a természetes, életeli, „modern”, szemben Reimarral, aki egysíkú, sápadt.

Schneider mindenképpel szót emel az ellen, hogy a két költőt irodalomtörténeti értékük és helyük megállapításakor indokolatlanul összehasonlítsák. Hiszen Reimar a lovagköltők ideális életét élte Bécsben, személyében pedig az *udvari költő* tökéletes típusa testesült meg, míg Walther élete nyugtalan volt és Frigyes herceg halála után folytonos vándorlás keserítette meg az életét.

De ez az érvelés a finomabb disztinválás érdekében még nem elég. Schneider jogosan figyelmeztet arra is, hogy Walther von der Vogelweide életműve lényegében a Bécsből való távozás utáni időszakban született meg, tehát szükségképpen újat, eltérőt kellett létrehoznia Reimar költészetéhez képest. Más kérdés, és ez már Walther zsenijét dicséri, hogy ezt az életművet milyen mércével kell és lehet mérni, — természetesen nem Reimarét véve alapul.

Schneider biztos ítéletű dolgozatának első és legfontosabb eredménye az tehát, hogy meggyőz a különbségtétel helyességéről. A második az lett volna, hogy módosítsa azt az eredeti források által nehezen igazolható, mégis általánossá vált véleményét, hogy Reimar verseinek nincs eleven kapcsolata a külvilággal és a közélettel, túlságosan is elvontak, egyhangúak és pesszimisták. Schneider e tétel megcáfolása érdekében sorra veszi a költő műveit, végiglemezti minden versét, de sajnos kissé monoton módszerrel, nem eléggé alaposan. A legnagyobb baj az, hogy tendenciózus egyoldalúsággal igyekszik kiemelni azokat a vonásokat, amelyek érvelése mellett szólnak. Látszólag sikerül ugyan valószínűsíteni

núsítanie véleményét, végeredményben mégis egy kiegyensúlyozatlan kísérlet marad az egész. Talán hitelesebb lett volna a Reimarról alkotott kép és elfogadhatóbb az előfétélek korrekciója, ha tézisektől és antitézisektől terhel tanulmány helyett Schneider egy kimunkált, kerek egészet nyújtó Reimar-képet próbál alkotni.

Irodalomelméleti érdeklődését 1950-ben írott elvi tanulmánya, a *Weltliteratur und Nationalliteratur im Mittelalter* eredményein lehet lemérni. A tanulmány megszületése elárulja, hogy Schneider idős korában kísérletet tett az elméleti és ideológiai kérdések koncepcióba foglalására, de vajmi kétes eredménnyel. Szempontjai szigorúan önelvűek, így szükségképpen torzítanak, mert az irodalom társadalmi funkciója nála nem kritérium. Szerinte a német nemzeti irodalom 800-ban kezdődik s első reprezentatív darabja a *Heliland*, „nyelve és ősgermán formája” alapján. A középkori latinitás termékei pedig, ezen az alapon a világirodalom fogalma alá sorolandók. A középkor végén annyiban módosul a kép, hogy a szociológia is bevonul az értékelési szempontok közé. E zavaros elméleti „alapvetés” oly gyenge talpazaton nyugszik, hogy menten érvényét veszti, míhelyt egy szerzőről kiderül, hogy latinul és németül ír, pedig volt ilyen nem is egy a középkorban. (Pl. Hugo von Trimberg, David von Augsburg stb.).

A tanulmánykötetet azzal az összehasonlító tehetjük le, hogy szerzője precíz filológus és határozott ítéletű, jószemű irodalomtörténész volt. És ez a tanulság nem méltatlan Hermann Schneider emlékéhez.

V. KOVÁCS SÁNDOR

Karl-Heinz Jügel: Hungarica-Auswahl-Katalog der Universitätsbibliothek Jena.
Weimar, 1961. H. Böhlau Nachfolger, 341.

A berlini szerző könyve a bécsi Collegium Hungaricum könyvtárában került kezembe. A kötetet K.-H. Jügel ajándékozta a Collegium könyvtárának. Ez a gesztus tiszteletet ébreszt a szerző munkája iránt, múltjának tartalma ugyanakkor elismerést vált ki belőlünk. A szerző Szent-Iványi Béla professzor tanítványának vallja magát. Kötetét Karl Bulling professzor pártfogolta és fölvetta a jénai Egyetemi Könyvtár publikációi (Claves Jenenses) sorába.

A jénai EK Hungarica-katalógusának első része főleg a Buder-Bibliothek és más ottani gyűjtemények magyarországi vonatkozású, főleg német és latin nyelvű könyveinek és nyomtatványainak időrendi listáját tartalmazza. A német történész

(Ch. G. Buder 1692—1763) magángyűjteményének választéka meglepő. 1515-től a XVIII. századdal bezárólag 470 egységet tüntet föl a katalógus, a szerzők, (anonim-iratok), címek, kiadási helyek, nyomdák stb. jelzésével, speciális mutatókkal.

A nyomtatványok között több mint száz olyan cím fordul elő, amelyek eddig nyomtatott bibliográfiákban (pl. Hubay I.: *Magyar és magyar vonatkozású röplapok, újságok és röpiratok az OSzK-ban 1480—1718.* Bp., 1948.) még nem jelentek meg. A nyomtatási helyek között egyesek mint Leipzig, Nürnberg, Frankfurt, Wien és Köln vezetnek más külföldi (Prága, Amsterdam, Augsburg, Breslau, Dantzig, Leiden, Strassburg stb.) városok és a magyarországi (Buda, Cassovia, Leutschoviae, Pressburg-Posonii, Sopronii, Tyrnaviae) nyomdák előtt.

Jeles erénye a katalógus szerzőjének, hogy e kiadással — amely első ízben bocsátja közre szisztematikusan fölépített katalógus alakjában egy német tudományos könyvtár magyarországi vonatkozású anyagát —, ösztönözni szeretné hasonló vállalkozások megindítását más német tudományos könyvtárakban is.

A katalógus második részét a jénai EK és a „Jénai Magyar Kör” ún. Bibliotheca Hungarorum-ának szakkatalógusa alkotja 784 egységével. Ezek többnyire magyar nyelvű, jobbára a XIX. és XX. században megjelent ismertebb művek a nyelv és irodalom, történelem és filozófia stb. köréből. A részletes könyvjegyzéket a szerzőnek a Bibliotheca Hungarorum történetét ismertető bevezető tanulmánya kíséri.

Az egész munkának irodalom- és kultúr-történeti jelentősége van. Értékét és hitelét emeli, hogy Jügel nemcsak a talált Hungarica-anyagot közölte, hanem az ezzel kapcsolatos korábbi kutatásokat is áttekintette, támaszkodott a megbízható gyér magyar és német szakirodalomra, pl. Othmar Feyl (*Die führende Stellung der Ungarländer in der internationalen Geistesgeschichte der Universität Jena. 1953—54.*) eredményeire. A szerző rokonszenves és sikeres vállalkozása például szolgálhat a külföldi Hungarica-gyűjtés módszereinek megválasztására, publikációs formájának kialakítására, még akkor is, ha szem előtt tartjuk a szakbírálatok (MKSz 1962, 248—50; ItK 1963, 386—88) részletekbe vágó kritikai megjegyzéseit. — Tudomásunk szerint Berlinben és Bécsben is folytak hasonló jellegű gyűjtőmunkálatok. Egy bécsi és egy berlini Hungarica-katalógus kiadása szintén értékes lenne a magyar filológia hazai és külföldi művelői számára.

Az utóbbi időben egyre több figyelemre méltó jelét láthatjuk a magyar filológia eredményes külföldi művelésének. Hazai folyóirataink már számos olyan külföldi kiadványt mutattak be, amelyek a magyar irodalomtörténet külföldi kutatóinak többnyire egyéni erőfeszítése, sokévi munkája révén születtek meg. A művek bizonyítják, hogy érdemes, sőt szükséges számon tartani a külföldön dolgozó, magyar filológiával foglalkozó szakemberek egyre színvonalasabb tudományos tevékenységét. Ezen túlmenően időszerű lenne egy Budapesten székelő Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság felállítása, amely nemcsak összefogná az örvendetesen szélesülő kutatási terület munkálatait, hanem sokoldalú támogatást is biztosítana a sokszor elszigetelten dolgozó külföldi szakembereknek. Hogy erre intézményesen is szükség lenne, azt Jügel munkája jól példázza; könyvében megköszöni az egyes hazai szakemberek és az OSZK szakmai segítségét, mindazt, amit innen kiadványának megvalósításához alkalmanként nyújtani tudtak.

A magyar filológia külföldi tudosai igénylik a hazai segítséget és segítőkészséget. Egy ilyen céllal felállítandó nemzetközi társaságnak mind kultúrpolitikai, mind tudományos szempontból nagyhaszna és igen sokrétű feladata volna. Erre is figyelemzet bennünket a Hungaricagyűjtés terén külföldön végzett és elvégzendő munka.

HOPP LAJOS

John Wain: The Living World of Shakespeare. A Playgoer's Guide. London, 1964. Macmillan and Co., 240.

John Wain, a fiatal angol regényíró nemzedék tagja, a második világháború utáni generáció szemével kutatja Shakespeare életművét. Nem tudományos művet ír, hanem mint az alcím is jelzi, színházi kalauzt a művelt, Shakespeare-t ismerő és kedvelő nagyközönség számára. Különös varázsa van ennek a könyvnek, a művész szól benne a költőtársról. Wain munkája éppen ezért az évforduló bő kritikai termésében is kiváló helyet foglal el. Magával ragadó az a mód, ahogy a ma élő Shakespeare-t keresi. Az izgatja, hogy mit mond a nagy drámaíró az évszázadok távlatából a ma emberének.

Bevezető fejezetében a Shakespeare-i dráma természetét kutatja. Jólismert tényeket foglal össze élvezetes formában, amikor a korabeli színpad hatását magyarázza a drámára. Rögtön ezután a mára fordul figyelme. Azt fejtegeti, hogy Shakespeare

költői nyelve modern filmeljárásokhoz hasonlít. Ilyen kettősség jellemzi azt az öt fejezetet is, melyben csoportonként elemzi Shakespeare darabjait. Sok ismerős mondanivalót tartalmaznak fejtegetései de újszerű az a szempont, ahogy a mának szót keresi a jól ismert darabokban.

A királydrámák közül az V. Henrik áll érdeklődésének középpontjában. Mint nemzeti eposzt értékeli, az angol *Aeneist* látja benne, melynek nemes patriotizmusa 1945-ben éppen úgy szívhez szólt, mint 1588-ban, az Armada leverésének évében.

Az aranykomédiák következnek. Mind-egyikük arnykéban kezdődik erőszak és szenvedés közepette, és miközben a szereplők az emberi együttélés ma is izgató problémáit kutatják, napfény felé vezet a kibontakozás.

Külön fejezetet szentel John Wain a szerelmi tragédiáknak. Romeo és Júlia még sorstragédia. Troilus és Cressida azonban már valami merőben újat hoz. Az első angol irodalmi mű ez, amely egy szörnyű viszály miatt megosztott világ atmoszféráját kelti életre. A többi szerelmi tragédia is egy megosztott világról szól. Othello és Desdemona különböző fajhoz tartoznak. Szerelmüknek az egymásfelőli tudatlanságot is le kell győznie. Ez azonban nem sikerülhet, mert közel lép Jago. Nem gonosztevő ő John Wain szerint, hanem egy „aljas gondolkodású dörsölt fickó”, olyan, akivel az élet minden területén találkozhatunk, aki elég ügyes és elég lelkiismeretlen ahhoz, hogy mások kárán jusson előre. Antonius és Kleopátra vívódásában az imperializmus problémája jut kifejezésre. Rómának, mint minden későbbi imperialista hatalomnak is az volt a nagy gondja, hogyan akadályozza meg, hogy kiküldött képviselői ne hasonuljanak a bennszülöttekhez, ne vegyék át szokásaikat, hanem őrizzék meg otthoni életformájukat.

A nagy tragédiákról a legnehezebb újat mondani. Nem is az új ragad meg John Wain elemzésében, hanem fejtegetéseinek az átéltségből eredő lendülete, valamint két fontos szempontja. Az egyik az a sikeres igyekezete, hogy e remekművek optimista mondanivalóját, Shakespeare-nek az emberbe vetett hitét bizonyítsa. A másik pedig a kikökönt világ képének hangsúlyozása, ami annyira közel áll az I. világháborút, a benemavatkozást, Hitlert és a II. világháborút átélő mai ember gondolatvilágához.

Az utolsó darabokat elemző záró fejezetben is dominál a modern szempont, amikor Cymbeline első közönségére gyakorolt meghökkenő hatását ahhoz a megdöbbenéshez hasonlítja, amit T. S. Eliot Pusztá-

országa váltott ki a húszas évek olvasóiból, vagy amikor Caliban problémáját a kizsákmányolt gyarmati népekével hozza párhuzamba. Az utolsó darabok fő mondanivalója John Wain szerint a természet és a művészet kapcsolatának kutatása. Itt szól igazán aktuálisan Shakespeare üzenete. Prospero elrejtí varázsvesszejét. Művészte, varázslata ugyan hatalmat adott neki ellenségei felett, de a darab végén visszatér a természetes életbe. Ez Shakespeare igazi emberi üzenete.

KATONA ANNA

Charles Baudouin: Jean Racine, l'enfant du désert. Paris, Plon, 1963. 192.

Roland Barthes: Sur Racine. Paris, Seuil, 1963.

Racine népszerűsége, úgy látszik, állandó marad. Újabbán is két teljes könyv jelent meg Racine-ról: az egyiknek a szerzője a nemrég elhunyt genfi filozófus, Charles Baudouin, a másiké a szintén jól ismert kritikus, Roland Barthes. Mindkettőjüknek közös törekvése, hogy szembeszállva a régebbi Racine-irodalom megállapításaival, a pszichoanalízis módszerével elemezzék az író személyét vagy művét.

Baudouin könyve a *Recherche de l'Absolu* című sorozatban jelent meg, amely úgynevezett pszicho-portrék, vagyis lélektani arcképek kiadását tűzte ki céljával. Könyve elején Baudouin meg is mondja, hogy szándéka nem az irodalomtörténesszettekkel való versengés; inkább a már ismert tények újszerű megvilágítása Freud és Jung eredményei alapján. Ebben a célkitűzésben elődei is voltak, akikre gyakran hivatkozik: először Ludwig Karl¹ (a magyar Karl Lajos), majd utána Charles Mauron.²

Baudouin Racine életét követi, s keresi azokat a motívumokat, amelyek a freudizmus szerint meghatározhatnak egy életet vagy egy életművet. Már a könyv címe is (amely azonos az első fejezet címével) meglehetősen jellemző: *Jean Racine, a sivatag gyermeke*. Baudouin abból a tényből indul ki, hogy Jean Racine hároméves korára elvesztette szüleit és majdnem minden támaszát; így hát egész gyermekkorát, — formálódása szempontjából a legfontosabb éveket — végigkísérte az árvaság s az ebből fakadó létbizonytalanság érzése. Ez okozza azután „karrierizmusát”, amely nem más, mondja Baudouin,

mint a biztonság keresése. Racine jelleme túlon túl hajlékony, „a környezetnek, amelyhez tartozik, átveszi minden nézetét, szokását.” (31) Így lesz a janzenisták tanítványából libertinus, a királyi udvarban udvaronc, majd több példás családapa. A jellem tipikusan extrovertált. Ennek a tükröződése lenne aztán a racine-i művek esztétikai konformizmusa, vagyis a hármas egység alkalmazása. Racine tehát korán elvesztette anyját; ez magyarázza a tragédiákban gyakran felbukkanó rossz anya-figurát. Ide kapcsolódik a méregmotívum is, mivel az anya—rossz anya ellentétpárnak megfelel az anyatej-méreg ellentétpár stb. Baudouin okosan és nagy anyagismeretre támaszkodva fejti ki elméletét, következtetéseiben is igyekszik mértéket tartani. A szerző foglalkozik Racine mindmáig eléggé érthetetlen „hallgatásával”, mely hét remekműve után következett; ezt a hallgatást Baudouin, a megelőző darabok alapján, nem is érzi annyira váratlanak. A *Phèdre* már jelzi Racine tudatalatti szándékát: a hősök (Hippolyte és Thésée) távozása — idegenbe vagy a halálba — készülnek. — Baudouin határozottan szembeszáll Thierry Maulnier,³ e reakciós író és Racine-méltató nézetével, mely szerint semmi összefüggés sincsen Racine személye és a Racine-i mű között.

Baudouin szemben áll a Maulnier-féle irodalomfelfogással, állásfoglalása és véleménye mégsem egészen egyértelmű. Baudouint nem a számunkra fontos Racine-i mű, hanem Racine személye érdekli elsősorban. A kutatás folyamata ily módon mintegy megfordul, és az irodalomtörténet szinte értelmét veszti: Baudouin az író személyét vizsgálja, de nem azért, hogy jobban megérthessük tragédiáit, hanem pusztán önmagáért, a művek csak mint az élet illusztrációi szerepelnek.

A fiatalabb generációba tartozó Barthes könyve három tanulmányt foglal egybe, amelyek közül csak az első tartozik szorosabban témánkhoz (*A racine-i hős*): a második egy színházi előadás alkalmával íródott, míg a harmadik (*Történelem vagy irodalom*) Racine-t mint példát emlegetve, elméleti fejtegetéseket tartalmaz a kritikáról. A Barthes által itt kifejtett nézetek nemcsak a marxizmussal állnak szemben, hanem elvetik magánuk a hagyományos értelemben vett irodalomtörténetnek a fogalmát is: Barthes szociológiai alapon képzeli el az irodalomtörténetet, melynek szerinte nem az egyénnel és a művel kellene

¹ LUDWIG KARL: J. R., Eine psychologische Charakterstudie, Franz Leo, Wien, 1937.

² CHARLES MAURON: L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine. Aix, 1957.

³ THIERRY MAULNIER: Racine. Paris, 1935. Redier.

foglalkoznia, hanem az irodalmi funkciókkal: a termeléssel, érintkezéssel, fogyasztással, ezeknek a művel való összefüggéseivel. Viszont ezeket a funkciókat, vagyis a XVII. századi állapotokat nem ismerjük kellőképpen (nem tudjuk, kik jártak akkor színházba, miért jártak és hogyan vélekedtek Racine vagy Corneille hőseiről): emiatt aztán Barthes Racine-nal foglalkozó dolgozatában elveti a történetiséget. Véleménye szerint a történelem és az irodalom kapcsolatai csak szórványosak és nem érintik a lényegét: ezért tehát fölösleges mással foglalkoznia, mint a művel. Barthes így Racine világában marad, s míg Baudouin az író vizsgálatá pszichológus analitikus módszerekkel, ő a Racine-i figurákkal kísérli meg ugyenezt.

Barthes rendkívül logikusan építi fel a Racine-i színpadról vallott koncepcióját. Legfőbb megállapításai a következőkben foglalhatók össze. A helyszín három részre tagolódik: a Szobára (a hatalom tartózkodási helye), az Előszobára (ahol a hősök várakoznak: ezt látjuk a színpadon), és a Külvilágra. A külvilág szerepe háromféle lehet: a szereplő vagy meghal, vagy elmenekül, s így éri el a külvilágot; vagy valami fontos esemény megy ott végbe, amelyet a bizalmas (confident) közvetít. A dráma szereplői egy helyre vannak zárva: ez okozza a konfliktust. Ez a konfliktus nincs másképp motiválva, tehát a „tragikus konfliktus a tér krízise”. (37) Egy másik lényeges kérdésben Barthes szintén a hagyománytól elütő véleményét hangoztat: a figurák lényegét nem jellemük, hanem helyzetük adja, és ha a helyzet változik, ők azzal együtt változnak. Ha a szereplőket A-nak és B-nek nevezzük, a közöttük fennálló alapvető kapcsolat a következő:

A hatalommal bír B fölött.

A szereti B-t, de B nem viszonzozza érzelmeit.

A hatalmi viszony fontosabb az érzelmeknél. Eszerint Racine színháza nem szerelmi színház, mert alapvető témája nem a szerelem, hanem az erő használata egy bizonyos helyzetben, többnyire szerelmi szituációban. A Racine-i színház tehát az erőszak színháza.

Tanulmánya második részében Barthes egyenként elemzi Racine színműveit és ezeken alkalmazza előbb levont következtetéseit. Lássunk egyet ezek közül: miképpen látja Barthes a *Phèdre* felépítésének sémáját. *Phèdre* tudja magáról, hogy bűnös. A fő kérdés tehát nem a bűnösség kérdése, hanem az, hogy *Phèdre* beszéljen-e. Háromszor szakítja meg hallgatását. Először Oenone-nak beszél, de ez még csak narcisztikus vallomás, mivel Oenone volta-

képpen *Phèdre* mása. Másodszor magának Hippolyte-nak mondja el a szerelmét: ez már drámai vallomás. Harmadszor, mikor férjének, Thésée-nek vall, a szó már azonosul a tettel, hiszen *Phèdre* vállalja vallomásának következményeit. A tragédia ezzel beteljesedett, bekövetkezett *Phèdre* halála.

A szerző látszólag hiba nélkül emeli fel gondolat-épületét, mégis koncepciója egésze válik vitathatóvá, az alap hiánya miatt. Azzal, hogy teljesen elhanyagolja egyrészt az író személyének, másfelől a társadalom, valamint a kor intézményei hatásának vizsgálatát, tanulmánya öncélú logikai játékká válik. Legkirívóbb példa erre a freudi horda-elmélet önkényes alkalmazása a Racine-teremtette figurákra, de ez logikusan következik Barthes-nak ama nézetéből, hogy a tragédiák szereplőit egy hermetikusan elzárt, öncélú világba helyezi.

Két olyan könyvről beszéltünk tehát, amelyek szerzőik tehetsége és hozzáértése ellenére sem viszik előbbre a Racine-kutatás ügyét, szélsőséges alap-koncepciójuk miatt. Mindamellett Baudouin, de különösen Barthes számos részeredményét nem hanyagolhatja el egy megvalósítandó, s teljességre törekvő marxista Racine-szintézis.

SZÁVAI JÁNOS

Lore Kaim-Kloock: Gottfried August Bürger. Zum Problem der Volkstümlichkeit in der Lyrik. Berlin, 1963. Rütten and Loening, 363.

Bürger élete és költészete a német irodalomtörténezetet minden időben állásfoglalásra készítette és így alakja Heintől A. W. Schlegelig, Hettneről Dilthey-ig és Gundolfig a nézetek ütközőpontja, vízváltatója lett. A szerző nem vállalkozott a már annyiszor feldolgozott életműnek és a költő utóéletének vizsgálatára, hanem — mint előszavában is írja — inkább Bürger életének elhatároló, eddig félreismert ill. tévesen interpretált éveivel és munkásságának elhanyagolt oldalával: népies lírájával és esztétikájával kívánt foglalkozni.

A kötet hat nagyobb fejezetre oszlik: közülük kettő életrajzi (Jugend- und Studienjahre, Bürger als Amtmann), a harmadik elméleti (Bürgers Theorie von der Popularität der Poesie), a negyedik összefoglaló irodalomtörténeti (az 1770-es évek „Musalmanach”-költészete), az ötödik általában a balladai műnemet, ill. Bürger balladáit elemzi, a hatodik pedig a költőnek a francia forradalom és az inter-

venációs háborúk idején írt megnyilatkozásait tartalmazza.

A fejezetek túl sokat fognak össze (az első kettő kivételével) — nem következnek szervesen egymásból. Így nem sikerül kellőképpen koncentrálni a mondani-valót, a kötet szétesik. Egyik célkitűzés megvalósítására sem kerülhet sor. Sem a költő alakja, sem költészete, sem pedig irodalomtörténeti helye nem rajzolódik ki kellő élességgel. A háttér határozott felvázolásának hiányában (leginkább Göttinggáról, a korabeli egyetemi városról szeretnünk volna többet kapni) az elméleti megállapítások sokszor a levegőben lógnak.

A harmadik s egyben a leghosszabb fejezet (65—102) amely Bürger esztétikáját elemzi, ígérkezett a legérdekesebbnek. A szerző már a kötet előszavában szükségességnek tartja, hogy elhatárolja magát a korábbi nézetektől és a „népiesség” tisztázásánál a XIX. század leszűkített „Volkstümlichkeiten” fogalma helyett egy korszerűbbre, Brecht 1938-ban megjelent *Volkstümlichkeit und Realismus* c. írásában kifejtett gondolatokra utaljon. Már itt láthatóan zavarja, hogy a brechti szöveg egy öntudatos, harcos munkáosztály létre hivatkozik, amely pedig anakronizmus Bürger korában, mégis úgy véli, hogy a brechti formula — legalábbis csírájában — érvényes és általánosítható az elmúlt korok irodalmának, jelen esetben a bürgeri népiességnek az értékelésénél is.

Az előszóban jelentkező ellentmondásokat a fejezet tárgyalásánál sem sikerült a szerzőnek feloldania, amikor napjaink irodalomelméleti kategóriáit vetítette vissza a XVIII. század második felére és ezeknek a megfelelőit kereste Bürger költészetében. Ebből következett, hogy a népiesség-fejezetben a hangsúly nem első sorban a költő korára esett. Az 1700-as évek elméleti kérdéseinek elemzésénél elhanyagolta az akkor érvényes principiumok vizsgálatát, éppúgy, mint Bürger és a kortársak költészetének és elméletének megfelelő szembesítését is. Ezért, bár gyakran idézett korabeli szerzőket — első sorban Herdert és Goethét — a tanulságokat mégsem tudta általánosítani, mert azok nem minden esetben feleltek meg preformált elképzeléseinek.

A kötet alapja, az előszó szerint, egy 1956-ban készült disszertáció. Sajnálatos, hogy az egyébként jó felkészültségű szerző nem használta fel a megírás ideje óta eltelt évek német irodalomtörténetisének eredményeit, első sorban az elméleti kérdések azóta történt tisztázódását, amelyeket hasznosítva az érdekes probléma kor-

szerűbb, teljesebb és megnyugtatóbb elemzését nyújthatta volna.

T. ERDÉLYI ILONA

Л. А. Плоткин: Д. И. Писарев. Москва, 1962. ГИХЛ. 232.

D. I. Piszarev életműve rendkívül sokrétű és problematikus, hazánkban pedig csaknem teljesen ismeretlen, hiszen csak a *Realisták* c. híres tanulmányának egy igen rövid részlete jutott el eddig a magyar olvasókhoz. L. A. Plotkin monográfiája — egy-két vitatható ítétele ellenére — a nagy forradalmi gondolkodó és irodalomkritikus tevékenységének feltétlenül figyelmet és elismerést érdemlő feldolgozása. A gazdag anyagot Plotkin négy nagy fejezet köré csoportosítja: I. Piszarev életútja; II. A forradalom és a szocializmus kérdései; III. Piszarev esztétikája és irodalomkritikai tevékenysége; IV. Művészetének, alkotó módszerének sajátosságai.

Piszarev 1856-ban beiratkozik a pétervári egyetemre, 1861-ben befejezi egyetemi tanulmányait s hamarosan vezető kritikusa lesz a Russzkoje Szlovonak, amely a Szovremennyik után a korszak leghaladóbb folyóirata volt. Itt jelennek meg legfontosabb írásai a kor jelentős irodalmi és társadalmi problémáiról. 1862-ben egyik Herzen védelmében írt cikke miatt (vagy inkább ürügyével) letartóztatják és a Péter-Pál erődbe zárják, ahonnan csak 1866-ban szabadul ki. 1866-ban Piszarev életének nagy eseménye: összegyűjtött tanulmányainak kiadása. 26 éves élő kritikus összegyűjtött műveinek kiadása ott és akkor valóban példa nélkül álló, óriási esemény volt. 1866 novemberében szabadul ki börtönéből, de továbbra is rendőri megfigyelés alatt tartják. Irodalmi és publicisztikai tevékenységének folytatása a Russzkoje Szlovo betiltása után a Gyeloban, majd Nyekraszov folyóiratában, az Otyecsesztvennije Zapiszkiben, — ezek Piszarev utolsó éveinek legjelentősebb eseményei. Nagy reményekre jogosító pályájának tragikus hirtelenséggel vetett véget váratlanul bekövetkezett halála: 1868 nyarán egy tengeri fürdőzés alkalmával vízbe fullt.

Piszarev az életet úgyszólván csak könyvekből ismerhette meg. Fejlődésére Belinszkij, Herzen, Csernisevszkij és Dobroljubov, a külföldiek közül pedig Heine volt első sorban hatással.

Piszarev életművének legnagyobb s egy szersz mind legproblematicusabb részét kétségtelenül esztétikai és irodalomkritikai írásai alkotják. Csernisevszkij nyomdokain

haladt, amikor határozottan fellépett a német idealista esztétika és a „tiszta művészet” ellen. Belinszkijre vezethető vissza a valóság elsődlegességéről és az irodalom társadalomformáló szerepéről vallott felfogása. Esztétikája azonban súlyos tévedéseket is tartalmaz. Plotkin ezt — igen meggyőzően — a hibás kiindulóponttal, az esztétika alapvetően téves értelmezésével magyarázza, mely szerint az esztétika „olyan fajta kritika, amely a formát többre becsüli a tartalomnál”. Esztétikájának legfőbb hiányossága az volt, hogy csak a gyakorlatot szinte közvetlenül szolgáló, tisztán utilitarisztikus műalkotások létjogosultságát ismerte el. A festészet, a szobrászat, az építészet, a zene és a balet jelentőségét például teljesen tagadta. A romantikát egészében elvetette. A haladó hagyományok kérdésében nem volt következetes: Gribojedovot nagyra becsülte, de Lomonoszov, Karamzin, Gyerzsavin és Zsukovszkij művei — szerinte — már teljesen elavultak és nyugodtan porosodhatnak az antikváriumok könyvespolcain. Puskind „léha gondolkodású versificator”-nak tartotta, aki „képtelen a kor nagy társadalmi és filozófiai kérdéseinek elemzésére és megértésére”, az *Anyegin* „a legörömtelenebb és legértelmetlenebb status quo apoteózis”. Az *ártatlan humor virágai* c. cikkében Scsedrint az öncélú nevetetés hibájában marasztalja el.

Kortársai közül Piszarev Turgenyev hőiséért, Bazarovért lelkesedett, alakjához ismételten visszatér írásaiban. Csernisevszkij *Mit tegyünk?* c. művéről írt méltatása pedig egészen egyedülálló a korabeli kritikában. Elismeréssel írt Lev Tolsztoj és Goncsarov művészetéről is, bár az *Oblomov* társadalmi jelentőségét nem ismerte fel. A külföldi írók közül Heine állt hozzá legközelebb, de Hugo, Sand, Béranger, Barbier, Leopardi, Shelley, Dickens, Thackeray műveiről is nagy elismeréssel írt.

Piszarev a szocializmus híve, és Csernisevszkij materialista filozófiájának folytatója volt, kérelhetetlenül harcolt az idealizmus minden válfaja ellen. Munkájában a dialektika elemei is megtalálhatók: így felismerte a születőben levő új és az elhalóban levő régi harcát s a fejlődés biogenetikai törvényét. A darwinizmus első oroszországi ismertetői és népszerűsítői közé tartozott. Fő feladatának az „éhezők és meztelenek” problémájának végleges megoldását, vagyis a társadalom forradalmi átalakítását tekintette. Helyesen ismerte fel, hogy a szocializmust csak a tudományokra támaszkodva lehet felépíteni. Végeredményben azonban mégis idealista végkövetkeztetésre jutott, amikor a tudományok népszerűsítésében,

azaz a tudat átformálásában vélte felismerni a társadalom fejlődésének döntő tényezőjét. Társadalompolitikai programja, *szocializmusa* tehát *utopisztikus volt*.

Feltétlenül meg kell becsülnünk Piszarevben a forradalmi gondolkodót, a tudományok népszerűsítőjét, a kiemelkedő tehetségű kritikust és a harcos publicistát, akinek nagy hatású írásai jelentős mértékben támogatták az oroszországi felszabadító mozgalmat. Plotkin értékelésével azonban két kérdésben semmiképpen nem tudunk egyetérteni: Piszarev irodalomtörténeti helyének kijelölésében a legnagyobbak mellett, és abban, hogy alapvetően téves esztétikáját a marxista esztétika előfutárának tekinti. Piszarev esztétikája ugyanis még Belinszkij esztétikájához képest sem jelentett előrelépést. Ami pedig irodalomtörténeti helyét illeti, még ma is helytállóbbnak és feltétlenül reálisabbnak tartjuk Vorovszkij 1908-as Piszarev-értékelését: „A Szovremennik vezetői [Csernisevszkij és Dobroljubov] legalább egy fejjel magasabban állnak a nemzedékükből. Piszarev viszont nem nőtt e nemzedék fölé: csak értelmesebb és tehetségesebb volt Bazarovnál.”

BENKÓ ÁKOS

Ю. А. Ивакин: Сатира Шевченко. Москва, 1964. Художественная литература, 352.

A szerző komoly tudományos felkészültséggel és impozáns anyagismerettel, monografikusan dolgozza fel tárgyát, de a teljesség, a felvetett problémák végleges megoldásának igénye nélkül. A *Napló* kivételével Sevenszko szatirikus *költői műveivel* foglalkozik, elbeszéléseit és grafika-sorozatát épp csak megemlíti. Kutató munkáját alaposan megnehezítette az a körülmény, hogy a sevenszko szatíra nagyon ritkán jelentkezik „tiszta” formában. A szerző a szatírára a valósághoz való sajátos viszonyt tekinti, amelynek lényege a negatív jelenségek leleplezése, bírálata és neveltségessé tétele. Ebből az értelmezésből indul ki, s mindenkor figyelmen kívül hagyja az olyan leleplező költeményeket, amelyekbe csak „belemagarázni” lehetne a szatírára.

Ivakin külön fejezetet szentel *Az eretnek* c. poémának, amelyről kimutatja, hogy a tragikus hősi és a szatirikus elemek sajátos ötvözete. A *Kaukázusban* sem helyzet-, sem jellemkomikumot nem találunk. A szatíra lényege itt a tipikus körülmények (a cári zsarnokság) szatirikus ostorozása a legváltózatossabb módszerekkel (szatirikus értékelés, általánosítás, szembe-

állítás, aforizmák stb.). Egészen új oldalról mutatja be Sevcsenko szatíráját a *Baráti üzenet halott, élő és még meg sem született honfitársainak Ukrajnába és máshová* c. költemény. Itt ugyanis a szatíra funkciója a javítás, a lelkiismeret-ébresztés és egyszersmind a haladó program hirdetése.

A száműzetés időszaka (1847–1857) Sevcsenko számára kényszerpihenő, de ugyanakkor az erőgyűjtés időszaka is. Most már nemcsak a költészetben, hanem más irodalmi műfajokban (prózában), sőt, más művészeti ágakban is (elsősorban a grafikában) kísérletezik a szatírával — sikerrel. Politikai szatírája azonban kétség-telenül visszafojtottabb, kevésbé éles hangú korábbi műveihez képest.

A költő hagyatékában különleges hely illeti meg *Naplóját*, amelyet nem az olvasóközönség, hanem önmaga számára írt 1857. június 12-től 1858. július 13-ig. Sevcsenko itt fejt ki véleményét a szatíráról.

A szerző kimutatja, hogy 1857-től kezdve egyre nagyobb szerepet kap a politikai szatíra Sevcsenko munkásságában. E korszak költői természetből két művet emel ki és vizsgál igen sokoldalúan: A *neofitákat* és a *Megszállott* c. befejezetlen poémát.

Sevcsenko utolsó éveit politikai lírájának, a kései szatirikus műveknek beható elemzése után a szerző a sevcsenkoi szatíra módszereit, sajátos „fogásait” vizsgálja s e tekintetben új és értékes eredményekhez jut el. Élesen megkülönbözteti Sevcsenko szatirikus költeményeit a „Szikra” verseitől, Dobroljubov szatirikus hangvételű írásaitól s általában a korabeli szatírától. Sevcsenkóban a világirodalom egyik legkiválóbb szatirikusát, az ukrán illegális politikai szatíra megalapítóját látja s részletesen méltatja műveinek társadalmi jelentőségét.

BENKŐ ÁKOS

The Reader's Encyclopedia of American Literature. Ed. by Max. J. Herzberg and the staff of the Thomas Y. Crowell Company. New York—London, 1963. Methuen and Company Limited, 1280.

A világon mindenütt, ahol angol nyelvű irodalommal foglalkoznak, felvirágozott az amerikanisztikai kutatás. Ahogy századunkban nyilvánvalóvá vált, hogy az Egyesült Államokban egy brit angol irodalomtól témájában, feldolgozásmódjában és nyelvében különböző, nagyszabású önálló irodalom virágozott ki, úgy bontakozott ki az amerikai irodalom iránti irodalomtörténeti érdeklődés is. Az amerikanisztika külön egyetemi studium lett,

amerikanisztikai folyóiratok jelennek meg és a fellendülő kutatásoknak megfelelő segédeszközökre, a kutatóknak jó és megbízható kézikönyvekre van szükségük. Ilyen az az *Oxford Companion to American Literature*-hez hasonló jellegű, de annál teljesebb, igényesebb, tartalmasabb, terjedelmesebb és vonzóbb kiadású irodalomtörténeti lexikon, ami eredetileg Amerikában jelent meg és amit a Methuen kiadó jelentetett meg Angliában.

A kötet negyvenhárom kutató sokéves fáradságos munkájának eredményét foglalja magába. Van Wyck Brooks eszméletető bevezetője az amerikai irodalom fejlődésének fő vonalait vázolja fel, ezt a kiadó rövid használati utasítás jellegű előszava követi. Ezután következik maga az irodalomtörténeti lexikon, ami után fontos irodalmi kifejezések szótárát találjuk.

A pontosság és adatszertű megbízhatóság mellett még néhány jellegzetességét kell kiemelnünk a műnek, ami használhatóságát, vonzerejét nagy mértékben emeli.

1. A *Reader's Encyclopedia* olyan korszerű segédeszköz, amely még az 1960-as évek elejéről is tartalmaz adatokat.

2. A lexikon munkatársai a legnagyobb mértékben teljességre törekedtek. A mű nem korlátozódik szigorúan az irodalom területére, hiszen az irodalomtörténeti kutatásnál sok más jellegű értesülésre is szükség van. Külön bejegyzések foglalkoznak az amerikai történelem alakjaival, eseményeivel, tudósokkal, de tájékoztatást kapunk földrajzi helyekről is. Minden esetben megtudjuk azt is, hogy az illető történelmi személyiségről vagy földrajzi nevezetességről milyen fontosabb írók, milyen műveikben emlékeznek meg.

3. Nemesak szerzők, művek címszói alatt kaphatunk hasznos információt, hanem irodalmi mozgalmakról, csoportosulásokról is tartalmaz összefoglalásokat találunk. Külön fejezetek szólnak az amerikai irodalom háttérének különböző jelenségeiről. Minden esetben pontos utalást ad a mű arra nézve, hogy milyen más címszó alatt tárgyalja még a könyv a keresett író, művet, mozgalmat, folyóiratot. Így több címszó fellapozása után kerék és összefüggő kép alakul ki a kérdéses irodalmi jelenségről.

4. Tudományos szempontból nagy értéke a műnek, hogy egy-egy író tárgyalása után egészen a hatvanas évekig a legfontosabb kritikai műveket is felsorolja, sőt olykor utalást találunk a legfontosabb kritikái álláspont alakulásáról is.

5. Újszerű és szerencsés bővítés az angol és francia nyelvű kanadai irodalom tárgyalása. Nemesak egy hosszabb össze-

foglaló fejezetre gondolunk, hanem arra, hogy a kanadai írók egyenként is szerepelnek külön címszók alatt. Így lényegében az észak-amerikai irodalom lexikonja a mű. De még a dél-amerikai irodalom sem reked ki teljesen belőle és valahányszor az amerikai irodalom megértéséhez erre szükség van, latin-amerikai témák is sorra kerülnek.

6. A könyv szépségét és használhatóságát 250 illusztrációja is növeli: írókról, könyvekről, folyóiratokról.

KATONA ANNA

John Brown: Panorama der modernen Literatur. USA. Gütersloh, 1966. Sigbert Mohn Verlag, 553.

Érdekes és hasznos vállalkozást indított el a nyugatnémet kiadó a modern irodalom körképét bemutató sorozatával. A Panorama der modernen Literatur első kötete: Frankreich (Gaetan Picon szerkesztésében és előszavával) a francia irodalom utolsó évtizedeit ismertette. A jelen kötetet, amely az amerikai irodalom 1940-es korszakhatárral jelölt legújabb és Európában mindmáig legkevésbé ismert periódusával foglalkozik, John Brown válogatta és vezette be. A tartalmas előszó az amerikai írók helyét próbálja meghatározni, rávilágítva arra a különbségre, amely a korábbi Amerika íróit a maiaktól elválasztja. J. Brown bátran merít az amerikai szociológia gazdag hagyományaiából. Elsősorban az amerikai társadalmat meghatározó földrajzi, történelmi és pszichológiai adottságokat kívánja bemutatni az európai olvasónak, hogy jobban megérttesse az amerikai író speciális, az európai kollégáitól elkülönülő helyzetét és az amerikai irodalomnak egy európai számára érthetetlenül visszatérő, szinte állandó témáit.

A nagyalakú, szép kiállítású, gazdag apparátussal szerkesztett kötet (névmutató, forrásmutató, stb.) három nagyobb részre tagozódik. Az első rész öt fejezete tárgyalja az amerikai irodalom kezdeteit és eredetét, majd a modern regényt, a lírát és a színpadot. A legutolsó fejezet a kor filozófusait, szociológusait, újságíróit, esszéistáit és kritikusait vonultatja fel. A második rész a legrepresentatívabb, ill. legtipikusabb írók műveiből vett részletekkel illusztrálja a korábban mondottakat: különválasztva a prózát és a verseket. A harmadik s egyben legtanulságosabb rész írók és szociológusok dokumentumszerű írásait tartalmazza. Ezek mind azt a célt szolgálják, hogy az olvasó betekintést kaphasson a mai Amerika eszméinek és problémáinak szövevényébe. Az euró-

pai kontinensen élőik számára a legérdekesebb, s mindezeidig legkevésbé propagált műveket a „Berichte und Augenzeuge” c. fejezet tartalmazza. Itt az egyes írók (Steinbeck, Lewis, Stein, Passos, Mailer stb.) a negyvenes és ötvenes évek Amerikáját mutatják be a szemtanú hitelességével és kérelhetetlenségével.

John Brown szerkesztését és válogatását tipikusnak, sikerültnek és hasznosnak tarthatjuk mind a szerzőket, mind az illusztrációkat tekintve. Eggyel azonban nem érthetünk egyet: hogy maradhattak ki a hatvanas évek legújabb írói, nem beszélve a *beat-generation*-ről, vagy Salinger-ről, Capote-ról? A választ a kötet belső lapján elrejtett kis közlemény adja meg: John Brown műve az 1954-ben Párizsban a Gallimard kiadónál megjelent kiadvány német fordítása. Vajon a német kiadónak nem lett volna-e érdemes a szerzőt a korábbi francia szöveg átdolgozásával ill. kiegészítésével megbíznia? Abban az esetben az így is sok tanulsággal szolgáló munka valóban elérte volna azt, amit céljával tűzött ki, s amit a francia kiadás annak idején többé-kevésbé maradéktalanul megvalósított: olvasóit a legújabb, a kortársi amerikai irodalommal ismertethette volna meg.

T. E. I.

Maurice-Jean Lefèbvre: L'image fascinante et le surréel. Paris, 1965. Plon, 282.

A legújabb francia verstudományt irodalmi köztudatunk többnyire ma is az *explication de texte* — sajnos, inkább csak leírásokból, hírből, mintsem lényegileg megismert — módszerével azonosítja.

Egyre kevesebb joggal, mert noha kétségtelen, hogy a fokozott — nem is tárgyhoz, de — szöveghez kötöttség e módszerből fakadó, s eléggé meg nem szívelhető követelménye a legmerészebb koncepciókat is áthatja, közülük nem egy messze túlhalad a szövegelemzés szemléletén, valóban módszer és nem rendszer gyanánt értelmezve és kezelve azt.

Ez irányzatok közül egyik legérdekesebb, melynek elvi megalapozását Rolland de Renéville könyve, a *L'expérience poétique* nyújtja, s amelyhez, ha nem is mindig meggyőző, de feltétlenül inspiratív, szellemes, s újszerűnek tetsző koncepciójával Lefèbvre is csatlakozik.

Rolland de Renéville egy régi gondolatot szinte egyedülálló gazdagsággal kidolgozó művében, noha finom disztinkciók egész sorával szét is választja őket, a költői ihletet, a „költői tapasztalást” a misztikusával, a váteszéval, a kinyilatkoztatóteremtő Igével vonja párhuzamba; közös

gyejük, közös törekvésük — úgymond — a Teljesség, a Minden (Le Tout) kifejezésének, sőt megalkotásának, megformálásának vágya.

Alapjában ilyen felfogásból indul el Gaston Bachelard is. Poétizált, kissé túlságosan a művészi szépségű pszichoanalízise egy ilyfajta kifejezésnek és az olvasó azonos értékű reagálásának lehetőségét, feltételét keresi, s azt a minden nagy irodalmi alkotás mélyén rejlő négyes kép-pilérben, a tűz, a víz, a levegő és a föld ősképeiben véli felfedezni.

Nem csupán a tájékozódás megkönnyítése végett, de mozgató erejük, irányulásuk minden különbségen felüli, döntő hasonlósága okán is hasznosnak tetszik megemlíteni, harmadikként, egy nálunk ismertebb életművet, Kerényi Károlyét. (Prometheusát igen tanulságos Bachelard könyvével, a *La psychoanalyse du feu*-vel egybevetni). Hisz ő is, folytonos szimbólumkeresésével, sőt szimbólumalkotásával, a költői képkincs mögött annak emberi-egzisztenciális indítékait nyomozza, jelentését és jelentőségét metafizikáivá tágitva.

Mind e műveknek, ha eltérő útjaik eltérő végkövetkeztetésekre is vezetik őket, azonos a kiindulópontja. Tehát, hogy a költői képben, azt egyfelől az alkotóra, másfelől az Universumra vonatkoztatva, nem csupán az érzéki és fogalmi szemlélet, illetve megfogalmazás esztétikai egybeötvözését, hanem az emberi sors, a condition humaine kifejezését, vagy legalábbis kifejeződésének lehetőségét látják.

Míg azonban Renéville is, Bachelard is, Kerényi is a kép indítékaiból, misztikus, pszichoanalitikus vagy szimbolikus ihletéséből kísérlik meg hatalmát és szépségét magyarázni, Lefébve a megvalósult képben, mint zárt integritásban fedezi fel varázsának titkát.

Teljesen a másik megközelítési módot sem veti el, sőt a *Les eaux et les rêves* szerzőjét gyakran idézi, annak reá gyakorolt inspiratív befolyását ekként is tanúsítva. Bachelard módszerét azonban, végső soron, csak genetika értékűnek tartja, a legfőbb kérdésre — szerinte — választ nem ad, csupán eredetét, nem hatását magyarázza a képek, mivel e hatás — olvassuk — nem rejtett, vagy kevésbé rejtett ihlető-teremtő motívumok révén, hanem azoknak realizálódott formájában, a megvalósult képben érvényesül.

Magát a fogalmat Lefébve részint az eddigiéknél szűkebben, részint pedig, a művészetek körén messze túllépve, sokkal tágabban értelmezi. Két fajtáját különbözteti meg: az első nem esztétikai jelenség, eszköz jellegű, csupán a közlést szolgálja; a második viszont, „az igéző kép”

(l'image fascinante) mágikus hatalmú, új értéket teremt, ugyanaz a funkciója az esztétika és a metafizika birodalmában, mint a hipnózisnak a pszichológiában. Lényegében „a szív metafizikája,” az ember a realitástól az irrealitásba emelkedni vágyó törekvésének eredménye, s kifejezése, illetve magával ezzel a folyamattal, ezzel a törekvéssel egyenlő. Ezért, szemben a természeti széppel, az alkotó akarat megnyilvánulása, „intentionelle” szándékolt jellegű; a műelemzés szintjére levetítve ez Lefébve könyvének egyik legmeggondolkozatóbb következtetése. Egy sajátos, a realitás felüli szférában valósul meg, hova a lélek felemelkedni képes, túl a realitáson, de innen az irrealitáson, ott, hol látszat és valóság szétbogaraztatlanul egymásba keveredik.

Igézővé akkor válik a kép, ha „egy, csak számára rendeltetett térben és időben áll”, s oly pillanatban, mikor a látszat megcsalja az érzékeket, de a szellem ezt már (vagy még) fel is ismerte, vagyis midőn „megcsalásunk tudata és illúzióink együtt él bennünk”.

Az egész koncepció, ismeretelméleti alapról tekintve, egy lélektani megvilágítású agnoszticizmuson nyugszik: „bármely dolog — olvassuk — egyszerre igézővé válhatik, hiszen semmit sem tudunk főkéletesen magyarázni.”

Mindez, ily módon tömörítve, talán nagyon is elvontnak tetszik, absztrakt okfejtés benyomását kelti; holott Lefébve, könyvének legnagyobb részében, bizonyítja tételét, az ekként felfogott kép megvalósulási formáit gazdag példatárral elemezve.

Az Álom analízisével kezdi, majd a Tér, a térérzékelés fascináló lehetőségeit taglalja, s ide veszi a fényképnézés és a tükörbe nézés igézővé válni képes mozzanatait is: az elsőben az irreális látvány indulhat el a realitás, utóbbiban megfordítva, a reális az irrealitás irányába.

Az Álom és Tér után az Elrejtett (Le Caché), a Nem-Látott folytatja a sort; vagyis a maszknak — és a végső maszknak, a halálnak, a halott látványának — elemzése; irodalmi síkon pedig a szimbolizmusé: azok a helyzetek, hol tudott valóság és érzékelt látszat dialektikája emelheti a képet a felsőbb szférába.

Az „igéző kép” katexochén megnyilvánulási formája, e rendszer szerint, az Idő. Hiszen minden ismétlődés, azonosság és különbözőség ellentétének okán — irreális, s irreális minden emlékezés is, felejtés és visszaidézés, a jelen valóságának és a múlt képzetének ellentéte miatt. Másfelől, minden, mi pillanatnyi a dolgok kivétel nélküli múlandóságát — s az ellentétes póluson:

örök voltukat — tételezi („rien ne dure, donc tout est éternelle”), s végső soron, ahogy Proust példája igazolja, bármi fel-emelkedhet a „surréal” az „image fascinante” szférájába, a felejtés, az emlék és a művészet hármas lépcsőjén. Az összefoglalást megelőző utolsó fejezetnek a Kaland (L'aventure) a címe. Az élet célja — fejtegeti Lefévbve —, a boldogság, csak önmagának ígérete, „az Elrejtettnek az Időben látott képe” (l'image temporelle du Caché), Álom és lehetőség csupán; a Kaland tehát, mellyel elérni próbáljuk — Kafka *Kastélya* és Buzsati *Tatárpusztája* legkitűnőbb megjelenítései — „igéző kép”. Hiszen ennek lényegéhez, olvassuk a könyv lezárása gyanánt, nemcsak a realitás túllépése tartozik hozzá, hanem az is, hogy az irreális szférát nem éri el, sőt abban a mértékben transzcendens, amely mértékben törekvése sikertelen marad. Ezért metafizika, s nem vallás: maga a mozgás, a mozdulat (le mouvement) s nem beteljesülése: remény fejeződik ki benne, de csalódott remény, ígéret, de ironia és gúny is.

Lefévbve tehát, mint látjuk, tárgyat első-sorban nem esztétikai, hanem lélektani, az ő pontosabb meghatározásával: metapszichológiai jelenségnek tekinti, melyen belül a költői kép, noha elsőként az egyenlők között, annak csupán egyik megnyilvánulása.

Az egész koncepció filozófiai alapját bizonylani nem szükséges részletesen bírálni s aligha itt van helye az „igézés” többi, művészetén kívüli formája beható s kritikai taglásának; kérdés azonban, érvényes-e, s ha igen, mily mértékben az irodalmon belül?

Magának a Lefévbve körvonalazta jelenségnek, az „igézésnek” nem tagadhatjuk bizonyos lélektani realitását: a Magyar Pimodán vallomása éppúgy mellette bizonyít, mint a gyermek Rilke híres esete, ki mókázva próbálgatta egy tükörrel szemben ősei ruháit, mígnem egyszerre csak, mikor valamiért lehajolt, túlnél természetes helyzetben pillantotta meg önnön valószínűtlen tükörképét s hetekig tartó ideglázat kapott; látszat és realitás fascinációs keveredésének ez lehetne klasszikus példája.

A mű esztétikai alaptétele, mely szerint a kép hatalmát nem eredetében, hanem a megvalósult, önértékű, önerejű egészében kell keresnünk, úgy tetszik, nemcsak megfontolásra, de megszívlelésre méltó.

Adott képkincs, adott alkotás elemzésekor, s kivált ha annak egyes mozzanatai a könyvben taglaltakkal megegyeznek, Lefévbve szempontjai igen hasznosaknak bizonyulhatnak; elsősorban talán a jelképek, a szimbolista művek s magának a szimbolizmusnak elemzésekor. Valamely, a kép fenomenológiáját kidolgozni vágyó munka, bár erős megszorításokkal, ideálismust talpára állítva, a kettős, illetve hármas szféra teóriáját is gyümölcsözően hasznosíthatja. A koncepció, akár egy materialista rendszerbe állított, s ennek megfelelően átalakított formájának általános érvényében azonban még a líra birodalmán belül is teljes joggal kételkedtünk.

Kétségtelen, hogy a kép, építőelemem, önmagán túlmutató egész: de alig hihető, hogy ennek mozgatója mindig valamilyen illúzió, célja pedig az irreális, a transzcendens megközelítése lenne, — elegendő a népdalokra, a népi ihletésű versekre, vagy bármely klasszicizmus költészetére utalnunk. Lefévbve, jellemző módon, legtalálhatóbb példáinak mindegyikét a XX. századi irodalom köréből meríti. „Az abszolút kép” írja, Kafka szimbóluma, a Kastély, az egész törekvés legtökéletesebb megnyilatkozásának pedig a szürrealizmust mondja. Nem kevésbé figyelmeztető koncepciójának etikai kiindulása sem: Lukács György a dekadencia egyik meghatározó jegyének tartja a lehetőségek abszolutizálását, vagyis azt a szemléletet, mely az életet mint nem realizálható lehetőségek halmazát fogja fel.

A modern irodalom mellett, csaknem kizárólag, a romantika szolgáltatta könyvének példaanyagát, leggyakrabban Chateaubriand-ról, Hugóról és Novalisról esik szó. Nem egyedül álló jelenség ez. Renévile művében Novalisra, Baudelaire-re, Rimbaud-ra és — elsősorban — Mallarméra hivatkozik, Gaston Bachelard egyik könyvének tételeit szinte csak Poe lírája hivatott bizonyítani (*Les eaux et les rêves*), másutt meg egyre csak Novalis, E. T. A. Hoffmann és Swinburne neve ismétlődik.

Mindenképpen izgalmas, érdekes alkotás Lefévbve műve, amiképp tanulságos az egész tendencia is, melyhez hozzátartozik. Am, úgy tetszik, tételeik érvényességét két, sok szempontból rokon irányzat, a romantika és a modern dekadencia körére kell korlátoznunk.

PÓR PÉTER

(Strasbourg, 1966. augusztus 20—szeptember 3)

Hatalmas kongresszus volt ez, a kongresszisták listája szerint kb. 400 résztvevővel, akik több mint 30 országot képviseltek. A plenáris üléseken és a szekciókban közel 200 előadás hangzott el a modern filológiák területeiről, amelyeket a kongresszus fő témája: *A realitás az irodalomban és a nyelvben* csak nehezen tudott koordinálni és keretbe szorítani. A F. I. L. L. M. mint a modern filológiai diszciplínák nemzetközi társaságainak és társulatainak összefogó szervezete természetesen csak olyan témát tűzhetett ki a kongresszus tárgyául, amelyhez — az általános elméleti megközelítésen túl — a maga kutatásaiból kiindulva mindenkinek lehetett hozzátenni valója. S a központi téma, valóban alkalmas is volt arra, hogy módot adjon a legkülönbözőbb oldalokról való megközelítésre. Az irodalom és a valóság viszonya sarkalatos problémája az irodalomtudománynak, mert az irodalom legnemesebb hivatásának betöltése függ attól, létének alapját érinti és a jövő társadalmában elfoglalt helyét és fontosságát az szabja meg, mennyit és mit közvetít az emberhez a valóságból, segíteni tudja-e a valóságban való tájékozódását. S mivel az irodalom „anyaga” a nyelv, mivel a gondolatok cseréjének és a kultúrák érintkezésének ez a legfontosabb eszköze, a kongresszus rendezőségének az a törekvése, hogy egyetlen aspektus alá vonja a nyelvet az irodalommal, elismerést érdemel. Annak a három szekciónak a témája, amelyekben a kongresszus a résztvevőknek az összefoglaló téma tárgyalását javasolta, már kevésbé volt szerencsés. Az első szekció kifejezetten irodalmi vonatkozású témája: *La part de l'actuel dans la création littéraire*, az „actuel” terminus használatával bizonytalanságot keltett az előadások tárgyának kiválasztásában. Voltak előadók, akik az „actuel”-t a „réel” szoros szinonimájaként fogták föl, és a valóság jelentkezésének esztétikai vagy történeti vonatkozásait vizsgálták az irodalomban. Hogy néhány példát említsünk, Herbert Seidler (Bécs), egy nevezetes stilisztika és poétika szerzője a költészet és a valóság viszonyáról, (*Das Problem „Dichtung und Wirklichkeit”*), Alfred Owen Aldridge (Maryland), a *Studies of Comparative Literature* szerkesztője az életrajzi valóságábrázolás kérdéséről (*Biography and Realism*), Kurt Wais (Tübingen) Flaubert és Maupassant realizmusáról (*Realistisches Erzählen und das Phänomen des Religiösen bei Flaubert und Maupassant*), az utóbbi — eléggé sajátos módon — azonosítva a realista író objektív ábrázoló eljárását szubjektív állásfoglalásával. Kurt Wais ugyanis annak a ténynek az elemzése közben, hogy Flaubert mennyire hitelesen ábrázolta a vallásos lelket, arról is meg akarta győzni hallgatóit, hogy mennyire vallásos volt. Fredi Chiapelli (Lausanne) a realitás Danténál megjelenő formáiról szóló előadásában (*Abstraction et réalité dans structure figurative du Paradiso*), a realitás szintén az aktualitás értelmében jelent meg, és hasonló felfogással közeledett a témához, ámbár kevésbé strukturalista módszerrel Ivonne Batard (Rennes) is (*Les réalités quotidiennes dans la poésie de Dante*). Az „aktualitás” terminusának tiszta értelmű használatával találkozhattunk Paul Vernois (Strasbourg) előadásában, amely a XX. századi francia parasztrehányról foglalkozott: (*La part prépondérante de l'actuel dans le*

roman rustique français au début du XX^e siècle), Hana Jechovánál (Olomouc), aki az aktualitás szerepét tárgyalta a mű struktúrájában (*Les diverses fonctions de l'actuel dans la structure de l'oeuvre*), Patricia Maguire-nál (Hull), aki saját korukból vett, tehát ilyen értelemben „aktuális” tárgyú művekkel foglalkozott (*Le traitement des thèmes d'actualité dans la comédie française entre 1775 et 1780*), vagy a román Paul Georgescu-nál (*Actuel et actualisation dans le roman Tiempo de Silencio par L. M. Santos*). A kanadai John T. Stoker az aktualitást a realitás egyik mozzanatának fogta föl (*Le Réel dans l'oeuvre de Molière: l'actuel et le démoné*), mások az aktualitást a műben politikai elemek jelentkezésével kapcsolták össze, így Victor Hell (Mainz) aki Schillerről adott elő (*Pensée politique et création poétique dans la trilogie de Wallenstein*). Többen, pl. Roger Mercier (Lille) és Armin Arnold (Montréal) egy-egy valóságos és közel egykorú esemény irodalmi ábrázolását vizsgálták. Végül egyes előadók az „aktuálisat” az „örökkévalóval” állították szembe, mint A. Fuchs (Strasbourg) Goethéről és az aktuálisról, vagy — többek között — Jacques Vier (Rennes), aki Molière „Don Juan”-járól mint „actuel éternisé”-ről beszélt.

Különös érdeklődésre számíthatnak e témakörben a távolkeleti irodalmakkal foglalkozó előadások, mivel ezeknek az irodalmaknak az eredeti és hagyományos műfajaiban a realitás értelme más, mint nyugaton, realiztikus ábrázolásmód bennük az európai irodalmak hatására fejlődött ki. Takeo Kuwabara (Kyoto) ezt a helyzetet előadásában (*Le réel et la fiction dans la littérature — remarques sur la différence entre Occident et Extrême-Orient*), úgy fejezte ki, hogy Keleten nem tekinthették mértékadónak Aristotelést, a történelmet mintegy „fontosabb”-nak tartották a költészetnél, s a „tükör”, amelyben a valóság megjelent, a történetírás, a múlt leírása volt. Taro Kimura (Nanzan) a japán színpad hagyományos (és napjainkban világhatású) műfajának, a Nô-játéknak konvencionális elemeihez mérte — újabb időkben — az aktualitás bennük való jelentkezését (*L'actuel et le théâtre japonais*). A párizsi orientalista, Robert Ruhlmann, hogy még egy példát említsünk, Lao-She egyik darabjának politikai aktualitását elemezte.

Végülis tehát, a sokféle volta ellenére, vagy éppen annak következtében, tanulságos összkép bontakozott ki a realitás, az aktualitás, az irodalom, a művészi alkotófolyamat kapcsolatairól, illetve azokról a módokról, ahogyan ezeket napjainkban a világ különböző tájairól érkezett tudósok értelmezik. Ami marxisták számára a kérdés megközelítésének természetes kiindulópontja, hogy ti. az irodalom és a valóság effektív, sőt kauzális kapcsolatban áll, azt a nyugati idealista iskolák többsége egyáltalán nem veszi tekintetbe, s az irodalmat és általában a műalkotást pusztán „öntörvényű” létezőnek tekinti, a valóság tükrözésének „kötöttségével” az alkotófolyamat „szabadságát” állítja szembe, nem látva be e kettőnek dialektikus egységét. Mindazonáltal az a benyomásunk, hogy az alkotófolyamat függetlenségét a valóságábrázolás rovására tagadó különböző irányok képviselői lassan-lassan defenzívába szorulnak, s hogy franciák, angolok, amerikaiak között egyre növekszik azoknak a száma, akik a művészetet a valósággal, sőt a szociális valósággal szembesítik, s akik a műalkotás megértéséhez társadalmi-történelmi kiindulásból akarnak eljutni, vagy legalábbis kontaminálni akarják ezt az eljárást a pusztán a műalkotáson ill. az irodalmon belül maradó vizsgálatokkal.

Megítélésünk szerint ennek a tendenciának a maga területén a kongresszus második szekciójának témája. A történelmi szemantika és a szövegek megértése (*La sémantique historique et l'intelligence des textes*) is kedvezett, hiszen az irodalmi műalkotás szemantikus-strukturális analízisébe speciális történelmi szempontot vitt bele. E szekció néhány kiváló, de általában kevés számú előadóval rendelkezett, s a kongresszus napi-rendjének az első szekcióhoz képest csupán elenyésző részét foglalta el. A téma felfogásában itt sem volt egység: Marcel Bataillon a mai francia filológia vezéralakja, akit a kongresszus záróülésén a F. I. L. L. M. új elnökének választottak, egy filológiailag mintaszerű és rendkívül szellemes előadásban tárgyalta az orvosi foglalkozás és a nyelv jelent-

kezését a spanyol reneszánsz irodalomban (*La profession médicale et son langage devant la littérature; problèmes espagnols du XVI^e siècle*). A kongresszus első plenáris ülésén elhangzott előadása tulajdonképpen összefogta az első és a második szekció tárgy körét: a vizsgált korszak irodalmában az orvosi foglalkozás mint a realitás egy eleme tükröződött, s egyben elemzés tárgya volt e realitás tükröződésének nyelvtörténeti aspektusa és stilisztikai következménye is. Stephen Ullmann (Leeds) ugyancsak egy plenáris ülésen tartotta a második szekció tulajdonképpeni bevezető előadását a tudományág új irányairól (*Orientations nouvelles en sémantique historique*) címen. Terence Spencer (Birmingham) előadása (*Shakespeare's Metaphors: the limits of Tolerance*) már kifejezetten a költői nyelv stilisztikai elemzésének eszközeit alkalmazta. A szekció előadói általában három szempontból közeledtek a témához. Egyesek a szövegelemzés eszközeinek tekintették a szemantikát, amely így alkalmas arra, hogy megvilágítsa a valóságnak a nyelvi elemek megjelenítő (reprezentatív) funkciója révén megnyilvánuló szerepét a műben, példának a strasbourgi Richard Thieberger előadását (*Avantages et inconvénients d'un déchiffre précis — démontrés à propos de Kafka et de Camus*), vagy a heidelbergi André de Vincenz-ét (*La langue et le réel, rapports directs ou rapports indirects*) említhetnők. Mások ugyane megközelítés változataként az irodalmi fordítás szemantikai vonatkozásaihoz nyúltak, így a kanadai Itzhak Bar-Lewaw (*Apuntes sobre la primera traducción española de La guía de los descarriados de Maimonides*), vagy a jeruzsálemi M. Altbauer (*Some remarks on semantics in slavonic Bible translations*). A szekció előadóinak többsége történeti részletkérdésekkel foglalkozott: szemantikai problémákkal egy-egy, főként régi szerző stílusában, metaforáiban, toposzaiban: a történeti szemantikát ezek az előadók nyilván csak így értelmezték; modern irodalmi anyaggal szemantikai vonatkozásban csak néhány előadó, pl. az amerikai George Pistorius (*Le rapport du réel et de l'imaginaire dans les métaphores de Pierre Reverdy et G. Apollinaire*), és a párizsi Alain Rey (*La qualification des styles artistiques de Nerval*), vagy a bristoli Gustav Herdan (*How far are Karl Krauss' views on language conditioned by his own?*) dolgozott. Nem volt sok képviselője a néhány éve még oly divatos terminus-történeti iránynak sem, példaként Géraud Antoine (Orléans) előadását (*Le destin sémantique du couple „destin-destinée”*) említhetnők, amelyből a éppen vizsgált fogalompár történeti-ideológiai vetülete hiányzott. Jan Kamerbeek (Utrecht) precízen alkalmazkodott a kijelölt tárgy kör kereteihez (*Le titre de la Condition Humaine dans sa perspective historique*), míg más előadások, így pl. az amerikai Bernhard Blume-é (*Fausts Himmelfahrt*) éppúgy kerülhettek volna az első szekcióba, mint a szemantikaiba.

A harmadik szekció témája: a kulturális érintkezések és a nyelv (*Les échanges culturels et la langue*), az összehasonlító irodalom- és művelődéstörténet, valamint a nyelvtudomány határára még inkább, mint az előző, a tárgyak olyan sokféleségét engedte meg, hogy ezeket kategóriába osztani alig lehet. Reinard W. Zandvoort (Amersfoort), a Szövetség egyik tiszteletbeli elnöke pontosan a tárgy körében maradván az angol nyelvi hatást mutatta be Európában (*English linguistic infiltration in Europe*). Vizsgálataival különböző európai nyelvek hatását afrikai vagy ázsiai nyelvekre állíthatjuk párhuzamba, mint amilyenről François Kapelinski (Nigeria) beszélt (*Observations on cultural and phonetic interference in learning English and French in Nigeria*), vagy Ngiyen Tran Huan (*L'influence française dans la formation de la langue vietnamienne moderne*) számolt be. Több előadás foglalkozott a két- és háromnyelvű területek kulturális és nyelvi problémáival: érdeklődést e szempontból, mivel több előadó is választotta tárgyul, azt lehet mondani, különösen Kanada keltett. A kongresszus e szekciójában természetesen az irodalmi kapcsolatok is előtérbe álltak, s az e vonatkozásban vizsgált irodalmak köre Indiától (Rabindra Kumar Dasgupte: Western response to Indian Literature) az amerikai indiánokig (Adrian Jaffe: *Chateaubriand's use of the language of M'Fingal for his American*

Indians), a dél-amerikai, szláv és nyugat-európai irodalmakig terjedt. A műfordításról szó esett e szekcióban is, itt nem szemantikai vizsgálat tárgyául szolgált, hanem kultúra-közvetítő funkciójában került vizsgálatra. A nyelvoktatás kérdéseinek éppúgy akadt szószólója, mint a nyelvtörténetnek, vagy a szláv nyelvek egymással való érintkezésének. Ez utóbbinak érdekes szempontjait tárta fel B. O. Unbegaun (New York), az ismert szlavista plenáris előadásában (*Les contacts culturels des langues slaves*). A nyelv és irodalom szinoptikus szemléletét alkalmazta anyagára a szaloniki Emmanuel Kriaras (*Les influences littéraires italiennes sur la littérature crétoise et la langue de ses textes*).

A szocialista országokból jött résztvevők közül 16-an adtak elő: 5 csehszlovák, 5 magyar, 4 román és 2 jugoszláv kutató. Előadásaik száma nem érte el a kongresszus összes előadásainak kb. 8 százalékát. Érdeklődésük, ahogy várható volt, leginkább az első szekció felé fordult. A 12 itt elhangzott előadással szemben a harmadik szekcióban csak 3, a szemantikában pedig csak 1 szerepelt. S ez nem csupán azzal magyarázható, hogy az irodalom és valóság kapcsolatának, a művészi realizmus mibenlétének problémája a szocialista országok irodalomtudományának annyira a gyújtópontjában áll, hiszen, amint az eddigiekből kiderült, az első szekció általában a kongresszus legnépesebb szekciója volt, utána a harmadik következett s csak végül a szemantikai. Az elosztás aránya tehát megfelelt a kongresszusi előadások általános statisztikájának. Inkább az volt a feltűnő, — s egyben örvendetes —, hogy a szocialista országok előadói aránylag sok elméleti témát jelentettek be. A kongresszuson elhangzott összesen 18 általános elméleti előadás (problèmes généraux) közül ugyanis 6 volt a szocialista országok részesedése, az előbbi százalékaránynak csaknem négyszerese.

Azt hiszem, ezúttal a nem nagy számok statisztikájából is bátran általánosíthatunk. Az elméleti érdeklődés a jelenlevő polgári filológusok körében nem volt gyakori, a kongresszusi résztvevőket azzal lehet jellemezni, hogy túlnyomó többségükben részlet-témákkal foglalkoztak, s nemcsak a szekciók „kis”-előadásaiiban, hanem a plenáris ülések hosszabb referátumaiban is. Pedig ezeknek az lett volna a feladatuk, hogy egy-egy témakör általános szempontjait körvonalazzák, bemutassák a kitézött téma probléma-komplexumának mai helyzetét, a kutatás legújabb eredményeit. (E követelménynek eleget tett Stephen Ullmann előadása.) Az előadások tárgyának túlságos szétszóródása mellett alighanem az elvi következtetések hiányát kell általános hibájaként felrónunk: lényegében tehát mind a témák elvi exponálása, mind pedig a tanulságok levonása elmaradt. Talán Pakisztánban, ahol a következő kongresszust fogják tartani, sikerül szuggesztívabban kijelölni a szekciók témáit is, nemcsak a főtemát, (amely ezen a kongresszuson is kifogástalan volt), s méginkább sikerül hozzáidomítani a szekciók témáihoz a plenáris referátumokat és a „kis”-előadásokat egyaránt. Ami az utóbbiakat illeti, a kongresszus szervezőin múlik, hogy elfogadják-e közülük azokat is, amelyek csak lazán vagy alig kapcsolódnak a kitézött tematikához, másrészt azonban a strasbourg-i kongresszus figyelmeztet a témák világos és egyértelmű megfogalmazásának és ugyanakkor határaik megvonásának szükségességére. Ha mindehhez tekintetbe vesszük a F. I. L. L. M.-be tömörült szakfilológiák különbözőségét és elágazásait, s akkor belátható, hogy a feladat egyáltalán nem egyszerű.

Végezetül a magyar küldöttség szerepléséről és a kongresszuson szerzett tapasztalatairól kell szólnunk.

F. I. L. L. M. -kongresszuson 5 magyar résztvevő először jelent meg egyszerre, mindazonáltal nem idegenként. Külföldi kapcsolataink megélénkülése következtében számos régi ismerőssel volt alkalmunk találkozni, akiknek egy része az elmúlt évek folyamán már járt hazánkban. Különösen szívélyes kapcsolataink fejlődtek ki már a múltban is az Association Internationale de Littérature Comparée (A. I. L. C.) vezetőségének jelenlevő tagjaival. A kongresszus alkalmából (en marge du congrès) velük együtt

a magyar küldöttség is résztvett az Association 1967-ben, Belgrádban tartandó kongresszusa főként egy pontjának előkészítésében. A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete az Associationhoz memorandumot nyújtott be egy nemzetközi alapon kidolgozandó világirodalomtörténeti kiadványsorozat tárgyában. A memorandum nagy mértékben tekintetbe vette Jacques Voisine A. I. L. C. alelnök még 1964-ben, az A. I. L. C. IV. fribourg-i kongresszusán tett és azóta kiegészített javaslatait. A memorandumban foglalt tervezet kibővített és részletezett formája a belgrádi kongresszuson kerül majd nyilvános megvitatásra.

A magyar résztvevők előadásait általában szíves érdeklődés kísérte, s noha elvi szempontjaik a hallgatóság többségének nem feleltek meg, a hozzájuk kapcsolódó viták hangja tudományosan korrekt volt. Köpeczi Béla előadásában (*Actualité et réalisme socialiste: La révolution socialiste dans la prose contemporaine*) megvilágította a szocialista realizmus fogalmát, bemutatta történeti kialakulásának néhány mozzanatát és olyan, a magyar irodalomban a Tanácsköztársaság idején megjelenő műfajait, a szovjet irodalomból pedig Solohov és Paszternák regényírását szembesítette az aktualitás aspektusából. Szabolcsi Miklós előadása, amely a második témakörhöz kapcsolódott, mivel az irodalmi szöveg elemzésének módszer-lehetőségeivel foglalkozott, (*Possibilité d'une unité des méthodes génétiques et structuralistes dans l'interprétation des textes*) újszerűségével és sokoldalúságával keltezt figyelmet s témája a magyar irodalomtudományra nézve is tanulsággal szolgál. Halász Előd grafikus szemléltetéssel illusztrálta a realitás jelentkezését Thomas Mann regényében, a *Varázshegyben* (*Die Formen der Wirklichkeit im „Zauberberg“*). Nyíró Lajos értékelméleti témát, a valóságtükrözés és az érték (*Reflet de l'actuel dans la littérature et valeur esthétique*) témáját választotta, s a nemzetközileg kidolgozatlan tárgy problémáinak éles megvilágításával aratott elismerést. Vajda György Mihály a realitás szükségszerű megjelenésének változatait elemezte a drámában, annak valóságtagadó változatában is (*Reality and modern drama*).

Szólnunk kell végül arról az elismerésről, amelyet a Juhász Péter és Köpeczi Béla által szerkesztett többnyelvű, *Littérature et réalité* című tanulmánykötet keltezt. A magyar filológusoknak a kongresszus alkalmából kiadott munkáit tartalmazó gyűjtemény eljutott a kongresszus vezetői és számos jelenlevő tekintélyes tudós kezébe, s kedvező véleményük nem kis mértékben szólt annak a ténynek is, hogy a Fribourghban bemutatott, Sötér István és Süpek Ottó által szerkesztett gyűjtemény (*Littérature hongroise-littérature européenne*) után két évvel a magyar irodalomtudomány újabb nemzetközi rangú munkát tudott produkálni. A kötet itthoni konzekvenciája remélhetőleg az lesz, hogy méginkább belássuk, mennyire fontos eredményeinket világnyelveken is közzétenni, minél több formában és minél több alkalommal.

Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a strasbourgi kongresszus a modern filológia nemzetközi életének jelentős eseménye volt, s hogy rendezési és módszertani tanulságaiból — a kedvezőkből éppúgy mint a kedvezőtlenekből, az eredményekből éppúgy mint a hibákból — hasznot húzhatunk a magyar irodalomtudomány további fejlesztésére is. Megerősített abban a tudatban, hogy jó úton járunk, ha tovább fokozzuk elméleti felkészültségünket és nemzetközi tájékozottságunkat, ha fejlesztjük irodalomtudományunknak azokat az ágait is (így pl. az irodalmi szemantikát), amelyekre eddig kevesebb figyelmet fordítottunk.

KÖPECZI BÉLA --- VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Tartalom

Az irodalom szociológiai szemlélete]	385
<i>Hegedűs András</i> : Az irodalmi és a társadalomtudományi megismerés mint szociológiai probléma.....	387
<i>Köpeczi Béla</i> : Író és irodalom a XX. század társadalmában	396
<i>Varga Károly</i> : Az irodalom empirikus szociológiai vizsgálata.....	407

DOKUMENTUMOK

<i>Vajda György Mihály</i> : A szociológiai irodalomszemlélet változatai	432
<i>Hippolyte Taine</i> : A környezet módszere	438
<i>Marie-Jean Guyau</i> : A művészi emóció és társadalmi jellege	440
<i>Gustave Lanson</i> : Az irodalomtörténet és a szociológia....	442
<i>Benedetto Croce</i> : Az irodalom mint „a társadalom kifejezése”	445
<i>Charles Lalo</i> : A művészet és a társadalmi élet.....	448
<i>P. N. Szakulin</i> : Az orosz irodalom története.....	449
<i>V. F. Pereverzev</i> : A marxista irodalomtudomány nélkülözhetetlen előfeltételei	451
<i>N. J. Jefimov</i> : Irodalom és szociológia.....	456
<i>I. J. Vercman</i> : A marxí—lenini művészetelmélet és annak szociológiai meghamisítása	462
<i>Levin L. Schücking</i> : Korízlás és „korszellem”.....	469
<i>Walter Benjamin</i> : A műalkotás helyzete technikai reprodukálhatóságának korszakában	471
<i>Pitirim A. Sorokin</i> : A kultúra belső és külső aspektusai és ezek megfejtésének módszerei	473
<i>Kenneth Burke</i> : Az irodalomkritika, mint az élet segítője	477
<i>Hugh Daniel Duncan</i> : A nyelv és az irodalom a társadalomban	478
<i>Karl Mannheim</i> : Kitekintés a művészettörténetre.....	483
<i>Arnold Hauser</i> : A művészetszociológia célkitűzései és határai	484
<i>Pierre Francastel</i> : A művészetszociológia feladatai....	489
<i>Albert Memmi</i> : Az irodalom szociológiájának feltételei....	493
<i>Theodor W. Adorno</i> : Líra és társadalom.....	496
<i>Lucien Goldmann</i> : Világképek és társadalmi osztályok....	498
<i>Lucien Goldmann</i> : Dialektikus materializmus és irodalomtörténet	502
<i>Leo Kofler</i> : A munkás, a kispolgár és a polgár mint a realista művészet lehetséges tárgya.....	506
<i>Leo Löwenthal</i> : Irodalom és társadalom	508
<i>Robert Escarpit</i> : Az író helyzete	510

SZEMLE

Történelem és szociológia. (P. N. Fedoszejev, Ju. P. Fran- cev, B. M. Kedrov, A. N. Szokolov, M. Hrapcsenko Sz. O. Smidt)	513
James H. Barnett: Áttekintés a modern amerikai kutató- sokról	519
Simon Jeune: Az „új kritikák” és a szociológia.....	523

KÖNYVEK

H. N. Fügen: Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden (<i>Vajda György Mihály</i>)	531
M. Weitz: Philosophy in Literature (<i>Varannai Aurél</i>)....	533
N. Frye: Analyse der Literaturkritik (<i>Barlay László</i>)....	533
Az új amerikai irodalomtörténeti könyvészet (<i>Ország László</i>)	535
R. N. Maier: Paradies der Weltlosigkeit (<i>Szondi Béla</i>)....	537
H. Himmel: Geschichte der deutschen Novelle (<i>Szondi Béla</i>)	538
M. C. Bradbrook: English Dramatic Form (<i>Pálffy István</i>)	539
C. B. Рожновский: Генрих Бэль (<i>Péterdi Emőke</i>)	540
T. Tanner: The Reign of Wonder (<i>Katona Anna</i>).....	541
R. M. Albèrès: Histoire du roman moderne (<i>Benkő Ákos</i>)	542
K. Kääri—H. Peep: A Glimpse into Soviet Estonian Lite- rature (<i>Voigt Vilmos</i>)	543
Б. Н. Путилов: Славянская историческая баллада (<i>Voigt Vilmos</i>)	546
H. Schneider: Kleinere Schriften zur germanischen Helden- sage und Literatur des Mittelalters (<i>V. Kovács Sándor</i>)	547
K. Jügel: Hungarica-Auswahl-Katalog der Universitäts- bibliothek Jena (<i>Hopp Lajos</i>)	549
J. Wain: The Living of Shakespeare (<i>Katona Anna</i>)....	550
Ch. Baudouin: Jean Racine, l'enfant du désert — R. Bar- thes: Sur Racine (<i>Szávai János</i>)	551
L. Kaim-Kloock: Gottfried August Bürger (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	552
Л. А. Плоткин: Д. И. Писарев (<i>Benkő Ákos</i>)	553
Ю. А. Ивакин: Сатира Шевченко (<i>Benkő Ákos</i>)	554
The Reader's Encyclopedia of American Literature (<i>Katona Anna</i>)	555
J. Brown: Panorama der modernen Literatur. USA (<i>T. E. I.</i>)	556
M. J. Lefèbve: L'image fascinante et le surréel (<i>Pór Péter</i>)	556

*

A F. I. L. L. M. (Fédération Internationale des Langues et Litteratures Modernes) X. kongresszusa (Strasburg 1966. VIII. 20 — IX. 3.)	559
---	-----

СОДЕРЖАНИЕ

Социология в литературе	386
Андраш Хегедюш: Литературное и общественное познание как социологическая проблема	387
Бела Кёпеци: Писатель и литература в обществе XX века	396
Карой Варга: Эмпирически-социологический анализ литературы	407

ДОКУМЕНТЫ

Дёрдь Михай Вайда: Разновидности социологических воззрений в литературе	432
И. Тэн: Метод изучения обстоятельств	438
М. Ж. Гюйо: Художественные эмоции и их общественный характер	440
Г. Лансон: История литературы и социология	442
Б. Кроче: Литература как «выражение общества»	445
Ш. Лало: Искусство и общественная жизнь	448
П. Н. Сакулин: Русская литература	449
В.Ф. Перевезрев: Необходимые предпосылки марксистского литературоведения	451
Н. И. Ефимов: Социология литературы	456
И. И. Верцман: Марксо-ленинская теория искусства и ее социологическое извращение	462
Л. Шюккинг: Стиль эпохи и «дух эпохи»	469
В. Беньямин: В эпоху возможностей технического репродукцирования	471
Питирим Сорокин: Внутренние и внешние аспекты культуры и способы их трактовки	473
К. Бурке: Литературная критика как помощник жизни	477
Х. Дункан: Язык и литература в обществе	478
К. Манхейм: Взгляд на историю искусств	483
А. Хойзер: Цели и границы социологии искусства	484
П. Франкастель: Задачи социологии искусства	489
А. Мемми: Условия применения социологии в литературе	493
Т. В. Адорно: Поэзия и общество	496
Л. Голдман: Представления о мире и классы общества	498
Л. Голдман: Диалектический материализм и история литературы	502
Л. Кофлер: Рабочий, мелкий буржуа и буржуа как возможный предмет реалистического искусства	506

Л. Лёвенталь: Литература и общество	508
Р. Эскарпи: Положение писателя	510

ОБОЗРЕНИЕ

История и социология (выступления П. К. Федосеева, Ю. П. Францева, Б. М. Кедрова, А. Н. Соколова, М. Храпченко, С. О. Шмидта)	513
Джеймс Х. Барнетт: Обзорение современных американских исследований	519
Симон Жён: «Новая критика» и социология	523

КНИГИ

*

X конгрес ФИЛЛИМ (Международная федерация современных литератур и языков). (Страсбург, 20 августа — 3 сентября 1966 года)	559
---	-----

S O M M A I R E

L'aspect sociologique de la recherche littéraire.....	386
András Hegedüs: La cognition littéraire et celle des sciences sociales comme problème sociologique.....	387
Béla Köpeczi: Écrivain et littérature dans la société du XX ^e siècle	396
Károly Varga: L'examen empirico-sociologique de la littérature.....	407

D O C U M E N T S

György Mihály Vajda: Les variantes de la conception sociologique de la littérature	432
H. Taine: La méthode du milieu.....	438
M.-J. Guyau: L'émotion artistique et son caractère social	440
G. Lanson: L'histoire de la littérature et la sociologie.....	442
B. Croce: La littérature comme «expression de la société»	445
Ch. Lalo: L'art et la vie sociale.....	448
P. N. Sakouline: Histoire de la littérature russe.....	449
V. F. Pereverzev: Les préalables absolus de la science littéraire marxiste	451
N. I. Efimov: Littérature et sociologie	456
I. I. Vertsman: La théorie d'art marxiste-léniniste et sa falsification sociologique	462
L. L. Schücking: Goût de l'époque et «esprit de l'époque»	469
W. Benjamin: L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique	471
P. A. Sorokine: Les aspects intérieurs et extérieurs de la culture et les méthodes aptes à les déchiffrer.....	473
K. Burke: La critique littéraire en service de la vie ...	477
H. D. Duncan: La langue et la littérature dans la société	478
K. Mannheim: Digression sur l'histoire de l'art.....	483
A. Hauser: Les objectifs et les limites de la sociologie de l'art	484
P. Francastel: Les tâches de la sociologie de l'art	489
A. Memmi: Problèmes de la sociologie de la littérature....	493
Th. W. Adorno: Poésie lyrique et société	496
L. Goldman: Conceptions du monde et classes sociales....	498
L. Goldmann: Matérialisme dialectique et histoire littéraire	502
L. Kofler: L'ouvrier, le petit bourgeois et le bourgeois comme l'objet possible de l'art réaliste.....	506

L. Löwenthal: Littérature et société.....	508
R. Escarpit: La situation de l'écrivain.....	510

REVUE

Histoire et sociologie. (P. K. Féodoséiev, Iou. P. Franzer, B. M. Kedrov, A. N. Sokolov, M. Khrapchenko, S. O. Schmidt)	513
J. H. Barnett: Une vue d'ensemble sur les recherches améri- caines modernes	519
S. Jeune: Les «nouvelles critiques» et la sociologie.....	523

LIVRES

*

X ^e Congrès de la F. I. L. L. M. (Fédération Internatio- nale des Langues et Littératures Modernes). (Stras- bourg, août 20 — 3 septembre 1966)	559
--	-----

*

Az Akadémiai Kiadó gondozásában jelent meg:

DANTE A KÖZÉPKOR
ÉS A RENAISSANCE KÖZÖTT

Szerkesztette:

Kardos Tibor

670 oldal — Kötve 73,— Ft

E tanulmánykötet, amelyet magyar és olasz kutatók írtak, hozzájárulás az egész világ tisztelgő megemlékezéséhez Dante Alighieri születése 700. évfordulóján.

A reformkor s az 1848—49-es szabadságharc, majd Arany János Magyarországa és Babits Mihály méltó Dante-hagyományt bízott ránk örökségül. Olyan valóságos képet, amely megerősítette bennünk Engels híres szavait Dantéről, mint a középkor utolsó és az újkor első költőjéről. A Danteirodalom eddigi eredményeinek ismeretében e kötet szerzőinek feladata mindenekelőtt az volt, hogy közelebbről meghatározzák Dante történeti helyzetét a középkor legvégén és a renaissance kapujában, a feudalizmus és a feltörő olasz városok küzdelmei közepette. A kötetben található új eredmények megvilágítják Dante humanitás-eszményének jellegét, forrásait és történeti összefüggéseit, szimbolikus kifejezőmódját, művészi kifejezőmódjának haladó világnézetével való összefüggéseit s a dantei szatíráját. Alapvetően újat ad a kötet Dante itáliai és magyarországi útját illetően is nemcsak adatokban, hanem a társadalmi tényezők mély elemzésével is.



AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

*

*

Az Akadémiai Kiadó gondozásában jelent meg:

HAGYOMÁNY ÉS ÚJÍTÁS
Tanulmányok
a XX. századi világirodalom történetéből

Szerkesztette:

Vajda György Mihály

337 oldal — Kötve 48,— Ft

A XX. századi világirodalmi jelenségeket feltáró tanulmánykötet jeles szerzői a művészeti hagyományok továbbélésének, változásának és megújításának kérdéseivel foglalkozva a haladó szellemű tartalmi és formai újítások bonyolult összefüggéseit és ellentmondásait elemzik. Az egyes dolgozatok egybehangzó megállapítása, hogy a tartalmi és formai törekvések összefüggése a XX. században nem egyértelmű és egysíkú, hanem nemzetek, irányok és a történeti adottságok szerint különböző. — A kötet a XX. századi világirodalommal foglalkozó magyar kutatások bibliográfiája zárja.



AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

*

MAGYAR
HUNGARICUS ACADEMIAE
BIBLIOTHECA

Ára: 10,— Ft
Előfizetés egy évre 32,— Ft

INDEX: 25.380



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST