

JU T. 204

✓
1-472 -

1-3 nr

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

7-9



II. ÉVF.

FEBRUÁR

1. SZÁM

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

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

Felelős szerkesztő:

KARDOS TIBOR

E szám munkatársai: *Báder Dezső* lektor (Műszaki Egyetem), *Bene Ede* egy. tanársegéd, *Bodi László* egy. tanársegéd, *Deák Károly* fordító, *Görgei Gábor* tanárjelölt, *Gyergyai Albert* egy. tanár kandidátus, *Herczeg Gyula* egy. adjunktus, *Heszke Béla* középiskolai tanár, *Kádár Zsuzsa* lektor (Ifjúsági Kiadó), *Kerényi Grácia* író, *Köllő Miklós* dramaturg (Magyar Filmgyártó Vállalat), *Oltványi Ambrus* tud. s. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézete), *Ország László* osztályvezető (MTA Nyelv-tudományi Intézete), *Pődör László* lektor (Corvina Kiadó), *Sárffy Zoltán* ügyész, *Sziklay László* főiskolai tanszékvezető tanár, kandidátus (Szeged), *Szilvás D. Gyula* tud. s. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézete), *K. Vágó Márta* egy. tanársegéd, *Vámosi Pál* író, *Vízy István* középiskolai tanár, *Zend Róbert* fordító.

Szerkesztőség:

Budapest, XI. Ménesi út 11—13.

Tel.: 268—062.

Technikai szerkesztők:

BOR KÁLMÁN ÉS TÖRÖKNÉ ERDELYI ILONA

Irodalmi Figyelő

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

Bankszámla: MNB. 46.

1307.204

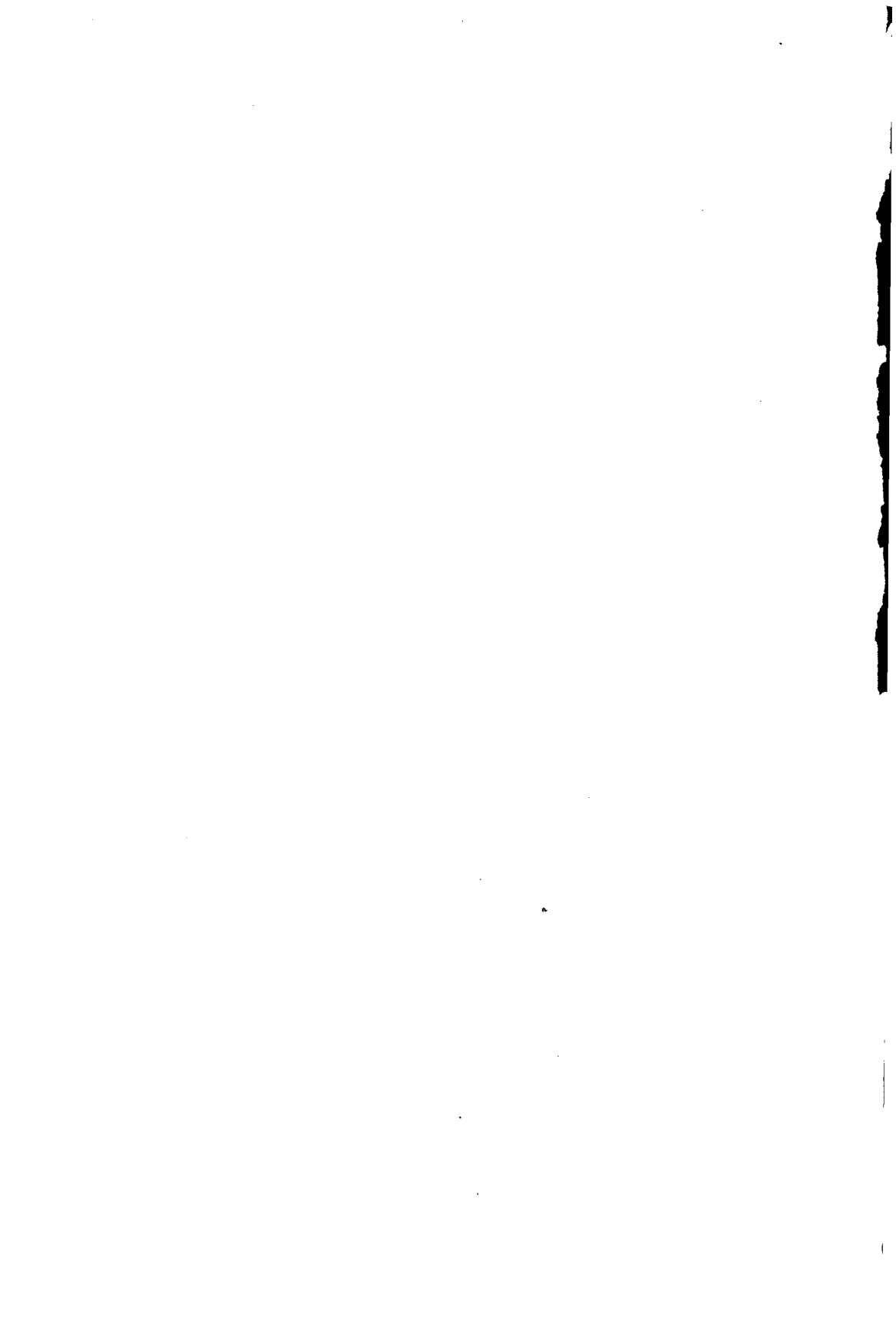
IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

II. évfolyam

1956





SZEMLE

<i>Bene Ede</i> : Stendhal és korunk.....	4 : 322
<i>Györy János</i> : Az újabb Corneille-kutatás eredményei.....	2 : 119
<i>Kádár Zsuzsa</i> : Vita a tipikus kérdéséről a szovjet irodalomban.....	3 : 215
<i>Oliványi Ambrus</i> : „A dialektika kalandjai” — vagy az antimarxizmus kudarca	1 : 23
<i>Szabó György</i> : Az újrealista filmművészet kérdéseiről.....	4 : 333
<i>Szenczi Miklós</i> : A német Shakespeare-kritika új útjai.....	4 : 311
<i>Sziklay László</i> : Tudományos konferencia P. Jilemnický munkásságáról.....	1 : 12
<i>Gyementyev, A.</i> : Milyen legyen a szovjet irodalom történetének felépítése? (Ford.: Vízzy István).....	1 : 1
<i>Kott, J.</i> : A művészet újszerűsége és forradalmisága (Deák Károly).....	3 : 207
<i>Markiewicz, H.</i> : Újból — a realizmusról (Süteő Imre).....	2 : 110
A romantika (Nagy Szovjet Enciklopédia, 36. köt.) (Nagy Géza).....	2 : 101, 3 : 220
<i>Soriano, M.</i> : A gyermekirodalom rövid története. III. (Heszke Béla).....	1 : 16

VITA

<i>Elszberg, J.</i> : Realizmus és antirealizmus? (Nagy Géza).....	4 : 344
<i>Forgács László</i> : Forradalmi romantika — vagy szocialista realizmus?.....	3 : 222

ÍRÓI ARCKÉPEK ÉS MEGEMLÉKEZÉSEK

Corrado Alvaro emlékezete (Sándor A. Pál).....	4 : 351
Cervantes (Tudor Vianu).....	1 : 28
F. M. Dosztojevszkij (Jermilov, V.).....	2 : 125
Albert Camus du Gard-képe (B. Mészáros Vilma).....	3 : 228
Halldor Laxness (Sárffy Zoltán).....	1 : 37
Albert Pražák (Szalatnai Rezső).....	4 : 349
Restif de la Bretonne (Bene Ede).....	1 : 31
Walt Whitman (Gyergyai Albert).....	1 : 35

MONOGRÁFIÁK

<i>Bonnard, A.</i> : A görög civilizáció. Az Iliastól a Parthenónig (Borzás István)...	3 : 236
<i>Andrejev-Krivics, Sz. A.</i> : Lermontov (Vámosi Pál).....	1 : 39
<i>Birjukov, V.</i> : Az Urál költészete (Kovács Zoltán).....	2 : 145
<i>Bjalij, G. A.</i> : V. M. Garsin (Debreceni Pál).....	3 : 251
<i>Erdman, D. V.</i> : Blake (Szenczi Miklós).....	2 : 139
<i>Fitzgerald, Brian</i> : Daniel Defoe (Kéry László).....	4 : 361
François Rabelais (Bajcsa András).....	4 : 354
<i>Hunnigher, B.</i> : A színház eredete (Vajda Gy. Mihály).....	2 : 136
<i>Ivascsenko, A. F.</i> : Gustave Flaubert. A francia realizmus történetéből. (Salyá- mosy Miklós).....	3 : 246

<i>Ivasova, V. V.</i> : A XIX. század külföldi irodalmának története. (Az olasz irodalom története 1789—1830) (Sallay Géza).....	2 : 146
<i>Lalou, René</i> : Korunk francia irodalmának története (Pödör László).....	1 : 52
<i>Ormis, V. Ján</i> : Ján Kollár-bibliográfia (Sziklay László).....	3 : 240
<i>Papernij, E.</i> : Majakovszkij formaművészetéről (Botka Ferenc).....	3 : 255
<i>Pražák, Albert</i> : Hviezdoslavval. Beszélgetések a költővel életéről és művéről (Sziklay László)	4 : 368
<i>Purisev, B.</i> : Vázlatok a XV—XVII. századi német irodalom történetéből (Mollay Károly)	4 : 360
<i>Suchier, Walter</i> : Francia verstan (Gáldi László).....	4 : 373
<i>Vianu, Tudor</i> : Az irodalmi stílusművészet kérdései (Herczeg Gyula).....	1 : 47
<i>Voegt, Hedwig</i> : A német jakobinus irodalom és publicisztika (Bodi László) ..	4 : 364
A polgári dráma a varsói pozitivizmus korában. Válogatta, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Tadeusz Sivert (Kerényi Grácia).....	1 : 43

FOLYÓIRATCIKKEK

Irodalomelmélet

<i>Becher, Johannes R.</i> : A szonett filozófiája vagy kis szonett-tan	4 : 379
<i>Busmin, A.</i> : A művészi felnagyításról	2 : 154
<i>Cálin, Vera</i> : Jegyzetek a régi és új regény időtartamáról.....	4 : 381
<i>Csicserov, I. I.</i> : A drámai konfliktus és a véletlen problémája.....	3 : 260
<i>Friedman, Norman</i> : A nézőpont szerepe a regényben	4 : 382
<i>Holodov, J.</i> : Az első és utolsó felvonás között.....	2 : 157
<i>Holloway, John</i> : Az „új” és az „újabb kritikuskok”	3 : 291
<i>Kahler, Erich</i> : A modern regény átalakulása.....	3 : 292
<i>Kammari, M.</i> : Az alap és felépítmény néhány problémája.....	4 : 385
<i>Levin, Harry</i> : A kritika válsága	3 : 295
<i>Mejlak, B.</i> : A nagy örökség	4 : 387
<i>Morell, Roy</i> : A tragikus gyönyörűség lélektana.....	4 : 388
<i>Reizov, B. G.</i> : A forma fogalma a műalkotás elemzésében.....	3 : 264
<i>Schadewaldt, Wolfgang</i> : Félelem és szánalom?	3 : 296
Vita a humanizmus és a humanisztika körül.....	3 : 279

Germán nyelvű irodalmak

<i>Auer, Annamarie</i> : Van-e irodalomelméletünk?	2 : 162
<i>Bach, Annaliese</i> : Franz Werfel költészetének fővonásai.....	4 : 390
<i>Beeching, Jack</i> : Az eredeti, cenzurálatlan <i>Rongyos nadrágú filantrópok</i>	2 : 182
<i>Bien, Horst</i> : Joseph Conrad és az anarchizmus.....	2 : 164
<i>Bowers, Fredson</i> : McKerrow Shakespeare-szövegkiadási elveinek kritikája....	1 : 86
<i>Brinkmann, Richard</i> : Wittenwiler <i>Ringjének</i> jelentőségéhez.....	3 : 290
<i>Cash, Arthur H.</i> : A <i>Tristram Shandy</i> locke-i pszichológiája.....	1 : 88
<i>David, Claude</i> : Goethe <i>Wilhelm Meister vándorévei</i> c. műve mint szimbolikus költészet	3 : 270
<i>Downer, Alan S.</i> : J. E. Hankins: Shakespeare származékos képvilága.....	2 : 192
<i>Fussel, B. H.</i> : Szerkezeti módszerek. T. S. Eliot <i>Four Quartets</i> -ában	4 : 391
<i>Greenleaf, R.</i> : Jay B. Hubbel: A Dél az amerikai irodalomban.....	2 : 183
<i>Herra, Maurice</i> : A <i>Fűszálak</i> sorsa Európában és Latin-Amerikában.....	2 : 184
<i>Kaim, Lore</i> : G. A. Bürger és a francia forradalom	1 : 72
<i>Kantorowicz, Alfred</i> : Thomas Mann és Heinrich Mann.....	4 : 392
<i>Karst, R.</i> : Schiller és Mickiewicz	1 : 92
<i>Kaskin, Iván</i> : Hemingway vagy a legyőzött halál.....	4 : 393
<i>Kettle, Arnold</i> : Az 1955. év angol irodalma.....	3 : 262
<i>Klarermann, A. D.</i> : Grillparzer és a modernnek.....	4 : 395
<i>Lawson, J. H.</i> : Életrajzi megjegyzések	4 : 397
<i>Motiljova, T.</i> : Sinclair Lewis műveiről	1 : 61

<i>Price, Hereward T.</i> : A képvilág szerepe Websternél.....	1 : 91
<i>Rilla, Paul</i> : G. Hauptmann életművéhez.....	2 : 171
<i>Romanova, J.</i> : William Faulkner művészetének háborúellenes motívumai....	2 : 161
<i>Schumacher, Ernst</i> : Az expresszionizmus írája.....	3 : 275
<i>Sillen, Samuel</i> : Gondolatok Dreiserről.....	3 : 285
<i>Štříbrný, Zd.</i> : A szocialista realizmus Howard Fast történelmi regényeiben...	2 : 173
<i>Thienova, Ingeborg</i> : John Galsworthy és a kritikai realizmus.....	2 : 175
<i>Thomson, Patricia</i> : A régi és az új módi Dekkernél és Massingernél.....	3 : 298
<i>Weisinger, Herbert</i> : A shakespeare-i tragédia tanulmányozása Bradley óta....	2 : 193

Keleti irodalmak

<i>Dambuyant, Marinette</i> : Kalidásza.....	4 : 398
<i>Dzsafri, Sz.</i> : Költő és közönség.....	2 : 156
<i>Fan Ning</i> : Korai népi nyelvű elbeszélések.....	1 : 66
<i>Fjodorenko, N. T.</i> : A klasszikus kínai költészet. Tang korszak.....	3 : 261
<i>Gargi, Balwant</i> : Levél Új-Delhiből.....	3 : 282
<i>Mayoux, Jean-Jacques</i> : A kínai színház.....	1 : 76
<i>Stiller, Robert</i> : Tíz pantun.....	4 : 399
A tibeti népi irodalom.....	4 : 400

Kelta irodalom

Kelta nyelvű irodalom.....	2 : 199
----------------------------	---------

Magyar irodalom

<i>Feyl, Othmar</i> : A magyarországiak vezetőszerpe a jénai egyetem nemzetközi szellemtörténetében.....	1 : 67
--	--------

Román nyelvű irodalmak

<i>Alatri, Paolo</i> : Michele Abbate: Benedetto Croce filozófiája és az olasz társadalom válsága.....	4 : 400
<i>Albouy, Pierre</i> : Alfred de Vigny, a költő és a rendőr.....	2 : 197
<i>Baldacci, Luigi</i> : Aldo Palazzeschi.....	3 : 280
<i>Gafju, Mihail</i> : Szocialista realista irodalmunk élenjáró írója (M. Sadoveanu)	2 : 167
<i>Guichard, Léon</i> : Beaumarchais és Mozart.....	1 : 90
<i>Jesualdo</i> : Az uruguayi irodalom útja.....	1 : 71
<i>Joncherie, Roger</i> : Nadeau, vagy a kritikus lázadása.....	2 : 186
<i>Joncherie, Roger</i> : Az „új” kritikáról.....	2 : 186
<i>Kopal, Josef</i> : Realista törekvések a francia irodalom történetében.....	3 : 271
<i>Lanza de Laurentiis, Maria Teresa</i> : A valóság Domenico Rea műveiben.....	2 : 188
<i>Levaillant, Jean</i> : Anatole France írói teremtő művészete.....	2 : 198
<i>May, Georges</i> : A történetírásból keletkezett-e a regény? Hogyan válaszol a kérdésre a felvilágosodott XVIII. század elejének francia regénye....	1 : 88
<i>Muscetta, Carlo</i> : <i>Metello</i> és az újrealizmus válsága.....	1 : 78
<i>Petrini, Mario</i> : A <i>Megszabadított Jeruzsálem</i> elégikus-lírai ihletése és Tasso epikai törekvései.....	4 : 401
<i>Russo, Paolo</i> : Paul Strand—Cesare Zavattini: <i>Egy falu</i>	2 : 189
<i>Salinari, Giambattista</i> : A komikum az <i>Isteni Színjátékban</i>	3 : 284
<i>Spitzer, Leo</i> : Az elbeszélés eredetisége a <i>Malavogliákban</i>	3 : 288
<i>Stinglhamber, Louis</i> : A végtelenség érzése a modern költészetben.....	4 : 403
<i>Vitner, Ion</i> : Eminescu és a párizsi Kommün.....	3 : 277
<i>Witkowski, Leon</i> : A görög tragédia és az opera keletkezése 1600 körül....	3 : 278
<i>Wurmser, André</i> : A kritika kritikája.....	1 : 82

Szláv nyelvű irodalmak

<i>Blagoj, D. D.</i> : Puskin <i>Bronzlovasának</i> kompozíciója.....	2 : 153
<i>Budzyk, Kazimierz</i> : A nyelv fejlődése és az írott nyelv stílusainak, valamint a szépirodalom egyes művészi formáinak kialakulása.....	4 : 405
<i>Buriánék, František</i> : Néhány párizsi ösztönzés vitánk részére.....	3 : 268
<i>Čaplovič, Ján</i> : Három adalék régebbi irodalmunk történetéhez.....	3 : 269
<i>Dancsev, Pencso</i> : A szocialista realizmus kérdései.....	2 : 165
<i>Grosszman, L. P.</i> : Turgenyev drámai tervei.....	2 : 196
<i>Jeleonszkij, Sz. F.</i> : A XVIII. századi tömegirodalom történetéből (Szöveges vásári képek).....	1 : 58
<i>Karjakin, Ju. F.</i> — <i>Pilmak, Je. G.</i> : Az <i>Utazás Pétervárról Moszkvába</i> kétféle értékelése a szovjet irodalomban.....	1 : 59
<i>Kuzmina, V. D.</i> : A XVIII. századi orosz demokratikus szatíra ismeretlen alkotásai.....	1 : 87
<i>Malnick, Bertha</i> : Az orosz dráma elmélete és gyakorlata a XIX. század elején.....	2 : 194
<i>Markiewicz, Henryk</i> : Pozitívizmus és kritikai realizmus.....	1 : 74
<i>Mjasnyikov, A. Sz.</i> : A realizmus problémái az első orosz forradalom időszakában.....	2 : 158
<i>Matuška, A.</i> : A szlovák prózáról.....	2 : 168
<i>Moldavszkij, D.</i> : Megjegyzések Ilf és Petrov műveiről.....	4 : 407
<i>Mukařovskij, Jan</i> : A cseh irodalomtudomány tíz éve.....t.....	3 : 273
<i>Nazarenko, V.</i> : Ne öntsük ki a fürdővízzel együtt a gyereke is.....	2 : 160
<i>Rjurikov, B.</i> : Még egyszer az életigazságról.....	1 : 64
<i>Svejkovskij, František</i> : A <i>Sándor-regény</i> . Tanulmány a cseh irodalom történetének az ócseh vers sajátosságairól szóló fejezetéhez.....	4 : 408
<i>Tersen, Emile</i> : Mickiewicz és Franciaország.....	1 : 83
<i>Trifonova, T.</i> : A prózairodalom 1955-ben.....	3 : 266
<i>Varloot, Jean</i> : Új kritika van kialakulóban. Megjegyzések Aragon <i>Szovjet irodalmak</i> c. könyvéhez.....	2 : 190
<i>Vodička, Felix</i> : Božena Němcová nagyanyó-típusának a keletkezése.....	4 : 410
<i>a Wka, Kazimierz</i> : Fredro a népi író.....	1 : 75
<i>Wyka, Kazimierz</i> : Vígjátéki elemek a <i>Pan Tadeuszban</i>	2 : 176
<i>Zyszlavszkij, D.</i> : Dosztojevszkij és a burzsoá kritika.....	4 : 412
<i>Zaeqy, Jerzy</i> : A <i>Wiklef-ének</i> és elfelejtett dallama.....	2 : 192

Népköltészet

<i>Berndt, Rolf</i> : Az angol folklorisztika új útjai.....	2 : 178
<i>Barnes, Luis</i> : Az amerikai és angol népdal.....	2 : 180
<i>Csicserov, V.</i> : Az irodalom és a népköltészeti szájhagyomány.....	1 : 56
<i>Csikovani, M. J.</i> : Gruz-szerb-magyar epikus kapcsolatok.....	4 : 413

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

II. ÉVF.

1955. FEBRUÁR

I. SZÁM

A. GYEMENTYEV

Milyen legyen a szovjet irodalom történetének felépítése?

Znamja, 1955. 9. sz. 185—193. p.

A közelmúltban egymás után három szovjet irodalomtörténeti munka jelent meg: az orosz-szovjet irodalom történetének vázlata (I. rész), az ukrán-szovjet irodalom történetének vázlata és a belorusz-szovjet irodalom történetének vázlata. Ezeknek a vázlatoknak a tanulmányozásakor azonnal szembetűnik, hogy nagy eltérés van közöttük még szerkezet dolgában is: az orosz és ukrán irodalom vázlatában a korszakfelosztás nem azonos, nincsenek bennük monográfia jellegű tanulmányok, a belorusz irodalom vázlatában viszont vannak. Nyilvánvaló dolog tehát, hogy a szovjet irodalomtörténet szerkesztési alapelveinek megvitatása halaszthatatlan, sürgős feladat.

1.

Elméletileg és gyakorlatilag igen jelentős kérdés, hogy az irodalomtörténeti kézikönyv csupán általános áttekintést nyújtó fejezeteket tartalmaz-e, vagy emellett még a kiváló írókról szóló monografikus tanulmányokat is. A kérdés helyes eldöntése érdekli az irodalomtanárokat, az egyetemi hallgatókat, a középiskolásokat és az olvasók nagy táborát.

Meg kell említenünk, hogy az utóbbi időben az irodalomtörténetekben a szintetikus áttekintést adó felépítés elve bizonyos mértékben elterjedt és így el is fogadták. Ezen az elven épül fel az orosz-szovjet és ukrán-szovjet irodalom vázlata, s éppen ebben az elvben látta G. Lenobl az orosz-szovjet irodalom vázlatának (*Lityerturnaja Gazeta*, 1955. márc. 31.), Sz. Sahovszkoj pedig az ukrán-szovjet irodalomtörténet vázlatának egyik érdekét (az ukrán *Lityerturnaja Gazeta*, 1955. márc. 25). Amikor pedig a belorusz-szovjet irodalomtörténet vázlatának szerzői eltértek ettől a szerkesztési elvtől és felvették munkájukba az írók monografikus jellemzését, eljárásukat J. Mozolkov helytelenítette (*Lityerturnaja Gazeta*, 1955. febr. 8.).

Néhány szakember azt ajánlja, terjesszük ki a szintetikus szerkesztés elvét az egész irodalomtörténetre és ezt tegyük szabállyá. Körülbelül ebben a szellemben nyilatkozott N. Prejanyiskov a *Lityerturnaja Gazeta* 1955. márc. 12-i számának hasábjain, s e szempont védelmére és indokolására írt külön cikket D. Blagoj az *Izvesztyija Akademii Nauk*-ba. Az iro-

dalmi folyamat törvényszerűségeit csak akkor tárhatjuk fel és csak akkor teremthetünk valóban tudományos irodalomtörténetet, ha szakítunk a monografikus jellemzésekkel, — vallja néhány kutató. Irodalomtörténeti művekben áttekintő fejezeteknek monografikus jellegűekkel való egyesítését »hagyományosnak«, azaz a forradalom előtti irodalomtudományból eredőnek tartják, s mint »összetákolt« »irodalmi medalion« rendszert elítélik.

Marietta Saginjan szintén ellenzi, hogy monografikus tanulmányokat szőjenek bele az irodalomtörténetbe. Az *író naplójában* arról beszél, hogy nem lehet az egyes írói életműveket kiragadni a »szöveg általános áradatából«, minthogy az irodalmat az írók »közösen teremtik«. Szerinte »irodalmaink történetét úgy írják, mintha mindegyikünk a maga spirituszos üvegében üldögélne«.

Mint látható, az irodalomtörténeti mű »hagyományos« felépítését minden oldalról hevesen támadják, pedig igazán tudományos igényű, teljes értékű irodalomtörténetet írni Puskin, Nyekraszov, L. Tolsztoj, Gorkij, Majakovszkij, Sevcsenko, Franko, Leszja Ukrainka, Ticsina, Janka Kupala, J. Kolasz és más kiváló írók életének és működésének monografikus jellemzése nélkül szerintem lehetetlen. Ez éppen olyan képtelenség, mint megírni az orosz zene történetét Glinkáról és Csajkovszkijról szóló fejezetek nélkül, vagy az orosz festészet történetét anélkül, hogy külön fejezetben tárgyalnánk Szurikovot és Repint. A szintetikus felépítés elvének érvényesítésével különféle könyveket lehet írni, — például az irodalmi áramlatok történetét, »irodalomfilozófiát« (ezt tette a maga idejében Andrejevics-Szolovjov), »stílusszociológiát«, sőt még az irodalmi folyamatnak, »mint olyannak« (G. Lenobl meghatározása szerint) összefoglaló áttekintését, — csak éppen irodalomtörténetet nem.

Az összefoglaló jellegű irodalomtörténeti művekben (ez áll a sok tekintetben értékes orosz és ukrán-szovjet irodalomtörténeti vázlatokra is) az élő irodalomtörténetet feláldozzák absztrakt meghatározások és elvont sémák kedvéért, és így az irodalom története nagyon is elhomályosul. Ezekben a művekben bizony elég siralmas helyzetben vannak azok az írók, akik nagy művészi értékeket hoztak létre: megfosztják őket életrajzuktól, munkásságukat feldarabolják, megfosztják őket sajátos jellegüktől, műveiket a szokványos megfogalmazások Prokrustes-ágyába kényszerítik, és afféle »közepes nagyságokat« csinálnak belőlük. Az íróknak ilyen módon preparált, szintelenített alkotó munkássága elvész az általános áradatban, s csupán illusztrációjává lesz az olyan általános fejlődési törvényszerűségeknek, mint pl. az »átmenet a klasszicizmusból a romantikába«, »az irodalom demokratizálása«, »a szocialista realizmus módszerének kialakulása«, »az iparosítás témájának fejlődése az irodalomban« stb. S erre még azt mondják, hogy ez irodalomtörténet, hogy ez az egyetlen lehetőség »az irodalom fejlődési folyamatának feltárására«. Vajon az irodalom szintetikus ábrázolásának szerkesztési elve nem annak a következménye-e, hogy nem tudják elemezni az író munkásságának sajátosságait, s nem tudják megmutatni törvényszerű kapcsolatait a társadalom és az irodalom fejlődésével? És nem a szükségét avatjuk-e erénnyé? Nem túlságosan drága árat fizetünk-e ezért az erényért? Hiszen ha az irodalomtörténeti művekben csupán ilyen ábrázolásra szorítkozunk, ez arra a téves elképzelésre

mutat, hogy nincsenek nagy, kiemelkedő íróink, hanem csak »irodalmi folyamat«, »közös erőfeszítések« és »alkotói kölcsönhatás« van.

Azt mondják, hogy az irodalomtörténetek monografikus fejezetei gátolják az irodalmi folyamat törvényszerűségeinek tanulmányozását, mintha a fejlődési törvények csak tárgyalás egészében fejeződhetnének ki és nem érvényesülhetnének az egyes írók munkásságában. De hiszen az igazán tudományos igényű monográfiák az író munkásságát szoros kapcsolatban tárgyalják a társadalom történetével, a gazdasági viszonyok fejlődésével, az osztályharcokkal és a nép történetével. Másrészt lehet-e Puskin, Nyekraszov és Gorkij műveit tanulmányozni, ha nem tárgyaljuk életrajzukat, társadalmi tevékenységüket?¹

Egyesek az irodalomtörténet szintetikus felépítésének hívei közül hajlandók elveik érvényét az »akadémiai kiadványok« területére korlátozni; elismerik, hogy a középiskolai tankönyvekben tisztán módszertani elgondolások alapján »aligha lehet meglenni áttekintő és monografikus fejezetek összekapcsolása nélkül«. És az egyetemi tankönyvekben és előadásokban? Jól emlékszem arra, hogy egyszer sok évvel ezelőtt a Leningrádi Tudományegyetem egyik professzora a kiváló írók monográfiái nélkül szeretett volna irodalomtörténeti előadást tartani. A hallgatók türelmetlenül várták, hogy professzoruk »mikor tér már rá az irodalomra«.

Ugy gondolom, téves már maga az a gondolat, hogy az irodalomtörténeti mű szerkesztésének különféle elvei lehetnek: egy tudományos az akadémiai kiadványok számára, és egy másik, egy pedagógiai a tankönyvek számára. Ha a monografikus fejezetek hátráltatják az irodalomtörténet tudományos kifejtését, akkor törölni kell azokat a tankönyvekből, ha azonban elősegítik az irodalomtörténet tanulmányozását, akkor az »akadémiai jellegű« művekbe is bele kell illeszteni őket.

Arra nem is gondolhatunk, hogy a középiskolai vagy egyetemi tankönyvekben lemondhatunk a tudományos módszerről. A párt Központi Bizottsága és a népbiztosok tanácsa »A történelem tanításáról a szovjet iskolákban« c. közismert határozatában bírálta a történelem középiskolai tanításának elvont, sematikus jellegét, és azt követelte, hogy a történelem-tankönyvekben »a legfontosabb eseményeket és tényeket időrendben és a történelmi alakok jellemzésével« fejtsek ki. Ezzel korántsem mondtak le a tudományosság igényéről a pedagógia javára, sőt éppen ellenkezőleg: olyan tankönyvek megírását kívánták, amelyek elősegítik a marxista-leninista történettudomány fejlődését.

Nem kétséges, hogy az orosz és az ukrán irodalomtörténet vázlatai az összefoglaló és monografikus jellegű fejezetek egyesítése révén sokat nyertek volna tudományosság dolgában, és sokkal szélesebb körű olvasótábor figyelmét keltették volna fel. Ezek a vázlatok most elsősorban szakembereknek való könyvek, akkor viszont kétségtelenül olvasták volna pedagógusok, egyetemisták és a szovjet irodalomtörténet iránt érdeklődő olvasók százezrei. S hiába igyekeznek elhítni a szintetikus szerkesztés elvének

¹ D. Blagoj egyébként feltételezi, hogy az irodalomtörténetben nélkülözni lehet nemcsak az írók életrajzát, hanem még az irodalmi egyesületek, társaságok és a kritika jellemzését is, ami már egészen érthetetlen. Elképzelhető vajon az orosz irodalom története az Arzamasz-kör, Belinszkij és Dobroljubov nélkül?

hívei, hogy az összefoglaló áttekintéseknek monográfikus fejezetekkel való egyesítése csak módszertani szempontból előnyös. Nem, vannak ennek tudományos és módszertani előnyei egyaránt. Lehetővé teszi, hogy az irodalom legkiválóbb eredményeit minden sajtóságukkal együtt konkrétan tanulmányozzuk, hogy sokoldalúan és mélyre hatolva felderítsük keletkezésük folyamatát, és az író alkotói útját a maga egységében és belső logikájában mutassuk be.

A szintetikus szerkesztés elvének hívei Belinszkij, Csernisevszkij és Gorkij műveire igyekeznek támaszkodni. Irodalomtörténeti munkáikban — mondják — ők is megvoltak monográfiák nélkül. Blagoj ebben az összefüggésben Belinszkijnek évi összefoglaló szemléit idézi emlékezetünkbe. De mi köze ehhez ezeknek a szemléknek? Bennük nyilvánvalóan nem lehetett semmilyen monografikus jellemzés és nem is kellett volna lennie. Talán inkább arra emlékezzünk, hogy Belinszkijnek szándékában volt megírni és kiadni az orosz irodalom történetét, amelybe külön fejezetként felvette volna ismert tanulmányait Kantyemirről, Gyerzsavinról és másokról. Nem jobb lenne-e, ha Puskinról írt tanulmányára gondolnánk, amelyben monográfiaszerűen feldolgozta Batyuskint, Zsukovszkijt és magát Puskit?

A. Nyikityenkónak *Kísérlet az orosz irodalom történetének megírására* c. művéről 1845-ben Belinszkij ezt mondja: »Három mód van arra, hogy az irodalmat megismerjük és tanulmányozzuk. Az első csupán kritikai, ez minden kiváló író kritikai feldolgozásából áll, a második tisztán történeti, ez az egész irodalom fejlődésének áttekintése: itt több gondot fordítunk a korszakokra és az irodalmi iskolákra, mint az egyes szereplőkre. A harmadik módszer a két előzőnek lehetőleg egyesítése. Ez a módszer a legjobb«. Csernisevszkij megírta *Az orosz irodalom gogoli korszaka* c. művét, de nem a ma D. Blagojtól hirdetett elvek szerint. És Gorkij *Orosz irodalomtörténete* is az összefoglaló és monografikus jellemzések egyesítésén alapul. Fűzzük még hozzá, hogy irodalomtörténeti és a társadalmi eszmék történetét tárgyaló műveikben Plehanov és Lunacsarszkij sem mondtak le a kiválóbb emberek részletes jellemzéséről, s nem vonták kétségbe ennek célszerűségét. Az író személyét, életrajzát, munkásságának fejlődését csak a vulgárszociológusok hanyagolták el, s ők akarták az irodalomtörténet »irodalmi stílusok szociológiájával« helyettesíteni, a formalisták pedig az irodalmi formák öncélú fejlődéstörténetére akarták korlátozni. Így aztán az összefoglaló szerkesztési elv híveinek utalgatásai Belinszkijre, Csernisevszkijre és Gorkijra alaptalanok.

Nem kevesebb azoknak az ellenérveknek a száma sem, amelyeket az összefoglaló fejezeteknek monografikus fejezetekkel való egyesítése ellen hoznak fel. Azt bizonygatják, hogy az efféle művek irodalmi portrék mechanikusan összekapcsolt sorozatai, hogy az összefoglaló áttekintések a jelentősebb művek elemzése nélkül halványak, színtelenek, és az irodalmi fejlődésnek bennük megrajzolt képe eltorzul, hogy a monografikus jellemzések elszakítják az író a történelemtől, műveiket pedig keletkezési helyüktől és idejüktől, hogy a kiválóbb írók külön fejezetekbe történő kiemelése következtében nem tudjuk megmutatni az írók egymásra gyakorolt hatását, és így sok tehetséges író háttérbe szorul.

Azt hiszem e vádak közül néhány igazságtalan, néhány pedig — bár helytálló — mégsem annyira komoly, hogy megingassa magát a szerkesztési elvet.

Persze, ha valamely műben az összefoglaló fejezetek semmitmondóak, csupán »ráadások«, akkor az ilyen irodalomtörténet menthetetlenül irodalmi arcképsorozat lesz. Így épül fel például a középiskolák X. osztálya számára készített orosz irodalmi tankönyv, amelyben Gorkij, Majakovszkij, Solohov, Fagyjev, N. Osztrovszkij életének és működésének monografikus jellemzését a szovjet irodalom összefoglaló áttekintése követi 1917-től napjainkig. Az efféle felépítés kétségtelenül nem bírja el a komolyabb kritikát, de hiszen ez inkább szomorú kivétel mint általános szabály.²

A szintetikus és monografikus részek helyes összekapcsolása feltételezi, hogy a szintézisek megfelelő terjedelműek, magvasak legyenek, következtetések és értékelések pedig kellően indokoltak. Ezek a részek feltárják az irodalmi folyamat általános törvényszerűségeit, s meghatározzák az egyes irodalmi művek lényegét. Ilyenkor nem hiba, ha néhány író kiemelkedőbb alkotásának jellemzését a monografikus fejezetek majd részletesebben tárgyalják és konkretizálják. Ez természetes és célszerű.

Előfordul természetesen az is, hogy egy műben, amelyben szintézis és monográfia együtt szerepel, a kiváló írók jellemzései ki vannak szakítva az irodalmi fejlődés általános folyamatából. De ez egyáltalán nem szükség-szerű. A monografikus fejezetek általában szervesen kapcsolódnak a szintézisekhez. Az író életét és munkásságát szoros összefüggésben kell elemeznünk azzal a történelmi szakasszal, amelybe az író működése tartozik, valamint az irodalmi élettel, amellyel kölcsönhatásban van. Az egyetemi vagy akadémiai színvonalú orosz-szovjet irodalomtörténetet nem lehet elképzelni Gorkijról, Majakovszkijról, A. Tolsztojról, Solohovról, Fagyjev-ről, D. Bednijről, Szerafimovicről, Furmanovról, N. Osztrovszkijről, Makarenkóról, Gladkovról, Fegyinről, Erenburgról, Katajev-ről, Leonov-ról, Tvardovszkijről, Iszakovszkijről, Marsakról és más kiváló szovjet írók-

² Az új és a régi tankönyv közötti fő különbség a tananyag csökkentésével magyarázható. Köztudomású, hogy a középiskolai tanulók rendkívül túl vannak terhelve, s ezért minden tárgyból (és így irodalomból is) csökkenteni kellett a tananyagot. Az új tanterv általában helyesen határolja körül a szovjet irodalomtörténeti tényeknek azt a körét, amelyet a középiskolai tanulóknak el kell sajátítaniuk. De a tanterv felépítését nem hagyhatjuk ellenvetés nélkül. A tantervhez csatolt útmutató hangsúlyozza: az orosz irodalom tanításának egyik legfontosabb feladata, hogy megértesse a tanulókkal az irodalmi jelenségek törvényszerűségeit és történelmi feltételekhez kötöttségét. De milyen törvényszerűségekről és feltételekhez kötöttségről lehet beszélni, mikor az írókról szóló monográfiák a tantervben a társadalmi feltételek és irodalmi áramlatok tárgyalása előtt szerepelnek, munkásságuk el van szakítva a történelemtől, és a szovjet irodalom általános összefoglalása egyetlen, rövidre fogott áttekintésbe zsúfolódik, amely ismeretlen okokból a monográfiák után következik. Ez a felépítés nem felel meg a pedagógiai követelményeknek sem. Arra kényszeríti az irodalomtanárokat, hogy a tanév végén az általános áttekintésre előirányzott tizenkét óra alatt rohanjanak végig az egész szovjet irodalmon, hogy aztán még sebesebben — hat óra alatt — száguldjanak végig a szovjet népek irodalmán. Vajon nem lenne-e jobb, ha (az anyag felduzzasztása és az óraszám emelése nélkül) a szintetikus és monografikus fejezetek váltogatnák egymást, a szovjet népek irodalomtörténete pedig a szintézisekben szerepelne?

ról szóló fejezetek nélkül. A feladat másféle megoldása élettelenne és szegényessé tenné a szovjet irodalom élő és gazdag történetét.

2.

Az irodalomtörténet megírásánál nagy jelentősége van az átgondolt és indokolt periodizációnak, korszakolásnak. Ez segítséget nyújt az irodalmi folyamat irányának, főbb szakaszainak és alapvető törvényszerűségeinek meghatározásában. Sajnos a szovjet irodalomtörténet korszakfelosztásának kérdése nemcsak hogy nincs megoldva, hanem komolyabb formában még fel sem merült. A szovjet irodalom említett »vázlatai« ékes bizonyítékai ennek. Elég annyit mondanunk, hogy a belorusz-szovjet irodalom történetének vázlata a belorusz-szovjet irodalmat öt korszakra osztja, az orosz-szovjet irodalom vázlata pedig négy korszakra az orosz-szovjet irodalom történetét létezésének már az első tizenhat évében.

Az orosz és ukrán »vázlat« szerzői mechanikusan alkalmazták a szovjet irodalom történetére azt a korszakfelosztást, amelyet a *SzK(b)P története. Rövid tanfolyam* használ. Így jelent meg aztán a vázlatokban a polgárháború időszakának irodalma (1918—1920), a népgazdaság helyreállítása időszakának irodalma (1921—1925), a szocialista iparosításért vívott harc szakaszának irodalma (1926—1929), a kollektivizálásért vívott harc szakaszának irodalma (1930—34) stb.

Ezt a korszakfelosztást sok más irodalomtörténeti mű is elfogadta. De nemcsak irodalomtörténeti mű. A Szovjet Tudományos Akadémia Történettudományi Intézetében a közelmúltban vitatták meg a történelmi korszakfelosztás kérdését. Ennek során számos példát sorakoztattak fel arra, milyen mechanikusan használják fel a *Párttörténet* korszakfelosztását a szovjet társadalmi élet legkülönbözőbb területeinek történetével foglalkozó munkákban. Így például az 1954-ben megjelent *A testnevelés története c. könyv* egyik fejezete *A szovjet testnevelés a külföldi katonai intervenció és polgárháború szakaszában*, a másik *A szovjet testnevelés a népgazdaság helyreállítása békés munkájának éveiben*, a harmadik *A szovjet testnevelés a szocialista iparosításért vívott harc szakaszában* stb. címet viseli.

Az irodalom történetét természetesen nem lehet elszakítani a szovjet társadalom történetétől, fel kell tární a párt vezető és irányító szerepét a szovjet irodalom fejlődésének minden egyes szakaszában, de egy szovjet irodalomtörténeti mű szerkesztésében egyáltalán nem kötelező dogmatikusan követni az *SzK(b)P története. Rövid tanfolyam*ának korszakfelosztását. Az irodalom történetének megvannak a maga sajátosságai, és egyes szakaszainak időkeretei bizonyos mértékben eltérhetnek az ország történetének egyes periódusaitól. Éppen ezért az irodalom fejlődésének korszakfelosztását saját történetének fordulatot jelentő szakaszaiból kiindulva kell megállapítani. Az irodalmi folyamatnak ilyen korszakfelosztása nemcsak nem ellenkezik a szovjet társadalom fejlődésének általános történeti korszakfelosztásával, hanem éppen arra támaszkodik.

Hogy milyen nehéz helyzetbe hozza az irodalomtörténészt a *Párttörténet* korszakfelosztásának mechanikus érvényesítése az irodalom fejlődésében, arról a következő példákából is képet alkothatunk. A *Párttörténet*-ben külön fejezetként szerepel az Októberi Szocialista Forradalom elő-

készítésének és véghezvitelének időszaka (1917. ápr.—1918.), a szovjet irodalomban viszont aligha lehet ilyen korszakot megállapítani. Ha ilyen korszakot nem jelölünk meg, akkor a *Párttörténet* korszakfelosztását követve a szovjet irodalom történetét nem az Októberi Forradalomtól kell kezdeni, hanem 1918-tól, a polgárháború kezdetétől. Az orosz-szovjet irodalom története vázlatának szerzői éppen így jártak el.

A *Párttörténet* egyik fejezete a szocialista társadalom felépítése befejezésének szakasza (1935—1937). De még az ukrán vázlat szerzői is, akik leginkább ragaszkodtak az általánosan elfogadott történelmi korszakfelosztáshoz, kénytelenek voltak ettől eltérni és a korszak határát 1941-ig kitolni.

Ha az általánosan elfogadott korszakfelosztást mechanikusan alkalmazzuk az irodalomra, akkor az irodalom története rendkívül rövid szakaszokra tagolódik, ami természetesen ugyanazon nevek és művek folytonos ismételtesére és a műnek felesleges anyaggal való túlsúlyolására vezet. Éppen ez a hibája az orosz és ukrán-szovjet vázlatoknak, amelyek néha már-már bibliográfia számba mennek. De nem is lehet ez másképp, ha az irodalom történetét 3—4 éves szakaszokra osztjuk.

A túlságosan részletező korszakfelosztás arra kényszerít, hogy több részre »daraboljuk« nemcsak a hosszabb ideig működő írók munkásságát, hanem az olyan nagy művek is, mint a *Klim Szamgin*, a *Golgotha*, a *Csendes Don* és az *Első Péter*. Így tehát lehetetlen egészében jellemezni az író alkotó munkásságát és műveit, a történelmi törvényszerűségek tanulmányozása pedig szinkronikus táblázatokra és tematikailag hasonló jelenségek rendszerezésére szorítkozik. De miféle törvényszerűségeket állapíthatunk meg, ha az irodalmi művek jellegét és jelentőségét csak rendkívül szűk időszak keretein belül igyekszünk magyarázni? Nem állíthatjuk azt pl. hogy amiért a *Csendes Don* I. és II. kötetét Solohov az ország iparosításának időszakában írta, a *Klim Szamgin* III. kötetét pedig Gorkij a mezőgazdaság kollektívizálásának idején, ez a tény lényeges lenne ezeknek a műveknek az elemzése szempontjából. Sok mű az író hosszú éveig tartó munkájának eredménye, és semmiképp sem használhatjuk fel annak a történelmi szakasznak az illusztrálására, amelyben megjelent. A szovjet irodalom fejlődésének reális folyamata ellentmond ennek az eljárásnak. Az orosz-szovjet irodalom történetének vázlatával kapcsolatos cikkekben már rámutattak arra, hogy az iparosítással foglalkozó fontosabb művek (Leonov, Saginjan, Katajev, Iljin, Gladkov, Erenburg és mások) a mezőgazdaság kollektívizálásának idején keletkeztek.

Ismételjük: a túlságosan részletező korszakfelosztás nem lehet szovjet irodalomtörténeti mű tudományos szerkesztésének alapja. Ez az oka annak, hogy ezúttal sem érthetünk egyet Marietta Saginjannal, aki *Az író naplójában* az örmény-szovjet irodalom történetének »nagy« és »széles« korszakfelosztását bírálva kijelentette, hogy az örmény-szovjet irodalmat négy szakaszra sokkal könnyebb felosztani, mint például huszonnégyre.

Nem azon fordul meg a dolog, hogy mi nehezebb és mi könnyebb, hanem hogy mi helyesebb, — milyen korszakfelosztás felel meg legjobban azoknak az objektív törvényszerűségeknek, amelyek az irodalomnak mint az ideológia sajátos területének fejlődési folyamatából adódnak.

Az orosz klasszikus irodalom fejlődésének alapvető törvényszerűségeit az oroszországi felszabadító mozgalom lenini korszakfelosztásából értelmezhetjük; eszerint mint tudjuk, ez a mozgalom három, egyenként 10 éves szakaszra oszlik. Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy a marxizmus klasszikusai sohasem szorították bele az irodalom fejlődését számtalan szakasz szűk ketrecébe, s a fontos irodalmi folyamatok és a kiváló írók (Dante, Goethe, Lev Tolsztoj, Gercen, Gorkij és mások) munkásságának magyarázatát mindig nagyobb időszakokban és a nép életének sokkal jelentősebb eseményeiben keresték.

Ez az oka annak, hogy a szovjet irodalom történetének akármilyen korszakfelosztását is fogadnók el, ennek a periodizációnak igen átfogónak kell lennie, és főként magának az irodalomnak a fejlődésén kell alapulnia.

A legvitatottabb kérdés a szovjet irodalom fejlődésének első szakaszaival kapcsolatos. Az orosz-szovjet irodalom történetének vázlatában az 1918-tól 1934-ig terjedő időszak irodalma négy szakaszra tagolódik. Nézetünk szerint sokkal indokoltabb az a szerkesztés, amely szerint irodalmunk egész történetét a szovjet állam fejlődésének első szakaszában (1917—1932) úgy kell tekintenünk, mint fejlődésének első szakaszát. 1932—33-ra már leraktuk a szocializmus alapjait, és megsemmisítettük a kizsákmányoló osztályokat. Megtörtént a komoly fordulat a szovjet társadalom történetében. Az 1932—33-as években megsemmisült a RAPP és ekkor tömörültek a szovjet írók az egységes szovjet írószövetségbe. Gorkij *Jegor Bulicsov és a többiek* c. színműve, Solohov *Új barázdát szánt az eke*, Osztrovszkij *Az acélt megedzik*, Katajev *Hajrá*, Iljin *A nagy futószalag* c. műve, Gladkov *Energia* c. művének első része, Pogogyin *Barátom* c. színműve és más művek voltak ebben az időben a szocialista realizmus legnagyobb sikerei.

De lehet, hogy a kérdést sokkal jobban megoldhatjuk, ha a szovjet irodalomnak az Októberi Forradalomtól a Nagy Honvédő Háborúig terjedő történetét két időszakra osztjuk: 1917—1928, 1929—1941.

Milyen érvek szólnak e mellett a korszakfelosztás mellett? És mindenekelőtt mik ennek a két időszaknak a legfontosabb sajátosságai?

Az első időszak a szocialista realizmus megszilárdulása a szovjet irodalomban, amikor az irodalomban a legkülönbözőbb csoportosulások küzdöttek egymással, amikor a marxista—leninista világnézet, a szocialista realizmus utat tört magának a szovjet irodalomban, s leküzdötte az ellenséges ideológia makacs ellenállását.

Ebben az időben a szovjet irodalom legfőbb témája a régi oroszországi életforma megdöntése, a forradalom és a polgárháború volt, főhőse pedig a szovjet ember, aki végrehajtja a forradalmi fordulatot, védi a nép vívmányait a polgárháborúban. A nagy fordulatnak, az Októberi Szocialista Forradalomnak tükröződése az emberek életében és sorsában: ez a legfőbb tartalma e korszak irodalmának. Az irodalom főcélja: a kapitalizmus törvényszerű és elkerülhetetlen bukásának, a forradalom diadalának és a polgárháborúban a nép győzelmének hirdetése. Erről tanuskodik Gyemjan Bednijnek *A földért, a szabadságért, a munkásjussért* c. poemája, Blok *Tizenketten* c. műve, Majakovszkij *150 000-je*, Furmanov *Csapajevje*, Szerafimovics *Vasáradata*, K. Fegyin *Városok és évek*, Fagyevjev *Tizenkilencen*, Saginjan *Változások*, Trenyov *Ljubov Jarovaja*, Lavre-

nyov *Leszámolás*, Gorkij *Az Artamónovok* és *Klim Szamgin* c. művei, Majakovszkij *V. I. Lenin* és *Csudajó* c. poémája, A. Tolsztoj *Golgothájának* első kötetei, Solohov *Csendes Donja* és más művek.

A szovjet társadalom életében ez az Októbertől a »nagy fordulat évéig« terjedő szakasz azt jelentette, hogy a szovjet nép győzelmet aratott a polgárháborúban, helyreállította a népgazdaságot, s a kapitalista elemek ellen intézett támadás eredményeként a városban a szocializmus javára dönt el a »ki kit« kérdése.

A szovjet irodalom második szakasza (1929—1941) a szocialista realizmus végleges győzelmének és diadalának időszaka; a szovjet írók javarésze ekkor állt a szovjet hatalom mellé; a marxista—leninista világnézet mélyen gyökeret vert az írókban, felszámolták a RAPP-ot és a többi csoportosulást a szovjet irodalomban, és megteremtették a szovjet írók egységes szövetségét; a szocialista realizmus vált a szovjet irodalom alapvető módszerévé.

Ebben az időben a szovjet irodalom fő témája a szocialista építés, a munka lett, amely becsület és dicsőség dolga; főhőse a szocializmus építője. Ennek a szakasznak a legfőbb tartalma: a szocialista építés tükröződése az emberek sorsában és tudatában, a szocialista társadalom emberének kialakulása. Ennek az időszaknak főcélja a szocializmus szükség-szerű és törvényszerű győzelmének hirdetése, a békeharc, az imperializmus ellen és a háború réme ellen vívott harc. Ezt tapasztaljuk az iparosításról és a kollektivizálásról szóló első regényektől, színművektől, versektől kezdve az olyan művekig, mint Pavlenko *Keleten*, Makarenko *Az új ember kovácsa*, Tvardovszkij *Hangyaország*, Maliskin *Isten háta mögötti emberek*, Krimov *A »Derbent« tankhajó* c. műve.

A szovjet társadalom életében ez a »nagy fordulat évétől« a Nagy Honvédő Háború kezdetéig tartó szakasz a háború előtti ótéves terveknek, az iparosítási program sikeres teljesítését, a mezőgazdaság kollektivizálását és a kulákságnak, mint osztálynak megsemmisítését jelenti. Ez az időszak a szocializmus központosított támadásának ideje az egész fronton és a szocialista társadalom építésének a befejezése.

A szovjet irodalom történetének egyik szakaszából a másikba való átmenet kétségkívül az 1929/30-as években kezdődött. Ezekben az években a pártsajtó és a szovjet közvélemény bírálta a mensevik idealizmust és mechanizmust a filozófiában és a politikai gazdaságtanban, Pokrovszkij iskoláját a történettudományban, valamint a perevalista és rappista elméleteket a kritikában. Ezekben az években kezd kiadni Gorkij *Vivmányaink*, *Az épülő Szovjetunió* c. folyóiratokat, és közlésezi *A szovjetek szövetségében* c. karcolatait és az *Elbeszélések a hősokról* c. ciklusát. Gorkij tevékenysége azt jelentette, hogy a szovjet irodalom új témák és új feladatok felé fordul. Ezekben az években jelenik meg N. Pogogyin *Tempó* és *Poéma a fejszéről*, A. Bezimenszkij *Tragikus éjszaka*, M. Iszakovszkij *Poéma a távozásról* c. műve és más korai művek az iparosításról és a kollektivizálásról. Ezekben az években válik szokássá az, hogy az írók meglátogatják a gyárat, az új építkezéseket és a kolhozokat, s ennek eredményeként sok novella és más műfajú mű jelenik meg a szocialista építésről. Az előző évek tapasztalataira és eredményeire támaszkodva, fejlődésének új szakaszába lép az irodalom.

A szovjet irodalomnak az egyik szakaszból a másik szakaszba való átmenete megfelel a szovjet társadalom életében a »nagy fordulat évének«, az első ötéves terv kezdetének, a mezőgazdaság fokozott kollektivizálásának, a kulákság mint osztály felszámolásának; a Szovjetunió ekkor lép a szocializmus időszakába. A mezőgazdaság teljes kollektivizálása és a kulákság mint osztály felszámolása mélyreható forradalmi változás volt, következményei egyenértékűek az 1917. októberi fordulattal. Forradalom volt ez, eredményeként nemcsak a mezőgazdaság műszaki újjáépítését oldottuk meg, hanem felszámoltuk a régi, burzsoá, egyéni parasztréteget a falun, és megteremtettük az új rendet, a szocialista kolhozok rendjét. Mindkét fordulatot a dolgozók millióinak érdekében hajtottuk végre, és ez mozgásba hozta a nép legszélesebb tömegeit. Egészen természetes, hogy mindez fordulatot idézett elő az irodalom történetében is.

Amint már említettük, a legnehezebb és legvitatottabb a szovjet irodalom történetének az a szakasza, amely az Októberi Forradalomtól a Nagy Honvédő Háborúig terjed. A további korszakfelosztás nem nehéz és nem vitatott. A szovjet irodalom történetének korszakfelosztása a következő lehetne:

1. a szocialista realizmus megszilárdulásának korszaka a szovjet irodalomban; (1917—1928);
2. a szocialista realizmus győzelmének időszaka a háború előtti öt-éves tervek idején;
3. a szovjet irodalom a Nagy Honvédő Háború idején.³
4. a szocialista realizmus irodalmának fejlődése a háború utáni években.

3.

A *Szovjetunió története* c. tankönyv tervezetéhez fűzött megjegyzéseiben I. V. Sztálin, A. A. Zsdanov és Sz. M. Kirov következetesen hangsúlyozták: »Nekünk olyan szovjet történelem-tankönyvre van szükségünk, amelyben Nagy-Oroszország történetét nem szakítják el a Szovjetunió többi népének történetétől.« A tankönyv tervezetét készítő bizottságot bírálva azt írták, hogy ez a bizottság »nem teljesítette, sőt nem is értette meg a feladatot. Az orosz történelem tervezetét állították össze, nem pedig a *Szovjetunió* történetét, azaz Oroszország történetét azoknak a népeknek története nélkül, amelyek a Szovjetunió keretébe tartoznak...«

A történészek figyelembe vették ezeket a megjegyzéseket. Írtak szovjet történelmi tankönyveket és olyan könyveket, amelyekben az orosz történelem szorosan összefügg a Szovjetunió többi népének történetével.

³ Sokan ellenezhetik, hogy a Nagy Honvédő Háború irodalmához hasonlóan nincs külön korszak a polgárháború irodalma számára. De a polgárháború időszaka rövidebb volt, a szovjet irodalom ezekben az években éppen csak megszületett, és nem volt még olyan gazdag, mint a Nagy Honvédő Háború idején, nem tért el annyira a rákövetkező öt év irodalmától. Ezenkívül számos olyan tényt és problémát, amely az irodalom fejlődésének e korához tartozik (az Októberi Szocialista Forradalom ugrás az orosz irodalom történetében, a szovjet irodalom és a klasszikus örökség kapcsolatának kérdése stb.) az irodalomtörténet *Bevezetésében* kell megvilágítani.

Nem kétséges, hogy Sztalin, Zsdanov és Kirov megjegyzései közvetlenül vonatkoznak a Szovjetunió irodalmának történetére, különösképpen a szovjet irodalom történetére. Olyan irodalomtörténetre van szükségünk, amely nem szakítja el az orosz-szovjet irodalmat a Szovjetunió többi népei szovjet irodalmának történetétől.

A szovjet irodalom soknemzetiségű irodalom, egységes célokkal, módszerrel és ideológiával. A szovjet írók egységes írószövetségbe tömörülnek. Miért nincs hát mind a mai napig egységes szovjet irodalomtörténet, sőt nem is tűzték ki ilyen mű megírásának feladatát. Csak üdvözölni tudjuk az orosz, az ukrán és a belorusz irodalom vázlatainak megjelenését, de még nagyobb esemény lenne egy egységes szovjet irodalomtörténeti vázlat megjelenése.

E mű megjelenésének nagy politikai, tudományos és gyakorlati jelentősége lenne. Elég arra utalnunk, hogy egyáltalán nem kielégítő a Szovjetunió népei irodalmának tanítása a középiskolákban és a főiskolákon. A középiskolákban, bár a tantervek feltüntetik, gyakorlatilag mégsem veszik át ezt az anyagot. Nem sokkal jobb a helyzet a főiskolákon sem. A Szovjetunió népei irodalmának tanulmányozásáról sok szó esik egyetemeken és pedagógiai főiskolákon, a helyzet azonban az, hogy a kérdés nem halad a megoldás felé. Az egységes szovjet irodalomtörténeti tankönyv megírása gyökeres javulást idézne elő a Szovjetunió népei irodalmának tanításában.

Sokan azt mondhatják, hogy az egységes szovjet irodalomtörténeti tankönyv megírására irányuló javaslat nem veszi figyelembe az egyes népek irodalmának nemzeti sajátosságait, a nemzeti forma sajátosságait. Vitán felül áll, hogy a nemzeti forma különbözősége a szocialista realizmus irodalmában nagyon nagy jelentőségű, és nem korlátozódik csak nyelvi különbségre. A nemzeti formát az irodalomban egy-egy nép nemzeti jellegének, életének sajátossága és különböző kulturális hagyományai határozzák meg. De az egységes szovjet irodalomtörténeti tankönyv miért akadályozná meg azt, hogy feltárjuk a nemzeti forma sajátosságait az irodalomban? Éppen ellenkezőleg, az ilyen tankönyv elősegíti, hogy jobban megvilágítsuk az egyes szocialista népek irodalmának sajátosságait, összehasonlítsuk egymással a Szovjetunió népeinek irodalmát. Ezenkívül az egységes szovjet irodalomtörténeti tankönyv lehetőséget ad arra, hogy megmutassuk a szovjet irodalom fejlődésének általános törvényszerűségeit és tendenciáit, közös korszakfelosztást állapítsunk meg, sokkal szélesebb alapon és mélyrehatóbban mutassuk meg a népek barátságának jelentőségét a szocialista nemzetek irodalmának fejlődése szempontjából, a párt vezető és irányító szerepét a szovjet társadalomban.

Az egységes szovjet irodalomtörténeti tankönyv, mint minden új dolog létrehozása a legkülönbözőbb jellegű nehézségekbe ütközik. De mindezt le lehet küzdeni, hiszen az írók II. Össz-szövetségi Kongresszusán a szovjet irodalmat egységes egésznek tekintették, megvitatták eredményeit és fejlődésének távlatait az összes testvérnépek irodalmának tapasztalatai alapján.

Jelenleg a szocialista nemzetek irodalmának majdnem minden lényesebb alkotását lefordították a szovjet népek különféle nyelveire. Könyvek jelentek meg és jelennek meg a szocialista nemzetek irodalmának

történetéről, minden köztársaságban vannak irodalomtörténészek, és gazdag tapasztalatokat szereztünk az alkotói együttműködés terén is.

Minden feltétel megvan a szovjet irodalomtörténet egységes tankönyvének megírásához. Az irodalomtörténészek és összefogásukon áll a fontos feladat teljesítése.

(Ford.: Víz István)

SZIKLAY LÁSZLÓ

Tudományos konferencia P. Jilemnický munkásságáról

A Szlovák Tudományos Akadémia Irodalmi Intézete 1954. május 26-án konferenciát rendezett. Szlovák és cseh irodalomtörténészek megtárgyalták azokat az eredményeket, amelyeket Peter Jilemnický életművének kutatásával kapcsolatban ért el eddig a tudomány. A konferencián elhangzott referátumok és hozzászólások szövegét a *Slovenská Literatúra* II. évfolyam 2. száma teljes egészében közli. (150—202. p.)

Milos Tomčík: *Miesto Petra Jilemnického vo vývine slovenskej literatúry*. (Peter Jilemnický helye a szlovák irodalom fejlődésében) c. tanulmányában azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy a szlovák irodalom első szocialista realista írója cseh származása ellenére milyen szervesen illeszkedett bele a szlovák realizmus fejlődésébe, abban a korszakban, amikor a kiéleződött osztályharc döntő módon jelentkezett az irodalomban is.

A cseh pedagógus rövid időn belül felméri, megérti és irodalmi művei középpontjába helyezi a Kiszuca-vidéki szlovák falu problémáit. A szlovák irodalmi élet ekkor éli át egyik legválságosabb időszakát; a polgári írók egy helyben topognak, egyik program a másik után hangzik el anélkül, hogy bármelyik egy lépéssel is előbbre vinné az irodalmat. Jilemnický — aki részben adottságai, világnézete, részben pedig a Szovjetunióban szerzett ideológiai-művészeti képzettsége következtében már ebben az időben is egyenes úton haladt regényírói célkitűzése felé — a polgári írók céltalan »programjaira« eképp válaszol barátjához, Edo Urxhoz intézett levelében: »Csak csinálják tovább a programjaikat. A programok csak programok maradnak. Nincs többre erejük. Jó fantáziájuk van, de már érzékük a valósághoz egyáltalában nincs. Én sohasem olvastam programokat. A program — a munkám. Amíg mások a kávéházban vitatkoztak a modern szlovák proletár-prózáról, addig az messze, a hegytetőn, egy árva iskolában petróleumlámpa mellett megszületett.«

Jilemnický tehát jól tudta, hogy küldetése van a szlovák irodalmi fejlődésben. Viszont a proletár internacionalizmus öntudatos vállalása lehetővé tette számára, hogy a szlovák valóságot a szovjet példa szem előtt tartásával és a cseh realista próza addigi eredményeinek a számbavételével ábrázolja. Antal Stašek, Karel Nový, Ivan Olbracht, Marie Majerová voltak a mintái, amikor első regényét, a *Vit'azný pádot* (Hősi halál) megírta.

Tomčik részletesen beszámol arról, hogy milyen tapasztalatokat szerzett Jilemnický a Szovjetunióban, részben mint az oda kivándorolt csehek és szlovákok tanítója, részben pedig mint a moszkvai újságíró-egyetem hallgatója. Ezeket a tapasztalatokat érvényesíteni, alkalmazni tudta azokban a műveiben, amelyeket a szlovák nép sorsproblémáiról hazatérése után írt. Így született meg a *Pole neorané* (Törtetlen föld) című regénye, amellyel már nemcsak beilleszkedett a szlovák fejlődésbe, hanem mind a mai napig példamutatóan jelölte ki a továbbhaladás irányát.

Tomčik módszeres, körültekintő alapossgággal vizsgálja, hogy illeszkedett bele Jilemnický a szlovák széppróza fejlődésébe. Röviden rámutat az 1918 előtti szlovák próza tematikájára; a falu és a kisváros volt Janko Jesenský, Božena Slančíková—Timrava s Jan Čajak műveinek a középpontjában. 1918 után, a szlovák társadalmi fejlődés új szakaszán a kritikai realista ábrázolási módszer hanyatlásnak indult. A polgári dekadencia jelei mutatkoztak meg e korszak nem egy szlovák prózaírójánál, még akkor is, ha — mint pl. J. C. Hronský — a kritikai realistákat emlegették elődjeikként. A »falu önmagáért«-szemlélet (ruralizmus, kisparaszti szűklátókörűség) végezetül sok íróat a fasizmushoz vezetett el. A cseh irodalomban erre a veszedelemre Julius Fučík mutatott rá. Megállapításai az 1918 utáni szlovák irodalomra is érvényesek.

Jilemnickýnek ebben a helyzetben éppen az volt a jelentősége, hogy a szlovák falu tematikáját kiragadta a szűkkeblű, csak a falut értékelő szemléletből, és legfontosabb regényeiben sem izolálta a társadalom egyéb kérdéseitől. A szlovák írókat is, olvasókat is ráébresztette arra, hogy a dolgozók problémái összefüggnek. A Kiszuca vidékén lejátszódó cselekmény nem csak a kiszucái helyi problémákat taglalja, hanem általában is feltárja a nyomor okait a kapitalista társadalmi rendben.

Martin Rázus, Milo Urban, J. C. Hronský nem egy regénye tárgy vagy éppen érint olyan problémákat, amelyekről Jilemnický regényei szólnak. Ezek a polgári írók is felszólalnak a gazdasági válság, a nyomor, az alkoholizmus embertelen következményei ellen. De egyedül Jilemnickýnek sikerült továbbvinnie a szlovák irodalmi fejlődést azzal, hogy ezeket a problémákat nem önmagukban, csak a szlovák falu viszonylatában tárgyalja, hanem beleilleszti az egyetemes társadalmi fejlődés törvényszerűségei közé.

Ebből a szempontból nagyon figyelemre méltó, ahogy Tomčik összehasonlítja Milo Urban és Jilemnický munkáját. Urban első regényének, a *Živý bičnek* (Élő ostor) is éppen az volt a jelentősége, hogy rámutatott a szlovák falu égető szociális problémáira. Urbánnak sikerült tipikus módon ábrázolnia a nemzeti felszabadulásért folytatott harc legfontosabb szakaszait s realista módon megrajzolnia a falu társadalmi erőviszonyait: mind a népi erőkét, mind pedig a kizsákmányolókéét. Viszont abban a pillanatban elveszíti történelmi hitelét, amint szubjektív módon adja elő mondanivalóját és »belefullad« a szlovák autonomista burzsoázia eszmevilágába.

Amíg tehát a polgári írók elméletileg a kritikai realizmusból indulnak ki s azt a kapitalista társadalmi viszonyoknak megfelelően akarják betetőzni, Jilemnický — a kritikai realizmus haladó hagyományainak

méltó örököse — szándékosan eltér a polgári vonaltól. A polgári írótól elválasztja a világnézet és a valóságábrázolás módszere: ő a szlovák irodalomban az első következetesen marxista író.

Tomčik különösen azt emeli ki, hogy Jilemnický az irodalomban következetesen s megalkuvás nélkül harci eszközt látott. Voltaképpen ebben is a szlovák realizmus haladó hagyományait követte. A kapitalizmus imperialista fokának kezdetén, még az Osztrák-Magyar Monarchia idejében a kritikai realisták a nemzeti elnyomás ellen harcoltak, s e harcok közben rajzolták meg a társadalmi elnyomás tragikus képeit. Az 1918 után kialakult burzsoá irodalom feladta a harc igényét; az öncélú művészethez való feltétlen ragaszkodásával már nem képviselte az egész nemzet igényeit.

Ekkor lépett fel Jilemnický, hogy továbbvigye, amit a kritikai realisták elkezdtek. Megőrizte a haladó szellemű realizmus folytonosságát, de ugyanakkor magasabb, új minőségi fokra emelte a szlovák realizmust — a szocialista realizmus fokára.

Végezetül megemlékezett Tomčik referátuma arról is, hogy a két háború között Jilemnickýn kívül még két szlovák író tartott igényt a szocialista realista prózaíró nevére. Az egyik Fraňo Král' volt, akinek a művét igen sokan — vulgáris módon — azonosították a Jilemnickýével. Ez súlyos hiba volt. »Tudjuk — írja Tomčik —, hogy az egyik is, a másik is őszinte szívből írt, mind a kettő egyként eltér a burzsoá irodalomtól. De Jilemnický éppúgy sajátos, külön egyéniség mint Fraňo Král'. Mind a ketten ugyanazon az eszmei alapon állanak, de ez nem akadályozza meg őket abban, hogy olyan művészi eljárásokra törekedjenek, amelyek megkülönböztetik őket egymástól.«

Poničannak nem sikerült az, amit Jilemnický és Fraňo Kral' elért. Bár költészetében és elméleti cikkeiben itt-ott sikerrel törekedett a szocialista realizmus magaslatára, egyetlen háború előtti regényében a szocialista realizmust csak tételelesen tudta megvalósítani. Az életet túlságosan leegyszerűsítette és nemegyszer felületesen szemlélte.

Tomčik nagy jelentőségű beszámolóját Jilemnický háború alatti és utáni működésének rövid bemutatásával fejezte be.

Ivan Kusý *Význam diela Petra Jilemnického pre rozvoj našej súčasnej socialistickej literatúry* (Peter Jilemnický művének jelentősége mai szocialista irodalmunk fejlődése szempontjából) c. tanulmányából a sok egyéb szempont közül főleg azt emeljük ki, hogy a nagy író meg nem értése vagy félreértése még ma is burzsoá maradványokról tanuskodik.

A polgári Csehszlovákiában Jilemnickýt a burzsoá írók nyíltan támadhatták »tendenciózus« volta miatt. Ma, amikor a nép szeretetébe fogadta Jilemnický műveit, nehéz ellene frontális támadást vezetni. Ma a támadás burkoltabb, ügyesebb módon történik: a kritika kijelenti, hogy Jilemnický ugyan nagy szocialista író volt, de kortársai nagyobb művészek. Ezért fogadták utolsó hatalmas művét, az 1949-i Szlovák Nemzeti Felkelést megörökítő nagy epikus *Krónikáját* is oly tartózkodással.

Ennek egyik alapvető oka, hogy a szlovák irodalmi kritika inkább csak regisztrálta, mint elemezte Jilemnický műveit. Ma már van ezen a téren javulás, sok kritikus érezte, hogy igazságtalanul bántak el a nagy íróval. De még mindig van a kritikának tennivalója Jilemnický életmű-

vével szemben: be kell mutatni zsengeit, fejlődését a realizmus útján, meg kell mutatni a Kommunista Pártért és a Szovjetunióért vívott harcainak összefüggéseit művészete főbb jellemvonásaival.

Ezzel kapcsolatban Kusý igen erős kritikával illeti Jilemnický össze- gyűjtött műveinek kiadását: indokolatlan purista szempontból »kijavították« — eltorzították a nyelvét. De nem ad ez a kiadás helyes képet az író fejlődéséről sem, egyszerűen még a kronológiai sorrendet sem tartja be, még kisebb novellákban, egy kötetben belül sem. Még az is előfordul, hogy az írónak ugyanazt a cikkét — más címmel — kétszer is kiadják ugyanabban a kötetben!

Ezért terjed el Jilemnickýról még ma is téves nézetek sokasága. Tévednek azok, akik azt állítják, hogy Jilemnický életműve túlságosan a napi osztályharc szolgálatában áll s megfélelkezik a »szép«-ről. Akik ezt hangoztatják, megfélelkeznek arról, hogy a művészet az ideológiának speciális formája, s a szubjektív őszinteséget a művészeti alkotás társadalmi igazsága fölé emelik. Jilemnický művében éppen az a nagyszerű, hogy ő nem lélektelenül tárja elénk a valóságot. A valóság tipikus ábrázolásával szenvedélyes harcot indított el a társadalmi igazságtalanság ellen.

Persze, Jilemnický meg volt győződve róla, hogy a pozitív hős problémája nemcsak esztétikai, hanem társadalomtörténeti probléma is. Ezért szervesen összefügg művészi munkája és politikai harca. Ezen a ponton kell a mai szlovák íróknak megszívlelniök azt is, hogy a falu és város életét egységben lássák. Mind a falunak, mind a városnak túlzott kultusza helytelen. Ez ellen Jilemnický éppúgy küzdött, mint az egyházi sötétség és a nacionalista maradványok ellen.

Kusý külön felhívta hallgatói figyelmét Jilemnický és a folklór kapcsolatára. Kevés szlovák író tudta a folklórt a maga mondanivalója szempontjából úgy felhasználni, mint éppen Jilemnický. Nem élt vele túlzott mértékben, de mindig megfelelő helyen, mindig ott, ahol a cselekményre döntő hatása van.

Végezetül Kusý alapos és sok részletkérdésre kiterjedő elemzése Jilemnickýnek számos egyéb pozitív tulajdonságára is rámutatott: műveiben tisztázódik a munkához való helyes viszony. Cseh létére elindította a szlovák szocialista realista irodalmat, s ezzel a proletár internacionalizmusra szép példát adott. S ha sokan kifogásolják is, hogy nyelve nem tözsgyökeresen szlovák, mégiscsak a nagy szlovák klasszikusok stílusának méltó folytatása. Jilemnický nemcsak elsőízben teremtette meg a szlovák szocialista realizmust, hanem annak mindmáig a csúcspontját jelenti.

A nagy író megismerése szempontjából a hozzászólások is igen jelentősek voltak. Dr. Artur Závodsky azt követelte, hogy tárják fel minél előbb Jilemnickýnek a cseh irodalomhoz, St. Neumannhoz, Julius Fučíkhoz, Bedřich Václavekhez, Eduard Urxhoz és Peter Kříčkához való viszonyát. Feltárára várnak még Jilemnickýnek Ostravához fűződő kapcsolatai is. Dr. František Burianek azt hangsúlyozta, hogy Jilemnický életművének vizsgálata a cseh irodalom jobb megértéséhez is segítséget ad. Kapjon erősebb hangsúlyt, hogy a Csehszlovák Kommunista Párt nevelte Fučíkot is, Jilemnickýt is, Klement Gottwald állott mindkettejük első lépései mögött. Dr. Milan Pišút megerősítette Tomčík érvelését: valóban megvan a kontinuitás a szlovák kritikai realizmus nagyjai és Jilemnický

között. Példaképpen Martin Kukučín *Koniec a začiatok*. (Vég és kezdet) c. novelláját idézte, amelynek ugyanaz a témája, mint a *Kompas u nás* (Iránytű) c., két fivéről szóló elbeszélésének. Jilemnický mindig szerette a szlovák nyelvet; nem a puristák kiagyalt, mesterkelt nyelvét, hanem a nép élő, életteljes emberi szavát. Dr. Jozef Polák Jilemnický bonyolult egyéniségének alapos vizsgálatáért szállt sikra. Dr. Mikuláš Bakoš Jilemnický ideológiájának és írói módszerének szoros összefüggésére mutatott rá. Dr. Štefan Peciar rávilágított arra, hogy milyen módszerrel jártak el a szerkesztők Jilemnický összes műveinek kiadásakor a művek nyelvezetét illetően. A szerkesztő bizottságnak ebből a szempontból nem volt egységes álláspontja. Felhívta a figyelmet Jilemnický szókészletének gazdagságára: a szocialista realizmus mestere kb. 25 000 szót használt. A Szlovák Tudományos Akadémián Jilemnický műveinek szótára kartoték rendszerben a kutatók rendelkezésére áll. Jilemnický volt az első a szlovák irodalomban, aki szépprózájában a mozgalmi nyelv szavait használta. Jozef Dvořák a szentgyörgyi Jilemnický-múzeumot méltatta. Dr. Břetislav Truhlář Jilemnickýnek a Szovjetunióról írt cikkeit emelte ki. Egri Viktor felsorolta, mit fordítottak le magyarra a nagy szlovák írótól: a *Krónika Garammenti Krónika*, a *Pole neorané Töretlen föld*, a *Kus cukru Cukor*, a *Zuniaci krok Reng a föld*, a *Kompas u nás* pedig *Iránytű* címmel jelent meg a Csehszlovákiai Magyar Könyvkiadónál.

A szlovák szocialista realizmus úttörőjének életét és működését feltáró vita módszere és szempontjai mintául szolgálhatnak más írók művének és szerepének helyes megvilágítására is.

MARC SORIANO

A gyermekirodalom rövid története. III.

Horizons, 1955. 49. sz. 57—64. p.

Észak Dél ellen?

Az északi népek jobb gyermek-könyveket írnának a délieknél? Paul Hazard már említett művében (*Les Livres, les Enfants et les Hommes*, Könyvek, gyermekek és emberek) vakmerően azt állítja, hogy igen. Hazard egyébként azért is említést érdemel, mert ő kezdeményezte a *Heures Joyeuses* (Boldog órák) című kiadványsorozat megindítását.

Gyermekkorom egy részét Olaszországban töltöttem — tehát olyan országban, mely kétségtelenül »Dél«-hez tartozik — és tisztelettel, de határozottan hamisnak mondom ezt a paradoxont, amely bosszanóan emlékeztet az úgynevezett »néplélektan« »majdnemjeire«. Minden bizonnyal: a francia vagy az olasz gyermekirodalom más jellegű, illetőleg, hogy úgy mondjam: más ízű, más zamatú, mint az angol, orosz, vagy dán. De éppen a »hazai földnek« az emberi mondanivalóval párosult »szaga« ad olyan műveket, amelyek valóban gazdagítják az egész emberiség szellemi örökségét. Végezetül: bizonyára nem a földrajz állapítja meg a vízvonalat.

Egy faemberke

Olaszországban két számottevő mű született. Az egyik Collodi *Pinocchioja* (1887). Collodi egy »burattino«, egy bábu történetét meséli el. Ez a bábu, amelyben újraéled a toszkánai bohózatok tüze, csintalanul tréfát űz apjával, Gepettóval, és »Guignol«-hoz, a francia Paprikajancsihoz közelálló társaival.

A másik mű: *De Amicis Cuore* (A szív) (1887) című regénye hozta divatba azokat a gyermek-könyveket, amelyeknek cselekménye az iskolában játszódik le. Ez a regény azonban nem »érzelgős« írás; gyermekeskedés nélkül, komolyan tárgyalja az író a jó és rossz érdemjegyek világát, ellentétben azzal a móddal, ahogy ezt az epigonok szokták.

A gyermeki világ itt nem halvány vetülete a felnőttek világának, hanem sok művészettel és hatással megrajzolt sajátos világ. Az olasz egységért vívott harc, amely nemrég zajlott le, újraéled ebben a hazafias történetben, s ezzel a könyv hangulatossá, »levegőssé« válik. *De Amicis* egyike az első olasz szocialistáknak. Kissé zavarosan, de meghatóan fejezte ki ebben a nyolc évig érlelt és készített művében az új, független, demokratikus és emberi világba vetett hitét. A könyv címe önkéntelenül eszünkbe juttatja a *De Amicis*re hatást gyakorló Michelet egyik művét, a *L'Amour*t.

Nyulak és komplexumok

Angliában Scott és Dickens írói tehetségét idézi még R. L. Stevenson, de utána visszaesés tapasztalható. A viktorianus stílusú imperiális, talán inkább »imperialista« szellem porosakká tette R. Kipling műveit. (*A dzsungel könyve*, *Kim*.) Mindezek ellenére Kipling jelentős »állatregényíró«. Jegyezzünk fel még két művet, amelyek felett álmélnodni a jól neveltséghez tartozik. Az egyik a Lewis Caroll néven inkább közismert Dodgson atya regénye: *Alice in Wonderland*. (Alice a csodák világában.) Dodgson különös személyiség: matematikus volt, akárcsak a francia Cristophe, a *Le Savant Cosinus* (A tudós Cosinus), *Le Sapeur Camembert* (Camembert, az utász), *La Famille Fenouillard* (A Fenouillard család) című csodálatos albumok szerzője, s emellett fényképész. Lewis Caroll regénye egy leányka kissé együgyű kalandos utazását, illetőleg egy fehér nyúl üldözését meséli el. A másik J. M. Barrie *Peter Panja*, amely egy kisfiú története.

Péter olyan álomországba kerül, ahol az emberek nem öregszenek meg, s ahol hősünk egyre anyja után vágyakozik. E két mű nevelőértéke csaknem a semmivel egyenlő, témáik a »nem alkalmazkodási komplexumot« jellegzetesen idézik. Megszokták azonban, hogy e két művet jelentős alkotásnak nevezzék, pedig csak Alice szeleburdisága és Peter Pan meghatározó nosztalgiaja a maradandó bennük.

Tolsztoj ábécét ír

Oroszországban a gyermekirodalomnak sajátágosan nemes hagyománya van. Csaknem valamennyi nagy orosz író megpróbálkozott a gyermekirodalommal. Puskin utolsó levelében, amelyet halálos párbaja előtt írt, a gyermekirodalom problémáival foglalkozott. A költő egyébként cso-

dálatos gyermekmeséket írt, például: *Az aranykakast*. Hasonlóképpen foglalkozott a gyermekirodalommal Gogol (*Az ukrainai virrasztások*), Belinszkij, a nagy kritikus és Csehov (a dohányzó és nem dohányzó szülőknek ajánlom azt a rendkívüli finomsággal és zseniális intúcióval megírt történetet a nevelés problémájáról; a mű címe *A dohányzás ártalmáról*). Dosztojevszkij (különösen szép az a komoly leányarckép, melyet befejezetlen regényében a *Nyetocska Nyezvanovában* adott).

A *Háború és béke* után Lev Tolsztoj három egész évet szentelt a gyermekirodalomnak. Abécéskönyvet írt, számtani feladatokat fogalmazott, és megkísérelte összefoglalni mindazt, amit a múlt irodalma és a saját tapasztalata legcélravezetőbbnek kínált a gyermeknevelésre. Tolsztoj *Négy olvasókönyve* írói hagyatékának megható dokumentuma.

A legtípikusabb példa azonban mégiscsak Gorkij, Gorkij egész művét átjárja az a törekvés, hogy miként kötheti le az ifjúságot, illetőleg mivel lehetne annak hasznára. *Gyermekkorom* című műve, talán az egyetlen olyan »gyermekkori napló«, amelyet a gyermekek örömmel és haszonnal olvasnak. Gorkij — nagy íróelődjéhez hasonlóan — sok szép mesét és legendát írt át vagy stilizált (például: *Dankó szíve*), s azokból kihámozta a mindenkori időszerűséget. *Az anya* szerzőjének van egy meséje, amely mind tárgya, mind művészi feldolgozásmódja miatt különösebb figyelmet érdemel. Ez annak a fiatalembernek a története, aki megsegít egy vándorló nőt abban, hogy gyermekét a világra hozza. *Az Ember születik* összekapcsolódik a nagyszerű, a hatalmas természet nagy törvényeivel. Ez a csodálatos tisztaságú mű talán a legjobb válasz azokra a »kényes« kérdésekre, amelyeket a gyermekek szoktak feltenni. Tudjuk, hogy Gorkij védnöke volt annak a gyermek-telepnek, amelynek történetét Makarenko mesélte el *Az új ember kovácsa* című könyvében. Gorkij állandóan levelezett ezekkel a gyermekekkel.

Az igazi Amerika

Pontosan a század végén, Fenimore Cooper, Melville és Walt Whitman nyomdokán járva, két nagy amerikai író néhány igen eredeti és mélységesen emberi művet alkotott.

Tom Saywer, a rokonszenves csavargó után Mark Twain még jobban megrajzolja Tom barátjának, Huckleberry Finn-nek az alakját. Tom Saywer egy igazságtalanul elítélt ember életében, illetőleg egy kincskeresésnek a történetében játszik döntő szerepet. Huckleberry Finn pedig egy kis csavargó, akinek eszméi egy kissé az anarchizmusra emlékeztetnek. Twain elmeséli Huckleberry Finn odisszeáját a mély folyón s azt, hogy miként sikerült megmentenie barátját, Jimet, a szökött négert. Ez a téma emlékeztet Harriet Beecher-Stowe *Tamás bátya kunyhójára*, de Mark Twain e téma alapján valóban epikus és kalandos képet rajzol azoknak az éveknek Egyesült Államáról, amikor a »liberalizmus« elkerülhetetlenül imperializmusba fejlődik. Más folyamatok, emberfolyamok hömpölyögnek a »mély folyó« két partján: becsületes emberek és banditák, ártatlanok és zátonyrajutottak, s ennek az áradatnak történelmi sodrású mozgását, lendületét és lüktetését hiánytalanul érzékelteti a könyv. Megbocsátható e könyv iránt érzett lelkesedésem. Úgy vélem, hogy ez a mű a XIX. század két-három legszebb gyermek-könyve közé tartozik.

A bátorság és tisztánlátás szép életregényét példázó Jack London két regénytípusa miatt közkedvelt a gyermekek körében: a szép Északon játszódó történeteket tartalmazó regényeiért s azokért, amelyekben ember és az állat barátságát magasztalja. Mind az egyik, mind a másik regénytípusból csak úgy árad a nagylelkűség és az élet szeretete.

Ez a két írásművész, Mark Twain és Jack London érzékelteti azt, hogy milyen lenne az amerikai gyermekirodalom, ha a jelenleg divatos »comics« — és ami mögöttük van — csupán nevetségés és rossz álommá válnának. A nemzeti gyermekirodalomnak eme rövid számbavétele korántsem kimerítő. Beszélni kellene Maurice Maeterlinck *Kék madaráról*, amely szimbolikus értelmet akar adni a régi típusú tündérmeséknek. Szót kell ejteni Lagerlöf Selma *Nils Holgerson csodálatos utazása* című művéről (ez a könyv olyan híressé vált, hogy Lagerlöf Selma felnőtteknek írott többi műve már feledésbe merült, és ez az egy könyv túlszárnyalta írójának minden más alkotását.) Hasonlóképpen említést érdemel E. Kästner *Emil és a detektívek* című hétköznapi és ugyanakkor költői alkotása, és a lengyel Jachovitz és Maria Konopnicka, »a szegények költője« műve, valamint sok más hasonló alkotás.

»Az erő módszere«

Felvetődik a kérdés, tovább tart-e a gyermek-könyvek eme hallatlan virágzása. Nem, Verne halála után (1905) legott megindult a rohamos visszaesés. Ez a visszaesés annyira nyilvánvaló, hogy M. T. Latzarus a már említett értekezésében arra a következtetésre jut, hogy a gyermekirodalom tulajdonképpen rövidéletű, és miután megtalálta születésének, fejlődésének módját, legfeljebb ötven évig él s aztán meghal. Mi történt hát?

Ennek a válságnak az okai messze a gyermekirodalom határain túl keresendők. A gyermekirodalom esetében ugyanis közrejátszanak a konkurrencia törvényei is. A kiadók ugyanis sem művészetet, sem tömegnevelést nem akarnak, hanem egyszerűen el akarják adni a papírt. Nyomorúságosan fizetik a gyermek-könyvek szerzőit, s ennek az a következménye, hogy igen sok tehetséges író elkerüli ezt az alkotási területet; lemond arról, hogy fillérekért dolgozzék egy olyan olvasóközönségnek, amely tulajdonképpen sokkal igényesebb, mint a felnőttek.

1934 felé a helyzet súlyosbodott. Ekkor árasztotta el a francia gyermek-könyvkiadást az idegen, félig olasz és amerikai tőke. A gyermekkönyv hagyománytalan és lelkiismeretlen firkászok martaléka lett. Ne becsüljük le a film, mégpedig egy *bizonyos* film és a detektívregény káros hatását se. Kifejlesztették és táplálták a bántó ostobaság kedvelését. Ez főként azokban fejlődik ki, akik az értelmi tunyaság mérget könnyen befogadják.

Számolni kell a háborúkkal és a létbizonytalansággal is; a családi légkört felzavarta az apának egy bizonyos időre vagy mindörökre szóló eltávovozása, s ez a gyermekek jelentős hányadában szorongó érzést keltett, amit látszólag enyhít, és az élénkség illúziójával pótol az öncélú akció maszlágát nyújtó irodalom. Ezek a gyermekirodalom történetének legsötétebb lapjai. A párizsi St. Lazare pályaudvar nagy csarnokánál nagyobb épületre lenne szükség ahhoz, hogy beleférjen az a rendkívüli mennyiségű fegyver — gépfegyver, puska, revolver, tőr, maláj-kés, stb. —, amit működésbe hoznak az olasz Salgari műveiben. Salgarit egyébként az a gyászos

megtiszteltetés érte, hogy a fasizmus — igaz, az író halála után —, őt tekintette a legjobb ifjúsági írónak.

A gyermekirodalom válsága csúcspontját Amerikában érte el. És Paul Hazard — a kiadványok valóban hatalmas számából eléggé naivan következtetve — azt állítja, hogy a tengeren túl a gyermekirodalom problémái iránt növekvőben van az érdeklődés. Tagadhatatlan, hogy nem tűntek el a tehetséges írók (például: Pearl Buck, vagy a népszerűsítő irodalomból Jérôme S. Meyer), de nehezen birkóznak meg a sületlenségek, az ostobaság felcsapó hullámaival. A jelenlegi »best-seller« írók — miután Dillinger és Al Capone-szerű gengszterek közül kiválasztották regényhőseiket —, a gonosz lázadók ellen közös erővel harcoló rendőrök és hírszerzők érdemeit dicsőítik. Szovjetellenesség, kommunizmusellenesség, fajelmélet, gyarmatosító politika, szadizmus keveredik ezekben a művekben.

Mindezek a jellemző vonások közősek mind a felnőttek, mind a gyermekek irodalmában, amely paradoxálisan — és nem is olyan véletlenül — elárasztja a »rajzfilmeket« (amelyeknek szövege egyre rövidebb, vérszegenyebb és ostobább lesz) és főként a televíziós adásokat. Emlékezzünk csak a *Le Petit Fugitif* (A kis szökevény) című kedves, és látszólagos könnyedségében is oly mély film utolsó képeire. A film kis hőse, kalandjainak végén, öltözködés közben is mereven nézi a televíziós készülék vetítővásznát.

Amerikában egy anketon megállapították, hogy az elemi iskolák tanulói átlagban 22—27 órát a televíziós vevőgép mellett töltenek, vagyis csaknem annyi időt, amennyit az iskolában. Az ilyen természetű előadásokat és irodalmi műveket nyomon követő kilengések annyira nyilvánvalóakká váltak, hogy a szülők, társadalmi különbség nélkül, megrettennek, és a hivatalos közegeket korlátozások bevezetésére kényszerítették. (Franciaországban hasonló problémával kapcsolatban 1949. július 16-án törvényjavaslatot fogadtak el.) Ezeknek a káros hatású könyveknek az ipara és pártfogói azonban igen nagy hatalommal rendelkeznek. Ezek az ostobaságok, ha kidobják az ajtón, visszajönnek az ablakon. A múlt év októberében vitát rendeztek az amerikai televízióban. »Video kapitány«, a fiatalság hőse (bő köpenyegbe burkolva az égítetek között cikkázik, és egy természetfeletti fegyverrel megbénítja ellenségeit, mielőtt egy másik planétára küldené, hogy ott újraéledjenek) megmagyarázta Hendrickson szenátornak, hogy ha nem mutatnák meg a bűntettet, nem tudnák kellőképpen megvilágítani az »erény diadalát«. Ebben az okfejtésben Sade argumentációjára ismerünk, (Sade is írt a Vincennes-i és Bastille-beli börtöncellákról), amellyel e regények szomorú trágárságát akarta elfogadtatni. Ugyancsak keserű harc folyik a »rémület comics«-ai ellen is. A *Le Monde* washingtoni tudósítója, Henri Pierre, a következő történetet írta meg riportjában (*Le Monde*, 1954. okt. 22.): megmutatták egy kiadónak egy ilyen füzet fedőlapját, amely egy embert ábrázolt, egyik kezében kést, másik kezében pedig egy levágott női fejet tartott. Az anketot vezető bizottság elnöke azt kérdezte félénken: »Ízlésesnek tartja ezt?« Miután a megkérdezett helyeselt, az elnök azt kérdezte: »Hát akkor mi lenne ön szerint a rossz ízlés?« A kiadó zavartalanul felelt: »Ha oly magasan tartaná a kéz a fejet, hogy a nyakból kicsorgó vér is látszana.«

A gyerek, mint a tudomány tárgya

Ez a válság annál inkább paradoxális, mert olyan új elvi alapok vannak születőben, amelyekre rá lehetne építeni a gyermekkönyv új fejlődését, az ifjúság felfogóképességének megfelelően jobban össze lehetne hangolni a szöveget és az illusztrációt.

Megszületett a gyermeklélektan. 1905 táján Alfred Binet (1857—1911) meghatározta az »ész-kor« fogalmát. Bebizonyította, hogy a gyermek egy adott korban olyan próbákat (tests) képes kiállni, amelyeket egy évvel korábban képtelen lett volna még megoldani. Binet munkáját Claparède és Piaget tovább fejlesztette Svájcban, Arnold Gesell Amerikában, Henri Wallon pedig Franciaországban. Wallon kimutatta egyrészt a gyermek felfogóképesség fejlettsége és érzékenysége, másrészt pedig a tényleges alkalmazkodása közötti viszonyt. A lélekelemzés, bár módszere vitatható, egy sor olyan megfigyelést sommáz, mely kissé megvilágítja az első ösztönös »lökések« titkát. Pavlovnak a »feltételes reflexre« vonatkozó munkái (főleg a magasabbrendű idegműködésre vonatkozó kísérletei) lerakták az új pedagógia alapjait, amelynek elveit Makarenko fejtette ki *Szülők könyve* című művében. A nevelés nemcsak módszer kérdése — érdeközpontok, aktív módszer —, hanem lényegében tartalmi ügy.

A farkas az állatkertben

Annak megvilágítására, hogy mivé lett a gyermek-irodalom a Szovjetunióban, egy részletet szeretnék emlékezetbe idézni a *Péter és a farkas* című kedves meséből, amelynek szövegét és zenéjét Szergej Prokofjev alkotta, 1936-ban, hazatérése után.

Péter, a madár segítségével leigazza a farkast. Nagypuskás vadászok érkeznek és Péter azt kiáltja feléjük: »Ne öljétek meg! Elvisszük az állatkertbe.« Az eddig csak a mindentfelfalás szerény ténykedésére utalt farkas hirtelen természettudományi szemléltető példává lép elő, részt vesz (természetesen a maga módján) a szocialista nevelésben.

Borisz Polevoj, az *Egy igaz ember* kiváló szerzője, az elmúlt év decemberében a Szovjet Írók II. kongresszusán a gyermekirodalomról megtartott referátumában meglepő számadatokat sorolt fel (1500 szerző, valamennyi irodalmi műfajban; a két kongresszus között eltelt húsz év alatt 20 600 gyermek-könyv közel 1 milliárd példányban). Ezek a kereslethez viszonyítva elégtelen számok kétségtelenül megkapóak, de be kell vallanom, hogy engem inkább ezeknek a könyveknek minősége mint nagy számuk ragad meg. A francia fordítások még annyira ritkák, hogy kockázatos lenne eme gyermekkönyvek irányát és célját azok alapján meghatározni.

A régi babonák derűs kritikája járja át Vaszilenko elragadó művét, *A zöld tarisznya történetét* és Larry Gulliver varázslatait didaktikus törekvések szolgálatába állítja, s mindezt Vernére emlékeztető könnyedséggel (*Karik és Valja kalandai*). Egy másik irányzat szintén igen fejlett: ezt az irányzatot az jellemzi, hogy Maruszja hagyományát folytatva, a történet hősei a nemzeti felszabadítás és a szocialista fejlődés harcosai. (*Zoja, Az ifjú gárda, Gajdar elbeszélései, Iljin Hegyek és emberek* stb.). Általában az jellemzi ezeket az írókat — anélkül, hogy az írók különbsége megszűnnék —, hogy mindnyájan témaként kezelik a

munkát, amelyet Gorkij »ismeretlen kontinensnek« nevezett. Polevoj beszámolója más szempontból is tanulságos. Felvetette és megoldotta a tündérmesék különösen izgalmas és gyakran felmerülő problémáját. Végezni kellene velük, ahogy ezt többen javasolták? A szovjet vélemény sokkal árnyaltabb. A mágikushoz, mint olyanhoz való visszatérés korunkban formalista és olcsó költészethez vezetne. De ha arra a múltra *utalunk*, amely kitermelte, akkor a mágikus eszünkbe juttatja a nép legmerészebb álmait, amelyeket az emberek erőfeszítései a technika és a politika területén valóssággá tettek. Ne legyen azonban senki marxistább Marxnál, aki egyik leányának elbeszélése szerint, nyilvánvaló élvezettel mesélt el egy hosszú, ismeretlen tündérmesét a gyermekeinek. Ebben a mesében egy Hans Röckle nevű játék-készítőről van szó, aki kártyán elveszíti egész vagyonát, s akkor játékait kénytelen eladni az ördögnek, hogy kifizethesse a henteset, a fűszerest stb. Fortélyal és sok kaland után Röckle mindig visszakerül eladott játékait.

Védelmi visszahatások

A nem-szocialista országokban is széleskörű mozgalom indult a gyermekirodalom elsekélyesedése ellen. A legnagyobb írók (politikai és vallási különbség nélkül) szívesen írtak és írnak a gyermekek számára.

Idézem a legújabb és legismertebb műveket: Alain Fournier *Grand Meaulnes*-jének hagyományait folytatva írta Saint Exupéry *Le Petit Prince* (A kis herceg) c. művét és Charles Vildrac a *L'Île Rose*-t. (A rózsaszínű sziget.) A humor és érzelem jegyében fogant Marcel Aymé *Contes du Chat Perché* (Az ücsörgő macska meséi), Prévert, Verdet, Genevoix, Béatrice Beck meséi stb. Ugyanakkor híres folkloristák (például Delarueköre) gyűjtik, vagy, mint Henri Pourrat, művésziesen átírják a francia föld mese- és legendakincsét.

De a legérdekesebb visszahatás a rossz gyermekirodalommal szemben maguknak a gyermekeknek a részéről tapasztalható. A gyermekek nem érték be azzal a siralmas mesetáplálékkal, amelyet rájuk akartak erőszakolni, hanem érdeklődésük révén biztosították egy új könyvtípus sikerét (a műfaj tulajdonképpen régi, de a gyermekek eddig csak kevés érdeklődést tanúsítottak iránta) s ez az új gyermek-könyv: »az átélt kaland«, vagyis: a hegymászás, a felfedezés, a világegyetem hatalmas méretű »csodáinak« a felfedezése. Még jól emlékszünk Frison-Roche *Premier de Cordée*, és Herzog *Victoire sur l'Annapurna* (Győzelem az Annapurnán) című műveinek sikerére.

Mindezek ellenére ezt az egészséges áramlatot több veszély fenyegeti. Ilyenek például: az útleírások alacsony művészi színvonala, a kiadók árdrágítása, az öncélú cselekmény misztikája, ami a nevelőhatás rovására megy, a túlzottan hangsúlyozott nevelési szándék.

Statisztikák és paradoxonok

1954-ben a Szovjetunió teljes szépirodalmi könyvkiadása 118 millió könyvet ölelt fel, a gyermekirodalmi pedig 117 milliót. A francia gyermek-könyv kiadványok száma, anélkül, hogy elérné az előbb említett arányt,

jelentős helyet foglal el a könyvtermelésben. A piac korántsem »telített«. A közelmúltban Brie-ben megtartott ankét eredményei szerint az agrárproletariátushoz tartozó gyermekek több, mint felének még egyáltalán nem volt a kezében szórakoztató könyv.

Ezenkívül: fenti szám adatok ellenére, csupán öt olyan újság van Franciaországban, amely rendszeresen beszámol a gyermekirodalom új kiadványairól. Az újságok nagyobb része megelégszik azzal, hogy az ünnepek alkalmából könnyed és gyors beszámolókat közöl a gyermek-könyvekről. A kritikának ez a közömbössége egyébként megegyezik a felnőttekkel, akik, midőn arról van szó, hogy gyermekeiknek könyvet vásároljanak, nem szűkmarkúak ugyan, de a legkisebb figyelmet sem fordítják arra, hogy meggyőződjenek az ajándékba vásárolt könyv eszmei és erkölcsi tartalmáról. De a köztisztvisletben álló nagy nevek köré kialakult már az állandóan erősödő népfront. A tömörülés célja: a gyermekek igazi érdekeinek a megvédése.

Elnézést kérek, hogy egy személyes megjegyzéssel zárom soraimat. Hivatalból és szórakozásból is egész halom gyermek-könyvet olvasok el havonta. Megközelítően kifejezett arányuk: 30% klasszikus, 40% fordítás, 30% új, eredeti alkotás. Hazudnék, ha azt mondanám, hogy olvasásuk közben mindig szórakozom. Könnyen fel tudnék sorolni tíz olyan író, akik csak azért menthetők fel a gyermekesség vádjára alól, mert szenilitásba sülyedtek. Megnyugtató azonban, hogy ha a gyermekek néha nem is a hozzájuk illő könyvet szeretik, sohasem szalasztják el azokat a műveket, amelyek nagylelkűsége tanítanak, fejlesztik a gyermek álom- és alkotóigényét. Mennyi egészség jele ez! Még szép napok virradnak (nálunk és másutt is) a gyermek-könyvre.

De ne várjunk csodákat. Mind a gyermekirodalom, mind a felnőttek olyan lesz, aminővé akarjuk, hogy legyen; azt a társadalmat tükrözi, amelynek létét mi választjuk meg.

(Ford.: Heszke Béla)

OLTVÁNYI AMBRUS

„A dialektika kalandjai” — vagy az antimarxizmus kudarca

(Francia filozófusok vitája a dialektikáról)

Maurice Merleau-Ponty új könyve, amely a *Les aventures de la dialectique* (A dialektika kalandjai) címet viseli, a francia szellemi életben meglehetősen élénk visszhangot váltott ki. A *Nouvelle Critique* c. francia kommunista folyóirat 1955 július-augusztusi számában François Chatelet és A. Gisselbrecht cikkei adnak beható elemzést a könyvről, a *Cahiers du Communisme* szeptemberi számában Roger Garaudy, az *Humanité*-ben pedig Jean Fréville foglalkozik vele. Másrészt a Sartre szerkesztésében megjelenő *Les Temps Modernes* c. folyóirat júliusi számának hasábjain Simone de Beauvoir válaszol terjedelmes tanulmányban Merleau-Ponty

könyvére — elsősorban persze a könyvnek azokra az állításaira, amelyek Sartre filozófiai és politikai felfogását érintik.*

Ezt a széleskörű visszhangot nemcsak és nem is elsősorban az magyarázza, hogy Merleau-Ponty (aki egyébként a Collège de France filozófia-professzora) — mint az egzisztencialista iskola egyik, kétségtelenül nagyműveltségű képviselője — a francia értelmiség körében bizonyos filozófiai tekintéllyel rendelkezik. Fontosabb ennél az a körülmény, hogy Merleau-Ponty könyve olyan problémákat tárgyal (ha első pillantásra eléggé közvetett módon, különféle áttételeken keresztül is), amelyek ma a francia társadalmi fejlődés középponti, legégetőbb kérdései: a marxizmushoz, a kommunista mozgalom törekvéseihez való viszony kérdéseit. Merleau-Ponty éppen ezekre a kérdésekre akar választ — mondjuk meg azonnal: negatív, elutasító választ — adni. Egész könyve valójában a Szovjetunió és a kommunista pártok által követett politika helytelenségét, állítólagos ellentmondásait próbálja bebizonyítani. Merleau-Ponty ahhoz az értelmiségi »elit«-réteghez kíván szólni, amelyre a kommunistaellenesség hagyományos, megszokott formája: az olcsó szenzációkra vadászó, hamis »leleplezéseket« nagy garral felfújó propaganda már végképpen elveszítette minden hatását. Merleau-Ponty más, »előkelőbb«, kevésbé nyílt módszerekhez folyamodik. A marxizmus—leninizmus ideológiáját látszólag teljesen elvont módon, szigorúan »filozófiai« szempontból vizsgálja s ennek a — roppant bonyolult, »filozófiai« tolvajnyelven megírt — elemzésnek eredményeként vonja le kommunistaellenes állásfoglalásának elvi alátámasztását célzó következtetéseit. Erre a feladatra Merleau-Ponty azért volt különösen alkalmas, mert már korábban is ő volt az egzisztencialista tábornak az a tagja, aki a legnagyobb érdeklődéssel és fogékonysággal viseltetett a marxizmus világnézete iránt. Már előző műveiben megmutatkozott az a törekvése, hogy a marxista ideológia bizonyos elemeit az egzisztencializmus számára értékesítse s a marxizmus egyes kiragadott — és persze forradalmi osztálytartalmuktól megfosztott — tételeinek felhasználásával próbálja betömni az egzisztencialista filozófia réseit.

Most tárgyalt könyvében — mint a mű címe is mutatja — a dialektika kérdését állítja az előtérbe; a dialektika sorsát akarja nyomon követni a XX. század filozófiájában. Vizsgálati módszere abban áll, hogy meg lehetős önkénnyel kiválaszt néhány mozzanatot, amelyeket a modern dialektika fejlődési (vagy inkább visszafejlődési) folyamatának fázisaiként jelöl meg s ezeket azután teljesen absztrakt elemzésnek veti alá. Az a kérdés, hogy e különféle ideológiák milyen konkrét helyzetben, milyen társadalmi-történelmi talajon jöttek létre, Merleau-Ponty számára úgyszólván fel sem merül.

A sor élére Merleau-Ponty Max Webernek a maga idejében nagyhatású polgári-liberális szociológiáját állítja. Max Weber foglalkozott a különböző gazdasági-társadalmi alakulatok és a nekik megfelelő ideológiák összefüggésével (így pl. a kapitalista termelési rend és a protestáns vallás közötti kapcsolattal), a gazdasági tényezők elsődleges, meghatározó szere-

* Összefoglalásom megírásánál — Merleau-Ponty könyve mellett — valamennyi felsorolt közleményt felhasználtam. Legnagyobb mértékben azonban F. Chatelet és A. Gisselbrecht tanulmányaira támaszkodtam.

pét azonban élesen elutasította. Nem csoda tehát, hogy ezt a felfogást, amely a dialektikát öncélú analógiákkal játszó relativista szemléletté alacsonyítja le, Merleau-Ponty az »igazi dialektika« mintaképeként tekinti.

Ezután tér rá Merleau-Ponty a marxista filozófia tárgyalására. Lenin materializmusában (melyet rosszhiszeműen »naturalizmusnak« nevez) Merleau-Ponty a dialektika hanyatlását látja. Ez gátolta meg szerinte a maga dogmatikus merevségével az állítólagos »nyugati marxizmus« teljes kibontakozását. Lenin dialektikus materializmusában Merleau-Ponty mindenekelőtt azt kifogásolja, hogy az a dialektikát magának az objektív valóságnak tulajdonságaként fogja fel, ahelyett, hogy pusztán a valóságra reagáló emberi tudat sajátosságának tekintené. Merleau-Ponty ugyanis a dialektikát csak mint elvont spekulációt hajlandó elfogadni, annak materialista talpraállítását határozottan elutasítja s a visszatükrözésnek a lét elsődlegességén alapuló elméletet felcseréli a szubjektum és objektum egymásba való átmenetének idealista, relativista misztikájával.

Semmiel sem lehetne találébban jellemezni Merleau-Ponty viszonyát a dialektikához, mint Marx alábbi soraival, amelyek *A tőke* második kiadásának utószavában olvashatók: »Misztifikált alakjában a dialektika német divat volt, mert úgy látszott, hogy a meglévőt dicsfényvel övezi. Ésszerű alakjában a polgárságnak és doktrinér szószólóinak botránkozás és borzalom, mert a meglévő pozitív megértésébe tagadásának, szükségszerű elmúlásának megértését is belefoglalja...« (Marx, *A tőke*. Bp., Szikra, 1948. 22. p.)

Érthető tehát, miért tiltakozik Merleau-Ponty a dialektika objektívítása ellen. (Nyilvánvalóvá válik itt az elvontnak tűnő filozófiai elmefuttatás mögött megbúvó politikai tendencia.) Hiszen, ha a dialektika magában a valóságban van benne, akkor az is a dialektikus fejlődés objektív törvénye, hogy a kapitalizmus életre hívja saját sírásóját: a proletariátust, amely megdöntve a maga tőkés kizsákmányolását, egyszersmind az összes elnyomottakat felszabadítja. Merleau-Ponty nem ismeri el a proletariátusnak ezt az egyetemes felszabadító funkcióját.

Merleau-Ponty művének legterjedelmesebb (majdnem az egész könyv felét kitevő) fejezetét a Sartre-ral, nevezetesen Sartre néhány, a legutóbbi években keletkezett politikai természetű írásával folytatott polémia foglalja el. Ismeretes, hogy néhány évvel ezelőtt Sartre revidálta korábbi politikai nézeteit, csatlakozott a békemozgalomhoz és azóta állandó és tevékeny részt vesz abban a harcban, amelyet a francia nép a kommunista párt vezetésével a békéért, a nemzeti függetlenségért és a demokratikus szabadságjogok megőrzéséért vív. Merleau-Ponty éppen emiatt száll most vitába hajdani mesterével, az egzisztencializmus francia iskolájának megalapítójával.

Természetesen nem vállalkozhatunk itt arra, hogy a Sartre és Merleau-Ponty között folyó, az egzisztencialista filozófia számos részletkérdését is felvető vitát, melynek során a sartre-i álláspontot Sartre felesége, Simone de Beauvoir, Goncourt-díjas írónő védte meg, részletesen ismerjessük. Simone de Beauvoir annak bizonyítására törekszik *Merleau-Ponty ou le pseudo-sartrisme* (Merleau-Ponty vagy az ál-sartrizmus) című cikkében, hogy Merleau-Ponty nem értelmezi helyesen a sartre-i ontológiát, amikor mint teljesen szubjektivistát, intuitív filozófiát fogja fel, amely mint

objektív társadalmi-történelmi valóság nem is létezik. Ebben a kérdésben az »eredeti« existencialista szemlélethez valószínűleg Merleau-Ponty felfogása áll közelebb. Az a tény viszont, hogy Simone de Beauvoir most mégis az objektív valósággal való számotvetés fontosságát hangsúlyozza, Lukács Györgynek egy fontos megállapítását igazolja. Lukács ugyanis már 1947-ben, amikor az existencializmust mint a perspektívtalan polgári értelmiség nihilista és irracionalista filozófiáját jellemezte, rámutatott arra, hogy a valóban demokratikus érzelmű existencialisták számára az »ortodox« existencializmus alapelvei előbb-utóbb szükségképpen elégteleneknek fognak bizonyulni. Hogy az ezektől az alapelvektől való eltávolodás egyelőre — mint Beauvoir esetében most láthatjuk — az existencializmuson belül megy végbe, ez mit sem változtat Lukács György megállapításának érvényén.

De ha ismeretelméleti vonatkozásban Simone de Beauvoir nézetei nem is teljesen egyértelműek, viszont annál félreérthetlenebb határozottsággal fejt ki cikkében Sartre politikai álláspontját, amely természetesen egyúttal Beauvoir saját álláspontja is. Beauvoir megmagyarázza: a kommunista politika igazi értelmének felismerése készítette Sartre-t arra, hogy szövetségre lépjen a kommunistákkal. Belátta, hogy ő és a hozzá hasonló elszigetelt értelmiségiek képtelenek arra, hogy egyedül, pusztán önmagukra támaszkodva véget vessenek a kapitalista elnyomásnak. Ezt a célt csak úgy érhetik el, ha a munkásosztály harcához csatlakoznak, mert a világ megváltoztatásához szükséges erővel egyedül a munkásosztály és annak forradalmi pártja rendelkezik.

Simone de Beauvoir cikke korántsem kizárólag Sartre-nak és közvetlen fegyvertársainak felfogását fejezi ki. A francia társadalom egyre szélesebb rétegeiben hódít tért az a felismerés, hogy a béke és a demokrácia valamennyi igazi hívét egy a Kommunista Párt köré tömörülő új baloldali frontban kell egyesíteni. Sartre folyóirata, a *Les Temps Modernes* pl. a közelmúltban különszámot szentelt az »új baloldal« kérdésének s itt — számos, a problémát különféle szempontokból megvilágító cikk mellett — egy francia közvéleménykutató intézet ide vonatkozó vizsgálatának eredményeit is közzétette. Ebből a beszámolóból kiderül, hogy a megkérdezettek többsége helyesnek és kívánatosnak tartotta egy ilyenfajta, népfront-jellegű politikai csoportosulás létrehozását.

Merleau-Ponty könyvének, — amely mint láttuk, elméleti, filozófiai tekintetben semmi igazán újat vagy jelentőset nem tud adni — valódi tendenciáját csak a most említett körülményeket figyelembe véve érthetjük meg. Merleau-Ponty éppen ennek az »új baloldal« megteremtését célzó, egyre erősödő áramlatnak leszerelésére törekszik, ideológiai porhintéssel próbálja meggátolni a burzsoázia uralmát veszélyeztető demokratikus egységfront kialakulását. Könyve végén Merleau-Ponty az antikommunizmus helyett az »a-kommunizmust«, a kommunista mozgalom iránti »semlegeséget« ajánlja, mint helyes, követendő magatartást értelmiségi olvasói számára. Ez az »a-kommunizmus« azonban — François Chatelet találó megállapítása szerint — sem célját, sem eszközeit tekintve nem tér el a megszokott antikommunizmustól, hanem egyedül a kifejezőmódban, a megfogalmazásban különbözik tőle.

Az »a-kommunizmus« Merleau-Ponty-féle igazolása — mint erre művének kommunista bírálói rámutatnak — szorosan kapcsolódik ahhoz a politikai irányzathoz, amelyet Mendes-France volt miniszterelnök nevével jelölhetünk meg s amely a »baloldal kommunisták nélkül« demagóg jel-szavával igyekszik levezetni a francia tömegek imperialistaellenes érzületét. Ez az ún. »mendes-franceizmus« persze nem más, mint a »harmadik út« régen levitézlett elméletének új változata és lényegében a liberális polgárság érdekeit tükrözi. A haladás minden valóságos híve tisztán látja ugyanis — és ez a meggyőződés a *Les Temps Modernes* említett különszámának cikkeiben is világos kifejezést nyer — hogy a kommunisták részvétele nélkül semmiféle igazi baloldal nem képzelhető el és hogy a demokratikus tábor vezető ereje most is (éppúgy mint a 30-as évek Népfront-mozgalmában és mint a Résistance idején) csak a Francia Kommunista Párt lehet. (A népfront-gondolat rendkívüli időszerűségéről és a Francia Kommunista Párt egyre növekvő vonzóerejéről egyébként a legutóbbi parlamenti választások eredményei, s a választást követő események is világos bizonyosságot tettek.)

Rövid áttekintésünk legfőbb tanulságaként mi is azt — a haladó francia sajtóban nemegyszer hangsúlyozott — megállapítást szűrhetjük le, hogy Franciaországban ma minden ideológiai vita középpontjában a marxizmus, a kommunista politika kérdése áll. Mindenkinek, aki elméleti vonatkozásban valamennyire is számottevő visszhangra és befolyásra akar szert tenni, azokban a kérdésekben kell most állást foglalnia, amelyeket a kommunisták tűznek napirende — és ez a tény már önmagában a marxista—leninista ideológia fölényének komoly bizonyítéka.

Cervantes

Az újkori történelem egyik legmozgalmasabb életű népének korszaka a spanyol »aranykor«. Ennek gazdag művészete és irodalma az egész újkori európai kultúra fejlődésére döntő hatású. Az élet lüktetése azokban a nyugati országokban, ahonnan tengeri utak ágaznak szét a föld meghódítására, meggyorsul. Ezeknek az országoknak, s főleg Spanyolországnak a művészete új mintákat alkot s magához ragadja az általános ízlés irányítását. Igaz, hogy rövid időre, mert a XVII. század második felében, amikor Spanyolország harmadik államcsődjét átéli, elsorvad.

Rövid, de ragyogó korszak ez. A renaissance és az ellenreformáció Spanyolországa adta Vivest, a filozófust, Lope de Vegát, Tirso de Molinát és Calderont. Velasquez, Murillot és El Grecót, s végül a korszak legjelentősebb művének, a *Don Quijoténak* íróját, Cervantest.*

A *Don Quijote* leginkább tükrözi írója legjobb írói tulajdonságait, s egyben az »aranykori« spanyol próza jellegzetességeit. Ez a mű mindenekelőtt lovagregény, jóllehet pontosan ellentéte az ilyenfajta regénynek. Az a tény, hogy az író egyetlen ember kóborlásait úgy írja le, hogy e hosszú út során kapcsolatba kerül a korabeli spanyol élet valamennyi jelenségével és társadalmi rétegével, a regényt pikareszk művé avatja. A főcselekménybe ékelődik néhány, a kor ízlése szerint megírt, pasztorális epizód, mint például Marcela és Grisostomo, valamint Basilio és Quitéria házassággal végződő szerelme. Boccaccio modorában íródott Cardenia és Lusinda, valamint Fernando és Dorotea epizódja vagy a *Megbüntetett kíváncsi* című novella. A próza kötött és szabadformájú verssel váltakozik. Az egész mű mintegy hatszáz szereplőt mozgat, ezek az akkori spanyol társadalom legkülönbözőbb rétegeihez tartoznak s összességükben, valamint egymáshoz való kapcsolatukban egyetemes jelentőségűvé avatják a művet, hisz megelevenítik az egész akkori életet; a mű átfogó társadalomrajzával az igazi regény, az első újkori regény hajnalát jelenti.

A regény főhőse Don Quijote és társa — a regényhőssel jellemben és vérmérsékletben ellentétes figura — Sancho Panza. Miként Shakespeare Falstaffban és Cassiusban, Cervantes is egyes emberek lelki rajzát külső megjelenési formájuktól tette függővé. A Don Quijote és Sancho Panza közötti ellentétben Cervantes két etikai felfogást testesített meg, e két alak szembeállításával az élet értelmének és céljának ellentétes felfogását jelképezte. Ennek ellenére a két regényhős jelleme egyáltalán nem mondható merevnek. Mindketten fejlődnek, fejlődésüknek különböző állomásai vannak, s mind a két alak az emberi élet értelméről alkotott általános felfogást sugall. Az az érdeklődés, mely a regény tarkító epizódok iránt ébred, szüntelenül párosul az egész műből áradó általános reflexiók iránt keltett figyelemmel.

A mű megírására alkalmat elsősorban az újkori irodalomban elszaporodott lovagregények kritikája szolgáltatott. Cervantes előtt már volt egy író, aki a lovagregények olvasásától megkergült embert ábrázolt: Louis Zapata, akinek regényhőse azért vesztette el az eszét, mert túlzottan elmélyült Aristo *Orjongó Lórántja* kalandjainak olvasásába. A korabeli források több hasonló, a valóságban meg is történt

* (Viața Românească, 1955. 7. sz.)

eseményről számolnak be, s ezek az esetek nem is voltak olyan ritkák és veszélytelenek. Ezért kellett a valladolidi »cortesnek« olyan értelmű határozatot hoznia, mely a lovagregények, e »hazug és hívságos könyvek« (libros de mentiras y vanidades) sokszorosítását és terjesztését megtiltja.

Ilyen könyvektől megzavarodott ember Don Quijote, a La Mancha-i szegény hidalgó, amolyan kisbirtokos, akit a két Amerikában szerzett spanyol birtokokról az anyaországba özönlő arany tett tönkre. Don Quijote eszét megzavarta a lovagregények kitartó és szenvedélyes olvasása s főleg Amadis de Gaula története, amely díszhelyen állt a könyvtárában.

A regény Don Quijote, a szegény hidalgó bolondos tetteit három kalandos útra sűrítve meséli el addig a mozzanatig, amikor a hős végleg hazatér, felébred lázalmából, de ugyanakkor élete utolsó pillanatához is elérkezik.

Cervantes elbeszélését az teszi páratlanná, hogy jöllehet a történet egy meghibbant ember bolondos és nevetséges tetteit meséli el, ugyanakkor a hőst magas erkölcsi személyiségként ábrázolja. Don Quijotét a leghumánusabb érzések fűtik; mindig kész a gyengék és jogfosztottak megsegítésére; mélységes megértéssel fordul az élet nehézségei felé. Don Quijote érzései és gondolatai tehát minden szempontból kifogástalan személyiséget példáznak; ezek az érzések és gondolatok azonban nem a valóság helyes felfogásából, hanem annak hamis értelmezéséből fakadnak. Ezt a hamis értelmezést egyrészt a hős exaltált fantáziája, másrészt a lovagregényeken való szüntelen rágódás táplálja. Don Quijote nevetséges, de nem gyűlöletes; sőt: nemes, tiszta és minden szempontból megbecsülésre és szeretetre méltó egyéniség. Mind az író, mind az olvasó a La Mancha-beli hősben kontraszttal találja magát szemben, amit mindketten pozitív irányban oldanak fel, másszóval, ahogy ez az irodalmi komikus alakokkal történni szokott. Egy hasonlat azonnal megvilágítja a helyzetet. Harpagon Marianne-ért epekedik. De Harpagon öreg és szugori, minden szempontból gyűlöletes személy; erotikus törekvései felháborító ellentétben állnak jellemének alapvető vonásaival. Molière komédiájának nézői negatív irányban oldják fel ezt a kontrasztot, mégpedig úgy, hogy az ideig-óráig gyöngéd és érdektelen érzések álarca mögé bújt emberi aljasságot leleplezik, nyilvánvalóvá teszik önmaguk előtt. A feltörő nevetés annak a morális visszahatásnak eredménye, amely egy elaljasodott jellemnek és érzésnek a leleplezéséből fakad. Don Quijote esetében a komikum kontrasztjának feloldása a Molière-féle eljárásnak pontosan az ellentéte. A megháborodott Don Quijote csodálatraméltó ember. Valóban nevetésméltó tetteinek látszata mögött fennkölt jellemet és értelmes észet fedezünk fel. A kontraszt feloldása tehát pozitív irányú. Ezúttal tehát a hagyományos komikummal ellentétben, az újkori humor esetével állunk szemben, vagyis a megbecsülés és a szeretet érzésével kevert nevetés esetével, amit az újkori irodalom számos alkotása vált ki belőlünk; ilyenek Shakespeare egyes vígjátékai, Dickens regényei, Gogol és Csehov elbeszélései. A *Don Quijote* mintegy az elején áll ama irodalmi művek sorozatának, mely az újkori világ nagy irodalmi újdonsága volt, mert se az ókori, se a középkori irodalom ezt nem ismerte.

Don Quijote mindig a valóság hamis felfogásának az áldozata. Siralmas lovagregények olvasásától feltűzött fantáziája arra készíti, hogy kastélyokat lásson az egyszerű falusi fogadóknak, várurakat a fogadósokban, Dulcineát fedezze fel egy csúnya falusi lányban, óriásoknak higgye a szélmalomokat s a borostömlőket, a közönséges gonosztevőket jogfosztott elítélteknek tekintse, közönséges utasokban herceg-nők elrablóit, a borbély-tányérban egy lovag sisakját lássa stb.

Mindezekre a hős igazságosan, nemesen és fennkölt módon reagál. Valamennyi tettét értelmes elvek alapján, emberi szívet és elszánt, hősies akaratot példázva viszi végbe. Kísérője, Sancho Panza, helyesen fogja fel a valóságot, de se érzésvilága, se akarata nem irányul az élet fennkölt céljai felé. Az általa követett célok sohasem haladják túl szokatlanul nagy étvágyának kielégítését. Sancho Panza nem rossz, nem ostoba; szereti gazdáját s midőn olyan helyzetbe kerül, hogy saját kezdeményezése szerint kell cselekednie, józanságról és jóérzésről tanúskodik. Nincsenek szenvedélyei, bűnei, de érzésvilága faragatlan, s erkölcsi perspektívája korlátolt. Sancho tehát helyesen felfogott, de szűkreszabott valóságban mozog; ezzel szemben Don Quijote hamisan felfogott valóságban, de ennek a valóságnak a határai az ember legnemesebb céljai felé terjednek ki. Cervantes szatírája tehát két irányú: egyrészt kigúnyolja a túlzásba vitt és az élet valóságos problémáival össze nem hangolt idealizmust, másrészt ostorozza a szűklátókörűséget és a közönségességet. Ez a sza-

tira azonban nem megsemmisítő egyik célpontra nézve sem, sőt a gúny két célpontja közül az egyik iránt Cervantes burkolt vonzalmat, be nem vallott, de könnyen kitalálható csodálatot érez. Sancho ábrázolásában példát mutatott arra, milyen filozófikus engedékenységgel és megértéssel kell szemlélnünk fajtánk köznapi, de normális képviselőit. Sancho Panza erkölcsi lényé azokból a reakciókból tevődik össze, amelyek nélkül az élet lehetetlen volna. Nevetségessége csupán abból adódik, hogy állandóan egy nagy erkölcsi személyiséghez tapad, valamint abból, hogy mindig olyan helyzetekbe kerül, amelyek nem felelnek meg szokott életformájának. Don Quijotéről fegyverhordozója kimondja a sokatjelentő jelzőt: »az oktanuln szerelmes«. Don Quijote a szeretettől megittasult ember.

Csak egy ilyenfajta ember csaphatja be olyan könnyen önmagát az élet valóságait illetően, s csak a donquijote-i helyzetben lévő ember járhat el annyi meggon-dolatlansággal, annyi öncsalással. Kit szeret Don Quijote? Dulcineát? Dulcinea, akit egyébként nem is ismer, csak ürügy. Don Quijote szeretete inkább az emberi ideáloknak szól.

Hiába akarja az öregség hatalmába keríteni Don Quijotét; hiába jelennek meg az ősz szálak a halántékán és az állán. Don Quijote úgy szeret, akárcsak egy fiatal. Ezzel a nagy szeretettel a regényhős a renaissance nagy platonikus áramlatá-hoz kapcsolódott. Cervantes éppen azért oltotta Don Quijote természetébe ezt a szeretetet, mert ezzel is a renaissance iránt érzett bámulatát akarta kifejezni, ami viszont megmagyarázza a cervantesi mű sokrétűségét.

Sancho Panza azokat a reakciókat képviseli, amelyek nélkül az emberi élet nem lenne lehetséges. Don Quijote viszont az emberi ideálokért érzett szeretetnek ama erkölcsi erejét képviseli, amely nélkül az emberi élet nem törne magasba. Valahányszor megjelent közöttünk egy-egy olyan felebarátunk, aki gazdag erkölcsi tartalmat adott az életnek azzal, hogy az igazságért és a szabadságért folytatott harcban közelebb vitt a célhoz, az emberekben azt a szeretetet, természetünknek azt az elragadtatását ismerhetjük fel, amivel a donquijote-i jellem lényegét is magyaráztuk. Ha azonban Don Quijote megérdemli csodálatunkat, méltó ugyanakkor alkotója szatírájának lándzsadöféseire is, mert szeretete, az emberi ideálokért való rajongása, nem áll a helyesen felfogott valóság szolgálatában. Azok a lelki energiák, amelyeket Cervantes hőse testesít meg, arra hivatottak, hogy ne az illúziót, hanem a valóságot szolgálják. Az életben számos más olyan magasrendű ügy van, amelyek szolgálata méltó a Don Quijote-féle erkölcsi idealizmusra. Cervantes hőségének határ-talan szeretete, áldozakészsége és vitézsége nem arra hivatott, hogy óriásokkal és varázslókkal harcoljon, hogy elrabolt hercegnőkért a borostömlőkkel küzdjön, ha-nem arra rendeltetett, hogy harcot folytasson a tévedéssel, az ocsmánysággal, a gonosz-sággal, a jogfosztással és a rabszolgasággal.

Cervantes emelkedett erkölcsi idealizmusból adott leckét a maga korának és az egész emberiségnek, de ugyanakkor azt is megmutatta, hogy ezt a magatartást össze kell egyeztetni a valóság pontos megértésével. Az erkölcsi idealizmusnak kritikainak is kell lennie, hogy hatásos lehessen, s hogy szerepét az emberi életforma állandó felemelése során betölthesse.

Cervantes elbeszélésének utolsó epizódja igen fontos és mélyértelmű. Don Quijote úgy él, mint bolond s úgy hal meg, mint épeszű ember, elismerve tévedéseit és hosszú ideig tartó tévelygését.

Akkor tér vissza a józan észhez, amikor életképessége már összetört. Amíg önmagát csalta, addig élt, de meghalt, midőn felismerte megcsalottságát. Vajon Cervantes hőse halálának ilyen beállítással nem azt akarta-e mondani, hogy az élet csak addig lehetséges, amíg egy eszményt szolgál? Az élet mint egyszerű biológiai megnyilvánulás összeomlana az első lépésnél, ha az ember nem rendelné alá magasabbrendű céloknak. Ezt az értelmezést még inkább alátámasztja Cervantes elbeszélésében az a tény, hogy Don Quijote társát és ellentétét: Sancho Panzát, aki tovább él, eltöltik gazdájának ideáljai, s mindez akkor történik, amikor Don Quijote eljut addig, hogy ezeket az ideálokat megtagadja és elvesse. Így tehát végül is Sancho Panza — akinek tovább kell élnie, — bizonyos mértékben Don Quijotévá válik.

Erasmus, a XVI. század nagy németalföldi humanistája, már jóval Cervantes előtt kifejthette a balgaság dicséretét, vagyis az embernek ama képességét, amelynek segítségével olyan céloknak tudja szentelni magát, amelyek meghaladják a jelen pillanatot és annak véges értelmét. Az irodalomtörténet többszörösen rámutatott

arra, milyen hatásúak és elterjedtségük voltak Erasmus eszméi az »aranykor« Spanyolorszá- gában. Sokszor azonosították a cervantesi műben Erasmus gondolatának visszhangját, de véleményem szerint, ami e regényt leginkább a renaissance általá- nos irodalmi bolond-témáihoz kapcsolja, a regény említett utolsó részében található meg. A nyugat-európai XVI. század, ez a tragikummal telített század, amelyben az újkori tudomány és művészet számottevő eredményeket ért el, amelyben az európai elbeszélőirodalom meghódította a világot, de amelyben még a feudalizmus igazság- talanságai uralkodtak, — az a század, amelyben kegyetlen vallásháborúk vérel- öntözték Franciaország és Németország földjét, s amelyben a szörnyű inkvizíció any- nyi áldozatot követelt és annyi máglyát gyújtott, ez a ragyogó és rettenetes század sokat és mélyen töprengett az emberi balgaság problémáján. Erasmus filozófiai értekezést szentelt a problémának; Cervantes — regényt.

Az irodalomtörténet többször úgy értékelte Cervantes regényét, mint a lovag- világ szatírját abból az időből, amikor a lovagi intézmény hanyatlóban volt, s már felcsillantak az újkor fényei.

Az igazság az, hogy ez az intézmény már régóta agonizált, s már a XV. szá- zadi Olaszországban a lovagvilág régi témái szatirikus eposzok tárgyává lettek, ide tartozik például Pulci *Il Morgante Maggioreja*, Boiardo *Orlando Innamoratoja*, vagy egy századdal később Ariosto *Orlando furiosoja*, Rabelais *Gargantua és Pantagruelje*.

Cervantes ugyanennek az irodalmi irányzatnak a képviselői közé sorolható, de a motívum gazdagításának s emberi jelentősége elmélyítésének hangsúlyozásá- val, miként annak megvilágítását az előbbieken megkíséreltem.

Cervantes azzal, hogy hősének két arculatot adott, s kettős megvilágításban mu- tatta be, mégpedig szatirikus és rajongva szerető megvilágításban, megértette ve- lünk azt, hogy a régi lovagi intézményben nem volt minden hamis. Don Quijote úgy akar élni, mint lovag olyan korban, amelyben a lovagságnak már nincs semmi ér- telme. De a lovagvilág idején, az emberek tudatában a vitézséggel, a becsülettel, a hűséggel kapcsolatban olyan eszmék és érzések alakultak ki, amelyeket se Don Quijote kortársai, se jómagunk, újkori emberek, nem tudunk elvetni. Hasonlókép- pen nem vethetjük el az emberiség más kulturális eredményeit sem, azokat például, amelyeket az ókorban, a renaissance idején vagy a felvilágosodás korában ért el az emberiség. Mai erkölcsi világunk magában foglalja az egész emberiség alapvető kul- turális eredményeit, de ezek napjaink sajátos témáival és eredményeivel gazdagod- tak, azoknak a napoknak az eredményeivel, amelyekben az emberek új harcra in- dulnak az igazságért és a szabadságért.

Több mint 300 év távlatából úgy tekintünk ma vissza Don Quijotéra, mint aki megkönnyítette ezeknek az eszméknek a felfogását és megértését; szeretettel és csodálattal gondolunk alkotójára, Don Miguel de Cervantes Saavedrára, akinek olyan elismeréssel adózunk, amilyen az emberi tudat nagy építőinek kijár.

(Ford.: Heszke Béla)

Tudor Vianu

Egy ismeretlen francia író: Restif de la Bretonne

(1734—1806)

A XVIII. század — Michelet szerint a franciák legnagyobb százada — sok is- meretlen kincset rejteget a magyar olvasók számára. Restif de la Bretonne neve még a francia irodalom beavatottjai számára is csak nagyon keveset mond. Az aka- démikus irodalomtörténetek nagy része meg sem említi nevét, vagy ha igen: a meg- vetés hangján nyilatkozik róla. Valóban, műveinek mintegy 250 kötete az eszmék és ellentmondások valóságos Augias istállója: vallomások, regények, elbeszélések, tárcák, szindarabok, röpiratok, reformtervezetek néhol romantikus, néhol realista és sok helyütt a pornográfia határát súroló részleteinek bonyolult szövedékéből egy megismerhetetlennek látszó Restif-arc bukkan elénk. Számítalan tévhit, legenda, rá- galom terjengett róla hosszú évtizedeken át, s a legújabb életrajzok és kritikák

bár más szempontból, sokszor éppoly bizonytalanok és megbízhatatlanok, mint a régiek. Akik dicsérik és értékelik, sokszor nem járnak jobb úton, mint akik támadják. s művében még mindig számos a fehér folt, a felfedezésre váró terület.

*

Napjainkig legolvasottabb és egyúttal legvitatottabb műve a Forradalom alatt és után írt vallomása, a *Monsieur Nicolas* (1794), amelynek jellemzően »A teleplezett emberi szív« alcímet adta. Állítólag 1778-ban kezdte el írni, és előszavában hangsúlyozza művének elsőbbségét Rousseau *Vallomásaival* szemben, amelyhez már megjelenése pillanatában is hasonlították. Ez a Rousseau-énál is őszintébb és merészebb önéletrajz nagy feltűnést keltett nemcsak Franciaországban, de Európa többi országaiban is. Restif-el kapcsolatban sokszor emlegetik és jogosan, hogy bár jellemzően a XVIII. század gyermeke, számos tekintetben mégis túlhaladta korát, és napjainkban is modern íróként hat. Szép bizonyítása ennek, hogy mintegy száz évvel halála után az egyetlen vele foglalkozó magyar írás, amely a mű német fordításának alkalmából jelent meg »vonzó és érdekes olvasmány«-nak, értékes anyaggyűjteménynek nevezi a *Monsieur Nicolas*-t, s megállapítja, hogy az íróknak olvasniuk kellene Restif könyvét, mert ő a világirodalom egyik legnagyobb megfigyelője (Fenyő Miksa, *Nyugat*, 1908.) Minden műve szoros kapcsolatban áll saját életével. A vele foglalkozó írásoknak nagy része biográfia, amelyekben az esztétikai és irodalomtörténeti elemzéseknek csak másodlagos szerep jut.

1734-ben született Auxerre burgundiai város mellett fekvő Sacy községben. Közepes módban élő, rendkívül népes parasztcsaládból származott: amikor az egész család együtt volt, mintegy huszonötven ülték körül az asztalt. A *Monsieur Nicolas* első, s talán legszebb kötetei gyermekkorának leírásával foglalkoznak, sok személyes élménnyel és vonzó részlettel, — s ami számunkra legfontosabb: itt találhatjuk meg először a francia irodalomban a vidéki élet hamisítatlan realista ábrázolását, az Ancien Régime végső, a Forradalmat közvetlenül megelőző évtizedeiben. De merész, sőt néha szeméremértő részletek sem hiányzanak ebből a műből, szerelmeinek, csábításainak története mindvégig jelentős helyet foglal el önéletrajzában. Sokáig önéletrajzában pornográfikus részei akadályozták meg egész művének helyes értékelését. Sajnos, az erotikus leírások főleg utolsó könyveiben hatalmasodnak el, s a kritika hajlandó néha az írókat kizárólag utolsó műveik alapján megítélni. 1751-ben Auxerre-be kerül nyomdászinasnak, s itt találkozik életének nagy szerelmével, Mme Parangonnal, a nyomda tulajdonosának feleségével. Az »isteni« Colette, akinek emléke végigkíséri egész életén, egy kissé azt a szerepet játsza életében, mint Mme de Warrens Rousseau-éban. 1761-ben Párizsba költözik, s rövidesen a Királyi Nyomdában nyer alkalmazást. Itt kezdi meg irodalmi munkásságát, amelyet csodálatos termékenységgel folytat egészen élete végéig. Később saját vállalatot is alapít, minden anyagi siker nélkül, ezentúl saját maga nyomja műveit, akárcsak Balzac, Richardson vagy Franklin. A szerelmi kalandok hőséből az írás megszállottja lesz. akivel gyakran előfordul, hogy munkáit szedés közben fogalmazza.

Az 1776-ban megjelent *Le Paysan Perversi* (A megrontott paraszt) egycsapásra híressé teszi nevét. Tíz kiadása jelenik meg Franciaországban kilenc év alatt, Németországban négy különböző fordítása ismeretes, a szemérmes Angliában pedig a századfordulóig negyvenkét kiadást ért meg. A regényen kétségkívül Rousseau hatása érződik. A *Nouvelle Héloïse*-hez hasonlóan a városen romboló hatását akarja bemutatni egy világbaszakadt parasztfiú alakján keresztül. Jellemábrázolást alig találunk ebben a könyvben, de annál több érdekes és realista helyzetképet, kalandot, sőt a korban divatos exotizmust is. A mű értékében alig múlja felül a XVIII. század kisebb íróinak átlagregényeit. Különösen érdekes a *mű utolsó fejezete*, ahol nagy városok helyett vidéki parasztközösségek alapítását javasolja. A mintafalu szabályzatát is közli, amelynek már első pontja elárulja Restif plebejus és forradalmi magatartását: »Mindenekelőtt a polgárok teljes egyenjogúsága...« A továbbiakban olyan elveket fejt ki, amelyek a XIX. század utópista szocialistáinak előfutárává avatják. Faluközösségében, ahol a munkaeszközök, az állatok és az épületek a közösség tulajdonát képezik, nemcsak Saint-Just *cité idéale*-jának, s a jakobinusok *couvent spartiate*-jének magvát találjuk meg, hanem Fourier és Proudhon elképzeléseinek nagy részét is. Restif ellentétben a XVIII. század filozófusainak nagy

részével, éles támadást intéz a magántulajdon ellen, s megjósolja, hogy csak a kommunizmus képes biztosítani az emberek boldogságát. S amit Proudhon úgy fogalmazott meg, hogy »a magántulajdon lopás«, arról Restif azt írja: »a magántulajdon az oka minden bűnnek és romlásnak...«

Restif műveinek lényeges részét különböző reformtervezetei alkotják. Ebben jellemzően a XVIII. század gyermeke, de ugyanakkor ez teszi modern íróvá is. Mert nemcsak szociális tanaiban előzte meg kortársait, hanem őt tekinthetjük a realizmus és a naturalizmus egyik ősenek is. 1781-ben egy fantasztikus novellájában légi utazást ír le, másutt pedig olyan természettudományos tételeket fejtet, amelyeknek igazságát egy évszázaddal később Pasteur fogja igazolni. Egy kritikusa írja róla, hogy az enciklopédisták századában Restif műve önmagában egy különös enciklopédiát alkot. Nincs olyan az emberiséget érintő kérdés, amely ne érdekelné. Egyaránt foglalkozott természet- és társadalomtudományokkal, filozófiával, politikával és jogtudománnyal; mindenhez hozzászól, mindenről megalkotta a maga sokszor túlságosan is eredeti véleményét, s mindenütt reformokat javasolt. Az idők folyamán számos ötlete és terve elavult, de ugyanakkor sok meg is valósult. Reformtervezeteiből csak néhányat említünk meg. Az *Andrographe* az erkölcsök megjavításával foglalkozik. A hírhedt *Pornographe* új, s azóta alkalmazott módszereket ajánl a prostitúció megfékezésére és ellenőrzésére. A *Mimographe* a színház, a *Thesmographe* pedig a törvények legfontosabb kérdéseit tárgyalja. A *Glossographe*-ban új helyesírási rendszert dolgoz ki, s a francia írás fonetikusabbá tételét javasolja (ez a kérdés egészen a legújabb időkig napirenden van). A *Nouvel-Emile*-ben Rousseau nevelésmétét fejleszti tovább.

Restif élettörténetében külön fejezetet alkot a Forradalom. Ezekről az évekről már nem beszél részletesen a *Monsieur Nicolas*-ban, de magatartását részletesen ismerjük talán két legkitűnőbb könyvéből, a *Les Nuits de Paris* (Párisi éjszakák)-ból, amelynek második átdolgozott kiadása 1790-ben jelent meg és a *Vingt Nuits de Paris*-ből (Húsz párisi éjszaka, 1794). Restif forradalmisága együtt fejlődik a jakobinusok harcával, de ingadozó nézetei ellenére is a nép fia, mindvégig hű marad a nép ügyéhez. A Szovjetunióban megjelent francia irodalomtörténetben azt olvashatjuk, hogy Restif volt a francia proletáriátus első írója. Forradalmi magatartását bizonyítja úgynevezett *credoja* a *Vingt Nuits de Paris*-ban: Hiszem, hogy a hegypárt képviseli igazán a nemzet érdekeit, hogy Marat és Robespierre megmentették a hazát, hogy Louis Capet halála jogos és szükséges volt...«

A *Les Nuits de Paris*-ban válik leginkább Restif egy letűnt kor ábrázolójává. Tolla nyomán megelevenedik a XVIII. század Párizsának mozgalmas élete; a népi erkölcsöknek pontosabb és színesebb rajzát tárja elénk, mint a korabeli színműek. Nem az arisztokráciáról vagy a polgárságról ír, hanem — s ebben is páratlan — a kisemberek, a proletárok életéről, mosonókról, utcaseprőkről, kofákról s különböző mesteremberekről. Megkapó színekkel ecseteli a legsalsóbb néprétegek sokat hangoztatott, de nagyon kevésbé ismert nyomorát. Ezek a kis írások máig is a Forradalom hétköznapi életének legkiválóbb dokumentumai. Persze az író nem tudja legyőzni magában, számtalanszor nem elégszik meg az »ellesett párbeszéd« egyszerű leírásával, hanem képzeletében tovább követi a megfigyelt emberek sorsát, és sokszor néhány elejtett szavukból egész kis történeteket ír, amelyek azonban mindig a valóság igényével lépnek fel. Csodálatos megfigyelőképesség és nem középszerű írói érzék kell ahhoz, hogy a hétköznapiból érdekeset hozzunk ki, s ezen a téren Restif messze felülmúlja kortársait és barátját, Mercier-t, akinek magyarrá is lefordított *Párisi képei* szónokiasaknak, életteleneknek hatnak Restif érdekfeszítő írásai mellett. Restif amellett, hogy igazi író, a *Les Nuits de Paris*-ban az újságírás igazi megszületése előtt a jó tárcairó és riporter minden kellékével rendelkezik. De itt a fejlődés egyenesvonalu: a XVIII. század legnagyobbjainak írásaiban is van mindig egy bizonyos aktualitásra való törekvés, amely közel hozza őket a publicisztikához, s bátran megállapíthatjuk, hogy a franciáknak sohasem volt nagyobb »újságíró«-juk, mint Voltaire vagy Diderot. A forrongó század harcoss irodalma közvetlenül és szükségszerűen szülte meg a Forradalom éveiben megvalósult napisajtót.

Az 1790-es évek végén Restif már alig tengeti életét. Babeuf kivégzése után, akinek hívévé szegődött, hátatfordít az aktív politikai életnek, de reformtervezetei és regényei írásába most sem fárad bele. Egyideig még Napoleontól várja kommunizmusának megvalósítását, de csakhamar ki kell ábrándulnia belőle. Az Institut avval a megokolással utasítja el tagsági kérvényét, hogy bár van tehetsége, de ízlése

nincs. (»Uraim, önöknek van izlésük, de melyiküknek van tehetsége« — kiált felf Mercier az ülésteremben a határozat után.) Mindenkitől elhagyatva, a legsötétebb nyomorban hal meg 1806-ban.

Külön érdekes tanulmány volna Restif művei sorsának, s a vele foglalkozó életrajzoknak és kritikáknak vizsgálata. Az alábbiakban csak a legfontosabbakra szeretnénk felhívni a figyelmet. A még életében megjelent számtalan cikk és kommentár nagy része elismeréssel nyilatkozik rendkívüli képzelőtehetségéről, műveinek újszerű és eredeti hangjáról. Különösen Mercier méltatja barátja munkásságát. A fiatal Stendhal is nagy érdeklődéssel olvassa, s azzal a határozott szándékkal, hogy írásai-ból megismeri korának erkölceit (*Pensées*, 1804.). A halála után megjelent nekrológok azonban már alig foglalkoznak vele, mint íróval, különként emlegetik, sőt a *Gazette de France* azt írja róla, hogy érdekes módon ez a Párizsban annyira ismeretlen író Németországban a leghíresebb, s a legolvasottabb szerzők egyike. Első részletesebb életrajzát *Cubières* írja meg. (Notice... sur R., 1811.) Számos tévedése és helytelen értékelése ellenére, műve a legértékesebb Restif-dokumentumokhoz tartozik. 1811. után művei csaknem teljesen feledésbe merültek. Nevével csak egy-két Balzac-ot támadó kritikában találkozunk, ahol a szerző (pl. Sainte-Beuve a *Portraits Contemporains*-ben) Balzac szemére hányja, hogy Restif vonalát folytatja. Az 1840-es évek derekán újra beszélni kezdenek róla, de ugyanakkor megkezdődik a Restif-arc eltorzítása is. Pierre Leroux, híres francia szocialista író 1849-ben megállapítja, hogy Proudhon és Fourier közvetlen tanítványai Restif-nek, s a két utópista szocialista legtöbb gondolata fellelhető már az ő reformtervezeteiben. Majd hozzáteszi, hogy a polgári társadalom uralmának kezdetén Restif fejezi ki legjobban a népi rétegek politikai és reformigényeit. Az első komolyabb Restif-kutatások Monselet nevéhez fűződnek. Tulajdonképpen ő hívja fel újból a figyelmet az elfelejtett íróra, s nagy gondal összeállított bibliográfiája lehetővé teszi a további Restif-tanulmányokat. Az ő cikkeinek hatására lesz Gérard de Nerval a század legnagyobb Restif-rajongója. Vele foglalkozó eszmefuttatásai azonban nem eléggé tárgyilagosak, mert szellemi ösét keresve Restif-ben, teljesen meghamisítja alakját. 1854-ben Alexandre Dumas *Ingénue* címmel négykötetes regényt ír Restif életéről, amiből nagy botrány keletkezik, mert Restif leszármazottjai rágalmozási pert indítanak ellene. A Goncourt fivérek a *Monsieur Nicolas*-ból merítik a polgári s a népi erkölcsökre vonatkozó adataik legnagyobb részét. A naturalizmus korában fokozottan az érdeklődés középpontjába kerül. Egymás után több művét kiadják. A Zolát támadó kritika és irodalomtörténet-írás Restif-re is bőven szórja villámain. Még Brunetière is »lealacsonyodik« műveinek elemzéséhez, vagy csak még jobban támadhassa Zolát, akit Restif naturalizmusának követésével vádol. Sőt azt is olvashatjuk, hogy Zola a *L'Assomoir*t is a *Les Vingt Nuits de Paris*-ból vette át. Meg kell állapítanunk, hogy Restif hatása nyilvánvalónak látszik a XIX. század naturalista íróira. Századunkban a Restif-kutatások lankadatlanul folynak tovább, most már nemcsak Franciaországban, hanem a 30-as évektől kezdve a Szovjetunióban is. Ionnisiani szovjet irodalomtörténész Restif utópiájával foglalkozó tanulmányában főleg társadalmi nézeteivel foglalkozik, és nagyon helyteleníti, hogy Restif-t sokszor még napjainkban is mint erotikus írórt tartják számon. (L'Utopie de Restif, 1931.) Az életrajzok közül ki kell emelnünk Funck-Brentano (1929.) és M. Tabarant hatalmas Restif-biográfiáit, amelyek sokszor vitatható nézeteik ellenére is nagyban hozzájárultak a helyes Restif-kép kialakításához. P. Trahard nagyszerű Restif-tanulmányában (*les Maîtres de la sensibilité française au XVIII-e siècle*, 1933.) érdekes módon világítja meg Restif szerepét a romantika kialakulásában.

Az utóbbi évek munkássága nagy reményekre jogosít fel: a kutatás fáradhatatlanul fog továbbfolyni a XVIII. század Balzacjának, ennek a regényes és festői alaknak a meghódításaért, hogy az író és a művet egyaránt megtisztítsa a már sokszor meggyökeresedett tévedése, hazugságok és legendák nyomasztó súlyától, s méltó helyet jelöljön ki számára nemcsak a francia irodalomban, hanem az egész emberiség művelődéstörténetében is. S végül reméljük azt is, hogy a magyar könyvkiadás sem marad sokáig adós Restif válogatott műveinek megjelentetésével.

Bene Ede

Walt Whitman

Walt Whitmant nem ma először emlegetik és ünneplik Franciaországban, és a francia irodalmi élet nem várt a *Fűszálak* első kiadásának századik évfordulójára, hogy megismerje és megszeresse a nagy amerikai költő verseit. A *Nouvelle Critique* tanulmánya* jegyzetben megemlékezik ugyan Léon Bazalgette Whitman-kötetéről, amely először hozta egybegyűjtve a költő jelentékenyebb verseit (1908), s ugyanakkor megemlíti Paul Jamati Whitman-kötetét is, amely a Pierre Seghers-féle költői antológia-sorozatban jelent meg nemrég, s a sorozat elveihez híven egy nagyobb tanulmány keretében a fontosabb Whitman-verseket is tartalmazza. Viszont nem szól a tanulmány azokról a francia költőkről, akik részben maguk is fordították Whitman verseit, részben, ami még fontosabb, hatása alá is kerültek s formában és tartalmában új életet öntöttek a haladó szimbolizmusba: elég, ha Paul Claudelre, Duhamel-re, Lardbaud-ra, Vildrec-re, Jules Romains-re gondolunk.

A tanulmány először Whitman kötetének címét elemzi: a *Fűszálak*, mint cím, mint jelkép, az egyszerűség, a szerénység, a naívság, a pásztori élet-kultuszát jelenti Whitmannél. De már a kötet egy újabb kiadása, 1872-ben, olyan nagy versekkel kezdődik, amelyek nem érik be az egyszerűség magaslatával, s az »atlétikus Demokráciát«, Amerikát, az Új Világot, a tömeget éneklik meg. S harminchárom évvel később, 1888-ban, amikor újból végigtekint könyve s a maga sorsára, a költő büszkén állapítja meg, hogy ő adott először életet a demokrácia, az egyenlőség, a tömegek költészetének.

Mint a franciáknál Victor Hugo, Whitman is egy nép és egy korszak tudatos visszfénye és szószólója. Elveti a korabeli avult és szokványos témákat, semmit sem ír a pusztá szépségért, hanem a legtipikusabb emberiséget énekli meg, XIX. századi gyakorlati és mindennapi munkálkodásában. E tekintetben Whitman az első valóban *realista* költő, s ő nyit utat Amerika modern realistáinak, Carl Sandburgnak, Sinclair Lewissnak, Sherwood Andersonnak, Dreisernek, Hemingway-nek, Howard Fastnak, akik ezen a vonalon mindnyájan az ő folytatói.

Mindamellettagadhatatlan, hogy Whitman nemcsak politikai költő, hanem végletesen individualista is, hiszen maga is bevallja, hogy »testi, érzelmi, erkölcsi, szellemi és esztétikai egyéniségének« kifejezése volt az ő legfőbb költői becsvágya, s ismerjük *Énekét önmagáról*, amelyben e témának ötvenkét költeményt szentel. Ugyanakkor misztikus költő is, filozófus-barátjának, Emersonnak hatására. S végül *Adám gyermekeiben* a testi szerelem költője is — de sohasem felejtí el, hogy azonosnak tartja magát a »korabeli Amerika szellemével és valóságaival« és hogy együtt van nemzedéke és minden nemzedék embereivel.

Amikor Whitman született, 1819-ben, az amerikai forradalom még eleven erővel élt a kortársak emlékezetében. Optimizmusa, hite, életkedve a fiatal Köztársaság viharos növekedésének volt a kifejezése. Angol eredetű apja s holland eredetű anyja révén két szívós és vállalkozókedvű tengerésznépnek volt a sarjadéka. Apja még ismerte Tom Paine-t s résztvett az első munkásmozgalomban. Ő maga, változatos foglalkozásai révén, kezdettől fogva együtt élt a néppel, s egyre elevenebb részt kért a zajló amerikai közéletből. Leghevesebben mint újságíró harcol a rabszolgaság eltörléséért, s már első szabad versei is a rabszolgaság szörnyűségeiről — az 1848-as európai forradalmakról szólnak.

Első biográfusa, Bucke szerint, Whitmanban 1852-ben vált tudatossá, hogy életét végképpen a költészetnek szenteli, s három évre rá már meg is jelent a *Fűszálak* első kiadása.

Whitman, első balsikerei és félreértettsége ellenére, nyugodtan és önérettel apellált a jövő ítéletére: ismeri költészetének mind nemzeti, mind nemzetközi jelentőségét. Gazdasági szempontból annak az Amerikának volt a költője, amely az ötvenes években szinte saját határait sem ismerte, s a feltárt és a még fel nem tárt földek kimeríthetetlen gazdagságot ígérték. Politika tekintetében az amerikai demokrácia ekkor volt legjobb, táguló korszakában, s Whitman és kortársai még nem ismerték ugyanennek a demokráciának korlátait és hiányait. A kapitalizmus következményeit ekkor még jóval hátráltatta (mint ahogy Engels megállapította), egyrészt a könnyű földszerzés, másrészt a tömeges bevándorlás — és így Whitman őszintén énekelhetett az Egyesült Államokról, mint egy szabad, végtelen és határtalan lehetőségeket ígérő

* 1955. 68. sz. Phyl—Hentges. P. *Walt Whitman, poète d'un nouveau monde.*

hazáról. A földművesek nyugatra vándorlásai, munkái és reményei inspirálták Whitmannak egyik legszebb költeményét, az amerikai terjeszkedés nagy szimbólumát, az *Úttörőket*, s miközben lelkesen magasztalja a földnek e fáradatlan munkásait és megtermékenyítőit, úgy mint azok, ő se gondol e munkák barbár hátterére, az indiánok kegyetlen kiirtására. S éppoly kevésbé tudhatta, mily nyomorult sors vár száz év múlva az úttörők utódaira, a farmerekre, akik a nagybirtokok terjedése miatt gazdákból szegény bérlőkké váltak. Majakovszkij, aki Whitmanban főképp a nagy elfutárt értékelte, talán épp ezt a költeményt, az *Úttörőket* vallhatta leginkább rokonnak a magáival.

A mai olvasó mindamellett habozva áll meg e költemény előtt, s már-már hajlandó olyasmiféle hinni, hogy ez a nagy költemény, amely egy növekedésben lévő nemzet dicsőségéről énekel, vajon nem a mai Amerika mértéktelen gőgjének előhírnöke-e, a Fordok, a Standard Oil, a General Electric Amerikájáé? Nem, Whitman nem gondolhatott erre: a *Fűszálak* Amerikája a munka és a testvériség hazája.

Whitman nemcsak az elesett, a bűnöző, az »átkozott« nyomorultakat szereti, mint vele egyidős kortársai, az európai romantikusok. Elsősorban a munkásokat, a parasztokat magasztalja, a változatos »foglalkozásokat«, a százféle emberi munkát, amelyeknek mindegyikében »örök jelentőséget« fedez fel. A munkások és munkások mindennapi dolgáról szóló verse az épülő, az iparosodó Amerika népének szól, annak, amely már 1895-ben legalább tíz termelőágban előzi meg európai versenytársait: acélgyártásban, olajtermelésben, fakitermelésben, szénbányászatban, vasércben, gép- és szerszámiparban. S az erősen eszményített amerikai társadalomban Whitman a munkásokat tartja az állam tulajdonképpeni gazdáinak. S amikor Lincoln elnöknek optimista meghatározása szerint a demokráciában ő is oly kormányt látott, amely a nép kormánya a nép által és a nép érdekében, ugyanakkor egy röpiratában a rabszolgatartókat is megbélyegezte, mint ahogy nem egy versében azonosítja magát az üldözött négekkel.

Whitman személyét, művét, gondolkodását legjobban talán magával a polgárháborúval magyarázhatjuk, amely Észak és Dél között tört ki s 1861-től 1865-ig tartott: az Egyesült Államoknak döntenie kellett arról, hogy demokratikus szabadságjogokat élvező nemzet legyen-e, vagy pedig, mint a déli államok követelték, tovább is rabszolgatartó nemzet maradjon. Whitman maga hirdeti, hogy költeményeinek létjogát ez a háború villámfényként világította meg a számára. Amikor meglátogatta a fronton megsebesült testvérét, George-ot, s látja a betegek és a sebesültek szörnyű szenvedéseit és elhagyatottságát, egyszerre megérti, mint írja, a népnek, az amerikai tömegeknek »fenségét és valóságát«, s egész kötetre való verset szentel az északi hadseregek hősiességének, a *Dobpergést*, amelyet később a *Fűszálak* versei közé iktat. Egyébként nemcsak ő hitte, hogy az északiak valóban a szabadságért harcoltak; a világ minden demokratája a rabszolgatartók vereségét remélte, s Marx is biztosította Lincolnt egy hozzáírt levelében, hogy »Európa munkásai ösztönszerűleg is érzik, hogy a csillagos lobogó az ő osztályuk sorsát hordja.«

Maga Whitman egy oly Amerikát képzelt el és énekelt meg, amely valóban megfelelt az európai munkások és demokraták bizalmának. Olyan nemzetköziségről álmodozott költők és költemények között, amely minden diplomáciánál szorosabbra kell, hogy fűzze a föld valamennyi országát. *Európa* című nagy verse 1848 minden forradalmát megénekli, s közösséget vállal a számkivetett patriótákkal, mint például Kossuthtal, akit látott is New-Yorkban. Ugyanúgy megénekli Franciaországot, Spanyolországot, vagy egy »bukott forradalmárt« s kéri európai testvéreit, ne csüggedjenek, mert előbb-utóbb út a győzelem órája.

Ily módon Whitman egy nemzet és egy egész század költője, aki stílusa elemeit a bibliából s az amerikai alkotmány szövegéből meríti. Ugyanez a zene az, ugyanaz az optimista hit és ékesszólás, amelyet George Sand regényeiben s Michelet műveiben is érezhetünk. Néha ez az optimizmus Európában s Amerikában ugyanazokat a képeket szüli: például a jövő, haladás hajóját, amelyet éppúgy megtalálunk Hugónál, mint Whitmannél. Whitman szónoki gazdagsága páratlan eszközt talál bőséges és hajlékony versformájában — ugyanakkor azonban erősíti azt a hibáját, hogy túlságosan szereti a leltár-szerű földrajzi vagy technikai felsorolásokat. Amellett némileg visszaél az akkor új tudományos vagy féltudományos terminológiával. De hát mit jelenthet mindez egy autentikus lángelme képeihez, eredetiségéhez, gazdagságához, valóságérzetéhez képest?

Még nem volt vége a háborúnak, amikor Whitman alkalmazást kapott előbb a belügyminisztériumban, majd az igazságügyiben. Körülbelül tíz évig dolgozott,

mint hivatalnok, amikor 1873-ban balkarja és ballába megbénult, s egészségét azután sose nyerte már többé vissza. Közben hírneve egyre terjedt, különösen Európában, míg Amerikában a puritánok állandóan támadták, s megélhetése is bizonytalanná vált egészen haláláig (1892).

Whitmannek még meg kellett érni az amerikai nagytőke féktelen uralmát és bűneit, amelyeknek látványa mélyen felkavarta lelkét. Mindamelletti optimizmusa tovább is töretlen maradt, akárcsak az amerikai népe, amely még a kubai és fülöp-szigeti háborúk után is hitt az amerikai demokrácia világraszóló küldetésében. A második világháborúban, mikor az Egyesült Államoknak a hitlerizmus és a japán militarizmus ellen kellett harcolniuk, Walt Whitman az amerikaiak nagy nemzeti költőjeként jelent meg a közvéleményben. Hitler *Mein Kampf*jával szemben a *Fűszálak* verseiben látták az amerikai nemzeti érzés megtestesülését. Azóta viszont a dekadens irodalmi áramlatok mindenképp szeretnék megszükiteni a whitmani költészet jelentőségét. Velük szemben a reménység költői, Archibald MacLeish vagy Carl Sandburg öhozzá fordulnak inspirációért, s Langston Hughes egy szép versében mint idősebb testvérét ünnepli Walt Whitmant. Azóta alig van olyan nép, amelynek egy-egy költője ne Whitmantól tanulta volna a költői lélegzetvételt: Richard Dehmel Németországban, Majakovszkij a Szovjetunióban mind érezte magán egyszer Whitman ellenállhatatlan befolyását. S ma, mikor a Békétanács általános felszólítására az egész világ ünnepli Whitmant, úgy érezzük, teljesült annak a versének jóslata, amelyben azt mondja magáról, hogy »együtt van a jövő.nemzedékek minden férfival és asszonyával.«

Gyergyai Albert

Halldor Laxness

Halldor Laxness,* az 1955. évi irodalmi Nobel-díj nyertese, a legnagyobb élő izlandi író. A legnagyobb, de nem az egyetlen. A mai izlandi irodalom többszázados fejlődés eredménye, kezdetei a középkori »sagák«-ig nyúlnak vissza. A sagák, az ősi skandináv költészetnek ezek a csodálatos alkotásai, voltaképpen regények. Laxness ennek a hagyománynak tudatos folytatója. »Nem vagyok sem filozófus, sem elméleti ember, hanem epikus költő« — mondotta nemrég egy interjú alkalmával. Írásaiból az a jellegzetesen északi hangulat árad, amely mindig kedves volt a Nobel-díj bíráló bizottsága előtt. A hagyományos stílus és irodalmi forma azonban új tartalommal telítődik: regényei — még azok is, amelyek történelmi tárgyúak — az izlandi nép mai életét, nemzeti és társadalmi gondjait tükrözik.

Írói pályája szinte a gyermekkor küszöbénél kezdődik. 1902. április 23-án született Izland fővárosában, Reykjavikban, ahol apja útépitő munkás. Később az apa kis gazdaságot szerez Laxness helység mellett, innen kapják családnevüket. Halldor Laxness néhány év után kimarad az iskolából, hogy az apai gazdaságban segítsen. Közben sokat olvas, még többet ábrándozik, és tizenhét éves korára megírja első könyvét. (*A természet gyermeke*, Reykjavik).

Az első írói siker után hamarosan elhagyja szülőföldjét és — mintha a viking vándorló ösztön ébredne fel benne — megkezdí bolyongását a világban. Vándorlásában azonban nem kincseket és kalandokat keres, hanem az igazságot. Először azt hiszi, hogy a katolicizmusban találja meg. Egy katolikus hitre tért honfitársa ajánlásával jelentkezik a luxemburgi Clairvaux-i kolostorban, hónapokat tölt itt, majd Lourdes-ba, végül egy angliai trappista kolostorba megy. Aztán elhagyja a kolostort, és Sziciliában »kiírja magából« a katolicizmus élményét. 1925-ben jelenik meg a *A Kasmír-i nagy takács* c. regénye, amelyben leszámol istenkereső élményeivel. »Amikor megírtam az utolsó fejezetét, ... úgy éreztem, hogy mindentől megfosztottam magamat« — írja később. »... Az egész világmindenségben sehol egy darab rongy, hogy meztelenségem befödhessem vele.«

Ezzel a megrázó vallomással záródik Laxness emberi és írói fejlődésének egy szakasza. Műveinek tárgyát ettől kezdve népének jelenéből és múltjából veszi, a távollét és a kiállott válság hatása alatt még erősebben ébred fel benne a szülőföldjéhez tartozás érzése.

* Jean Fréville (*L'Humanité* 1955. szept. 28.) Pierre Paraf (*Les Lettres Françaises*, 592. sz. A. Jolivet *Les Nouvelles Littéraires*, 1470. sz.) cikkei alapján.

A vándorlással azonban nem hagy fel. 1927-ben Amerikába megy. Két esztendeig marad ott, sokat utazik, hosszabb időt tölt Hollywoodban. Barátságot köt Theodor Dreiserrel, Upton Sinclairrel. Amerikai tartózkodása alatt robbant ki az 1929-i nagy gazdasági válság. Alkalma van közelről megfigyelni a válságba jutott kapitalista társadalom életét: látja a munkanélküliek lesorvadt, meggyötört arcát, a nyomort, és mellette, kihívó ellentétként, a gazdagok hallatlan fényűzését.

Hollywoodban írja meg következő regénye, a *Salka Valka* első változatát.

1932-ben jelenik meg — most már végleges kidolgozásban, mint két részes regény — a *Salka Valka*. A történet hőse. Salka Valka, izlandi lány, aki anyjával a sziget egyik partmenti településére vetődik. Laxness mesteri leírást ad a község társadalmáról, megismerjük a vezetőket: a lelkészt, aki kegyes szavak kíséretében pót-kávét ad a bajbajutottaknak, az orvost, aki egy skatulya mentolos cukorkával segít rajtuk. Látjuk a telep lakóinak mindennapi életét, a halfeldolgozó üzemet, ahol Salka Valka és anyja végül munkához jut. A két főszereplő sorsa tragikus, (Salka Valka anyja öngyilkos lesz, ő maga reménytelenül elszakad szerelmesétől) — de a regény bármilyen komor hangulatú, mégsem pesszimista. A második részben — a hős szomorú sorsán túl — már látjuk a kis közösség meginduló fejlődését, első, bátortalan lépéseit a szebb és jobb élet, a szocializmus felé.

Az 1932-es esztendő még egy döntő eseményt hoz Laxness életében: ekkor látogat először a Szovjetunióba. Ez az élmény véglegesen meghatározza állásfoglalását: egész lélekkel a forradalom, a szocializmus ügye mellé áll. Tapasztalatairól két kötetes könyvben számol be. A szocializmus országának megismerése valósággal meg-
rázza. Úgy érzi, hogy megtalálta a régóta keresett igazságot.

A Svéd Akadémia örökös titkára — az új Nobel-díjásról szóló hagyományos méltatásban — így emlékezett meg Laxness politikai állásfoglalásáról: »Az evangéliumi parancs »Szeresd felebarátodat« számára mind mélyebb értelmet kapott azáltal, hogy megismerte a kommunista tanokat«.

Laxness jelleméből következik, hogy a megismert igazság mellett bátran és következetesen kiáll, nyilatkozataival és magatartásával. A békemozgalom harcosa, 1953. óta a Béke-Világtanács tagja, munkásságáért Béke-díjjal tüntették ki. Legutóbb felemelte szavát az ellen, hogy a skandináv országok a nyugati támadó szövetséghez csatlakozzanak.

Írói pályájának további állomásai: *Függetlenség* c. regénye (1934—35.), egy izlandi paraszt hősie küzdelme a természet ellenséges erőivel. A regény végső kicsendülése hasonló a *Salka Valka*éhoz: az egyes ember, bármilyen hősie, alul marad a harcban: a győzelem útja az összefogás és szervezett, közös erőfeszítés.

1943-tól 1946-ig jelenik meg *Izland harangja* c. történelmi regénye. (Az egyes kötetek címe: Izland harangja, Az aranyhajú asszony, A kopenhágai tűzvész). — *Izland harangja* az izlandi nép nemzeti függetlenségének jelképe. Azon a régi várfalon függ, amelynek tövében a nemzetgyűléseket tartották. A dán király el akarja vettetni a harangot, hogy a többi haranggal együtt beolvasztassa, mert így akar pénzt szerezni a tűzvészben elpusztult Kopenhága felépítéséhez. *Izland harangja* azonban nem lehet sem a királyé, sem a pápáé: egyedüli jogos birtokosa az izlandi nép.

Aktuális tárgyú regény az *Atomállomás* (1948.) az amerikai gyarmatosítók szolgálatába állított izlandi nagypolgárság szatirikus jellemrajza.

A Halldor Laxnessért kitüntetés nemcsak azért örvendetes, mert az igazi írói tehetség elismerését jelenti, hanem azért is, mert a Nobel-díj zsürijének döntése őszinte tisztelgés egy nagy író — és az igaz ügy, a béke bátor harcosa előtt.

Sárffy Zoltán

SZ. A. ANDREJEV-KRIVICS

Lermontov

Moszkva, Izd. AN SzSzsZR, 1954. 151 p.

Andrejev-Krivics tanulmánya a Lermontov-kutatás két fontos területével foglalkozik: egyfelől lényeges megállapításokat tesz a költő kaukázusi vonatkozású műveinek eredetét illetően, másfelől újabb adatokkal egészíti ki a Lermontov halálának körülményeiről ez ideig ismert tényeket. A kutatásnak mindkét iránya azonban szerves összefüggésben van azzal a hosszantartó vitával, amely már a költő életében, művészetének értékelése körül, kialakult.

A tanulmány fentiekben vázolt tárgyát jelzi annak alcíme: *Alkotói és életrajzi kérdések*; részletesebben pedig a bevezetés fejti ki. A tanulmány bevezetésében ugyanis Andrejev-Krivics a Lermontov-vita elvi szempontjaival foglalkozik és éppen ezért ez munkájának legérdekesebb része, amely egyben a legrészletesebb ismeretést is igényli.

Az orosz esztéták az első híres Lermontov-vers: a *Költő halálának* megjelenésekor (1837) két táborra szakadnak, és a véleménykülönbségek a *Korunk hőse* kiadásakor (1841) még tovább fokozódnak. A haladó esztéták — elsősorban Belinszkij, majd őt követően Gercen, Csernisevszkij és Dobroljubov — Lermontov művészetének eredetiségét bizonyítják és rámutatnak arra, hogy a költő életműve az irodalmi — társadalmi harcnak tevőleges tényezője. Ezzel szemben a reakciós esztétika (Sevirjov, Szenkovszkij, Bulgarin stb.) kétségbevonja Lermontov művészetének eredetiségét, az orosz és külföldi írók egész sorának hatását igyekszik műveiben kimutatni és mindezt éppen azzal a szándékkal teszi, hogy költészetét korának társadalmi valóságától elszakítsa és így annak társadalom-kritikai célzatát tagadja.

A két tézis: Lermontov művészetének eredetisége és társadalomkritikai alaprendelése tehát szervesen összefügg, és e téziseket a szerző is mint egymással összefüggő kérdéseket vizsgálja. Belinszkij a költő egyes műveinek (*Borogyino*; *Vasziljevics Iván cárról, ifjú testőréről és a vakmerő Kalasnyikov kalmárról szóló ének*; *Korunk hőse* stb.) elemzésénél épp arra mutat rá, hogy e költészet jellemzői semmiképp sem hasonlítanak se a Puskin előtti, se a Puskin utáni költészet jellemzőire, majd kiemeli a »lermontovi elemek« eredetiségét. Természetesen ez nem jelenti azt, mintha Lermontov nem kapcsolódnék elődeihez. »Az *Anyegin* nélkül« — írja Belinszkij — »a *Korunk hőse* nem jöhetett volna létre«, de Pecsorin »a mi korunk *Anyeginje*«. A *Korunk hőse* Lermontov korának fájdalommal teli ábrázolása, amelyben az orosz valóság jut kifejezésre, »a szenvedés jajsza, amely megkönnyíti a szenvedést«.

A haladó esztétika e nézeteivel szemben a reakciós esztéták Lermontovot mint orosz és külföldi írók utánczóját értékelik. Sevirjov például Pecsorint Sue egyik hőiséhez hasonlítja. Szenkovszkij azt állítja, hogy a *Korunk hőse* »nem más, mint egy ifjú író sikertelen kísérlete«. »Pecsorin« — írja tovább — »csupán fantom, amelyet a Nyugat vetett ide, nyugati betegség árnyéka, amely a mi költőink fantáziájában tükröződik, un mirage de l'Occident«. Bulgarin pedig megállapítja, hogy Pecsorin típusa nem jellemző sem az orosz életre, sem az orosz társadalomra.

Érdekes, hogy ez a reakciós esztétikai szemlélet milyen sokáig tartotta magát. V. Szpaszovics (1888), E. Duchesne (1910) és A. Veszelovszkij (1916) is még fenntartják az orosz, de különösképp a külföldi írók utánczásának vádját, sőt ennek az értékelésnek általánosításával találkozunk B. M. Ejenbaumnak 1924-ben megjelent műveiben is.

Éppen ezért fontos, hogy Lermontov művészetének analizésénél az irodalom-történet rámutasson a való életnek e művekben tükröződő tényeire, valamint Lermontov költészetének a népköltészethez fűződő szálaira. Miután a Lermontov-kutatás meglehetősen elhanyagolta a költő kaukázusi tematikájú műveinek elemzését, e tekintetben még sok a tennivaló. Elemezni kell e műveknek a Kaukázus történelméhez, etnográfijához, népköltészetéhez fűződő kapcsolatát annál is inkább, mert e műveket is igen sokszor emlegették orosz és külföldi példák utánezataként. Ily módon a lermontovi életmű egészének eszmei-művészi problematikája a kaukázusi művekben is tükröződik.

Lermontov élesen bírálta korát, de nem volt pesszimista, sőt ellenkezőleg, felszabadító eszméket hirdetett. Éppen ezért költészete az irodalmi és társadalmi harc fontos tényezője. Ennek tükrében nagy jelentősége van a költő életrajzának, amelyben még sok a fel nem tárt adat. Különös fontossága van az 1837—1841-es évek történetének, és ezen belül I. Miklós cár szerepének Lermontov meggyilkolásában.

E bevezetés után tér tá Andrejev-Krivics a kaukázusi művek elemzésére. Ez elemzések közt a leglényegesebb mind terjedelmét, mind megállapításait illetően az *Izmail bej* című poémának (1832) szentelt analízis (I. fejezet).

Az elemzés gondolatmenete — a tanulmány bevezetőjében kifejtett szempontoknak megfelelően — kétirányú: egyfelől vizsgálja a poéma főalakjának, Izmail bejnek, valamint az ábrázolt eseményeknek történelmi hitelességét, másfelől rámutat a költemény népköltészeti kapcsolataira.

A legfontosabb megállapítás, amelyet a szerző az okmányok hosszú sorával igazol, Izmail bej alakjának valódisága. Andrejev-Krivics rámutat arra, hogy Izmail bej jelentékeny kabard történelmi személyiség, akinek tragikus sorsát Lermontov a történelmi eseményeknek és tényeknek részletetekig menő hűségével ábrázolta; a helyenként megnyilvánuló jelentéktelen eltérések kizárólag művészi szempontokra vezethetők vissza. A szerző vizsgálati módszerére jellemző a következő érdekes példa: Lermontov poémája azzal a jelenettel végződik, hogy a halott Izmail bej mellén harcostársai egy csíkos szalagon függő fehér keresztet fedeznek fel. Megdöbbenve fordulnak el a hitehagyotttól. A Lermontov-kutatók nem figyeltek fel sem a kereszt, sem a szalag leírására, sőt arra sem, hogy Lermontov a poémában egy helyen megírja: Izmail bej azért nem vehetett el orosz nőt feleségül, mert a muzulmán vallási törvények ezt tiltják. Ennek folytán az említett kutatók azonosították magukat Izmail bej harcostársainak tévedésével. A valóság pedig — ahogy azt a szerző hadtörténeti és más hiteles okmányok egész sorával igazolja — az, hogy Izmail bej az orosz hadsereg katonájaként, Szuovorov alatt, résztvett Izmail várának ostromában és hősiességéért a György-kereszt negyedik fokozatával tüntették ki. A csíkos szalagon függő fehér kereszt, amelyet a harcosok holt vezérük mellén felfedeztek, a György-kereszt negyedik fokozata, ami pontosan megfelel Lermontov leírásának. A költő szándéka nyilvánvalóan az volt, hogy e félreértéssel hősek tragikus sorsát még jobban elmélyítse.

Hasonló tudományos alapossággal egyezteteti Andrej-Krivics a történelmi és a »költői« valóság egyéb tényeit is: Izmail bej életrajzi adatait, jellemét, a kabard földön lejátszódó hadi cselekményeket, azok időpontját, színhelyét stb. E vizsgálatok kétség nélkül bizonyítják Lermontov poémájának történelmi hitelességét.

A tanulmány részletesen elemzi a költemény keletkezés-történetét is. Ezzel kapcsolatban megállapítja, hogy a kabard szájhagyomány számos variációban ismeri Izmail bej történetét, amelyet a népénekesek még ma is énekelnek. Ezeket a szóbeli változatokat csupán a közelmúltban jegyezték fel; a legfontosabb feljegyzések Amirhan Havpasev kabard népénekestől származnak (1940). A feljegyzett változatok tartalma kései írásosságuk ellenére főbb vonásokban megegyezik a történelmi valósággal és ennek folytán a költemény anyagával. A szerző a továbbiakban számos példával igazolja, hogy Lermontov a kabard-cserkesz folklórt alaposan ismerte és annak egyes motívumait más műveiben (*Aul Basztundzsi*, *Kalli*, *Hadzsi Abrek*) is feldolgozta. Ismerte a költő a kabardok életmódját és szokásait is: erről tanúskodik a poéma egy részlete, amelyben Lermontov a bajram ünnepet írja le. A tárgyismeretet azt magyarázza, hogy Lermontov az 1825. évben nagyanyjával a pjatyigorszki gyógyforrásoknál (Kaukázus) üdült és ott — ahogyan ezt a szerző a tanulmány egy későbbi fejezetében bizonyítja — megismerkedett Sora Bekmurzin Nogmov, kabard népi költővel. Nogmov már Puskinnal is kapcsolatban állt. Személyéről számos Kaukázusban járt orosz és külföldi író megemlékszik. Nyil-

vánvaló, hogy Lermontovot Nogmov vezette be a kaukázusi népek költészetének ismeretébe. Ebben a vonatkozásban érdekes a szerzőnek az a megállapítása is, hogy Lermontov rokoni és ismeretségi körében többen voltak, akik a történeti Izmail bejjel személyes kapcsolatban állottak.

Andrejev-Krivos mindezeket összefoglalva megállapítja, hogy Lermontov már e korai műveiben is eredeti költőként mutatkozott be, aki a történelmi valóságot a népköltészet motívumai alapján dolgozta fel. Fontos látni azt is, hogy Lermontov e költeményben romantikus hőst ábrázol, aki politikai harcokban vesz részt és aki a »szabadság szerelmese«. A költőnek ez a politikai magatartása későbbi műveire is jellemző.

Ezeknek a tényeknek világánál felismerhető a reakciós kritika álláspontjának tarthatatlansága. Ez álláspont szerint ugyanis ez a költemény sem eredeti alkotás, mert annak tárgyát Lermontov Mickiewicz-től kölcsönözte. Még súlyosabb tévedésről tanúskodik az a megállapítás, amely szerint a költeményben nyoma sincs a történelmi igazságnak. Több kritikus Mickiewiczzen kívül Byron, Scott és más külföldi költők műveit jelöli meg a péma eredetijeként. Andrejev-Krivos, miután a reakciós kritika e megállapításait az ismertetett bizonyítékok alapján megcáfolja, hivatkozik Lermontovnak egyik híres versére is:

Nem Byron, más vagyok. Ha lángol
Bennem a szó s égnek lobog,
Mint Ő vészverte büszke vándor.
De csak orosz lélek vagyok.

(Szabó Lőrinc fordítása)

A következőkben (II—V. fejezet) a szerző rátér Lermontov egyéb kaukázusi vonatkozású műveinek keletkezés-történeti elemzésére. Ennek keretében a *Korunk hőse* első részét (Bela), a *Szőkevény*, a *Vita*, valamint az *Asik-Kerib* című művek eredetét vizsgálja.

A *Korunk hőse*vel kapcsolatban a tanulmány néhány érdekes összefüggésre mutat rá. A korábban már említett *Aul Basztundzsi* című költemény egyik motívuma: »asszonnyal ne törődj — lovat végy!« megismétlődik az *Izmail bejben* és ez Kazbics dalának (*Korunk hőse*) alap gondolata is. A szerző utal arra, hogy ez a motívum a kabard folklórnak egyik ismert alkateleme, amelyet Lermontov arra használt fel; hogy az időt és színhelyet jellemezze. Hasonló összefüggés van az *Aul Basztundzsi* »nőrablás«-motívuma és a *Korunk hőse* első részének tartalma között is, ami újabb példa arra, miként támaszkodott Lermontov a népművészetre és az etnográfiai adatokra.

A *Szőkevény* (1839) alap gondolata szintén kabard-cserkesz népi motívumból ered. A szerző hivatkozik arra, hogy a gyáva harcos iránti megvetés motívumát már Hérodotos is megemlíti a kaukázusi (szkita) népekkel kapcsolatban és nyomában az írók egész sora (Maszudi, Jozafat Barbaro, G. Interiano stb.) kiemeli. Ennek folytán a *Szőkevény* alap gondolata — »a gyáva harcost barátja, anyja megtagadja« — teljesen a kabard-cserkesz népköltészet szellemét tükrözi. Ebben a vonatkozásban tehát különös jelentősége van annak is, hogy a költemény alcímében Lermontov maga is utal a felhasznált elemekre, mert művét »hegyi legendának« nevezi.

A *Vita* (1841) etnográfiai elemeit analizálva, Andrejev-Krivos azt bizonyítja, hogy Lermontov itt is népi legendára épített. A Kazbek hegységhez, amely az északi és déli népek történelmi érintkező pontja, számos monda fűződik, amelyek egybenként Lermontov más műveiben is visszhangzanak. Ezek közül elsősorban említésre érdemesek a *Messze van észak* kezdetű vers (1837) utolsó sorai:

Ha pedig ez így van: kazbeki szél,
Vad hóviharral szórj be hát!
Szoroson, völgyön fúdd tova, szét,
Ne szánd, a hontalan porát!

(Tóth Eszter fordítása)

A *Vita* szimbolikus tartalma a hegységnek a déli és az északi népekhez, az utóbbiak közül elsősorban az orosz néphez, mint hódítóhoz fűződő viszonyát fejezi ki. Ez a motívum is a kabard, illetve általában a kaukázusi folklór egyik eleme. A Kazbek és Sat (Elbrusz) hegységek lermontovi »jellemtársa«, a Kazbek hegység

»néma haragja« a betolakodókkal szemben népköltészeti elemek, amint azt a szerző számos korábbi tudós (Sz. D. Nyecsajev, N. Dubrovin, Sz. Bronyevszkij stb.) kutatási eredményeivel bizonyítja. Ez elemek egyikére: a Kazbek hegység »néma haragjára« idézi Andrejev-Krivics a következő sorokat:

Búsan tekintett szertesét,
Nem lelt nyugalmat,
Szemére húzta süvegét
S azóta hallgat.

(Kálnoky László fordítása)

A *Vita* befejező motívuma: Észak győzelme. A felvonuló orosz hadsereget vezető »ősz tábornok« történelmi személyére nézve Andrejev-Krivics közli, hogy A. Dumas, amikor a verset franciára lefordította, a fordítás egyik példányát A. P. Jermolov orosz tábornoknak is megküldte. A szerző kutatásai alapján most ismeretessé vált, hogy Lermontov 1841-ben, — tehát a *Vita* megírásának évében — Kaukázusból Pétervárra menet Grabbenak, a kaukázusi csapatok vonalparancsnokának levelét vitte Jermolov tábornokhoz és vele beszélgetést folytatott. Ily módon nyomós érvek szólnak amellett, hogy a versben említett »ősz tábornok« valóban Jermolov.

A kaukázusi vonatkozású Lermontov-művek keletkezés-történetét a tanulmány leg részletesebben az *Asik-Kerib* (először megjelent a *Tegnap és ma* című gyűjteményben, 1846-ban) népmesével kapcsolatban elemzi. Bevezetésképp Andrejev-Krivics megállapítja, hogy Lermontov kéziratában eredetileg *Asik-Kerim*nek nevezte hősét és csupán a kézirat vége felé tér át az *Asik-Kerib* elnevezésre. Az *Asik-Kerim* elnevezés nem véletlen, tévedés vagy elírás, mert e témának vannak ilyen variánsai is, rövid népmese vagy desztán (török epikus mű) változatokban. Legszélesebben az örmény, azerbajdzsáni, turkmén stb. népköltészetben terjedt el. A *Kerim* névhez egyébként az állhatatosság és a szenvedély érzései fűződnek, és ebben a formában él még ma is az említett népek költészetében. Erre példaként a szerző Nazim Hikmetnek egy versét idézi. A *Kerim*-variánsok történetes-anyaga közel áll ugyan Lermontov meséjének tartalmához, de a költő mégsem ezekből merítette műve vázát. A múlt század végén és e század elején publikált azerbajdzsáni, krimi, örmény, grúz és kabard *Asik-Kerib* változatok vizsgálata, illetve elsősorban a hősnév nevének változatai alapján arra lehet következtetni, hogy Lermontov a kabard variánst vette alapul. Ez utóbbi változatban ugyanis a hősnév neve Magal-Magari, Lermontovnál pedig Magul-Megeri, ezzel szemben a *Kerim*-változatokban Aszli, illetve a nem-kabard *Kerib*-változatokban Sah-Szan vagy Sah-Szen. A kabard variáns azonban nyilvánvalóan szoros kapcsolatban van a török—tatár változatokkal.

A turkmén variánsokban a hős neve Garib, ami a mindennapi szóhasználatban messzi földről jött utast jelent, aki részvétre, sajnálatra méltó. A garibok tehát dalosok, akik vándorútjuk élményeit éneklik meg. A lermontovi változat is egy ilyen sűrített formájú Garib-dal.

A kaukázusi művek forráselemzését összefoglalva Andrejev-Krivics a következőket állapítja meg: Lermontov művészetének fejlődésében a népköltészeti elemek feldolgozása rendkívül nagy jelentőséggel bírt és ezek az elemek a költő későbbi munkáira is ihlető hatással voltak (*Vasziljevics Iván cárról, ifjú testőréről és a vakmerő Kalasnyikov kalmárról szóló ének; Démon; Tamara* stb.)

A tanulmány végül (VI. és VII. fejezet) a költő életrajzát egészíti ki néhány adattal. Az 1825. évi pjatyigorszki üdülés: a Kaukázus természeti szépségei, etnográfia és népköltészete jelentős élményanyagot szolgáltatott Lermontovnak. Fontos esemény a költő életében az is, hogy — amint azt már fentebb említettük — itt ismerkedett meg Nogmov, kabard népi költővel, aki Lermontovot a kaukázusi folk-lór ismeretébe bevezette.

A tanulmány utolsó fejezete Lermontov halálának körülményeivel foglalkozik. A kaukázusi háború során elszenvedett vereségek, elsősorban a mihajlovszki erőd eleste (1840. március 22) után a tengeni gyalogezred válságos helyzetbe került. Ilyen körülmények között adta ki I. Miklós cár 1840. április 13-án azt az utasítást, hogy Lermontovot a de Barante-tal vívott párbaja miatt büntetésből az említett gyalogezredhez kell áthelyezni. Ez magyarázza a cár gúnyos búcsúszavait: »Szerencsés utat, Lermontov úr!« Lermontov teljesen tisztában volt helyzetével. Életének utolsó két évében tett számos kijelentése bizonyítja, hogy tudta: életére törnek.

A Kaukázusba érkezvén azonban a költőt kérésére az úgynevezett »csecsenc különítménybe« helyezik. Amikor I. Miklós cár 1841 júniusában erről tudomást szerez, újabb utasítást ad ki Lermontovnak a tengini gyalogezredbe való áthelyezésére, és pedig épp azért, mert a gyalogezrednek a nyári hadjáratban, az ubihok elleni expedícióban különösen veszélyes szerepet szántak.

Mindebből világosan kiderül, hogy a cár 1840-ben már elkezdte azt a csalárd játékot, amely végső soron Lermontov életébe került.

Végezetül a költőnek Martinovval Pjatyigorszkban vívott halálos kimenetelű párbaját illetően a szerző A. Sz. Traszkinnak, a kaukázusi és fekete-tengeri vonalparancsnokság törzskari főnökének szerepét világítja meg. Traszkin Csernisev hadügyminiszternek bizalmi embere volt, aki már a párbajt megelőzően is Pjatyigorszkban tartózkodott és tevékenyen részt vett annak előkészítésében és az azt követő vizsgálat levezetésében.

Andrejev-Krivics tanulmánya a Lermontov-kutatás anyagát értékes adatokkal egészíti ki. Különösen figyelemre méltó érdeme, hogy a művek eredete és társadalomkritikai mondanivalója közötti összefüggéseket elemzéseiben következetesen kidomborítja és ezzel a keletkezés-történeti feldolgozásnak fontosságára irányítja a figyelmet. E kutatásoknak fokozott jelentőségük van Lermontov művészetének értékelésénél éppen azért, mert a reakciós irodalomtörténet az utánzás vádjával a költő politikai magatartásának hitelét akarta csökkenteni.

A tanulmány további érdeme, hogy irodalomtörténeti és életrajzi megállapításai nemcsak a tárgyalt művek alaposabb megértéséhez vezetnek, de megvilágítják Lermontov költői magatartását, és ezzel költészetének mélyebb és helyesebb esztétikai értékelését teszik lehetővé. Az *Izmail bej* elemzése, elsősorban a költemény befejező motívumának analízise világosan bizonyítja például, hogy a költői szándék helytelen értelmezése szükségszerűen helytelen esztétikai megállapításokhoz vezet.

A tanulmány egyetlen említésre érdemes hiányossága alaki természetű. A szerző gondolatmenete nem mindig teljesen világos, helyenként — egy-egy részanalízisnél — megelégszik a vizsgált anyagok szembeállításával, és a következtetéseket úgyszólván az olvasóra bízta. Különösen vonatkozik ez az *Asik-Kerib* mese elemzésére, ahol a tudományos megállapításokat a nagyszámú kitérés elhomályosítja.

Vámosi Pál

Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego

[A polgári dráma a varsói pozitívizmus korában.]

Válogatta, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta: Tadeusz Sivert. Az Állami Művészeti Intézet kiadványa. Wrocław, Ossolińskich, 1953. 562 p.

A lengyel Állami Művészeti Intézet Színházi Szakosztálya rendezte sajtó alá ezt a kötetet, amely keresztmetszetet ad a lengyel polgári drámairodalomról az ún. pozitívizmus korában. Minthogy a pozitívista irodalom központja Varsó volt, azokat a drámaírókat emeli első helyre, kiknek munkássága főleg Varsóhoz fűződik; a bevezető tanulmány foglalkozik ugyan a krakkói drámaírók legjobbjával: Bałuckival, Blizińskivel is, azonban három varsói író: Zygmunt Sarnecki, Edward Lubowski és Kazimierz Zalewski munkásságát mutatja be közelebbről, az ő darabjaikat közli és elemzi.

A bevezető tanulmány hét fejezetre oszlik: Tadeusz Sivert foglalkozik a kor történeti háttérével, a francia polgári drámával és a lengyel pozitívista drámával, majd Sarnecki, Lubowski és Zalewski életét és munkásságát ismerteti. A hetedik fejezet — Jacek Lipiński munkája — megvilágítja a három drámaíró munkáit az egykorú varsói színházi kritika fényében.

A kötet öt vígjátékot tartalmaz: Zygmunt Sarnecki *Febris aurea*, Edward Lubowski *Denevérek* és Jacus, Kazimierz Zalewski *Esküvő előtt* és *Friede* c. darabjait. A teljes szövegek után közli a szövegvariánsokat, majd a bemutató előadások szereposztását. (Jellemző az akkori színházi életre, hogy a »varsói« pozitívista drámairodalom 5 reprezentatív darabja közül kettőt előbb mutatott be a krakkói színház, mint a varsói). Ezekkel a darabokkal foglalkozik részletesebben a bevezető tanulmány is.

Sivert tanulmánya először a gazdasági és társadalmi viszonyokat jellemzi, különösen a cári megszállás alatt álló lengyel területen; rámutat az 1863. évi felkelés bukásának következményeire, az 1864. évi cári jobbágyfelszabadító rendelet eredményeire, a középnemesség elszegényedésére és az agrárproletáriátus kialakulására. Ezután jellemzi a francia, majd a lengyel kapitalizmus virágkorát, vázolja a lengyel munkásmozgalmak kezdeteit, a szervezett munkásmozgalom első küzdelmeit. Ezután a varsói pozitívizmust értékeli, kimutatja a burzsoá ideológia reakcióssá válását, a pozitívizmus válságát a munkásmozgalom erősödésének időszakában. Megállapítja, hogy a polgári dráma a varsói pozitívizmus korában híven tükrözi korának társadalmi problémáit, realizmusa szoros kapcsolatban áll a polgári író magatartásával, a pozitivisták drámaíró osztályának érdekeit védi.

A második fejezet címe: »A francia polgári dráma a Második Császárság korában.« Három színházi műfaj alakul ki ebben az időszakban: a genre-vígjáték, a bohózat és az operett. Részletesebben foglalkozik Sivert a genre-vígjátékkal; ennek előfutára Balzac *Le faiseur* c. drámája, legjobb képviselői: Emile Augier, ifj. Dumas; igen népszerűek Victorien Sardou, Octave Feuillet, Edouard Pailleron és Théodore Barrière vígjátékai is. Ez a műfaj korának időszerű problémáival foglalkozik, a burzsoázia mindennapi életének kérdéseivel, — társadalmi vígjátékká válik, amely megbélyegzi a rosszat, s a jólét és boldogság perspektíváját tárja azok elé, akik a korjelszavait megvalósítják. Hőse a burzsoá »társadalmi munka« képviselője; vígjátéki elemei egyre inkább eltűnnek, gyakran komor társadalmi drámává alakul át. Lassan eltűnik a különbség a »vígjáték« és a »dráma« fogalma közt; a színpadi mű a »színdarab, színmű« (pièce) nevet kapja, s határozott társadalmi feladata van: bírálja a kapitalista visszaéléseket, s a polgári ideológia nevében mérsékletre inti nézőit a korlátlan vagyonhajtás útján. Így jön létre az ún. »hasznos színház« (théâtre utile) programja, az ún. »tétéles darabok« (pièce à thèse), amelyek gyakran erőszakkal juttatják érvényre az író alaptételét, a szereplők sematikussá válnak, erkölcsi prédikációkat tartanak. Ezt láthatjuk pl. az ifj. Dumas darabjaiban. — A francia bohózat legjobb művelője ebben az időszakban Labiche, az operetté Meilhac és Halévy, az Offenbach-operettek szövegkönyv-írói (*Szép Heléna*, *Párizsi élet*, *Orpheus a pokolban* stb.)

Ezután tér át Sivert a lengyel pozitivisták polgári dráma tárgyalására. A társadalmi vígjáték Lengyelországban is komor drámává változik a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján. A lengyel dráma is — akár a francia — ebben az időben a meggazdagodott polgári osztály körében forog; társadalmi és politikai kérdéseket vet fel, családi problémákkal, házassági és válási ügyekkel, szülők és gyerekek kapcsolatával stb. foglalkozik, elemzi az aranyláz átkos hatását. A francia polgári drámától vette át a lengyel pozitivisták drámaírói a fejlett drámaírói technikát, amelynek segítségével a lengyel polgári társadalom jellegzetességeit ábrázolta.

A tanulmány írója sorra veszi a lengyel polgári drámaírókat, a pozitivisták társadalmi dráma előfutáraitól kezdve annak legjobb képviselőiig. Jan Checiński és Waław Szymanowski drámái a hanyatló nemesség hibáit ostorozzák; Adam Belcikowski a galíciai kispolgárság életéről rajzolt realista képet. Sokkal mélyebben tekint a társadalmi kérdésekre Józef Narzyski; az aranyláz áldozataival szemben a »munka és ész emberét« választja pozitív hősül. Főleg a krakkói kispolgárság életét állítja vígjátékainak célpontjába Michał Bałucki; ostorozza szűk látókörüket, érdeklődésük korlátozottságát, nevetség tárgyává teszi kicsinyességüket és ambícióikat. Krakóban telepedett le Józef Bliziński is, miután földbirtokát eltékozolta; saját példáján okulva, a földbirtokos-osztály züllését mutatta be vígjátékaiban, az eladósodott földbirtokosok pénzvágát a felkapaszkodott polgár cimkorságával párosítva. Végül a pozitivisták írók drámaírói munkásságát ismerteti Sivert: a pozitivisták fő-ideológus, Aleksander Świetochowski drámáit, melyek a haladó polgári eszméket képviselik, — Orzeszkowa, Sienkiewicz és Asnyk színműeit. Ezután részletesebben foglalkozik azzal a három vígjátékíróval, kiknek munkássága legszorosabban kapcsolódik a varsói polgársághoz: Sarneckivel, Lubowskival és Zalewskivel.

Zygmunt Sarnecki (1837—1922) részletes életrajzában különös figyelmet érdemelnek francia kapcsolatai; Franciaországban járt egyetemre, majd lengyel újságot szerkesztett Párizsban. Vagyonának eltékozolása után Lublinban alapított színházat, majd a poznańi színház igazgatója lett; végül Varsóban telepedett le s publicisztikai munkásságnak szentelte magát. Több lapot szerkesztett, közülük legnépszerűbb a kéthetenként megjelenő *żwiat*. Kora ifjúságától kezdve írt színdarabokat, s francia

darabokat fordított. Öreg korában egyre több csapás érte, s végül szegényházban halt meg. Legjobb darabját, a *Febris aurea* c. vígjátékot fiatal korában írta; realisan ábrázolja a burzsoázia tipikus problémáit a hatvanas-hetvenes évek fordulóján. A darab cselekménye 1858-ban játszódik le, a cári megszállás alatt álló lengyel területen, Galicia határa közelében egy lengyel nemesi kastélyban. A kastély ura, Łatnicki, tönkrement, el akarja adni birtokát. A vevő Galdziński, ki paraszti sorból jutott a »társadalom csúcsára«; piszkos ügyekkel sokszorozta előnyös házassággal szerzett vagyonát, s most azért akarja az adósságokkal terhelt birtokot megvenni, mert úgy tudja, hogy kincs van a kastélyban elrejtve. E körül a kincs körül forog a cselekmény, a vevők egymásra licitálnak; végül Galdziński köti meg az üzletet, de azonnal le is kell mondanivaló róla leánya boldogsága érdekében. Ugyanis Łatnicki nevelt fia, Juliusz, azért nem akarja Leokadiát feleségül venni, mert apja piszkos úton jutott vagyonához. Juliusz a darab egyik pozitív hőse; a másik Maurycy, paraszti származású barátja. Az író szócsöve Ranowski orvos, ő állapítja meg a »febris aurea« diagnózisát a szereplők legtöbbször. Végül kiderül, hogy a rejtélyes ládikában nincs semmiféle kincs; Juliusz feleségül veszi Leokadiát, de Galdzińskinek száműzetésbe kell mennie. A rosszszak tehát elnyerik büntetésüket, s a családokkal és uzorásokkal szemben a közép-polgárság kapitalista érdekeinek képviselője arat diadalt, aki nem piszkos úton szerzett vagyonból, hanem saját munkájából akar meggazdagodni. A mellékszereplők is a kapitalizálódó lengyel feudális társadalom jellegzetes típusai: Skarbnicka grófnő, aki arisztokrata létére nem riad vissza a kapitalista visszaélésektől vagyona gyarapítására, a fiatal Krot, nagykaliberű, cinikus üzletember. — Teodora társalkodónő, aki gazdag férjre vadászik. Sarnecki bírálja az arisztokráciát és a városi plutokráciát, az aranyláz átkos következményeit, s pozitív hőseivel a »tiszteséges« kapitalista fejlődés útjára mutat rá. Sivert megállapítja, hogy Sarnecki a kritikai realizmus képviselője, polgári álláspontból bírálja a feudalizmus maradványait és a kapitalizmus »hibáit«.

További eredményt jelentett a polgári dráma fejlődésében Edward Lubowski (1837—1923) munkássága. Lubowski Krakóban született, ott végezte tanulmányait; közelebről ismerte Matejkót, s részt vett a krakkói hazafias ifjúság irodalmi összefüvetelein. Az 1863. évi január felkelés kor Langiewicz hadsegése volt, de csak 1866-ban telepedett le végleg Varsóban. A színműírás mellett publicisztikával foglalkozott; szüntelen polemikát folytatott a pozitivisták lapjával, a *Przeгляд Tygodniowy*val, amely élesen támadta őt. Lubowski álláspontra a romantika és a »mérsékelt pozitívizmus« közt ingadozott; a támadások egyre inkább elkeserítették, s lassan eltávolodott a realizmustól. Drámákat, elbeszéléseket és regényeket írt; legértékesebb darabja a *Denevérek*, a legnagyobb sikert a *Jacus* érte el.

A *Denevérek* témája a pletyka, a rágalom jelentősége és hatása a polgári társaságban. A vígjáték legnagyobb erénye, hogy a cselekménnyel motiválja alakjainak jellemét. A darab középpontjában Boński elnök és családja áll. Az elnök lánya, Ewa, Leonhoz, egy lakatos fiához ment férjhez. Az apa nehezen egyezett bele a házasságba, röstelli vejének származását, s tiltja lányát »alacsonyabb rangú« barátnőjétől. Az órmagy nagybácsi a fiatalok pártján áll. Ewa egyik kikoszorázott kérője boszszúból pletykát ereszt szélnek: Leon becsületén »folt« van, mert diákkorában Liègében nem párbajozott diáktársával, aki felpofozta őt. A darabban látjuk a pletyka terjedését, s a terjesztőket: a polgári világ képviselőinek egész galériáját. Persze elűjságolják a dolgot az elnöknek is, aki magyarázatot kér vejétől; ez elmeséli, hogyan mondott le ellenfele anyjának könyörgésére párbajozási tervéről. Boński belátja, hogy helyesen cselekedett. — most azonban párbajjal kell elhallgattatnia a pletykát. Leon elvi ellensége a párbajnak, de mikor újság cikk jelenik meg róla, kihívja a cikk íróját, hogy feleségének családját megmentse a gyaláztatól. A sikeres párbaj visszaszerzi Leon jó hírnevét, mindazok, akik kárörömmel terjesztették a pletykát, most gratulálni jönnek az elnökhöz, — Leon azonban undorral vonul vissza a társaságból, e denevérek közül, akik — mint mondja — észrevétlenül keringenek az emberek közt az éji homályban, minden elejtett szót elkapnak, s a pletyka és rágalom undorító szárnyával keltenek rémületet. — Lubowski kitűnően jellemzi negatív hőseit, s a polgári álmodást, amely elnézi pl. hogy a férj felesége vagyonából él, s közben túri, hogy megcsalja, de párbaj-ügyekben kényes a »becsületére«; viszont pozitív hőse, Leon, valószínűtlen és passzív, nem harcol meggyőződéséért. A darab mindvégig fordulatos, színpadszerű, kompozíciója zárt és kerek.

A *Jacús* egyike Lubowski legvidámabb darabjainak. Hőse fiatal vidéki nemes, aki bekerül a varsói »társaságba«. Kezdetben mindenki kineveti, kicsúfolja, de mikor hirtelen busás örökség száll reá, nyomban a társaság középpontjává válik. Rögtön akad barátja, aki tanácsokat ad neki és kiszipolyozza, s az anyagi gondokkal küzdő bárónó a nyakába akarja varrni szép és kacér leányát. De *Jacús*, bár élvezi a varsói ficurak könnyelmű életét, mulat, táncolni és énekelni tanul, szívében hű marad első, falusi szerelméhez. Elhatározza, hogy becsapja a társaságot, látszatra a bárónó lányának udvarol; mikor akaratán kívül vélegénnyé ütik, barátja húzza ki a bajból. Elterjed a hír, hogy másik örökös jelentkezett, *Jacus*nak nincs vagyona; erre a bárónó visszavonul, s csak későn tudja meg, hogy a hír hamis volt: *Jacús* Wandát, igazi szerelmét jegyezte el, s visszamegy vele falura gazdálkodni. Ebben a darabban Lubowski a lezüllött arisztokraták egész sorát vezeti elő, leleplezi a társaságbeli »bon ton« és előkelő ízlés mögött rejlő hazugságot, cinizmust és hipokrizist. A mű polgári értelemben vett »pozitív hőse«, *Jacús* a mérsékelt, »becsületes« polgári meggazdagodás útjára lép. Lubowski vígjátékai — Sivert megállapítása szerint — mérsékelt polgári álláspontról védik a polgári ideológiát, realista képet adnak a varsói burzsoá társadalomról, s az író éles megfigyelőképességéről tanúskodnak.

Kazimierz Zalewski (1849—1919) mélyebben látta és élesebben ábrázolta a kapitalista rendszer hibáit, mint Sarnecki és Lubowski. Zalewski pályája a sikerek sorozata; általában elismerésben és megbecsülésben részesült, mint színműíró, színházi kritikus és színházigazgató egyaránt. Jó barátságban volt Sarneckivel, s szívében viselte a lengyel drámairodalom sorsát. Igen sok színdarabot írt és fordított; vígjátékaiban foglalkozott a korabeli varsói polgári társadalom tipikus jelenségeivel, az érdekházassággal, a zsidó és német kérdéssel, a nemzeti asszimiláció és az ipari tőke kapcsolatának kérdésével stb. A kilencvenes években írt művei már a dekadencia jezeit viselik magukon.

Zalewski legsikeresebb vígjátéka, az *Esküvő előtt*, népszerűségét hőse mély pszichológiai jellemzésének köszönheti. A negyvenéves August Nowowiejski nagyon csúnya és nagyon gazdag, tudja, hogy vagyonáért mindent megkaphatna, amit akar, s rezignált, keserű magatartást vesz fel az élettel szemben. Azonban felcsillan előtte a boldogság lehetősége: barátjának unokahúga gazdag házasságából is hasznot akar húzni az anyja, s van is rá jelölt: az ostoba és nevetséges Klapkiewicz. August meg akarja menteni Helenát ettől a házasságtól, s följánlja, hogy egy esztendeig vélegényként gyámkodik felette: ha Helena megszereti, összeházasodnak, ha más szeret meg, szabadon követheti szívének szavát. Helena megszereti Antonit, a tehetséges fiatal festőt, August pártfogoltját; hű akar maradni vélegényéhez, de August érzi, hogy nincs joga önzése érdekében meggátolni két fiatal boldogságát, inkább elő kell segíteni azt. Mikor kiderül, hogy Antoni apjának van vagyona, Helena anyja is áldását adja a házasságra. Lubowski ebben a vígjátékban legyőzi a konvencionális, sematikus pszichologizmust; a pozitív hős lelki konfliktusainak forrása a rút külsejű, nemeslelkű egyén összeütközése a romlott és álnok polgári világgal. August belső küzdelmei eredményeképpen legyőzi önmagát, hogy hasznára legyen másoknak.

Zalewski másik kiváló vígjátéka, a *Friebe*, tíz évvel későbbi keletű. Témáját a nagyipari burzsoázia köréből veszi, s felhívja a figyelmet a külföldi tőke uralmának veszélyére. A darab inkább nevezhető drámának, mint vígjátéknek. Középpontjában a Wiese-család áll. A családapá, aki már a cselekmény kezdete előtt meghalt, mint munkás kezdte pályafutását, — Németországból vándorolt be, lengyel nőt vett feleségül, s »szorgalmas munkájával« vagyont gyűjtött, gyártulajdonos és milliomos lett. Veje, Poniewski, lezüllött arisztokrata, Katarzyna Wieset pénzért vette feleségül; mulatságra, szeretőjére és tőzsde-spekulációkra tékozolja apósa vagyonát, s a züllés útjára viszi a fiatal Alojzy Wiesét is. Rozalia Wiese, az özvegy későn tudja meg a valóságot; megfosztja fiát és vejét a gyárigazgatóságtól, de nem tudja megakadályozni a tönkrement Poniewski szökését. A szökött vő adósságai is Wieseekre hárulnak — így hát a család sorsa Friebétől függ, a nem-asszimilált német gyárigazgatótól, Wieseék ellenségétől. Friebe mindvégig nem jelenik meg a színen; a dráma végén az inas bejelent érkezését — Friebe a helyzet ura. Mint látjuk, a darab címszereplője, negatív hőse láthatatlan; a pozitív hős, Wiese, csak családja emlékeiben szerepel. Zalewski a burzsoá ideológus éberségével figyel azokra a tünetekre, amelyek a lengyel kapitalizmus jövőendő válságára mutatnak; aggódva látja, hogyan követi a nagyburzsoázia második generációja az arisztokrácia esztelenül tékozló életmódját, hogyan züllek le, s hogyan ad helyet a beáramló külföldi tőkének.

Befejezésül Sivert még egyszer röviden jellemzi Sarnecki, Lubowski és Zalewski drámaírói munkásságát, azután átadja a tollat Jacek Lipinskének. Lipinski cikke — »Z. Sarnecki, E. Lubowski és K. Zalewski drámái a varsói színházi kritika fényében« — foglalkozik a varsói drámairodalom kezdeteivel, amely időben elmaradt a virágzó lwówi és krakkói színházi élet mögött; rámutat arra, milyen nehezen törtek utat az eredeti lengyel darabok a varsói közönséghez. Ezután tér rá Sarnecki, Lubowski és Zalewski darabjainak egykorú kritikáira, hangsúlyozza, hogy a kortársak a reális élet idealizálását kívánták az íróktól, ezért a »tanulságos darabok« nem érték el a megérdemelt sikert. Szembeállítja Sarnecki *Febbris aurea*-jának szomorú tanulságával Lubowski társadalmi szatíráit, melyek nem az értelemre, hanem az érzelmekre hatnak, s a két drámaíró kritikáit összevetve, megállapítja, hogy Sarnecki bírálói annál élesebbek, minél kevésbé haladók, és megfordítva: minél haladóbb volt a kritikus, annál szigorúbban bírálta Lubowski darabjait. A harmadik pozitivistá drámaíró: Zalewski darabjai vegyes fogadtatásban részesültek: az *Esküvő előtt* a bírálók hűvös elismerését váltotta ki, a *Friebe* viszont megmozgatta a közvéleményt. Voltak, akik ismerős alakokat véltek benne felfedezni, — de nem ez a lényeg: a közönség saját égető problémáit ismerte fel benne. A kritikusok is a téma felé fordultak elsősorban, kevesebbet foglalkoztak a kiváló művészi megoldással. Idéz Lipinski negatív kritikákat is, majd befejezésül rámutat a realizmus hanyatlására a XIX. század végén, amely helyet adott a pesszimizmusnak.

A lengyel polgári dráma keletkezése egyike a lengyel kritikai realista irodalom problémáinak, azoknak a problémáknak, amelyek megoldásán évek óta dolgoznak a lengyel irodalom marxista kutatói. E kötet anyaga értékes hozzájárulás az irodalomtörténészek munkájához; a bevezetés nem mélyed bele a kor ideológiájának és művészetének értékelésébe, hiszen ez nem is lehet a kiadványnak feladata, — de érdekes kérdéseket vet fel; ilyen pl. a francia és a lengyel színház kapcsolata, a komédia műfajának fejlődése, átalakulása, a drámairodalom és a közönség kapcsolata, kölcsönös egymásra-hatása. A részlet-problémák közül leginkább felderítetlen területnek látszik Lubowski helyzete korának irodalmi életében: mi az oka annak, hogy e »pozitivistá« drámaíró oly éles harcban áll a pozitivistá sajtóval? A kötet szerkesztője, Sivert, nem riadt vissza attól, hogy őt e kötetben szerepeltesse; ez arra mutat, hogy tisztában volt e probléma bonyolultságával, s az irodalmi mű dialektikájával, — nem Lubowski, vagy a *Przeгляд Tygodniowy* pozitivistá cikkíróinak tudatából, hanem a művek objektív értékéből indult ki.

A pozitivistá irodalommal foglalkoztak talán a legtöbbet a lengyel marxista irodalomtörténészek, ezen a területen kezdték meg először a kutatást. Mégis csak most tartunk a »pozitivizmus« és a »kritikai realizmus« terminusok pontos fogalmi meghatározásánál, az alapvető kérdések tisztázásánál. Reméljük, hogy a további kutató munka és a készülő szintézis meghatározza a pozitivistá, ill. kritikai realista dráma megfelelő helyét is a lengyel irodalom történetében.

Kerényi Grácia

TUDOR VIANU

Probleme de stil și artă literară

(Az irodalmi stílisművészet kérdései)

București, 1955. ESPLA, 225 p.

Amikor Tudor Vianu egyetemi tanár és akadémikus módszerét be akarjuk mutatni, ezt nem tehetjük csupán fenti új műve alapján, hanem kissé vissza kell mennünk a múltba. Három évtizeddel ezelőtt kezdődik Vianunak, a stilisztának pályafutása, egyelőre még olyan művel, amely inkább nevezhető esztétikainak, mint stilisztikainak; címe: *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik* (1924). Valóban, Vianu mindig is hű maradt pályafutása kezdetén folytatott tanulmányaihoz, az esztétikához, sőt többet mondhatunk ennél: Vianu »beállítotttsága«, érdeklődési köre mindenekelelt esztétikai jellegű, hiszen műveinek legnagyobb része ehhez a tudományághoz tartozik. Közülük alapvető az *Arta și Frumosul. Din problemele constituției și relației lor* (1931) (A művészet és a szép. A jellegüket és az egymáshoz való viszonyukat érintő kérdésekről), s mindenekelelt az *Estetica*, 1939. Az említett műfaj

mellett Vianu, mintegy időtöltésből, foglalkozott irodalmi kritikával is, az irodalmi értékelésnek eme szerényebb, sokszor azonban a nagy műfajnál ötletesebb válfajával. Említsük még ebben a műfajban *Poesia lui Eminescu* (1930) és *Studii și portrete literare* (1938) c. köteteit

Így érkezik Vianu a stíluselemzéshez és a stilisztikához. Ez a körülmény semmiképp sem hanyagolható el. Vianu egész magatartását, elvi álláspontját, gondolatrendszerét alapvetően szabja meg az, hogy nem a nyelvészet felől közelítette meg a stílus bonyult problematikáját. Ezért van az, hogy 1941-ben megjelent *Arta prozatorilor români* (Román prózastilustörténet) c. könyvében is már olyan stílusvizsgálati módszert alkalmaz, amelynek neve Helmut A. Hatzfeld ismert *A Critical Bibliography of the New Stylistics* c. művében: »Style Transcending Language« vagy »The Art of an Author«.

I. Vianu az általa elemzett mű szerkezetének, felépítésének, a képköltésnek, arcképnek, tájképnek nagyobb jelentőséget tulajdonít, mint kifejezetten nyelvi, pl. szintaktikai tényeknek.

1. Gyakran elemzi a portré sajátosságait: az összehasonlítás módját ad neki általános érvényű következtetések levonására. Már az Arta prozatorilor români c. művében behatóan foglalkozik Nicolae Bălcescu, az 1848-as forradalmi időszak nagy román hazafiának stílusával. (*A Probleme de stil și artă literară* c. munkájában is visszatér Bălcescúra, I. i. m. 65—86. p.). Bălcescu nagy művésze volt az arcképnek, azonban Heliade Rădulescuval szemben nem a külső, lehetőleg festői, részletes leírására törekszik, hanem belsőleg, erkölcsi vonásokkal jellemzi hőseit, mint pl. II. Murat szultánt, II. Rudolf császárt és főleg Vitéz Mihályt (az *Istoria Românilor sub Mihai-Viteazul* c. főművében). A morális vonatkozások kiemelésével Bălcescunak módja nyílt saját álláspontját is bemutatni: az — mondanunk sem kell — emelkedett és magasztos volt; magasztalta az erényt és gyűlölte a nemtelenséget.

Ion Luca Caragiale, a románok legnagyobb színpadi szerzője, aki egyúttal kiemelkedő novellista is volt, nem alkalmazta sem a külső, sem a belső szokványos leírását. Alakjait mégis bemutatja. Hogyan? Rendszeresen fiziológiai reakciókon keresztül, többnyire rövid, tömör megjegyzésekkel: »A fogadás kítátotta a száját, hogy szóljon; ám — anélkül, hogy hangot adott volna — szája nyitva maradt; szemével néhányszor nagyon gyorsan pislogott, aztán tágranyíltak, mereven néztek a jelenségen túl az elképzelhetetlen messzeségbe; kezeit fel akarta emelni, de azok élettelenül aláhúlltak«. Ha viszont Astache Negruzzi portréit vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy az általa bemutatott személy a társadalomhoz kapcsolva jelenik meg. Bălcescu moralista; Negruzzi, amikor a városi vagy megyei bojárt mutatja meg, arra törekszik, hogy személyükön keresztül a kort jellemezze. Ezért a Jașiba érkező vidéki földesurat (Jași akkor fővárosa volt az egyik dunai fejedelemségnek, Moldovának) éppen akkor »veszi észre«, amikor az — a vidéki szokásokat elhagyva — frakkot próbál, hogy ezzel is alkalmazkodjék a nagyváros légköréhez, az új élethez.

2. Vianu sokat foglalkozik az írók képköltésével. Liviu Rebreanu pl. jóformán csak olyan hasonlatokat használ, amelyek az ember mindennapi életéből származnak, az ember földközeli, kikerülhetetlen és ezért sok író számára kevésbé emelkedett tényeire emlékeztetnek. Nem meglepő, ha Tudor Arghezi, a modern »ötletes stílus« egyik mestere, megróttta ezt az eljárást, amely egyformán eredményezi a szürkeséget és az egyhangúságot (1922-ben a *Cugetul românescben*). Amikor Vasile Băciu megtudja a leányával történeteket (a *Ion* c. kiemelkedő regényben) »úgy érezte, mintha husággal verték volna fejbe«. Ugyanabban a regényben olvassuk, hogy »Ion szíve úgy verte a bordáit, mint egy tüzes kalapács«.

Ionel Teodoreanu *La Medeleni* c. nagy regényében ellenkező álláspontot képvisel, mint Rebreanu. A képköltés nála és szerinte csupán dísz és rokokós játék; minél ötletesebb és találékonyabb az író, annál inkább kiérdemli a »művész« nevet. A vonat úgy jelent meg a távolban, mint »egy fekete pont, ellenségesen, mint a felhúzott revolver torka«. Szél kerekedik: »a por birokra kel az úttesttel«. Dănuț sárkányt érszt: »a sárkány uszálja szélesen elterül és simogatta a szeleket, mint a női kedveskedés«. Az állomásfőnök sietve öltözik, keze hirtelen kiér »a kabátújj alpakkafehér alagútján«.

Milyen más Camil Petrescu »intellektuális« képköltés; Petrescu a tárgyalt jelenségeket tudományos tényekkel kívánja érzékelhetőbbé, kézzelfoghatóbbá, nyilvánvalóbbá tenni. »Két liter víz és só vegyületekből külön lehet választani pontos

mennyiségben a két összekeveredett testet, de a nő nem tudja visszavonni, akarata szerint, lelkének azt a részét, melyet a szerelmi egyesülésnél feláldozott.»

Mennyire jellemző pl. Ion Luca Caragialéra, aki elbeszéléseiben is drámát írt, a képalkotás kerülése; a román próza Caragiale után jut el a »színes« stílushoz. Caragiale kevés hasonlóan legfeljebb az írói gúnyt szolgálja.

3. Vianu módszerének újabb oldala az irónikus, szatirikus szerkesztés keresése, miként tükrözik a stílusrealizációk, a formai elemek az író irónikus szándékát. Éppen a *Probleme de stil și artă literară* c. kötetben találkozunk két olyan stíluselemzéssel, melyekben Vianunak bőséges alkalmá nyílt a szatíra és irónia szerkezeti megvalósulásainak vizsgálatára. Caragiale és Rabelais művészetével kapcsolatban kerül erre sor. Caragialéval Vianu már foglalkozott az Arta prozatorilor romini c. művében is, azonban ott ezt a kérdést nem érintette. Rabelais-cikke, mely Rabelais halálának 400-ik évfordulója alkalmából jelent meg, merőben új.

Az irónia, a szatíra jól értékesíti a túlzást: az olvasóban jogos kétség támad, vajon az író vagy túlzásokkal beszélő szereplője nem lő-e túl a célon, illetve teljesen igaz-e, amit mond. Ez a kétség egy idő múlva bizonyossággá válik, s az irónikus író elérte, amit akart. Coriolan Drăgănescu, a demagóg egyetemi hallgató portréját így festi meg Caragiale *Tempora* ... c. rajzában: »Coriolan eddig is nagy volt és összehasonlíthatatlan; de most Călugăreni hősenek szobránál egyenesen csodákat művelt. Beszéde olyan megrázó volt, hogy az ember, mikor hallotta, elkezdett csodálkozni a bronzból való hős közömbösségén: nem fog-e vajon leszállni a talpazatról, mint egykor Don Juan kövendége, hogy ő is felszólaljon?« Az idézetben a fokozás idézi elő az irónikus hatást: »nagy«, »összehasonlíthatatlan«, »csodákat művelt«, »megrázó«.

Mások a túlzás és rajta keresztül az ironizálás egyes társadalmi osztályok vagy rétegek sajátos szavai segítségével valósul meg. Rabelais alkalmat ad Vianunak, hogy említett stílusműveiben erre rámutasson. Pantagruel találkozására a Sorbonne egyik hallgatójával úgy zajlik le, hogy Pantagruel alig érti a hallgató szavait. Az ui. a Sorbonne előadásainak tudálékos stílusában fejezi ki magát, állandóan franciás alakú, de lényegében latin szavakat kever beszédébe. Mintha nálunk a jó magyar beszédű embert valamelyik írónk szembeállítaná a pesti diák- vagy tolvajnyelvet használóval. A gúny nyíla persze a Sorbonne-t találja.

Ismét mások nem annyira a túlzás idézi elő az iróniát, mint az össze nem illés, a tartalom és stílus közti »távolság«. Ez főleg a retorikus stílus és a kevéssé magasztos tartalom esetében forog fenn, minthogy a pl. felkiáltásokkal, szónoki kérdésekkel teli stílushoz — elsősorban talán a romantika óta — emelkedettebb mondanivalót szoktak asszociálni. Ezt használja ki Caragiale az alábbi példában, amelyben nemcsak a téma alacsony a patetikus formához képest, hanem Caragiale úgy is kívánja a hatást fokozni, hogy a választékos előadáshoz, a formához nem méltó szavakat is közbeiktat. A *Moftul romînbol* való (1893) az alábbi részlet: »Az e heti ünnepségek újra megmutatták, milyen lelkes a mi népünk, de főleg a kereskedő osztály. Valóban a kereskedői lelkesedés, főként politikai szempontból, mindenén túlmegy: a kereskedői lelkesedés nem *vicc*. Ki lenne képes hasonló jellemzőságra, ha nem a román kereskedő? Ki lenne képes több és nagyobb áldozatra, ha nem a román kereskedő? A háromszínű lobogó lelkesen kitérve az ajtóra, az ablakra, a *pultra* és minden rendben, galambocskám!« (*Probleme de stil și artă literară*, 111. p.)

4. Újabb szempont Vianu stílusvizsgálatában a leírás. Írókat abból a szempontból osztályoz, értékeli, csoportosít, hogy azok milyen eszközökkel, milyen módon tudták vagy akarták a természetet ábrázolni. A már említett N. Bălcescu moralizáló hajlama olyan erős volt, hogy csak portréi sikerültek, tájképei már kevésbé, s ugyanígy bizonytalanok színhely-, így pl. csatátér-leírásai. Vianu jellemzőnek tartja Bălcescunak a rományok számára olyan híressé vált Erdély leírását, mely az *Istoria Romînilor sub Mihai-Viteazul* negyedik könyvében olvasható. Ez túlságosan tudományos, pontos, részletező ahhoz, hogy érzésektől, színektől, lelkesedéstől átfűtött legyen. A tájleírás a felszín szemléltetésével kezdődik, mint egy földrajzknönyv: »Mint várfalak a várost hegylánc övezi az egész országot, s bent is, mintmegannyi támfal, egészen a középsőig terjedve, helyenként magas és szép dombok vonulata emelkedik, ...«; folytatódik a növény- és állatvilág részletezésével, mint egy természetrajzknönyv: »sűrű erdők, melyekben kedvére sétál a medve, mint valami uralkodó, vetnek árnyat a hegycsúcsokon. De a helyektől, melyek Észak tájait juttatják az ember eszébe, nem meszsze, mint Róma környékén, napkiégette, szikes mezőkre jutunk, ahol a lusta bivaly szunyókál«.

Milyen más kortársának Alescu Russonak stílárís magatartása: Bălcescu patetikus, de mégis hidegen részletező, tudományosan pontos természeti képei helyett színes és meleg, érző és gyengéd tájakat kapunk. A román természetleírás legnagyobb mestere, M. Sadoveanu is »átalakítja« a természetet. Nem a vizuális elemek az uralkodók nála (mint pl. Bălcescunál), hanem az auditívek. Mit jelent ez? Sadoveanu elsősorban nem körvonalakat, tárgyakat lát, hanem hangokat *hall*: a víz mormogása, suttogása, csörgedezése, a hullámok távoli csapdosása, erdő és levelek susogása, az esőcseppek halk vagy hangos nesze, az orkán, a vihar üvöltése, a szél sivitása, trombitálása: ezek és ezekhez hasonlók azok a benyomások, melyeket Sadoveanu táj-, környezet-, természetképeiben, leírásaiban feljegyez. Nagyon jellemzőnek találjuk a Vianu idézte példát. Az *Un Țipăt* (Egy jajkiáltás) c. elbeszélése, amely 1904 körül játszódik, egy falusi kovács és felesége hűtlenségi drámáját mondja el. A férj megöli az asszonyt. Már a bevezetés érzékeltetni akarja a tárgyhoz tartozó hangokon keresztül a következő drámát:

»Elgondolkozva álltam az ablaknál; szobám sötét volt és hideg. Az éjszaka beborította a házak tömegét. Időnként nekifogtam számolni a *kalapácsütéseket*; számoltam a *tompákat*, majd azokat, *melyek telibe találtak*, aztán a *messze visszhangzókat*; de számoltam a *levelek mély sóhajításait* is. A szünetek csendjében hallgattam az eresz *csepegését*, a szabályosan a tócsába hulló *gyengéd cseppeket*; mintha kristálypoharakba estek volna.« Az elbeszélő kinyitja az ablakot: »A *kalapácsütések ereje megnőtt*; nedves ködfelhő borított el. Tisztán hallottam az *eső neszt* és a *cseppek kristályhangját*, amint behullottak a tócsába. Az éjszaka páras volt és hideg; a kisváros, mintha belesüppedt volna ebbe a nedvességbe; lélek se járt az elhagyott utcán... A *kovácsműhely lármája* azonban széttépte a falu szunnyadását. Pedig, amikor a *kalapácsok elhallgattak*, a szomorkás csend jobban illet a megfeketedett házak magányához, az *eső zümmögéséhez*, a köd halálos tapadásához. A fogadó déli oldalán nőtt két akácfa bánatosan elkezdett *susogni*, oly halkán, mint este a temetőben.« Hirtelen egy szakállas és rongyos ruhájú férfi jelenik meg; ez az, aki a kováccsal felesége hűtlenségét közli. Az elbeszélő fogadója ablakából látja, amint a mester kalapácsával felfegyverkezve bemegy házába, hogy megbüntesse a vétkes asszonyt. Amikor a fény benn elalszik és mi megértjük, hogy a tragédia megtörtént, a természet hangjai újra hallhatókká válnak: »A ház mély sötétségben maradt a hideg és csendes őszi esőben; az akácok fájdalmasan *zizegtek*, megtépve a szkenvedéstől, mintha a temetőben lennének.«

II. Most, amikor felfedtük Vianu stílus kutatási módszerének néhány jellemvonását, azt az esztétikai-irodalmi beállítottságát, amelynek következménye a *nyelvi stílus*elemzés elhagyása vagy háttérbeszorítása, nem kelthet meglepetést, hogy a stílus mibenléte, értelmezése tekintetében álláspontja a művésze, a teremtő géniuszé. Azt is hozzá kell tennünk, hogy nézete nem változott a stílus kutatás szempontjából alapvető két műve megjelenése közt; meg kell mondanunk, hogy elvei, ha nem is tekinthetők iránytmutatóknak, kibírják a marxizmus részéről jelentkező kritikát, Vianu, mint a marxisták, a nyelvben a közlés és az emberi érintkezés eszközt látta 1941-ben és látja ma is; aki beszél, az elsősorban és mindenekelőtt tudatni akar valamit embertársával. Az ilyen természetű közlésnek nyelvileg pontosan, helyesen és a közhasználatnak megfelelően kell végbemennie. A közhasználatot az irodalmi nyelv rögzíti, amely a művelt egyének csiszolt, gondos beszédének felel meg.

Az irodalmi nyelvvel szemben vagy inkább mellette és felette van az »irodalom nyelve« (límba literaturii) vagy ahogy mi szoktuk nevezni: az írói, a költői nyelv. Ez nem azonos az irodalmi nyelvvel: több annál. Az író, a költőt nemcsak a közlés kívánsága vezeti; az író, a költő ki akarja magát »fejezni«, egyénileg és sajátosan. Egy verssor nemcsak közölni akar, hanem érzelmi és zenei hatást akar elérni, mint ahogy vele a költő saját lelki világát fejezte ki érzelmileg és zeneileg. Az író és a költő »újít« az irodalmi nyelvnek közösségétől megszabott, a közösségtől függő normáival szemben: ez az »újítás« az alkotás következménye.

Két súlyos probléma következik mindebből. Ha az írói és költői nyelv: az írásművek stílusa nem nyelvi, hanem művészeti jelenség, akkor nem a nyelvfejlődés és nyelvváltozás szabályai érvényesek rá. A stílus inkább függvénye a társadalmi alapnak és magának az irodalomnak, mint a nyelv. Ezt az első kérdést — meg kell mondanunk — Vianu kikerüli. Az 1955-ben megjelent *Probleme de stil și artă literară* c. mű megemlékezik Sztálin ismeretes tanításairól: bár azok a nyelv-

fejlődés kérdéseit vizsgálják, a stílus jelentéseit nem érintik, mégis minden stílus-kutató számára tartalmaznak értékes útmutatást. A nyelvfejlődés és a társadalom párhuzamának Sztálin részéről való tagadása ui. csak még jobban megerősítették a marxista stílus-kutatókat abban az egyébként kevesektől hangoztatott nézetükben —, hogy a stílus jelenségei a társadalmi változás függvényei.

A másik nagy kérdéssel már inkább foglalkozik Vianu, bár közel sem olyan részletesen, mint ahogy a probléma megérdemelné. Ha ui. a stílus művészi alkotás, akkor nyilván individuális tényekkel van dolgunk. A stílusjelenségek — ezek szerint — atomisztikusan fogandók fel? Ahány író és költő, annyi stílus? Majdnem azt mondhatnánk, hogy e kérdésben Vianu álláspontja új művében visszakanyarodást jelent az 1941-ben megjelent *Arta prozatorilor romîni* c. könyvében képviselt-höz képest. Új művében főleg az utolsó fejezet, a *Cercetarea stilului* (Stílus-kutatás) érinti a jelzett problémát. A. Riesel szovjet tudós »Abriss der deutschen Stilistik« c. műve nyomán Vianu is feltételezi a »beszéd stílusait« azaz — lényegében véve — minden egyedi megnyilatkozás más és más stílusú. Ez a »veszélyes«, Croce idealizmusához közel álló megnyilatkozás azáltal mérséklődik, hogy Vianu — ugyancsak Riesel nyomán — az egyedi stílust az egyén foglalkozásával, mindennapi tevékenységével hozza összefüggésbe: másként fejezi ki magát egy halálesettel kapcsolatban az anyakönyvi hivatal, a hozzátartozók, a pap stb. (i. m. 204, 205. p.)

Egyébként Vianu még más módon is igyekszik az egyéni, egyedi stílusok sokfélesége és a nyelvi, tehát közösségi, általános érvényű tények közötti ellentétet áthidalni. A hiba ui. ott van, hogy túlságosan hangsúlyozzuk a »beszédstílus« sokféleségét, az egyéni teremtést szinte korlátlannak, végtelennek képzeljük. Ebben téved Croce is. Vianu visszaemlékszik Bally immár klasszikussá vált *Traité de stylistique française*-ére és helyesen jegyzi meg (i. m. 208. p.), hogy az egyedi újítások »grammatizálódnak«, azaz stilisztikai jelenségből egyre inkább nyelvi jelenséggé alakulnak át; kifejező erejük, sajátos hangulati velejárójuk lényegében véve megmarad, azonban elvész egyediségük: az egész nép, a nemzeti nyelv közös kincsévé válnak. Vianu több ilyen példát idéz, amelyek közül egyet emelünk ki a magyarral való közös vonása miatt: ez az »a se culca odată cu gâinile« a tyúkokkal fekszik, tehát jókor, korán. Ezt a fordulatot bizonyos esetekben az egész román, ill. magyar nép használja; az *individuális stílusjelenség* »színes«, »pittoreszk« nyelvi ténnyé változott.

A stílusjelenségek egyediségének megítélése, elbírálása, általában a stiláris »kaosz«-szal szemben elfoglalt álláspontja jóval egyértelműbb az *Arta prozatorilor romîni* c. munkájában. Ott ui. (a 21. lapon) elveti Buffon ismeretes mondását: »Le style c'est l'homme même«, rámutatva arra, hogy Buffon kora gyermeke és stiláris viszonylatban a XVIII. századi »atomisztikus liberalizmus« felfogását hangoztatja. Ma már tudjuk, hogy a legkiemelkedőbb írók is közös vonásokat mutatnak, vagy mert a társadalom azonos rétegeihez tartoznak, vagy mert azonos szellemi, erkölcsi és esztétikai hatások érték őket (i. m. 21. p.) Az ezután következő megjegyzést románul is hozzuk, annyira fontosnak tartjuk a korstílus-vita szempontjából: »Pentru cercetătorul de azi există nu numai stiluși dar și stiluri; nu numai scriitori individuali dar și grupări în conțin, curente care îi poartă (A mai kutató számára nemcsak stiliszták léteznek, hanem stílusok is; nemcsak egyedi írók, hanem csoportok is, melyekhez tartoznak, áramlatok, melyek irányítják őket).

Ezekután nem meglepő, ha az *Arta prozatorilor romîni* c. mű felépítése, beszántása igyekszik a fenti elvnek megfelelni: a fejezetek, irányok és elvek szerint foglalkozik az írókkal; ilyeneket találunk: »Scriitorii retorici«, »Realismul artistic și liric«, »Intellectualuși și Esteti« stb.

Vianu álláspontja a fentemlítt két kérdésben adja meg stilisztikai nézeteinek elvi alapjait. Ezek további kifejtésre szorulnak.

Herczeg Gyula

Histoire de la littérature française contemporaine I—II.

[Korunk francia irodalmának története]

Presses Universitaires de France. 1953 958. p.

René Lalou irodalomtörténete eredeti formájában 1922-ben jelent meg. A szerző a művet másodikban 1936-ban kezdte átdolgozni, miután 1928-ban az akkori kiadáshoz egy ideiglenes jellegű és igényű kiegészítést csatolt. A teljes átdolgozás már készen állott 1939-ben, de kiadásra csak 1940-ben (I. k.), ill. 1941-ben (II. k.) került sor. Jelen formáját 1953-ban nyerte el, nagyjából ennek az évnak az elejéig követi nyomon az irodalmi eseményeket.

A magyar közönséget, szakembereket és olvasókat, érthetően érdekli egy új, modern francia irodalomtörténet, mert a legjobb ide vonatkozó magyar mű (Gyergyai: *A mai francia regény*) is már majdnem húsz esztendő, s az irodalomnak csak egy — bár jelentős — területére vonatkozik. Az összefoglaló francia irodalomtörténetek a Lalou által feldolgozott kort (1870-től) legtöbbször csak futólag érintik, s tájékozódásra nem igen alkalmasak (pl. Thibaudet 1936-ban megjelent műve). Az 1920-as és 30-as esztendőkre vonatkozólag nincs összefoglaló képünk. Lalou műve tehát minden szempontból igényt tarthat érdeklődésünkre.

A szerző, mint a fentiekből is kitűnik, már kb. négy évtizede tartja számon a francia irodalmi élet eseményeit. Számos műve jelent meg a modern francia irodalom köréből; így feldolgozta külön a regény és a színház történetét: 1900-tól, írt André Gide-ről, Roger Martin du Gardról, Barrèsről, foglalkozott a modern lírával, Giraudoux stílusával, összehasonlító tanulmányokat végzett az angol, olasz stb. irodalom köréből. Nem hiányzik tehát sem az áttekintése, sem a kellő távlata. Szándéka, az előszó tanúsága szerint, a teljes tárgyilagosság, elfogulatlanság. Knut Hamsun formulájára hivatkozik, az »elfogulatlan szubjektivitás«-ra. »Soha nem igyekeztem ellepleszni személyes meggyőződéseimet, ellenkezőleg, azon voltam, hogy minden korszakot, minden szellemi mozgalmat a maga eleven lendületében ábrázoljak, s torzítás nélkül tárjam fel azokat az eszméket és szenvedélyeket, amelyek gyakran oly ellentmondó műveket hoztak létre.« Az irodalomból a mű érdekli és nem az író, e téren az olvasók álláspontját teszi magáévá, akiket elsősorban szintén a műalkotás érdekel.

Ezek a szempontok adják meg Lalou irodalomtörténetének értékét, s — amint látni fogjuk — szabják meg korlátait is. Az elfogulatlanságra való törekvés eredménye az, hogy Lalou olyan írókat és irányokat is tud értékelni, amelyek nem az ő világnézetének a kifejezői, s ahogy bevezetőjében mondja, »torzítás nélkül«, vagy csak kevés torzítással ábrázolja őket. Az író és a mű erőszakos, doktrinér szétválasztása viszont azt eredményezi, hogy irodalomtörténete csak azok számára alkalmas olvasmány, akik egyéb forrásokból már eléggé alaposan ismerik az írókat, korukat, s életkörülményeiket. Könyvének egyes fejezetei valóban nagyszerű tanulmányok művekről, iskolákról. Például a *Parnasszus* és a *Szimbolizmus* című fejezetek magas művészi igénytel megírt esszék, de *esszék*, s aki belőlük akarná megismerni a két oly sokat vitatott iskola történetét, az csalódnék, mert az idézetek, évszámok nélküli címeik, hivatkozások appercipiálása elég komoly tárgyi, irodalomtörténeti, sőt történeti ismereteket tételez fel. A mű a fontos és nem az író személye — ez a jelszó a történelmi háttér teljes hiányát is jelenti egyúttal.

René Lalou a polgári irodalomtörténetírás hagyományait követi. Esztétizáló irodalomtörténetet ír, s óvakodik attól, hogy az előzavában hangoztatott, fentebb már idézett eszméken és szenvedélyeken túl egyebet, pl. gazdasági alapot is keressen. Becsületére váljék, a maga polgári felfogásában valóban igyekszik megvalósítani az »elfogulatlan szubjektivitás« (számunkra elfogadhatatlan) álláspontját. Műve tipikus polgári szellemiség szülötte, tegyük hozzá, egy jószándékú, emelkedett szellemű polgári tudós műve. Itt most nem annyiára a kritika a célunk, mint a munka ismertetése, amelynek során természetesen minden értékelésünknel figyelembe veendő a fentebb elmondottak.

Lalou irodalomtörténetének megírásakor, már az indulásnál ellentmondásba ütközik. Ugyanis 1870-től indul el; a porosz-francia háború idejétől. Rögtön megállapítja azonban, hogy sem a háború, sem a Kommün nem jelent törést az iroda-

lomban; a háború inkább katonai, mint gazdasági természetű volt, az irodalomra egy-két elszigetelt alkotástól eltekintve, nem hatott inspirálólag, s ideológiai jelentősége is csak a XX. században tűnik ki igazán. Anélkül, hogy vitatnánk álláspontjának igazságát, megjegyezzük, hogy ilyen körülmények között talán nem is helyes a kiindulópont megválasztása. Valóban, 1870 nem jelenthet választóvonalat egy ilyen felfogásban megírt irodalomtörténetben, amint hogy pl. a legjellemzőbb XIX. századvégi költői irányzatok nem is határolódnak el egymástól e körül a dátum körül. — Lalou egyébként maga is rektifikál, s igyekszik érzékeltetni az irodalmi élet folytonosságát. Szélesen — és csupán az »eszmékre és szenvedélyekre« vonatkoztatva — felvázolja az előzményeket. Megállapítja, hogy a 70—71 utáni generációk tanítómestereiket a romanticizmus ellenfelei közül választják. Bár istenítik a romanticizmus vezéralakját, Victor Hugót, de ez a tisztelet inkább politikai, mint irodalmi jellegű; nem a műnek, hanem a rettenthetetlen harcosságnak szól. Tanulni nem is öhozza mennek, hanem Leconte de Lisle-hez, mert nem kell már a szónokiasság, a verbális önbálványozás. És értékelni kezdik a korukban helytelenül értékelt írókat, elsősorban Baudelaire-t formai tökéletességéért, azért, mert korának minden raffinement-ja izgatta, irodalomban, művészetben, zenében egyaránt: »félévszázadon át nem izgatja semmi olyasmi a művészi érzékenységet, amire Baudelaire már ne borzongott volna meg«. Hatni kezd Stendhal, legklasszikusabb tulajdonságával, a romantikus köntösbe rejtett fegyelmességével, és Flaubert, kettős, romantikus és realista-naturalista arculatú művével. Comte pozitívizmusa, Darwin elmélete a fajok átalakulásáról, Claude Bernardnak a kísérleti módszer alkalmazásáról szóló tanítása a tudományos pontosság és módszerek felé irányítják a figyelmet. A tudománynak főleg két jelentős alakja válik az új generáció példaképévé; bennük látják a tudást nagynak és egyben szépnek is: Renan és Taine lesz a fiatalság bálványja. Az előbbinek lírai és drámai megnyilatkozásai, filozófiai álmai, a másodiknak tudományos méltósága, szigorú alapossága ragadják meg a lelkeket. Leconte de Lisle és Baudelaire a költészetben, Stendhal és Flaubert a regényben, Taine és Renan a filozófiában: ime, ezek a nevek jelzik az 1870. utáni években uralkodó hatásokat.

E hatások ismertetése után Lalou szép fejezetben elemzi a parnasszisták művészetét, s jellemző vonásukként a forma és a tárgyilagosság kultuszát emeli ki. Ezek a lapok, amelyek még mindig az *Előfutárok* c. fejezethez kapcsolódnak, az esztétikai értékelésen sajnos nem mennek túl, s a forma és az objektivitás kultuszába való elzárkózás társadalmi okairól nem mondanak semmit. Itt jegyezzük azonban meg — de a későbbi fejezetekre is vonatkozó érvénnyel —, hogy Lalou könyvének egyik fő varázsát a jól megválasztott idézetek, költemény-szemelvények alkotják. — A *Realizmus* című fejezet együtt tárgyalja a realizmust és naturalizmust, a polgári irodalomtörténetírás felfogásának megfelelően egyszerűen irodalmi stílus-irányzatként fogva fel őket, a naturalizmust a realizmus kissé erősebb, durvább változatának tekintve. Zolában csak az író látja, a társadalmat reformálni szándékozó forradalmi hévre nem figyel fel, pedig meglátja, hogy pályája végén látnokká válik, aki »valahol Balzac és Hugo között« született. Zola jelentőségét, éppen mivel műveit nézi csak, s ezeket is külön-külön, érezhetően kisebbnek tartja, mint amilyen a valóságban: Zola műve összességében jelentősebb, mint az egyes művek összege. Zolával együtt Maupassant is eléggé szigorú elbánásban részesül; míg Huysmans s általában azok az írók, akik balról (értsd: a materialista világnézettől) jobbra haladtak (mint később Péguy, Maurras stb.), terjedelemben is, mélységben is jelentősebb helyet foglalnak el Lalou könyvében. Nemcsak azért, mert a szerző maga is nyilván idealista világnézetet valló polgár, s így jobban érdeklik őt ezek az írók és problémáik, hanem azért is, mert a Zola-típusú írók és műveik elemzésére, elmélyült megértésére nincsenek is módszerei. Zolát nem lehet az esztétikai értékelés módszerével kimeríteni, míg ugyanez a módszer rendkívül alkalmas lehet Huysmans vagy Bourget válságproblémáinak elemzésére.

Anatole France jelentős helyet foglal el Lalou könyvében. Értékelése jó példa az előbb elmondottakra. Anatole France helyét és értékét a francia irodalomban több tényező szabja meg, amelyek közül néhány a polgári esztétika és világnézet szempontjából is pozitívan értékelhető. Így stílusa, első műveinek meleg humora, azután diletantizmusa (az olasz *dilettante* értelmében), szkepticizmusa, iróniája, intellektuális jellege, mind olyan vonások, amelyeket a Lalou-féle irodalomtörténet tud és akar is értékelni. Az már aztán természetes, hogy a másik France, a bal-

oldali eszmékért és a társadalmi haladásért kiálló és mellettük hitvallást tevő France éppen csak hogy meg van említve a könyvben, hiszen, mint tudjuk, ez már az emberre, nem pedig a műre vonatkozik, s az »olvasók ezreit a mű, nem az ember érdekli...« Lalou idézi *A fehér kövön* című regényből Langelier szavait, amelyekről elismeri, hogy France hitvallását foglalják magukban: »Egy napon megvalósul majd a béke, nem mintha az emberek jobbakká lennének (nincs rá semmi okunk, hogy reméljük), hanem mert egy új rend, új tudomány, új gazdasági szükségesszerűségek fogják rájuk kényszeríteni a béke állapotát, amint egykor ugyancsak életkörülményeik folytán kényszerültek háborúra s maradtak meg mindmáig benne.« S azután hozzáfűzi Lalou, hogy a pacifista szocializmushoz való csatlakozásban nem volt szerepe semmiféle »belső megvilágosodásnak«. Nem volt soha semmilyen pártnak a tagja sem. Egy hosszú élet és művészi pálya, a Dreyfus-ügy és a háború tapasztalatait levonó író aktív állásfoglalásának jelentősége így sikkad el a művek és eszmék elemzésében, s így lép előtérbe a türelem apostolának a képe.

A társadalmi vonatkozások gondos kerülésének számtalan példáját idézhetnénk. Így például a Maurice Barrèsnek szentelt fejezet, amely nagyon alaposan foglalkozik a *Culte du Moi* írói állásfoglalásával, nem igyekszik választ adni arra a kérdésre, hogy milyen kapcsolat volt a revansra éhes nagypolgári ideológia és az egyéniség túlhajtott, fanatikus imádata között. François de Curel, akiben az 1900-as évek legkiválóbb drámaíróját látja Lalou, igen alapos esztétikai elemzés tárgya. Még azt is megtudjuk róla, hogy nagykapitalista család gyermeke volt (azt már nem, hogy a Wendel-családba, a Schneider-Creusot gyár tulajdonosainak családjába tartozott), s hogy »szocialista« eszmékkel is foglalkozott darabjaiban. Diszkréten említi meg Lalou a *Repas du Lion* című darabot, amelynek hőse itt most nem elemzett vívódások után rájön, hogy a társadalmat, az ő esetében a munkásait, úgy szolgálja a legjobban, ha »elfoglalja élükön vezéri helyét« (Lalou). A vezért persze vezéri rész (la part du lion) illeti meg, ezt jelenti a darab címe. Minderre csak utal Lalou, s Faguet véleményét idézi, aki szerint, sajnos, ez a nagy költői mű nem érvényesülhetett a színpadon.

Lalou ugyanúgy elsiklik más, mélyen reakciós jelenségek felett is. Barrès »culte du moi«-járól és reváns hirdető művéről már szözlünk. Meg kell emlétenünk azt is, hogy a faji kérdésben elfoglalt álláspontja minden kétséget kizáróan hatással volt a francia fiatalságra; a faszizmus ideológiája sokat meríthetett belőle. A jobboldali szellem, az ellenforradalom ideológusai, Barrès, Maurras, Bourget külön fejezetet kapnak, *Ellenforradalom és nacionalizmus* cím alatt. Lalou, az előszóiban bejelentett tárgyilagosság nevében, valóban csak ismerteti őket, ill. művíket, de erkölcsi ítéletet nem mond egyikük esetében sem. Még akkor sem, amikor Barréstől azt idézi, hogy »a társadalom csak akkor szép, ha szembehelyezkedik a természettel (értsd: emberi természettel),« s tudomásul veszi, hogy az értelmet, »ezt a felszínünkön lebegő jelentéktelenséget« tehetetlennek nevezi stb. Általában egyformán »tárgyilagosan« foglalkozik haladó és reakciós irodalommal, eszmékkel, mintha ezeknek az élethez semmi közük sem volna, s hatásukkal nem kellene számolni. Az irodalom, a művészet emberen kívüli, társadalom felett lebegő megfogalmazásával állunk itt szemben. Élet és szellem, társadalom és művészet semmi vonatkozásban sem állanak egymással, s az alkotás értékét rajtuk kívül álló, tőlünk független esztétikai mérték határozza meg. Hogy Lalou szerint ez mennyire így van, hogy a művészi alkotásnak az emberre vagy éppen a tömegekre gyakorolt hatása mennyire nem jelent semmit, amikor értékelünk, arra már az említett Maurras-típusú írókon kívül a legjellemzőbb a kollaboráns francia írók példája. Tudjuk, hogy Franciaországban is akadtak olyan írók, akiket hiúságuk, karriervágyuk a megszálló nácik mellé állított. Főleg azok voltak ezek, akik már korábban is a »rend«, az »akarat«, a »fegyelem« hirdetői voltak a demokráciának tulajdonított anarchiával szemben. A haladó francia közvélemény ezeket az írókat megbélyegezte, még akkor is, ha olyan nagyok és tehetségesek voltak, mint Giono. Lalou könyvében nem találunk rájuk elítélő szót. A kollaborálás tényét nem hallgatja el, de csak általában szól róla, akkor is inkább csak azért, hogy a megbékélés és megbocsátás szellemét idézze. Lalou a polgári álhumanizmus, az etikai dilettantizmus csapdájába kerül itt; az »elfogulatlan szubjektivitás« valóban nagyon messze, ingoványos talajra vezette... A kollaboránsokkal szemben tanúsított elnéző magatartásának megfelel az a szükséztávolság, amellyel a haladó, baloldali irodalom legkiválóbb képviselőinek műveit tárgyalja. Barbusse *Tűz* című regényével még aránylag elég bőven foglal-

kozik, de Aragon és Eluard főleg fiatalkori kísérleteikkel szerepelnek, mint az 1920-as évek »izmusainak« Lalou által is tehetségesnek tartott képviselői. Kommunista művészetüket már nem tudja megérteni, s Aragon *Kommunisták* című regényéről mindössze annyit mond, hogy »regényírói tehetsége néha elfeledteti vele a propaganda gondját«. A *gondolat szolgálatában* című, nagyon sok nevet tartalmazó fejezetből hiányzik pl. Politzer és Péri neve.

Lalou könyvének e mellett az ideológiai gyengesége mellett egy másik komoly hibáját is meg kell említenünk. Előszavából kitűnik, hogy a mű két réteg egymásradolgozásából származik, nem szólva az 1928-as kiegészítésről, s az 1940—41-es kiadást kiegészítő legújabb fejezetekről. Ezeket a különféle korokból (kb. 35 évnyi időközökből) származó rétegeket Lalou nem dolgozta teljesen egybe. Bizonyos mértékig érthető is ez, mert az első rész (1920-ig) alaposabban kidolgozott tanulmányai, esszéi nem igen túrték volna el a toldást, s így a szerző a kényelmesebb megoldást választotta: az 1920 utáni irodalmat ettől a dátumtól kezdve külön fejezetekben írta meg. Így azok az írók, akiknek működését az első világháború kettészelte, két fejezetben szerepelnek, ha nem éppen többen (mert műfaji, eszmék szerinti csoportosítást is végzett Lalou). Az áttekinthetőségnek a rovására megy ez. Pedig a sok felsorolt kifogás ellenére nagyon komoly értékei is vannak Lalou könyvének, amelyek miatt csak még inkább sajnálhatjuk a hiányokat.

Lalou irodalomtörténete azt bizonyítja, hogy szerzője elsősorban nem irodalomtörténész, legalábbis nem abban az értelemben, ahogyan Lanson az volt. Lalou esszéíró, s elsősorban a költészet és a filozófia ismerője. Ebben a nemből néhány olyan fejezetet tartalmaz, amelyek önmagukban is megálló értékes kis tanulmányok. Ilyen elsősorban a szimbolizmusról szóló fejezet, kimerítő elemzése a »dekadensek« és a »szimbolisták« elnevezés alatt induló két csoportnak, amely Verlaine személye körül egyesült, s végül is egyöntetűen szimbolistának nevezte magát. Rövid, de érdekes képet fest a három elődről, Tristan Corbière-ről, Lautréamont-ról és Laforgue-ról s azután 60 oldalon Verlaine-ről, Mallarmé-ról és Rimbaud-ról. Különösen mély a Rimbaud-fejezet, amely a gondolati tartalom, stílus és ritmus, valamint zeneiség elemzésén túl rámutat Rimbaud költészetének korán is túlemelkedő, egyre növe jelentőségére. A szimbolizmus a XIX. század utolsó harmadának a legjelentősebb irodalmi mozgalma volt. Egészen a romantika koráig kell visszamenni, hogy hasonló bőséget találjunk a remekműveknek. Nyelvi tekintetben talán még a romantika eredményeit is túlszárnyalta a szimbolizmus. Egyúttal a szimbolizmus vetett véget a naturalizmusnak is. A korszak egyetlen írója sem tudta magát kivonni hatása alól, még Zola sem, akinek utolsó regényein észre lehet venni a szimbolizmus nyelvi, képalkotó hatását.

A költészetéről szóló fejezetek általában nagyon sikerültek. Része van ebben annak is, hogy Lalou egyébként is sokat foglalkozott a költészet elvi kérdéseivel. A romantikus női lélek elemzése az érzékeny, megértő elemzésnek mintapéldája lehetne. Anna de Noailles költészetét sikerült neki néhány oldalon a maga ösztönös, naív líraiságában bemutatnia: »tisztá érzelmi költészet, amely nem képes az elvont gondolat kifejezésére«, az érzés mindenekfelettségének hirdetése. Ugyanilyen sikerült a Claudelről, s különösen a Valéryről szóló fejezet. Ez az utóbbi, amely saját tanulmányaira és Cohen híres elemzésére támaszkodik (*A tengerparti temető* című versről), Valéry csodálatosan tiszta, intellektuális költészetének bámulatosan precíz összefoglalása.

Lalou irodalomtörténete a felsoroltakon kívül még nagyon sok fejezetet tartalmaz, amelyek részben újdonságuknál, részben teljességüknél fogva hasznosak a kutatónak és a művelődni, tanulni vágyó olvasónak egyaránt. Ilyenek a *Reakció a naturalizmus ellen* c. fejezet (főleg a Pierre Loti és a Jules Vallèsről szóló részletek), a drámai irodalom összefoglalása az első és a második kötetben, az első világháború dokumentum-irodalmát s főleg a háborút követő irodalmi életet bemutató fejezet (*A háború utáni dzsungelben* címmel); végül a mi számunkra szinte nélkülözhetetlen összefoglalást nyújt a második kötet vége a legeslegújabb irodalomról, bárha inkább csak felsorolásra és egészen szűkszavú ismertetésre szorítkozik.

Lalou könyve magán viseli a polgári irodalomtörténetírás minden jellegzetességét, gyengeségeit csakúgy, mint erősségeit. De hiányt pótol, sok tekintetben teljes képet ad, s aki kellő előismeretek birtokában veszi kézbe, az igen nagy haszonnal forgathatja, egyes fejezeteinek művészi stílusában, szellemes elemző módszerében sok élvezetet találhat.

Pődör László

SZOVJET FOLYÓIRATOK

CSICSEROV, V.

Lityeratura i usztnoje narodnoje poetyi-cseszkoje tvoreszsztvo

[Az irodalom és a népköltészeti száj-hagyomány]

Kommunyiszt, 1955. 14. sz. 68—83. p.

Csicserov tanulmányában a népköltészet és a szájhagyomány szerepét vizsgálja a nemzeti irodalom kialakulásában és arra a megállapításra jut, hogy a nép kollektív művészete és az egyéni művészet elszakíthatatlan kapcsolatban vannak egymással. Vitathatatlan, hogy az alapvető irodalmi műfajokat — az eposzt, a lírai költészetet és a drámát — a kollektív művészet hozta létre. A »kollektív művészet« kifejezés nem azt jelenti, hogy bizonyos művek alkotására kollektíva létesült. De függetlenül attól, hogy egy ember mondta, regélte, vagy énekelte el a művészeti termékeket, valamennyi ilyen alkotás a népi szájhagyományra támaszkodott, a néptömegek évszázadok alatt felhalmozott kincseit fejezte ki és általánosította. Ezért tükrözik e művek a nép legsajátosabb vonásait, hatalmas alkotóerejét és engesztelhetetlen gyűlöletét elnyomói iránt.

A népköltészetet természetesen nem mindig ily módon értékelték: egyes burzsoa tudósok a népet lomha tömegnek tekintették, amely mindenfajta művészeti tevékenységre képtelen (Nietzsche szerint a nép kulturális és művészeti teremtőereje merő babona), s azt igyekeztek bizonygatni, hogy az egész népművészet lényegében nem más, mint az alkotnitudó uralkodó osztályok divatból kiment s a nép által felszedett művészete.

Természetesen a tudomány és a kultúra haladó képviselőinek más véleményük van erről a kérdésről. A marxizmus tanítása szerint a nép döntő szerepet játszik az anyagi és szellemi kultúra, tehát a művészet létrehozásában is. A művész egyéni tevékenysége csak akkor érheti el legmagasabb fokát, ha szo-

rosan kapcsolódik a tömegek életéhez és művészetéhez. »Zeuszt a nép alkotta s Pheidias véste márványba« — mondja Gorkij a népköltészetéről írott egyik tanulmányában, s Puskinról így ír: »... tehetségének sugarával díszítette fel a népdalt és a népmesét, de alapeszméjüket és erejüket érintetlenül hagyta.« A marxista irodalomszemlélet művészi megfogalmazása így hangzik Gorkij tollából: »a tömegek kollektív művészete az az anyagi, amelyből minden egyéni művészet életre kelt«.

A történelem régebbi korszakaiban — folytatja gondolatmenetét Csicserov — az irodalom és népköltészet kapcsolata olyan szoros volt, hogy nem is lehetett azokat pontosan elhatárolni egymástól. Akár a keleti, akár a nyugati népek antik művészetét szemléljük (*Ilias, Odysseia, Védák, Nibelungenlied, Kalevala*), mindenütt szembetűnő az a tény, hogy az irodalmi és népköltészeti források még nem különültek el egymástól. A hősök sem egyéni hősök, hanem a törzs, a közösség erejének, tapasztalatának egy személyre sűrített, általános kifejezései. (Így: Väinämöinen, Prometheus, Baldur stb.)

Csupán az osztályokra-bomlás időszakában szakad részekre az eredetileg egységes irodalom; s az osztálytársadalom előtti kor egységesen tükrözött valóságával szemben most már az egymással szembenálló osztályok érdekeinek megfelelően tükrözi a valóságot. De ekkor is megmarad a kölcsönhatás a hivatásos irodalom és a néptömegek művészete között. Ez nemcsak abban nyilvánul meg, hogy az uralkodó osztály — befolyást igyekezően gyakorolni az elnyomott és kiszákmányolt tömegek értelem- és érzélemlárára — kénytelen a néphez könnyen hozzáférhető művészeti formákhoz folyamodni. A nép nemzedékről nemzedékre olyan művészeti értékeket hoz létre olyan gazdag kultúrát teremt, hogy azt a hivatásos művészek nem hagyhatják figyelmen kívül. A folklór és az irodalom

kölcsönhatása a legkülönbözőbb formák között megy végbe. A hivatásos művész gyakran felhasználja és gazdagítja a folklór témáit, alakjait; azok értékét még világosabban juttatja kifejezésre. De gyakran nem is használja fel közvetlenül a folklór elemeit, hanem annak szellemét folytatja azzal, hogy a nép érzéseit, gondolatait, törekvéseit juttatja kifejezésre. Természetesen az osztálytársadalom körülményei között minden művészeti alkotás magán viseli egy meghatározott osztály bélyegét. De ismeretes, hogy az uralkodó osztályok leghaladóbb, legkiválóbb tagjai leleplezték a társadalmi igazságtalanságot és valódi képet festettek az életről; osztálytálykorlátaik fölé emelkedtek és olyan műveket alkottak, amelyek a nép érdekeit, szükségleteit fejezik ki.

Csicserov az irodalom és a népköltészet egymásra utaltságának kérdése után megvizsgálja azok különbségét is az osztálytársadalomban.

Ez a különbség mindenekelőtt a művek keletkezésének, az alkotás folyamatának különbözőségében nyilvánul meg. Az irodalmi mű — amíg írójuk dolgozik rajta — nem a tömegek tulajdona, a tömegek csak a nyomtatás után jutnak hozzá. Ezzel szemben sokkal szorosabb kapcsolat áll fenn egyén és közösség között a népköltészetben az egyént szinte elnyeli az alkotó közösség, s a szöveget csiszoló, gazdagító egyének mintegy névtelen társszerzőivé válnak a születő műnek. Világosan mutatják ezt a folyamatot a híres költők ismert verseinek népi átfarmálásai. Ilyen esetekben az történik, hogy egy műköltészet terméke népköltészetivé formálódik, költeményből népdallá lesz, miközben szerzőjének neve homályba borul.

A népköltészet névtelen jellege természetesen nem egyértelmű az idealisták és misztikusok állításával, mely szerint a népköltészetet a megfoghatatlan »néplelek« alkotja. Nem a néplelek, hanem névtelenné vált tehetségek sora alkotja, fokozatosan alakítva a népdalokat és népmeséket.

A szájhagyomány főleg mint mese-mondók és énekmondók előadóművésze vagy mint dramatizált előadás fejlődött. Így vált a népköltészet egyik sajátos velejárójává a rögtönzés is.

A rögtönzések igen gyakran tovább éltek a népköltészetben, egy ideig szerzőjük nevét is megőrizték, de aztán csiszolódtak, formálódtak és részévé lettek

a kollektív alkotásnak. De ha nem is szívoztak fel a népköltészetben, akkor sem tekinthetők egyéni művészi alkotásoknak, mert mondanivalójukkal, témáikkal, alakjaikkal teljesen a népköltészetre támaszkodnak.

A népköltészet fő ismertető jelei tehát egyrészt a szerző anonim volta, másrészt a szóbeliség. A szóbeliség fennmarad a szocializmus körülményei között is, amikor az írástudatlanság megszűnik és emelkedik az általános műveltség.

Cikke harmadik részében Csicsserov vázlatos történelmi áttekintést nyújt az orosz irodalom és az orosz népköltészet kapcsolatáról és kölcsönhatásáról, különös tekintettel az utolsó három évszázadra.

Ez a kapcsolat koronként változott. A XVIII. század elején fordult az orosz irodalom első ízben komolyan a népköltészet felé. Ugyane század közepén a népköltészet segítségével teremtették meg az új orosz irodalmat. A század második fele a népköltészet anyag összegyűjtésének és módszeres feltárásának időszaka volt.

A XIX. század szorosabbra fűzte az irodalom és a népköltészet kölcsönös kapcsolatát. A 30–40-es években Belinszkij, aki először szállt szembe a hivatalosan értelmezett népiességgel és a szlavofil ideológiával, rámutatott arra, hogy az orosz népköltészet problémái egyszersmind az akkori idők legégetőbb és legérdekesebb irodalmi problémái is, mert összefüggenek a műköltészet népiességének kérdésével.

A forradalmi demokraták aktív művészetnek tekintették a népköltészetet, amely a tömegek társadalmi helyzetével együtt változik, és a nép életét és forradalmi harcait tükrözi. Ez időben fordul a haladó zeneszerzők színe-java — Csajkovszkijjal az élen — a népzene felé.

A XIX. század második felében számos fércművel hígították fel a népköltészet gyűjteményeket. Ezen időszak népköltészetét vizsgálva, gondosan el kell választanunk a kispolgári és a lumpenproletár jövevény-műveket az igazi népi lírától.

A XX. század eleje (és az ezt megelőző évtized) újat hozott: a munkás-folklór kialakulását. Az új proletárművészetben erősen közeledik egymáshoz az egyéni és a kollektív alkotás. Ez megfigyelhető a forradalom előtti művészetben is, de különösen a Nagy Októberi Szocialista Forradalom utáni időszakban. Tévednek azok az irodalomkritikusok, akik szerint a szocialista művészet csupán egyéni

alkotásokra szorítkozhatik. A népművészet lehetőségei nem szűkültek, hanem kiszélesedtek a szocialista társadalom fennállása óta. A forradalom és a polgárháború hőseiről (Csapajev, Scsorsz stb.) új legendák, mesék, dalok születtek, Lenin alakját számtalan kollektív alkotásában őrzi a nép, s ezek a művek termékenyítőleg hatottak az irodalom egyéni mestereinek alkotásaira is.

Z. R.

JELEONSZKIJ. SZ. F.

Iz isztorij masszovoj lityeraturi XVIII. veka. Lubocsnije liszti

[A XVIII. századi tömegirodalom történetéből. Szöveges vásári képek]

Izvesztija AN SzSzsZr, OLiJa, 1955. 5. sz. 448—459. p.

A XVIII. századi orosz irodalomnak legelterjedtebb, valóban »tömeg«-műfaja volt a szöveges vásári kép. Ezeknek a képeknek fametszetekről sok százezer levonata készült és terjedt el az egész országban. A képek alatt néhánysoros szöveg állt, melyet vagy névtelen szerzők rögtönöztek, vagy irodalmi forrásból kölcsönöztek a kiadók.

A XVIII. századi tömegirodalomnak ezzel a műfajával — állapítja meg tanulmányában Jeleonszkij — a szovjet tudomány még nem foglalkozott kellőképpen; egyetlen átfogó monográfia sem tárgyalta meg ennek a műfajnak a kérdéseit, holott a szöveges vásári képek igen sok adatot nyújtanak a régi népi és különösen a satirikus paraszti irodalomról, amelyről kevés egyéb írásos emlék maradt fenn. A műfaj feldolgozása terén eddig legtöbbet D. A. Rovinszkij orosz tudós tett, aki összegyűjtötte és 1881-ben *Russzkije narodnije kartyinki* [Orosz népi képek] címmel kiadta a szöveges vásári képeket. A többi forradalom előtti kutató csupán komparativista eljárásokra szorítkozott: azt derítette ki, hogy a képek szövegeiben mennyi a külföldi irodalomból átvett elem.

A vásári képek valóban nem voltak mind egyformán önállóak és eredetiek — jegyzi meg Jeleonszkij. — Sok kép témájában, ábrájában, szövegében kimutatható a külföldi, igen gyakran a francia eredet. De egyrészt ezek a képek az idők folyamán az orosz élet sajátosságai- ból igen sokat szívtak magukba, másrészt sok kép — s éppen a legelterjedtebb — kétségtelenül orosz forrásokra támaszkodik, vagy névtelen orosz szerző műve. A képek önállóságának, eredet-

tiségének legfontosabb bizonyítéka a felírások költői színezetű, festői, sokszor közmondásszerűen tömör népi nyelve. Így érezte ezt Puskin is, amikor *Mese a papról és szolgájáról*, *Baldáról* c. művében a vásári kép műfaját használta fel forrásul.

A szöveges képek témája — folytatja a tanulmányíró — nem volt feltétlenül mulatságos; gyakran komoly, sőt oktató célú darabokkal is találkozunk. De a képek közös vonása a társadalmi jelleg, a mélyreható bíráló. Verses tréfák feldolgozásából keletkeztek azok a képek, amelyekben a parasztok kigúnyolják, lehetlenné teszik, sőt gyakran alaposan el is verik földesuraikat. Elterjedtek voltak a nemesi piperkőcökről, pipiskedő dámákról, idegen-majmoló urakról készült karikatúrák. Más képek és a hozzájuk tartozó szövegek a nemesi társadalom könnyű erkölceit gúnyolták ki, meglehetősen vasos naturalizmussal. A kapzsiság, pénzéhség kigúnyolásával, széleskörű satirikus általánosítással tűnik ki a franciából származó, de eredeti orosz szöveggel ellátott *Gyenyezsnij gjavol* [Pénzördög] c. kép, melyen az ügyvédek, hivatalnokok, uzsorások, kereskedők és a nép más sanjargatói alaposan megkapják részüket. A bíraskodás rendjét gúnyolja ki az *O petuhe i o kurun* [A kakas és a tyúkok]; a kaljazinszki szerzetesek satirikus kérvénye pedig a pap-ság bűneiről rántja le a leplet.

Az aktuális politikai satíra a szöveges képeken nem fejlődhetett annyira ki, mint az általános társadalmi bíráló, de azért több kép szövegében kimutathatók közvetlen politikai vonatkozások. Sok helyen tűnik fel I. Péter alakja, de értékelése nem egységes. Több kép gúnyolja Péternek és feleségének, a nép szemében gyűlöletes német Katalinnak viszonyát. *A Misi kota pogrebajut* [Az egerek temetik a macskát] c. kép. Péter temetését gúnyolja. *A Bik nye zahotyel bity bikom* [A bika nem akart bika lenni] c. kép szövege leírja, hogy a bika megöli, lábánál fogva felakasztja és feltrancsírozza a mézáróst; ezen a képen is Péterre történik utalás: a raszkolnyikok képes kézírataiban Pétert fejfelé lefelé felakasztott antikrisztusként ábrázolták. Ezzel szemben forgalomban voltak — s valószínűleg az udvartól indultak ki — olyan képek is, amelyek Pétert veszik védelmükbe és a raszkolnyikokat pellengérezik ki. Máskor Ilja Muromec népmesei hős helyén látjuk I. Pétert, amint hősi küzdelemben győzi le XII. Károlyt, aki viszont a mesei Szolovej-razbojnyik he-

lyét foglalja el a képen. Később a képek politikai tartalma gyakran elhalványult, az újabb nemzedékek elfelejtették az eredeti politikai vonatkozásokat; *A bika nem akart bika lenni* c. képet például egyszerűen úgy értelmezték, hogy a jobbágy leszámol földesurával.

A vásári képek közé az egyházi eredetű »képes példázat« műfaja is behatolt, de nem tartotta meg régi jellegét, hanem új politikai, társadalmi tartalmat nyert. Az egyik ilyen képes példázat eredetileg kaszás és kürtös halált ábrázolt, amint erlagad egy bűnöst. Ugyanezt a jelenetet vásári képen is megtaláljuk, de itt a halál helyét gazdagon öltözött nő, a bűnös helyét pedig lovagi ruhába öltözött férfi foglalja el — a hagyomány szerint ez a pár Anna Joanovna cárnőt és a nép által gyűlölt kegyencét, Biront ábrázolja.

Első pillantásra különösnek tűnhetik, hogy ezek az egyházi »példázatok« sok anyagot adtak társadalmi problémák kifejezéséhez — jegyzi meg Jeleonszkij. — De ezeket a jellegzetesen egyházi nyelvű, asztétikus tanokat hirdető példázatokot a nép egészen másként fogta fel: a gonoszok bűnhődésének tanításával a népnyzúókra váró szörnyű ítéletet, elkerülhetetlen leszámolást tudta kifejezni. A nép ízlése szerint átformált példázatok a lustákkal, züllöttekkel és a pajzán dalok kedvelőivel együtt örök kárhözatra küldik a bírákat, hercegeket, cárokat is. Az ilyen példázatok egyik legszebb darabjaként idézi a tanulmányíró a *Pritcsa o zsityii cselovecseszkom i o szosztarenyii* [Példázat az emberi életéről és az öregségről] címűt, mely így fejezi ki a jobbágyok sorsát: »Lovak és kutyák nagy tiszteletben vannak, az emberfia istállóiban nagy meztelenségben zokog; ökrök és ártányok jóllakva zsírosodnak, a koldúsok, szegények hijával vannak az élelemnek, úgy keseregnek; bárányok és kecskék nagy büszkeségben magasra ugrálnak, az erőtlén emberek, a megaláztatottak, sírnak és könnyeznek.« Ugyanennek a példabeszédnek egy másik lapja — *O szujetye mira szevo* [E világ hiúságáról] című — emelkedett páttosszal és társadalmi éllel fejezi ki az élet és halál örök témáját. Hol vannak — teszi fel a kérdést — a fényes hercegek, a dicső cárok, a népsanyargató urak, a rettegett hetmanok? — s a felsorolás minden szakasza végén ott áll a megsemmisítő megállapítás: »Semmit sem látok öbelölük, csak csontokat, csak férget, csak hamut«, vagy: »Minden tova-

tűnt gyors futással, mint könnyű felhő árnyéka a földön.«

Tanulmánya utolsó részében Jeleonszkij a szöveges vásári képek forrásainak kérdését tárgyalja. A képek szövegeiben rövidített, kivonatos formában jelenik meg a régi orosz irodalom számos műfaja: legendák, allegorikus elbeszélések, idegennyelvűből készített fordítások, mondák, példázatok, rövid színpadi darabok (főként intermediumok), rajok-versek. Hősi eposzok, az újabb, nyomtatásos irodalom művei stb., stb. Vannak azonban olyan képek is, amelyek nem irodalmi művekből származnak, hanem névtelen szerzőktől közvetlenül ebben a műfajban jöttek létre; a valóság tükrözése ezekben a lelegevenebb.

A szöveges vásári képek sok orosz író érdekelték, sok író műveire hatottak: például Puskin, Krilov, Zsukovszkij, Jazikov műveire. Puskin így írt a szöveges vásári képekről: »... erkölcsi és művészi értelemben egyaránt megérdemlik a művelt ember figyelmét.«

D. P.

KARJAKIN, JU. F.—PLIMAK, JE. G.

O dvuh ocenkah »Putyesesztvija iz Petyerburga v Moszkvu« v szovetszkoy literature

[Az »Utazás Pétervárról Moszkvába« kétféle értékelése a szovjet irodalomban]

Voproszi filozofii, 1955. 4. sz. 182—197. p.

Az *Utazás Pétervárról Moszkvába*, amely Ragyiscsev korának legkülönbözőbb társadalmi és politikai nézeteit tartalmazza, felületesen szemlélve, rendkívül ellentmondó műnek látszik — írják cikkükben Karjakin és Plimak. Egyes szovjet kutatók azonban (pl. Jeleonszkij) úgy vélik, hogy az *Utazás* egységes logikájú mű, s a forradalmi nézeteknek ellentmondó fejezetek nem Ragyiscsev saját nézeteit foglalják magukban, hanem a XVIII. sz. második felében fellépő nemesi felvilágosítók liberális illúzióinak bírálatát. Más kutatók viszont (pl. Makogonyenko) azt tartják, hogy ezek a fejezetek a forradalmár Ragyiscsev ingadozásait tükrözik.

Howyan kell a népet felszabadítani — ez az *Utazás* alapkérdése, állapítják meg a cikk szerzői, majd az egyes fejezetekből vett idézetekkel bizonyítják, hogy Ragyiscsev könyve egész logikájával forradalmi meggyőződésre vezető olvasóját. Nem a bűnbánó földesúr szentimentális könnyei, nem a visszavonulás a vi-

lástól, nem az ember befelé fordulása és egyéb szabadkőműves zagyaságok, nem a törvényekben való bizakodás, nem a »mindenható« felvilágosítás és nevelés, nem a visszatérés a múlthoz, nem az »igazság« feltárása a cárok előtt, de nem is a nép vak lázadása, — hanem a cárba és a vallásba vetett hitétől megszabadult nép forradalma, a gyilkos cárt és a vérszopó földbirtokosokat megsemmisítő forradalom, a népet a rabságból felemelő, szabadságot, földet és jólétet adó forradalom — ez Ragyiscsev szerint a nehézség, de egyedül helyes útja a jobbágyrendszer és az önkényuralom elleni harcnak.

Népi forradalom a jövőben és a forradalmi felvilágosítás útja a haladó emberek számára a jelenben — ez Ragyiscsev válasza könyvének alapkérdésére.

Sohasem fogja megérteni az *Utazás* lényegét az, aki nem veszi figyelembe, hogy a könyvnek át kellett törnie a cenzúra drótsóvényein, s hogy éppen ezért Ragyiscsev igen sok helyütt »aesopusi« nyelvet használ, hasonlatokkal, allegóriákkal, népi szólásokkal operál. Az író igazi mondanivalóját gyakran a sorok közül kell kiolvasni. A *Torzok* c. fejezetben pl. Ragyiscsev leírja, hogyan üldözik Nyugaton a szabad gondolatot: kigúnyolja az osztrák és a porosz cárt. (»Mondd csak, kinek a fejében fér el több ostobaság, mint a cárokéban?«) Világos, hogy Oroszországra gondol, de ezt nem mondhatja ki. Így végzi ezt a fejezetet: »Oroszországban... Hogy Oroszországban mi történt a cenzúrával, azt majd máskor megtudjátok...«

Cikkük második részében a szerzők megállapítják Ragyiscsev helyét a XVIII. sz. osztályharcában, az orosz felszabadító mozgalomban.

A XVIII. sz. második felének felvilágosító mozgalma élesen bírálta a jobbágyrendszert és feltétlenül szükségesnek tartotta a jobbágyok eltörlését Oroszországban. De a parasztság felszabadításának módját illetőleg a nemesi felvilágosítók liberális álláspontot foglaltak el. Segíteni akartak a népnek, de nem hitték a nép erejében, félték a népi felkeléstől, remélték, hogy sikerülni fog meglágyítaniok a cárt és a jobbágytartókat szívét és sikerülni fog velük »felülről« eltörölnetni a rabságot. Ragyiscsev szövetségeseinek vallja ezeket a mérsékelt nemesi felvilágosítókat, amikor a főellenség, a jobbágyrendszer elleni harcról van szó. De véleménye eltér az övéktől a jobbágyrendszer megsemmisítésének módját illetőleg. Könyvének különböző fejezeteiben (*Szpaszkaja Po-*

leszty Ljubanyi, Peski, Hotyilov stb.) megmutatja, milyen reménytelen, milyen talajtalan minden bizakodás a »felülről« jövő reformokban, a rabság »felülről« való megszüntetésében. Ezzel a nézetével válik Ragyiscsev az orosz forradalmi gondolat lefontosabb tradíciójának kezdeményezőjévé.

Ha Ragyiscsev eszméit összehasonlítjuk a XVIII. sz.-végi parasztháborúk követeléseivel, megállapíthatjuk, hogy Ragyiscsev azokat az érdekeket fejezte ki, amelyekért a parasztság maga harcolt a XVIII. sz.-ban. De Ragyiscsev felül is emelkedett a parasztság látókörén. Megértette, hogy nem lehet sikeresen harcolni a jobbágyrendszer ellen, ha egyidejűleg nem harcolnak az önkényuralom és a vallás ellen is. Természetes, hogy Ragyiscsev forradalmi eszméinek korlátot szabott saját kora. Nem értette meg, hogy követeléseinek teljesítése az adott történelmi viszonyok között nem vezetne az általános jóléthez, hanem a dolgozók újabb elnyomásához, a burzsoá viszonyok győzelméhez. Azt sem látta, hogy a parasztság önmagában egyedül nem képes megdönteni az önkényuralmat és a jobbágyrendszert. Összefoglalva tehát: a parasztság érdekeinek kifejezése, a népi forradalom szükségességének elismerése, a kibékíthetetlen harc az önkényuralom és a jobbágyrendszer ellen, a liberális eszmék kritikája — mindez indokoltá teszi, hogy Ragyiscsevet az orosz forradalmi demokratikus eszmék kezdeményezőjének tekintsük. Természetesen történelemellenes lenne Ragyiscsev forradalmiságát a XIX. sz.-i raznocsinyecnek, pl. Csernisevszkij forradalmiságával azonosítani. Ragyiscsev nemesi forradalmár, nagyon messze van a néptől. Szilárdan hisz liberális, nemesi felvilágosító barátainak jóhiszeműségében, hiszi, hogy őszintén segíteni akarnak a népnek, s ezért állandóan meg akarja győzni őket a paraszti, népi forradalom elkerülhetetlen szükségességéről. Téved tehát az, aki Ragyiscsevet fenntartás nélkül a forradalmi demokraták közé sorolja, de az sem jár helyes úton, aki szerint Ragyiscsev eszméi nem lépték túl a nemesi forradalmiság kereteit. Az *Utazás*, amely elsősorban Ragyiscsev nézeteinek kifejtése, végső soron az egész XVIII. sz.-beli haladó orosz társadalmi gondolat fejlődésének összegezése, amely Ragyiscsev személyében jutott el első ízben a parasztkérdés forradalmi megoldásának elkerülhetetlenségéhez.

Cikkük harmadik részében a szerzők azt a kérdést vetik fel, hová vezet egyes

kutatóknál az *Utazás* aesopusi nyelvének és egységes logikájának tagadása. Akik azt gondolják, hogy Ragyiscsev könyvének minden fejezetében saját nézeteit fejt ki, és nem számolnak azzal, hogy kénytelen volt az ellenséges nézeteket részletesen kifejezni s úgy neveltségessé tenni, azok arra a következtetésre jutnak, hogy Ragyiscsevben megtalálhatók a forradalmár és a liberális vonásai is. Az *Utazás* értékelése során e kutatók egy része elhallgatja, elkeni a mű reakciós, liberális nézeteit, amelyeket ők Ragyiscsev sajátjainak vélnék, mások — s ez a legrosszabb — mindent elkövetnek, hogy ezeket a nézeteket haladóknak, forradalmiaknak magyarázzhassák.

Azok a kutatók, akik nem látják az *Utazás* egységes logikáját, rendszerint nemcsak Ragyiscsev nézeteit tüntetik fel lehetetlenül és indokolatlanul bonyolultnak, ellentmondónak, egyszerre forradalminak és liberálisnak, hanem sajátmagukkal is lépten-nyomon ellentmondásokba keverednek.

A cikk negyedik része a burzsoá hamisítók elleni harccal foglalkozik. A burzsoá történészek mindig azon voltak és vannak ma is, hogy Ragyiscsevet az első orosz liberálisnak, az *Utazást* pedig az orosz liberalizmus manifesztumának tüntessék fel. Szerintük Ragyiscsev valamennyi forradalmi eszméjét a Nyugattól vette kölcsön, hiszen Oroszországban nem volt talaj ilyen eszmék kisarjadására. E burzsoá történészek könyveit (pl. a kadet Miljukovét) az USA-ban ma is kiadják és propagálják, s e művek kútfőül szolgálnak a külföldi »Oroszország-specialisták« legújabb »kutatásaihoz«. A burzsoá hamisítók ellen csak azok a szovjet tudósok vehetik fel sikeresen a harcot, akik maguk világosan látják az *Utazás* egységes logikáját.

Az irodalomtörténészeknek Ragyiscsevvel kapcsolatos megállapításai nemcsak az *Utazás* értékelésében mutatnak eltéréseket, hanem Ragyiscsev egyéb műveiben, pl. *Az emberről, halandóságáról és halhatatlanságáról* c. filozófiai munkájában is. Megoszlanak a vélemények abban a kérdésben is, vajon pályája kezdete óta forradalmár-e Ragyiscsev, vagy csak a parasztháború után lett-e azzá. Komolyabb kutatást és tisztázást érdemel az a tény is, hogy Ragyiscsev — bár az *Utazás*ban elkerülhetetlennek nyilvánítja a népi forradalmat és megbírálja a parasztfelzabardítás reformista elképzelését — mégis az adott körülmények között, amikor a forradalom — mint ő maga mondta — még igen távol volt, nem

zárkózott el a törvényes eszközökkel való harctól.

Mint látjuk, valamennyi szovjet kutató Ragyiscsev lenini—sztálini jellemzéséből indul ki, azaz az első orosz forradalmárnak, a dekabristák és a forradalmi demokraták elődjének tartja — állapítják meg végül Karjakin és Plimak. — Mégis, egyes elvi kérdésekkel kapcsolatban nincs meg a szükséges véleményegység a kutatók között. Ez az egység csak a tudományos nézetek szabad harcának eredményeképpen jöhet létre.

K. Zs.

MOTILJOVA. T.

O tvorcesztve Szinklera Luisza

(Sinclair Lewis műveiről).

Inosztrannaja Lityeratura, 1955. 4. sz. 209—219. p.

A magyar olvasók. körében is ismert Nobel-díjas amerikai író, Sinclair Lewis életművéről írt cikkében Motiljova a marxista esztétika tükrében mutatja be az újabb amerikai irodalom egyik legszínesebb, legérdekesebb képviselőjét. A cikkíró mindjárt előljáróban leszögezi: Sinclair Lewist semmiképp sem lehet a kommunizmus vádjával illetni. Világnézetű fejlődésének zegzugos útján az író sokszor közeljutott a munkásság szerepének felismeréséhez, de sohasem jutott el a munkások igazának elismeréséig. Ez a tény azonban nem jelentheti figyelmünk csökkenését Lewis életműve iránt. Irodalmi öröksége segít bennünket a békéért, a társadalmi megújulásért folytatott harcunkban, tanulmányozása, olvasása útján teljesebb képet nyerhetünk korunk társadalmáról.

A cikk írója Lewis életművének három korszakát vizsgálja. Az első korszak nem szolgált értékesnek tekinthető anyagot az elmélyültebb tanulmányozáshoz. Első könyvei 1914—17 között jelentek meg. Mondanivalójuk, jellegük tekintetében ezek a regények alig különböznek a korabeli kispolgári irodalomtól; a kispolgári irodalomra jellemző szórakoztató mesére és a kötelező happy-endingre épülő regényei még alig-alig csillantják azt az író, akivé a húszas és harmincas években Sinclair Lewis vált. Motiljova nem is időzik hosszan az író első korszakának ismertetésén, mindjárt cikke elején áttér az író életének arra az időszakára, amely már világhírré emelte Sinclair Lewist.

Az igazi művészi érettség 1920 után következik be Lewis írói fejlődésében.

Ekkor jelennek meg a világ majd minden nyelvén ismeretes nagy regényei, a *Main Street* (Fő-utca), a *Babbitt*, az *Elmer Gantry*, az *Arrowsmith*. E regényei már egy nagytehetségű regényíró kiforrott realista művei, melyek a valóság-ábrázolás hűségével és világos prózai stílusukkal tűnnek ki. Gorkij is felfigyelt Sinclair Lewis hatalmas írói erejének megnyilvánulásaira és elismerően nyilatkozott Lewis nagy művészi tehetségéről. »Húsz évvel ezelőtt — mondotta Gorkij — elképzelhetetlen lett volna olyan típusú könyvek létrejötte, mint Sinclair Lewis *Elmer Gantryja*, vagy az *Arrowsmith*.« Mi a mélyebb értelme Gorkij szavainak?

Sinclair Lewis egyike azoknak a nyugati íróknak, akik az első világháború és az Októberi Forradalom lezajlása után emelkedtek a realista irodalom magaslatára. Gorkij erre a jelenségre utal szavaiban. Lewis nem értette az Októberi Forradalmat, nem is fogadta azt el. Mégis az Októberi Forradalom után vált érett művésszé, az Októberi Forradalom ténye láttatta meg vele, hogy a kapitalista társadalom válsága elkezdődött. Nem fogalmazta meg soha, de regényeiben ábrázolta azt az igazságot, hogy a kapitalista társadalom nem örök kategória, érezte, hogy az igazságtalanság, a hazugság önti el hazája életét.

Ösztönös író volt-e Sinclair Lewis? Lehetőséges-e tisztán az intuíció, a politikai tudatosságot nélkülöző, ösztönös megérzés alapján helyesen ábrázolni a valóságot? Ezeket a kérdéseket teszi fel a cikkíró és határozott nemmel válaszol rájuk.

Lewis világnézeti fejlődésének vonala kétségkívül nehezen követhető. A nyomasztó társadalmi légkör elleni állandó tiltakozás mellett elég erőteljes formában található világnézeti megnyilatkozásaiban az amerikai állami rend feltétlen elismerése is, az elnyomottak iránti szolidaritás mellett fellelhető a félelem is attól, hogy »bolsevizmussal« vádolhatják meg. Világnézeti fejlődésének ez az ellentmondásos volta tükröződik írói életművében is; akkor haladó egy-egy regénye, amikor világnézetileg helyesen tudja megfogalmazni írói mondanivalóját, akkor téved le a kritikai realizmus útjáról, amikor világnézetének burzsoá osztálykorlátai erőteljesebben akadályozzák a társadalmi folyamatok megértésében. Igaz, hogy Lewis elítéli a gazdagok egoizmusát, korlátoltságát, igaz, hogy szenvedélyes ellenfele a militarizmusnak, az imperialista agresszióknak, a fajlenyo-

másnak, az egyházi népbutításnak. Regényei azt tanúsítják, hogy látja a burzsoá demokrácia sebezhető pontjait és nem habozik rámutatni azokra. De maga Lewis nem tudott szakítani a burzsoá társadalommal, félt bekapcsolódni a néptömegek harcába.

Motiljova Lewis írói művészetének, regényeinek rövid elemzésével bizonyítja, hogy az írónak mind világnézeti ereje, mind bizonytalansága a legközvetlenebbül tükröződik az irodalmi munkában. bebizonyítja, hogy nem az ösztönös megérzés, hanem a világnézeti tényezők összhatása határozza meg az író arculatát.

»Még Lewis leggyengébb műveiben is fellelhetők a burzsoaellenes, vagy legalábbis kispolgár-ellenes szatíra villanásai. De fordítva is áll ez; az író világnézetének korlátozottsága, az uralkodó társadalmi renchez való kötöttsége kifejezésre jut az író legismertebb, legkiemelkedőbb regényeiben is« — írja a cikk szerzője. Sinclair Lewis nem az egyetlen ellentmondásos életművű modern nyugati író, mégis éppen ő tarthat különös érdeklődésre számot. Érdekes vonása Lewisnek, hogy művésze szerves kapcsolatban áll a XIX. századi realista irodalom hagyományaival. Főleg Dickens írói örökségéből merít, nemcsak művei alapvető mondanivalójában, de a realista stílus töretlen átvevésével is. A személyiség és a társadalom kölcsönös viszonya érdekelte egész életében leginkább. az átfogó társadalmi és osztályproblémák szintjére ritkán emelkedik. Ebben a tekintetben elmarad Heinrich Mann, Romain Rolland vagy Theodor Dreiser mögött. De talán éppen a hagyományok tisztelete óvja meg attól, hogy a dekadens irodalmi áramlatok hatása alá kerüljön, mint honfitársa, Steinbeck: »Nagy figyelmet fordítva legjobb regényeiben a hősök belső, lelki életére, Sinclair Lewis sohasem kapcsolta ki a hőst az őt környező világból, sohasem merült el az irracionálizmus kódébe, nem tette öncélúvá a pszichológiai analízist« — állapítja meg Motiljova. Sinclair Lewis vérbeli realista. Még a szatirikus hősoket is úgy ábrázolja, annyira hétköznapi mivoltukban, hogy bármelyik nyárpolgár felismerhette magát az ábrázolt figurában. Különös tehetséggel rajzolta meg a hősök környezetét, a városok hangulatát, szembetűnő sajátosságait. Mindez nem naturalista részletezés benyomását kelti, hanem a szereplők belső feltárását segíti elő. A realista írói módszer erenye Lewis leggyengébb regé-

nyeiben, a *Dodswort*-ban, vagy a *Work of Art* (Művészeti alkotás) c. művében is érezhető; e műveiben azonban sokszor árealizmusba fordul ez az írói erény, amennyiben a realizmus nem kapcsolódik mély emberi tartalom kifejezéséhez. »Sinclair Lewis hatalmas realista tehetséggel rendelkezett. Ez a tehetsége azonban csak akkor mutatkozott meg igazán, mikor az emberi élet lényeges vonatkozásairól szólt hitelesen és bátran az író« — írja Motiljova.

Lewis írásművészetének elemzésével Motiljova a cikke elején feltett kérdésre válaszol. Akkor képzhető el igazi, elmélyült realizmus, amikor lényeges emberi kérdések ábrázolását tűzi célul maga elé az író. A lényeges emberi kérdések felismerése pedig semmiképp sem várható az ösztöntől, az ilyen kérdések meg látása és kiválasztása közvetlen függvénye az író világnézeti bonyolultságának.

A húszas évek elején írt regényeiben Sinclair Lewis új oldaláról mutatja be az amerikai társadalmat. Theodore Dreiser azt a burzsoá mitoszt leplezte le, amely szerint a civilizált kapitalista társadalom a boldogulás legkülönfélébb lehetőségeit biztosítaná. Feltárta a gazdagok és szegények lehetőségei közötti tátongó óriási szakadékot, ábrázolta a társadalomban folyó kiméletlen osztályharcot. Lewis arról ír, hogy a kapitalista civilizáció legmagasabb foka is mennyire embertelen, milyen sivár az élete azoknak is, akik látszólag élni tudtak a »korlátlan lehetőségekkel«, hogy a kizsákmányoló társadalom mennyire elnyomorítja a személyiséget, az ország egész szellemi életét.

»Nyugat-Európa és Amerika írói a XIX és XX. században jónéhány törtető figura éles rajzát alkották meg. Sinclair Lewis *Babbitt* című regényének hőse sajátos helyet foglal el ezeknek a soraiban. Nem olyan lelketlenül kegyetlen, mint Dickens Bounderbyje, nem olyan cinikus, mint Dreiser Cowperwood-ja, nem olyan agresszív, mint Dietrich Kessling, az »alattvaló« Heinrich Mann regényében — állapítja meg Motiljova. — »Babbitt alapján véve nem rossz, sőt bizonyos emberi érzésre is képes. De határtalanul korlátolt, a magabizó, diadalittas középszerűség megtestesítője«. Babbitt emberi degradálódásában érzékelteti Lewis a kapitalista társadalom egyéniség-romboló természetét. Különös erővel tudja érzékeltetni, hogy milyen egyhangú és kietlen a nagyburzsoá élete, hogy a burzsoá demokráciában az

emberi értékek milyen félelmetesen ni-vellálódnak a középszerűség szintjére.

Nagyszerűen általánosított, mély társadalmi mondanivalót fejez ki Lewis másik regényének, az *Elmer Gantry*-nak hőse, aki a vallást is áruba bocsátja. De kereskedelmet űznek az orvosi hivatásból is, mint ez az *Arrowsmith* című orvos-regényből kiderül. Lewis leplező realizmusa fényt vet az amerikai élet visszáosságaira, világossá teszi — amint Motiljova írja — hogy »korunk kapitalista társadalmának a sorsát nem a nép akaratára, a többség boldogulása, hanem a gazdagok érdekei irányítják«.

Mi a kiút ebből a társadalmi rendből? Lewis a pozitív erőket igyekezett megtalálni, de osztálykorlátai e téren jelentkeztek a legerősebben. Már a *Main Street*-ben szerepeltet egy őszinte és élénkeszű asszonyt, egy vidéki orvosnak a feleségét, egy »fehér hollót« a kispolgárok világában. E hősnek a lázadása azonban nagyon felületi, maga sem tudja, hogy minek a nevében harcol a kispolgári szellem ellen. De nem tud következetesen harcolni a társadalom hibái ellen az *Arrowsmith* pozitív hőse, Martin sem, akiben talán a legteljesebben jelentkezett az író politikai állásfoglalása. Motiljova idézi Lewist, aki 1930-ban, az irodalmi Nobel-díj átvételekor így nyilatkozott: »Amerikában legtöbbször, gondolok itt nemcsak az olvasóra, de az írókra is, még mindig tart minden olyan irodalomtól, amely nem magasztalja a hibáinkat csak úgy, mint erényeinket... Az amerikai regényíró, költő, drámaíró, szobrász, vagy festő magárataltan kényszerül dolgozni, nem lát maga előtt világos célt, nem talál támaszt senkiben önmagán kívül.« A magárataltság beszél Martinból is, amikor a dollár hatalmasaival szemben csak az elvont »tisztá tudományt« keresi. Martin távol marad a tömegek harcától éppúgy, mint ahogyan távol maradt Lewis is.

Az 1929—33-as gazdasági válság sem tudta őt elvezetni a munkásosztályhoz. Hozzálatott ugyan egy proletártárgyú regény anyagának gyűjtéséhez, de a regényből nem lett semmi. Túlságosan idegenkedett a munkásosztálytól. A szegények iránti fokozott figyelmének az eredménye *Ann Vickers* című regénye (1933.) Ebben a regényben a húszas évek realizmusának az útján halad tovább, de már felfedezhetőek olyan vonások is, amelyek pár éven át világnézeti eltávolodást eredményeztek. A regény hőse egy filantrop hajlamú, reformokat kedvelő hölgy, aki a börtönökben megnyilvánuló em-

bertelenség ellen harcol. Az igazságérzet szinte vérében van ennek a nőnek, volt iskolatársa, a kommunistává lett Pearl feltárja előtte az igazi tennivalót is: a kapitalista társadalom börtönét kell felszámolni. De a regény hősnője képtelen megérteni ezt (nyilvánvalóan az író ludas ebben) és a regény kispolgári idillben végződik.

Csak 1935-ben jelentkezik Lewis újra olyan művel, amelyben világnézetének erős oldalai jutnak erőteljesebben kifejezésre. A fasizmus európai fellépése után írja *It Can't Happen Here* (Nálunk ez lehetetlen) című szatirikus-utópista regényét. »Sinclair Lewis a lehetséges jövő nyugtalanító, döbbenetes képét rajzolta meg. Kíméletlen szatírával ábrázolta Windripet, aki demagóg frázisokat csillogtatva, megnyeri a nyárspolgári tömegek bizalmát és a nagykapitalisták támogatásával az Egyesült Államok diktátorává lesz« — foglalja össze a regény tartalmát Motiljova. Lewis az első az amerikai irodalomban, aki elgondolkodott az amerikai fasizmus veszélyeiről. A fasizmus diktatúrájának ábrázolásában kétségkívül érezni lehet Lewis békíthetetlen ellenszenvét az agresszió, a háborús nevelés, a fajelmélet iránt, a fasizmus megdöntésének az útját azonban nem tudta feltárni. Nem értette meg, hogy a tömegek szervezett, élenjáró elmélet alapján álló párt által vezetett harca szükséges a fasizmus elleni harcban. Innen ered az, hogy a regényben karikírozza a kommunistákat, elferdíti a valóságot. A fasizmus elleni harcot egy politikán kívülálló, úgynevezett természetes gondolkodású vidéki újságíró, Dozemus Jessup képviseli a regényben. A regény megjelenése után több éven át tévelyeg világnézetileg, íróilag. Csak a háború éveiben tért magához, a háború éveiben határozta el, hogy az irodalom fegyverével fog harcolni a fasizmus ellen. Ennek jegyében született a *Gideon Planish* és a *Kings blood Royal* (Királyi vér) című regénye.

A politikai kalandorok, a nácizmus, a demagógia szatirikus leleplezése alkotja az első, a fajelmélet tarthatatlanságának és embertelenségének feltárása a második regény tárgyát. Az elnyomottak és üldözöttek haragja robban ki az íróból, magas érzelmi hőfokon ír a kismizettek, szenvedők életéről. A politikai eszményt, az előremutató ideológiát azonban itt is a »politikánkívüli« hősök képviselik.

Társadalomban élni és a társadalomtól függetleníteni magunkat lehetetlenség.

Ez a lenini igazság különös erővel vonatkozik Sinclair Lewis egész életművére, amelynek értékei rendkívül nagyok, sok tekintetben feltáratlanok, de amelyek gyengéi az első megjelent regénytől az utolsóig abból eredtek elsősorban, hogy a burzsoá társadalomtól megcsömörlött író nem tudott szakítani e társadalommal.

K. M.

RJURIKOV, B.

Jeszo o pravgye zsziznyj

(Mégegyszer az életigazságról)

Lityerturnaja gazeta, 1955. 101—102 sz.

A szovjet sajtó hasábjain és az írók különböző összejövetelein az utóbbi időben több művet vitattak meg: az *Olvádást*, az *Évszakokat*, a *Vándoréveket*, a *Jekatyerina Voronyinát* és másokat. Ezek a viták ismét ráirányították a figyelmet az irodalom legfontosabb kérdésére — az életigazság kérdéseire. A viták arról tanúskodnak, hogy ezt a bonyolult, sokrétű fogalmat majdnem mindenki másképp, egvmástól eltérő módon értelmezi, másképp érti a művészi realizmus fogalmát. Ehhez a vitához kapcsolódik Rjurikov cikke is.

Hogy mennyire különbözőképpen értelmezhetik írók ugyanazt a jelenséget — írja Rjurikov — azt jól példázza a Dosztojevszkij és N. A. Nyekraszov között 1873-ban lezajlott vita. Nyekraszov *Orosz asszonyok* című elbeszélő költeményében arról ír, hogy Volkoncszkaja hercegnő, mikor megérkezett száműzött dekabrista férjéhez Szibériába, első találkozásukkor előbb lehajolt, megcsókolta férje bilincseit, s csak azután férjét magát. Ezt a jelenetet Dosztojevszkij hamisnak és erőltetettnek érezte. »Tudja-e ön, költő — fordult cikkében Nyekraszovhoz — hogy ez az asszony semmiképp sem csokolhatta meg először a szeretett férfi láncait, hanem elsőnek feltétlenül őt magát csókolta meg?« Dosztojevszkij nem értette meg Nyekraszov mondanivalóját. Volkoncszkaja hercegnő tettének indítékait. Volkoncszkaja tettével azt hangsúlyozta, hogy férjének nem kell szégyenkeznie a rabláncok miatt, amelyekkel a nép ügyéért vívott harc megtorlásaként sújtotta a hatalom. Dosztojevszkij ugyanazokról a tényekről a hétköznapi igazság szempontjából mond ítéletet, és téved Nyekraszovval szemben, aki rendkívül bonyolult, művészi feladatot oldott meg: a forradalmi harc tiszta és emelkedett igazságát fejezte ki.

»Az életigazságot kifejezni — ez elsősorban azt jelenti, hogy elmondjuk az igazat társadalmunk embereiről, életük-ről, lelkivilágukról, gondolataikról és ér-zéseikről, úgy, hogy ezek mögött az em-berek mögött forradalmi fejlődésében megérezzük az egész országot, társadal-mi rendünket« — írja Rjurikov. Ebből a szempontból elgondolkoztatóak a fia-tal, tehetséges Viktor Nyekraszov művei. V. Nyekraszov műveinek egyik fő erős-sége a leírás lakonikus egyszerűsége. Ez a pozitív tulajdonság azonban negatívvá válik, amikor az író ugyanazt a módszert alkalmazza hősei lelkivilágának ábrázol-ására is. Nyekraszov lemond arról, hogy behatoljon hősei lelkivilágába, feltárja tetteik magvát, indítékát. Az el nem gondolkodó, holnapba nem tekintő »egy-szerűség« érződik a hősök minden cse-lekedetében. Ez az ábrázolásmód jellem-zi Nyekraszov *A szülővárosban* című új regényét, éppúgy, mint *Ljutyikov hon-véd* című elbeszélését.

Ez utóbbiban Ljutyikov külső megje-lenése és magatartása egyaránt szürke, távol áll minden hősiességtől. Mégis nagyszerű hőstettet hajt végre — de csak miután tisztje szemébe vágta, hogy gyá-va. A sértődöttség, mint Ljutyikov hős-tettének mozgató rugója, igaz lehet a hét-köznapig igazság szempontjából — írja Rjurikov —, de önmagában kevés. Ilyen ábrázolás mellett rejtve maradnak a szovjet katona hazafias érzései és gondo-latai, rejtve marad a szovjet nép élzrő-nek mély igazsága. Ljutyikov korlátolt figurája leginkább Maupassant paraszt-hőseire, s legkevésbé a szovjet katonák-ra emlékeztet.

Gyakran beszélünk a tipizálás kérdé-seiről — folytatja a cikkíró — és arról, hogy ki kell domborítani a szereplők legjellemzőbb tulajdonságait; de miért csak a rossz tulajdonságok kidomborítá-sára gondolunk ilyenkor? Vajon a pozi-tív tulajdonságok koncentrálására nincs szükség?

A klasszikus orosz irodalom sok nagy-szerű műve bizonyítja azt, hogy a min-dennapi élet szürke jelenségei mögött meg kell mutatni a nagyszerűt, a külön-legeset. Senki nem volt nagyobb ellensé-ge a hősiesség külsőleges, sablonos esz-közökkel való ábrázolásának, mint Lev Tolsztoj. De senki nem értett nála job-ban ahhoz, hogy a »mindennapi« em-berekben feltárja a lelkiéret, hősiességet, határozottságot.

Tusin kapitány a *Háború és békében* gyenge fizikumú, vékonyhangú ember-ke, de Tolsztoj felhívja figyelmünket jó-

ságos, okos arcára. A schöngrabeni csa-tában nagy kezdeményező erőről tesz tanúságot, katonái nagyon szeretik, eszé-be sem jut a csata hevében, hogy ő is megsebesülhet, vagy eleshet. »Tusin min-denre emlékezett, mindenre gondolt, mindent megett, amit csak megtehetett — a legjobb tiszt volt.« Mikor Tolsztoj végül is arról ír, hogy Tusin »önmagát hatalmas természetű férfinak látta, aki mindkét kezével bombákat dob a franci-ákra«, akkor érezzük, hogy igazi hőssel találkoztunk, akinek gyenge testében ha-talmas lelkiéret lakozik. Ezt az igazi hero-izmust állítja Tolsztoj szembe a sivár hétköznapisággal és a külsőleges, hamis pátoszu álhősiességgel.

Legnehezebb az író feladata akkor — írja Rjurikov —, amikor az életben meg-jelenő újat ábrázolja. Enélkül, a fejlődés vezető tendenciájának megmutatása nél-kül lehetetlen teljes értékű irodalmi mű-vet alkotni. Azok az írók, akik megke-rülik ezt a feladatot, akarva nem akarva az objektivizmus hibájába esnek. Solo-hov legfőbb érdeme az *Új barázdát szánt az ekében*, Fagyjevét az *Ifjú Gár-dában*, Tvardovszkijé a *Vaszilij Tyorkin*-ban éppen az volt, hogy meg tudták mu-tatni az egyszerű dolgozók hazafias gon-dolkodását, öntudatoságát, a milliós tö-megek állandó öntudatosodását. Azoknak az íróknak pedig, akiket az objektiviz-mus vádjával illettek az utóbbi időben, éppen az volt legfőbb hibájuk, hogy nem tudták megfelelően ábrázolni az előre mutató tendenciákat, a haladó erőket. Ilyenfajta hiányosságok jellemzik V. Nyekraszov, Arbuzov, Parhomov, Ofin és mások újabb műveit. Gyakran beszél-nek az írók a nyugodt, közömbös elbe-szélő hangján olyankor, mikor egyenes, világos, kertelés nélküli állásfoglalásukra lenne szükség. »Minél mélyebbre hatol az író az életbe, az érzések és gondola-tok bonyolult világába, minél gyakrab-ban kerül összeütközésbe a reális ellent-mondásokkal, annál inkább szüksége van a világos, pontosan elhatárolt pár-tos álláspont kialakítására« — írja Rjurikov.

Az író pártos állásfoglalásának nem erkölcsi prédikációknak és kommentá-roknak kell megmutatkoznia, hanem a jellemek fejlődésének logikájában. Ha ez a belső logika hiányzik — az írói ten-dencia is külsőlegessé válik, nem lesz meggyőző. Vannak művek, amelyekben világosnak tűnik az író állásfoglalása és amelyek mégsem tudják kielégíteni az olvasót. Ilyen például V. Akszajev új kis-regénye, az *Alkotó egyéniség*. Az alkotó

egyéniség — Dmitrij Grjozin — egy távolkeleti város rádióbemondója és színésze; kiderül, hogy ez az ember — a város kedvence — cinikus, züllött lélek. Grjozin szerelmi kalandjai napfényre kerülnek, és a város lakói, akik tegnap még rajongtak érte, elfordulnak tőle. Az író elgondolás dicséretre méltó. De ez a téma élesen látó írói szemet, nagy művészi érzéket követel, fontos, hogy az író igazán és mélyen fel tudja tárni a romlottságot leleplező haladó erőket. Sajnos Azsajevnek nem sikerült megoldania a magára vállalt feladatot. A kisregény nem sikerült azért, mert az író elhagyta

a valóság talaját. Az *Alkotó egyéniség* elejétől végéig kiagyalt mű s ezért hősei papírfigurák, tetteikben nincs művészi meggyőző erő. Az élet igazsága, ellentmondásai, azok harca nem tűri a primitív sémákat, a leegyszerűsítést.

Igaznak azt a művet tartjuk — összegezi véleményét Rjurikov —, mely hű a valósághoz, de nemcsak részleteiben hű, hanem megvilágítja e részletek kapcsolatát, törvényszerűségét; igaz mű az, melynek olvasása után tisztábban látunk, öntudatosabban harcolunk, jobban szeretünk, vagy gyűlölünk.

K. V. M.

NÉPI DEMOKRATIKUS FOLYÓIRATOK

FAN NING

Early Vernacular Tales

[Korai népi nyelvű elbeszélések]

Chinese Literature, 1955. 3. sz. 86—89. p.

A folyóirat 1955 évi harmadik számában három elbeszélést közöl a Ming-dinasztia korából. Bevezetésül Fan Ning rövid összefoglalóban tájékoztatja az olvasót a Ming-dinasztia előtti kínai elbeszélő-irodalomról, s a Ming-irodalom kialakulásának társadalmi és gazdasági előzményeiről.

A kézműipar és a kereskedelem fellendülése a Szung-dinasztia idejében (960—1279) egyre növekvő általános jólétet eredményezett a városokban. A Mirg-dinasztia uralma alatt pedig (1368—1644) a mesteremberek és kereskedők rétege már komoly társadalmi erőt képviselt. Bár a feudális társadalmi rend béklyóiból még nem szabadulhattak, szokásaikban és gondolkozásukban már saját érdekeiket, vágyaikat és gondolatvilágukat követték. A társadalmi erőknél ez a fokozatos kiegyenlítődése teremtette meg az új hazai irodalom előfeltételeit.

A Szung-dinasztia idején mesemondók jelentek meg a városokban, akik történelmi mondákat, kísértethistóriákat és románcokat meséltek a népnek. Rendszerint régi történeteket írtak át a nép nyelvére, de mivel e régi históriáknak új tartalmat adtak az alsó néprétegek vágyainak és elégedetlenségének kifejezésével — ezek az elbeszélések realizisztikus, élethű körképet festettek a kor társadalmáról.

Az elbeszélések legtöbbször népi legendák ihlették. Ezeknek a legendáknak természetesen igen fontos eleme a fantasz-

tikum, de az újriformált elbeszélések még akkor is, ha tárgyük mítikus, egészséges, reális emberi légkört sugároznak. Szerzőik nyíltan kimondják véleményüket a kor társadalmáról. Évüttérzésük a gyengéke és elnyomottaké: árvák és özvegyek, földművesek, kisemberek, a társadalom kivetettjei azok, kiket a történetekben előtérbe helyeznek. Az elnyomók, a tisztességet-tiprók ellen lázítva pedig elégtételt s bosszút követelnek. Ez a plebejus szemlélet magyarázza a történetek nagy népszerűségét.

Az elbeszélések tárgya a legtöbb esetben a szerelem és a barátság. Egy olyan társadalomban, melyben a pénz és a rang az egyetlen érték, az igazi szerelem és barátság morális értékének hangoztatása máris lázadás a fennálló rend ellen. Ezekben az elbeszélésekben a nő nem alsóbbrendű, gyenge lény — amint a feudáliszmus morálja hirdette —, de egyenértékű ember, aki tud harcolni szabadságáért, az igazi szerelem és boldogság jogaért. Ezek a nők kitartó, erős akaratú asszonyok, akik ragaszkodnak eszményeikhez s visszautasítanak minden megalázó megalkuvást. Miután azonban a társadalom vastörvényeit nem tudják áttörni, harcukban elbuknak, sorsuk pedig: tragédia. A folyóiratban közölt három elbeszélés közül kettő az igazi asszonyi szerelem, s a feudális házasságfogalom álomoráljának tragikus összeesését ábrázolja (*A koldúskirály leánya*, *A kurtizán ékszerdoboz*).

A Ming-korabeli elbeszélések másik fő motívuma a barátság. A mesteremberek és kereskedők sokat utaztak, jártak városról városra, s az utazás viszonyosságai között szükségük volt egymásra.

egymás segítségére. A barátság — érdekeiknek megfelelően — így vált eszményből hasznos gyakorlattá. A társadalom kivetettjei, csavargók, tolvajok és koldúsok között is kialakul egy ilyen morállá emelt érdekszövetség. Ez a barátságésemény — néha zsványbecsület — szintén a lázadás attitűdje a feudalizmussal szemben. E témakör csoportjába tartozik a folyóiratban közölt harmadik elbeszélés (*Lan Lung vidám kalandjai*). Hőse bennünk az európai Till Eulenspiegel vidáman lázadó, furfangos alakját idézi fel.

Az elbeszélésekben vers és próza váltakozik. Ez a forma igen hasonlít a Száz Buddha-barlangból előkerült Tang-korszakbeli szerzetes-prédikációk formájához. A prédikációkban a buddhista tanokat népszerű, érdekes anekdótákba ágyvazták. Minthogy a Szung-korabeli mesemondók a prédikátoroknak közvetlen utódai, a folytatólágosság nem szűnt meg a Ming-elbeszélések szerzőinél se n. A formai eltérés csupán annyi, hogy a régi prédikációkban a vers, ezekben az elbeszélésekben pedig a próza dominál. A két szemlélet között azonban óriási a különbség. A prédikációk áhítatos türelmet és alattvalói hűséget hirdetnek — egy boldog túlvilági élet reményében. Az elbeszélések viszont a fennálló rend ellen lázítanak, s túlvilági boldogság helyett a biztosabb földi boldogságot követelik.

A Ming-korabeli elbeszéléseknek nagy nyelvi jelentőségük, hogy ellentétben a konvencionális hivatalos irodalommal, a mindennapi beszéd közvetlenségével szóltak a néphez. Ezzel az irodalom közkinccsé vált, a nép is megérthette, nem volt többé egy szűkkörű kisebbség privilégiuma. A nép nyelvén írott elbeszélések idővel annyira elterjedtek, hogy már a Tang-korszak emelkedett nyelvezetű irodalmát utánzó, klasszicizáló irodalmárok egy része is behódolt e népies iskolának. Ez a népi elbeszélőirodalom diadalát jelentette.

Az irodalom demokratizálódása más változásokat is okozott a formában. Akikhez ez az irodalom szólt (rendszerint a piacterek ládáiról), műveletlen, egyszerű emberek voltak. A szerzők tehát törteneteiket bevezetések és összefoglalások abroncsába foglalták, az eseményeket pedig a modern elbeszélés raffinériái nélkül bonyolították. A gyakori párbeszédnek szintén azt a célt szolgálták, hogy minél közelebb hozzák a néphez azt az irodalmat, amely az ő problémáiról és törekvéseiről szól.

Fan Ning, a tanulmány írója végül megjegyzi, hogy ez a népi anyagból formált, népi szemléletű elbeszélőirodalom a kínai nép egyik legértékesebb irodalmi öröksége. De a szerző a bevezetésben kissé egyoldalúan értékeli a Ming-irodalom társadalom-ábrázoló, forradalmi jelentőségét — a Tang-dinasztia idejében virágzó irodalom hátrányára. Ez a klasszikus virágkor a VII.—IX. században már *sajátosan polgári* irodalmat, a feudális társadalmat tudatosan ábrázoló *kritikai* irodalmat hozott létre. S bár még nem plebejus, csak a polgári szemzőgből ábrázolta a feudalizmust — forradalmian szembehelyezkedett ezzel a társadalommal. E korszak elbeszéléseiben már feltűnnek olyan népi hősök, akiket nyugodtan tekinthetünk a Ming-korszakbeli népi irodalom előfutárainak. A bevezetés írójának ezeket az összefüggéseket sem lett volna szabad elhanyagolnia.

G. G.

FEYL, OTHMAR

Die führende Stellung der Ungarländer in der internationalen Geistesgeschichte der Universität Jena

[A magyarországiak vezetőszerpe a jénai egyetem nemzetközi szellemtörténetében]

Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena—Tübingen 1953/54. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe. Heft 4/5. 401—445. p.

Az igen alapos, gazdag irodalomra támaszkodó tanulmány öt részre tagolódik. Sejtethetően hosszú búvárkodás eredményeképpen összeállított bibliográfia után a szerző elvi-módszertani alapvetéssel szolgál, majd általában körvonalazza a jénai egyetem kapcsolatait a Németországtól keletre fekvő országokkal. Ez után a három bevezető rész után a jénai egyetemre kerek 300 éven keresztül járt magyarországi hallgatók részletes tárgyalása következik, míg végül az ötödik részben dokumentumokat — leveleket, fényképeket — közöl.

Feyl munkájának elvi-módszertani alapvetése több szempontból igen tanulságos. Elsősorban azt kell kiemelnünk, hogy fel akarja számolni az imperialista, fasiszta német »tudomány« bűneit. Éppen a Németországtól keletre eső nemzetek kulturájának kutatásával kapcsolatban. A polgári, de főleg a fasiszta német tudomány Közép- és Kelet-Európában mást sem látott, mint a német »kul-

tüpfölény« gyarmatát, s a németek viszonyát e népekhez nem tudta másképp elképzelni, mint negatív előjellel. A németek támadtak, Közép- és Kelet-Európa népei — főleg a szlávok — pedig minden rendelkezésükre álló eszközzel védekeztek ez ellen a támadás ellen. Az előttünk fekvő tanulmány a múltnak éppen ezt a kóros örökségét akarja felszámolni: nem ellenségeskedni akar, hanem — ellenkezőleg — a népek barátságát akarja szolgálni, mégpedig úgy, hogy nem a kelet-európai (főleg szláv) népeknek a németektől való kulturális »függesít« mutatja be, hanem a valóságot: a kölcsönös baráti kapcsolatot, azt, ami Jénát a kelet tudósaival összekötötte.

A tanulmánynak ezt az alapvető gondolatát melegen üdvözljük. Hogy mégis lesz néhány — éppen elvi és módszertani — ellenvetésünk, az majd a részletek tárgyalásánál fog kiderülni.

A jénai egyetem keleti kapcsolatainak általános bemutatásánál a szerző kizáró módszerrel dolgozik. Mindenekelőtt pontos statisztikai adatokkal mutatja be, honnan, mely országokból kapott Jéna hallgatókat a Németországtól keletre fekvő területekről, ezután pedig megállapítja, hogy a jénai—orosz és a jénai—magyarországi német kapcsolatok feltárása külön tanulmány feladata lesz. Ez a mű elsősorban Jénának a magyarországi nem németekkel, főleg a szlovákokkal való kapcsolatairól szól. A szerző pontos, lelkiismeretes munkamódszerére nemcsak vizsgálódási területének ez a precíz kezdeti meghatározása vall, hanem az is, hogy mielőtt a Jénát járt nevezetesebb magyarországiakat ismertetésére rátér, bemutatja, hogy őket mi, illetőleg kik, mely professzorok vonzották a jénai egyetemre annak korszakaiban. Ez persze, ebben a formában elsősorban a német kultúrtörténet szempontjából érdekes, de mint módszeres eljárás, méltán megérdemli a mi figyelmünket is. Ismertetésünk megszabott keretei nem engedik meg, hogy Feyl tanulmánya e részét részletesen elemezzük, s felsoroljuk a jénai egyetem virágzásának főbb korszakait, mindössze egyetlenegy példával mutatjuk be, hogy a kapcsolatok ilyen módszerű feldolgozása minden érdekelt nemzetnek a hasznára lehet. A XVIII. század első harmadában működött Jénában Johann Franz Budde (Buddeus), aki Franckénak, a pietizmus hallei képviselőjének a hatása alatt állott. »Buddéval és a »praxis fidei et vitae«-alapelvvel jelentkezett először a jénai egyetem filozófiájában és teológiájában az ébre-

dező, eléggé mérsékelt polgári öntudat...« — írja róla Feyl. Véletlenség-e, hogy Budde Bél Mátyás professzora volt, azé a Bél Mátyásé, aki pozsonyi gimnáziumi igazgatói, újságszerkesztői, tudományos működésével a magyarországi polgári öntudat úttörője lett? Úgy véljük, hogy a régi Magyarországon lakó valamennyi nemzet iredalomtörténészai haszonnal fogják tudni forgatni a tanulmánynak ezt a részét is, mert benne esetleg sok olyan összefüggésre bukkannak rá, amelyek eddig nem voltak meg a tudományos köztudatban.

Még érdekesebb számunkra Feyl munkájának legerjedelmesebb (415—432. p.) része, amely az egész mű fő részének is tekinthető, ahol a szerző a Jénában járt magyarországiakat mutatja be. Ismertetésében két alapvető műre támaszkodik. Adatait főleg Haan Lajos *Jena hungaricájából* és Mokus Gyula *Magyarországi tanulók a jénai egyetemen* c. munkájából (Bp., 1890.) vette. Általában véve alkalmazkodott Haan Lajos periodizációjához, bár elismeri, hogy az jórészt csak külsőleges, formális szempontokat érvényesít. Megállapítja, hogy a helyes periodizációnak két szempontot kellene összeegyeztetnie: a jénai egyetem fejlődésének s a magyarországi társadalmi és kulturális fejlődésnek a szempontját. Ő maga nagyjából mégis megmarad Haan periodizációjához, tehát nyitva hagyja ezt a kérdést. Részletproblémákkal kapcsolatos elvi és módszertani bírálatunkban megkíséreljük válaszolni rá, hogy miért.

A jénai egyetem megalapítása óta kísérelni figyelemmel az ott járt magyarországiakat, s jóformán mindenkit felemlít, aki itthon nevezetesebb szerepet játszott, valamint is hozzájárult hazája kulturális felemelkedéséhez. Még itt-ott azokat is hozza, akik ugyan nem jártak Jénában, de kapcsolatba kerültek azokkal, akik itthon Jéna szellemét sugározták magukból. Így részletesen szól Krman Dánielről, a szlovákok kiváló nyelvészéről és politikusáról, Rákóczi hívéréről és bizalmasáról, aki Wittenbergában tanult ugyan, de a protestáns ortodoxia és pietizmus harcában elfoglalt álláspontjával, fontos történelmi szerepével nem maradhat ki a német- és magyarországi kapcsolatokat ismertető tanulmányból. A haladás és a reakció viszonyának vizsgálata szempontjából nem közömbös mindaz, amit Feyl éppen a pietizmus szerepéről ír a polgári öntudatosodás korában. Az a megjegyzés, hogy a pietizmust és a felvilágosodást, a két ellenté-

tet, csírájában nem egy tudósnál, teológusnál, írónál egységben kell látnunk, igen figyelemre méltó, és szempontokat adhat a XVIII. század további vizsgálatához. Itt főleg Bél Mátyásra kell gondolnunk, akivel Feyl igen alaposan, a nagy polihisztor megérdemelte méretekben foglalkozik. Érdekes és szép a felvilágosodás híveinek a feldolgozása is. De a figyelemre legméltóbb az, amit a szláv kölcsönösség elmélet és a szlavisztika magyarországi megalapítóiról: Kollárról és Safárikról ír. Andrej Mráz, a pozsonyi egyetem professzora éppen nemrégben állapította meg,¹ hogy a róla szóló gazdag irodalom ellenére is Kollár teljes megismerése még sok kutatómunkát igényel. Feylnek Kollárról írt sorai, de főleg az adattárban közölt, eddig ismeretlen Kollár-levelek (amelyek most Kollár ükunokájának, a Weimarban lakó Ludmila Schnabelrauchnak a szíveségéből kerültek elő) Kollár jénai tartózkodásával és 1848/49-ben a forradalommal szemben elfoglalt negatív álláspontjával kapcsolatban sok új adalékkal szolgálnak.

Feyl művének az érdemei tehát elvitathatatlanok. Úgy véljük, sok kutatóknak jó forrásmunkája lesz. Mégis vannak olyan jellegzetességei, amelvekkel nem tudunk megbékélni. Úgy véljük, abból fakad ez az elégedetlenségünk, hogy Feylnél az anyag feldolgozásának a módszerében bizonyos szempontok keveredését találjuk.

A 406. lapon arra hivatkozik, hogy művében elsősorban a társadalomtörténeti szempontokra fog támaszkodni. Mi — nem egy jelenség alapján — attól félünk, hogy több ízben túlságosan ragaszkodott azokhoz a forrásaihoz, amelyek a társadalomtörténeti szempontot még egyáltalában nem, vagy részben alkalmazzák s így tanulmányában más beállítottság is érvényesül. Itt elsősorban Feyl néhány forrásának a burzsoá nacionalista szellemére célzunk. Félreértés ne essék: nem a német nacionalizmusnak, hanem a közép-európai (volt magyarországi) kis nemzetek nacionalizmusának a hatásáról van szó. Az még helyes, hogy Feyl hangsúlyozza: a Jénát járt magyarországiak tanulmányozása elsősorban szláv, mégpedig szlovák irodalomtörténet, azoknak, akiket felsorol, a túlnyomó többsége valóban szlovák. De helyes-e a XVIII. század fordulóján a polgári nacionalizmus magyarországi felbukkanása előtt az írónak éppen nemzetiség szerint való

merev elkülönítése? Bél Mátyás a legjobb példa rá, hogy nem. Maga Feyl megmondja, hogy az akkori Felső-Magyarországon, a mai Szlovákiában három nemzet tudománvát művelte, öntudata az a patriotizmus, amelyet — ha mindenáron kategorizálni akarunk — magyar szövegben csak latin szóval: »hungarus«-nak minősíthetünk. A magyarországi polgárosodás szempontjából közismert Bélnek szoros barátsága, meleg kapcsolata Karl Gottlieb Windisch-sel, Pozsony akkori német származású, de szintén »hungarus« patrióta polgármesterével. Szalattnai Rezső szépirodalmi stílusban megírt, de több szempontból úttörő tanulmánya² nagyon szemléletes módon mutatott rá, miért lett Pozsony a magyarországi polgárosodás előretolt bástvája. Nos, szét lehet-e ebben a társadalomtörténeti folyamatban a szlovák származású »hungarus« Bél és a német származású »hungarus« Windisch-t választani egymástól? Helyes-e, hogy Feyl e tanulmánya tárgyalásából a német származású magyarországiak tárgyalását tudatosan kihagyja? (402. p.) Mi megértjük, hogy a német tudomány belső tematikája, a fasiszta korszak bűneinek felszámolása szempontjából elsősorban a szláv népek — a régi Magyarország viszonylatában, s a jénai egyetemmel kapcsolatban tehát a szlovákok — németviszonyának a kérdését kellett megoldani. De a társadalomtörténeti szempont érvényesítése a XVIII. század fordulója előtt a Jénában tanult — nagyrészt teológus — értelmiségnél szerintünk csaknem minden nacionalis elkülönítést kizár: a magyarországi magyar, szlovák és német hallgatók *együtt* tanultak Jénában, s hazatérésük után egyként a protestantizmus térhódítását, az ortodoxia, illetőleg a pietizmus, majd a felvilágosodás, tehát: a feudalizmusellenesség, a kapitalizmus felé haladás álláspontjának az érvényesülését jelentették. Ennek a folyamatnak nemzetiségekre való bontása bonyolult és kényes munka, amelyet csak az tud majd elvégezni, aki Feylnél az egykorú Magyarország viszonyait sokkal jobban ismeri. Egyébként a társadalomtörténeti és a nacionalis szempont vegyítése oly tévedésekre vezethet, amelyek sokszor torz képet adnak. Hadd szemléltessük ezt egyetlen példával. A 420. lapon Feyl arról beszél, hogy 1741-ben a jénai Latin Társaságnak 6 magyarországi tiszteletbeli tagja volt, akik »többségben

¹ Z ruskej literatúry a jej ohlasov u Slovákov. Bratislava, 1955 Slovensky spisovateľ 5. p.
² Petőfi Pozsonyban. Bratislava. 1954. Csehszlovákiai Magyar Könyvkiadó. 5–9. p.

szlovák származásúak». A 6 tag között van Bél Mátyás és a fia, valamint Tomka-Szászky János, a pozsonyi evangélikus liceum tanára, Bél Mátyás barátja. Már szoltunk Bél nemzeti öntudatának kérdésről, bár szlovák származása — akárcsak a Tomka-Szászkyé — kétségtelen. De a másik három? »Johannes Barany, Pastor in Ungarn (»Varsadiensis«), Daniel Haynocius, Korektor des Gymnasiums in Ödenburg (Sopron), Joh. Christoph Decardus, Rektor des Gymnasiums in Ödenburg«. Az arány tehát legfeljebb csak 50 %. Ebből az egy adatból is nyilvánvaló, hogy Feylnek — ha már egyszer számba vette a társadalomtörténeti szempontok kívül a nacionalis szempontot is — a szlovák kapcsolatokon kívül érdemes lett volna a jénai egyetem magyar kapcsolataira is részletesebben kitérni. Itt-ott meeszeszi ezt, de az az érzésünk, hogy csak nagyon felületesen, óvatosan, mint aki az anyag e részén nem uralodik teljesen.

S itt kell kitérnünk arra, amire már fentebb céloztunk, hogy e szerény megjegyzésünk Feylnek egyébként kitűnő tanulmányával szemben elsősorban elvi és módszertani természetű. Az az érzésünk, hogy az egyes történelmi személyek vagy csoportok nemzetiségének meghatározásánál Feyl túlságosan engedett annak a forrásmunkának, amelyek éppen a kezében volt. Ezt egy adattal támasztjuk alá. A 418. lapon arról szól, hogy a *szlovák* pietizmus kiindulópontja »Banská Bystrica« volt, a 420. lapon viszont ismét azt olvassuk, hogy a *magyar* pietizmus egyik fő központja »Neusohl«. Persze, magyarra lefordítva mind Banská Bystrica, mind Neusohl — Besztercebányát jelent, tehát *ugyanarról* a városról van szó. A szlovák forrás a *közös, magyarországi*, minden itt élő nemzetre kiterjedő mozgalmat a maga nacionalizmusával *kizárólag szlovák*, a magyar forrás ugyanilyen helytelen módszerrel pedig *kizárólag magyar* mozgalomnak tekintette, s Feyl — aki nem tud ezekben a számára finomságoknak tetsző eltérésekben eligazodni — a két különböző forrás két különböző helyen való idézésével akarva-nemakarva ellentmondásba keveredik. Azt csak mellékesen jegyezzük meg, hogy Žilina (Zsolna) németül nem Rosenberg, hanem Sillein. (Pl.: 417, 418. l.) Rosenberg magyarul Rózsahegy, szlovákul Ružomberok. Feyl tájékozatlansága főleg a felvilágosodáskorabeli írók

ismertetésénél szembetűnő. Itt lesz Tessedik Sámuel, az *ausztriai* felsőbb gazdasági iskolahálózat *szlovák* úttörője, Ján Hrdlička, a *csehszlovák nemzetegység* előfutára és itt csodálkozik azon, hogy Semian Mihály, a szlovák származású író inkább az akkori államegység, mint »szlovák érdekek« híve. Mind a három esetben szlovák burzsoá nacionalista forrására lehetne visszavezetni Feyl állásfoglalását. Hiszen köztudomású, hogy a neve után ítélve, kétségtelenül szlovák származású Tessedik Sámuel Szarvason alapított gazdasági tanintézetével, németül és magyarul megírt főművével (*Der Landsmann in Ungarn; A paraszt ember Magyarországon*) három: német, magyar és szlovák (illetőleg egyházi cseh) nyelven írt többi munkájával a maga korában a többnyelvű magyarországi patrióta prototípusa. Akkor, amikor Hrdlička megvédi a králici biblia cseh nyelvét a szlovák nyelvi önállósodási törekvésekkel szemben, nem előzi meg száz évvel korát, hanem egyszerűen még mindég azokban a protestáns egyházi hagyományokban gyökeredzik, melyek a a biblikus cseh nyelvet a szlovákok lakta területen irodalmi nyelvvé tették.

Feyl tévedései, szempontkeveredései tehát szerintünk abból származnak, hogy minden alopossága, lelkiismeretessége, a dolog jénai vonatkozásaiban tanúsított tájékozottsága mellett sem ismeri eléggé az egykorú magyarországi fejlődést. Ezért nem tud a helyes periodizáció kérdésében sem állást foglalni. Persze, igen igazságtalanok volnánk, ha azonnal nem tennők hozzá, hogy itt sok esetben még nekünk, a magyar és a szlovák irodalom történetével foglalkozó kutatóknak is tisztáznunk kell nem egy kérdést.

Befejezésül még egy problémára szeretnők felhívni a figyelmet. Annakidején, a Stúr-iskolával kapcsolatos több problémáról szólván³ megkockáztattuk azt a feltevést, hogy amíg a szlovák nacionalizmus első nemzedéke, Kollárék, még Jénát látogatták, a szlovák nyelvi és irodalmi önállóság megteremtői, a Stúr-iskola tagjai — ha eljutottak Németországba — kivétel nélkül a hallei egyetem hallgatói voltak. Ekkor még nem tudtuk pontosan megállapítani e jelenség okát, s Milan Pilšút idézett szerény munkánk szép, alapos bírálatában⁴ kétségbe is vonta állításunk megalapozottságát, Karol Kuzmányt hozva ellenpéldaképpen. Eltekintve attól, hogy Kuz-

³ Launer István, egy 1848. évi szlovák röpirat szerzője. Budapest, 1948.

⁴ Renegát či European? Tvorba (Lipt. Mikuláš), VIII. évf. 2. sz.

mány tkp. még az előző nemzedék tagja, csak nyelvileg asszimilálódott Stúrékhoz, s így legfeljebb átmeneti jelenségnek tekinthető, — mintha Feyl tanulmányának egy mondata igazat adna 1948-ban előadott feltevésünknek: »A március előtti időben, Németország kapitalista fejlődésének előestéjén elkezdődik Jéna nagy szerepének leáldozása, megszűnőben van közreműködése Délkelet-Európa nemzeti és társadalmi emancipációjukért harcoló nemzeti vezető képviselőinek és polgári előőrseinek a kiképzésében.« Sajnos, ennek az okait Feyl nem fejtja ki eléggé világosan. Nem azért van-e ez, mert a német polgári fejlődés következő állomásához érkezünk? A polgári racionalizmust Hegel váltja fel: az a Hegel, aki egyként magában hordozza a haladásnak mérhetetlen lehetőségeit és a porosz reakció forrását is? Ennek a kérdésnek a megvilágítására mind a szlovák, mind a többi szomszéd irodalom fejlődésrajza szempontjából nagy szükség volna.

Mint említettük, a szép és gondolatébresztő tanulmányt érdekes adattár zárja le. Statisztika, amely összesíti a jénai egyetemen 1550 és 1900 között tanult magyarországiak és erdélyiek számát (1606 magyarországi és 961 erdélyi, összesen 2567), névsor, amely közli a Jénában doktorrá és magiszterré avatott magyarországiakat. Az ezután következő levelezési anyag orosz tudósoknak Buddeuszhoz intézett leveleit, Bél Mátyás és Johann Georg Walch levelezését. Kollárnak már említett igen érdekes és eddig ismeretlen leveleit és dokumentumait, végül pedig Vandrák Andrásnak, az éperjesi kollégium szlovák származású tanárának⁵ a jénai levelezését hozza. Igen szép képek tanúskodnak arról, hogy mind a szerző, mind pedig a folyóirat szerkesztője nagy gonddal állította össze a tanulmányt.

Sz. L.

JESUALDO

Drumul literaturii uruguayiene

[Az uruguayi irodalom útja]

Gazeta Literară 1955. 31. sz.

Jesualdo, a nemrég Bukarestben vendégeskedő uruguayi író, hosszabb cikkben ismerteti hazája kulturális és irodalmi életének fejlődését.

Bevezetőként szerényen megállapítja, hogy Uruguay kulturális hagyományai nem régi keletűek, hiszen Uruguay Dél-Amerika legfiatalabb állama. E tényből következők, hogy maga az iskoláztatás is viszonylag rövid múltra tekinthet vissza. Az első iskolát Montevideo alapítása után (1724) húsz évre nyitották meg. Az első nyomda is csak 1810-ben kezdte el működését. A spanyol gyarmatosítók nem érezték szívügyüknek a primitív körülmények között élő őslakosság művelődési színvonalának emelését.

Az irodalom a gyarmatosítók betelepítésével egyidőben indult fejlődésnek s az első költők — Prego de Oliver, Pérez Castellano, Dámaso A. Larranaga — a hivatalnokok rendjéből kerültek ki.

Az első olyan költő, aki méltán megérdemli az »uruguayi költő« elnevezését: Bartalomé Hidalgo volt. Ősi uruguayi stílusban írott »cielitos«-ai (dalolható gúnyversek és dialógusok) messze kiemelkednek kora »versfaragóinak« behódolást szajkózó »versezetei« közül.

A függetlenségi harcok, valamint az önálló állam megalakulása után megjelent az első romantikus írónemzedék, amelynek két számottevő tagja érdemel említést: Adolfo Berro, a költő és A. Magarinos Cervantes, a novellairó. Mindketten a nagy európai romantika hagyományain nevelkedtek s Byronban, Lamartineban, Victor Hugóban tisztelik tanítómestereiket.

1870-es évektől századunk első évtizedéig jutott szóhoz a második írónemzedék; az időszakot, amelyben e nemzedék tagjai éltek és alkottak, »az Athenaeum-korszakának« nevezi az uruguayi irodalomtörténetírás. »Az Athenaeum-korszak« két kiváló írója: Juan Zorilla de San Martín és Eduardo Acevedo Diaz. Zorilla tollából való az uruguayi irodalom egyetlen népi tárgyú poémája: a *Tabaré* című elbeszélő költemény.

A novellairás művészetét Eduardo Acevedo Diaz fejlesztette a legmagasabb szintre. Karcolatai, elbeszélései, novellái igen változatos képekben mutatják be Uruguay történelmének jelentősebb epizódjait, a társadalom különböző típusait, szokásait, az ország festői tájait.

A pozitívizmus és modernizmus eszméiről jutottak el Uruguayba. Főleg a *Revista Nacional* körül csoportosult írók voltak e két irányzat hívei, akik »novecientos« (=kilencszá-

⁵ V. ö.: Dr. Ervin Lazar: Prešovské študentské roky Pavla Országha Hviezdoslava, Zborník prác profesorov ev. kol. slov. gymnázia v Prešove. 73., 74. p.

zasok») néven ismeretesek az uruguayi irodalomtörténetben. Közülük José Enrique Rodó a legjelentősebb. Ez az író-nemzedék azonban a fázadt szkepticizmus vagy a vergődő nihilizmus értelmetlenségébe fulladt.

A századforduló írói közül azonban több figyelemre méltó egyéniség emelkedett ki, jóllehet valamennyiüket az európai irodalomból átolántált irányzatok hatására kialakult eklekticizmus jellemzi. Ilyenek: a novellista Carlos Reyles, a regényíró Javier de Viana, a filozófus Carlos Ferreira, továbbá három költő: Maria Eugenia Ferreira, Julio Herrera, Delmirra Agustini, Florencio Sánchez drámaíró és végül Horacio Quiroga regényíró.

Az eddig említettek közül elsősorban José Enrique Rodó érdemli meg a legtöbb figyelmet.

Rodó magányos gondolkodó, aki Renan intellektuáлизmusából és a klasszikus kultúra hagyományából vette filozófiájának alapjait. Maradandó értékű esszéje: *Ariel*, a latin-amerikai népek önálló élethez való jogát dokumentálta a mindegyre felbukkanó bitorlókkal szemben.

Florencio Sánchez, a drámaíró, megázó realizmussal vitte színpadra a parasztság, a bevándorlás és a tűzhelyalapítás problémáit. Reyles novelláiban (*Beba, El Terruno*) az uruguayi nép és táj művészi ábrázolásában tárul az olvasó elé.

Az utóbbi negyven év eseményei nem hoztak Uruguayban olyan gyökeres változásokat, mint aminők Európában bekövetkeztek. Az irodalom azonban — kissé megkésve — átvette a legkülönbözőbb európai irodalmi irányzatokat, s csaknem minden »izmus«-nak megvan a maga meggyőződéses híve. Juana de Ibarbourou szürrealizmusa. Herrear y Reissig exotizmusa, F. Silva Valdes »nativizmusa« (népi primitivizmust hirdető irányzat), J. Alonso y Treiles »creolizmusa« (a gaucho tájszólás túlzásba vitt használata a költészetben) megannyi szín az uruguayi irodalomban. A szimbolizmust elsősorban E. Casaravilla Lemos, V. Baso Maglio jelenti az új irodalomban.

A fiatalon elhunyt Sánchez örökébe Ernesto Herrera lépett: a színikritika legtehetségesebb művelője J. Zavala Muniz, aki kritikai tevékenysége mellett, ősi paraszt-témákat dolgoz fel drámáiban. A népmesei motívumok tehetséges feldolgozója A. Montiel Ballesteros. Francisco Espinola az újabb elbeszélőgárda egyik figyelemre méltó tagja.

A jelenlegi uruguayi irodalom jelentősebb írói az 1920—30-as évek között léptek fel. Három jelentősebb folyóirat köré csoportosulva alakították ki az új uruguayi irodalom arculatát, amelyen ezúttal is igen könnyen felismerhetők »az európai vonások«. E három folyóirat: *Los Nuevos* (Új emberek), *La Cruz del Sud*, (Dél Keresztje), *La Pluma*, (A toll). Ez az író-nemzedék a dadaizmustól és kubizmustól a szürrealizmusig és existencializmusig minden irodalmi irányzatot hosszabb-rövidebb időre magáévá tett, sőt még ma is akad néhány író vagy költő, aki határozottan existentialistának vallja magát, mint pl. Carlos Brandy, Silvia Herrera.

Az izmusok tobzódásában nem vész el a progresszív írók hangja. A novellista Enrique Amorim, Juan Cunha, a költő, valamint Ariel Badano, Selva Márquez és a népi származású Serafin Garcia képviselik az uruguayi irodalomban a társadalmi igazságért folytatott küzdelmet, s ebben segítőtársra akadtak Alejandro Laureriroban, a közismert újságíróban, aki élehangú szatíráival vívta ki olvasóinak megbecsülését.

H. B.

KAIM. LORE

Gottfried August Bürger und die Französische Revolution

[G. A. Bürger és a francia forradalom] *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 1955. 3. sz. 331—357. p.

Lore Kaim cikke egy G. A. Bürgerről (1747—1794) szóló nagyobb tanulmány befejező része. Bürger politikai költeményeinek elemzése azért különösen fontos, mert Bürger a kevés német költő közé tartozott, akik nem riadtak vissza a francia forradalom jakobinus fordulatától. A forradalommal kapcsolatos költeményeivel eddig vajmi keveset foglalkozott az irodalomtörténetírás, — sőt e versek nagy része csak évtizedekkel a költő halála után került verseinek kiadásaiba. Pedig ezek a költemények rendkívül jelentősek azért is, mert igazi költőségük szinte egyedülálló a korabeli német politikai költészetben, amely többnyire kimerült az absztrakt, retorikus hangú deklarációkban.

A cikk szerzője ismerteti Bürger fejlődését a francia forradalom kitöréséig. A költő igen nagy nyomorban, szinte teljes szellemi izoláltságban élt. A forradalom kitörése új tartalmat ad életének: »még egyetlen szerelmi kaland sem ragadta

magával annyira egész lényemet, mint a jelenlegi nagy világkaland« — írja egy levelében. Lore Kaim sorra veszi Bürgernek a forradalommal kapcsolatos megnyilvánulásait. 1790-ben tartott szabadkőműves-beszédében a költő kifejti, hogy »minden eszközzel« harcolni kell a szabadságért és az emberi jogokért; a történelem és a francia események arra tanítanak, hogy a felfegyverzett nép tagjaiból álló hadsereg mindig erősebb »a zsarnokok légióinál«. Ezt a gondolatot hangsúlyozza Bürger az angol forradalom koráról, I. Károly kivégzéséről írott történeti tanulmányában is.

Az 1789—1791-ig terjedő években Bürger nem publikál jelentősebb politikai tárgyú költeményt. Ennek okát Lore Kaim a német értelmiségnek a forradalomtól való általános megriadásával, különösen pedig az erős angol befolyás alatt álló göttingai egyetemen uralkodó viszonyokkal magyarázza; a professzorok kívántak ugyan bizonyos haladó reformokat, de nagyon féltek attól, hogy Németországra is átkerüljön a forradalom. 1792-ben azonban már erős politikai elemek vegyülnek Bürger lírájába. Az intervenció háborúk kezdete. A forradalmi jellegű német paraszt- és kézművesmozgalmak nyomán egyre erősebb reakciós irányzat válik uralkodóvá Németországban. Megszigorítják a cenzúrát, betiltják a titkos társaságokat. Különösen élessé válik ez a reakciós fordulat XVI. Lajos kivégzése után. A feudális reakció leghírhedtebb tollnokai közé tartozott Leopold Aloys Hoffmann, a *Wiener Zeitschrift* szerkesztője; — ellene irányulnak Bürger hevesen támadó hangú epigrammái az 1793-as évre kiadott *Musenalmannach*-ban. (Ez a vita számunkra különösen érdekes, hiszen Hoffmann hosszú időn át a pesti egyetem tanára volt, és fontos szerepet vitt az 1790/91-es országgyűlés. valamint a magyar jakobinus-mozgalom idején.)

A továbbiakban Lore Kaim érdekesen elemzi Bürger 1792—1793-ban írt forradalmi verseit. Ezekben a költeményekben Bürger nyíltan állást foglal a francia forradalom igaza mellett. Összekapcsolja a forradalom eseményeit a német nép demokratikus és nemzeti követeléseivel: hevesen küzd a francia köztársasággal folytatott igazságtalan intervenció háború ellen. A Hoffmann támadó epigrammák — élesen satirikus, intellektuális jellegű folvtán — nem tehetek szert nagyobb népszerűsége, széles tömeghatásra. Bürger azonban megtalálja az igazán népszerű politikai költészet for-

máit is. Nagy forradalmi versei a népi költészet stíluslemeinek felhasználásával rendkívül konkrét formában ragadják meg a német nép legaktuálisabb politikai problémáit és követeléseit. E költemények sorát a francia csapatokhoz írott korholó verse nyitja meg. Bürger nehezményezi, hogy nem nagyobb lendülettel kezdték meg az új hadjáratot: csak az érdemli meg a szabadságot, aki szükség esetén életét is odaadja érte.

Bürger három legértékesebb forradalmi költeménye egyben csúcspontját jelenti e korszak egész politikai lírájának: *Die Tode* (A halálok); *Für wen, du gutes deutsches Volk...* (Kiért, te jó német nép...); *Das Magnetengebirge* (A mágneshegység). *Die Tode* című versében Bürger szembeállítja a szabadságért, az emberi jogokért elszenvedett halált annak az embernek a pusztulásával, aki a zsarnokság, az önkény szolgálatában vesztí el életét. Lore Kaim érdekes példákön mutatja meg, hogyan hatott ez a kitűnő vers a felszabadító háborúk haladó német ifjúságára. *Für wen, du gutes deutsches Volk...* kezdetű verstörődékével Bürger már az egész német néphez fordul; arra hívja fel nemzetét, hogy ne harcoljon a fejedelmek, nemesek és csuhások érdekeiért, éles különbséget tesz az igazi hazaszeretet és az uralkodó osztályok hazafias szólamai között. Bürger politikai nézeteit a legtisztábban a *Magnetengebirge* című, ritmikus prózában írott »tanmese vagy allegória« fejezi ki. Ahogyan a mesebeli mágneshegység magához vonta a hajók vasalkatrészeit, úgy vonzotta magához az ország aranyát, ezüstjét a »mágneshegység«, a nagyurak palotáinak szimbóluma. A mágneshegy ellen a hajósok úgy védekeztek, hogy aranyból készítették hajóik alkatrészeit; — a mágneshegység ellen úgy kell védekezni, hogy a kunyhók lakói vassal és acéllal fegyverkeznek fel. Szépen elemzi a cikk írója az allegorikus mese motívumtörténetét: kimutatja, milyen kapcsolatban áll a Bürger-féle Münchhausen-feldolgozással, mennyire mutatkozik meg benne a költő és a nagy fizikus és satíraíró, Lichtenberg, kapcsolata. Érdekes adalékokat hoz a »palota—kunyhó« ellentét költői felhasználásáról a korabeli irodalomban. Helyesen hangsúlyozza, hogy az adott viszonyok között a politikai éleslátásnak ez a foka csak az allegorikus mese keretében jelentkezhetett a német költészetben.

Lore Kaim cikke Bürger forradalmi verseinek marxista elemzésével fontos szempontokat ad a korabeli német po-

litikai költészet értékeléséhez, s egyben néhány érdekes összefüggésre utal a XVIII. századi polgári forradalmi költészet tartalmi és formai kérdései között.
B. L.

MARKIEWICZ, HENRYK

Pozitywizm a realizm krytyczny

[Pozitivizmus és kritikai realizmus]

Pamiętnik Literacki, 1955. 2. sz. 386—419. p.

Henryk Markiewicz tanulmánya a pozitivizmus és a kritikai realizmus kérdését vizsgálja, s az általánosan elfogadott értékelést bizonyos mértékben igyekszik módosítani a pozitivizmus javára, s a kritikai realizmus kárára. Az első részben a pozitívista ideológiával foglalkozik; megállapítja, hogy a pozitivizmus kétségkívül reakciós nézeteket vallott, mikor helyeselte a kapitalizmus »porosz útját«, idealizálta a kapitalista rendszert, harcolt a forradalmi demokratizmus hagyományai ellen, ellenségesen állott a proletariátus forradalmi törekvéseivel szemben. Rámutat e nézetek konkrét okaira, majd néhány újabb szempontot vet fel a pozitivizmus értékeléséhez: a pozitivizmus harcolt a feudális hierarchia maradványai ellen, »valamennyi rend állampolgári egyenjogúsításáért«, az ember értékét társadalmilag hasznos munkájával mérte, humanitárius jelszavakat hirdetett, támadta az obskurantizmust és a klérikalizmust, terjesztette a tudományos világnézetet, követele a lelkiismereti szabadságot és a tudományos kutatások szabadságát, a műveltség lehető legszélesebb körben való terjesztését stb.

A továbbiakban részletes vizsgálat alá veszi a pozitivizmus viszonylag haladó eszméit, s állást foglal bizonyos vulgarizálásokkal szemben. Felhívja a figyelmet arra, hogy az 1880-as években, a proletariátus harcának erősödése következtében, a pozitívista sajtóban olyan cikkeket találunk, amelyek megbélyegzik a birtokos osztály könyörtelen egoizmusát, erkölcsi válságát, s rámutatnak a kizsákmányolt osztályok növekvő nyomorára. A pozitívista ideológusok hittek abban, hogy a technika és művelődés fejlődése jótékony hatással lesz a széles tömegekre: mikor illúzióikat szétrombolja a valóság, nem következetes, de gyakran heves társadalmi bírálat hangján szóltak meg.

Markiewicz, a fentieket összefoglalva, idézi a marxizmus klasszikusainak mód-

szertani irányelvét: aktív politikust nem megnyilatkozásai, hanem politikai gyakorlatok után kell megítélnünk, — ha ideológusról van szó, aki nem vesz cselekvő részt a politikai életben, a program az irányadó. S a pozitivisták programja természetesen pozitívista. A pozitívista ideológia burzsoá eredetű, de haladó elemei a nyolcvanas évektől fogva egyre élesebben szembekerülnek a burzsoázia osztályérdekeivel, a pozitivisták egy része akkor is hű marad jelszavaihoz s akaratlan is bizonyos mértékig a dolgozó tömegek szövetségességé válik, de a tömegek alapvető történelmi feladatának — a forradalmi harcnak — helyesléséig nem jutnak el soha, s ez ideológiai tevékenységük burzsoá jellegét bizonyítja.

Tanulmánya második részében Markiewicz az irodalom kérdéseire tér rá. Először is megállapítja, hogy a pozitívista ideológia, mint az objektív társadalmi valóság irányatos visszatükrözése, a burzsoá ideológia adott fejlődési szakasza; az ideológia azonban a művészetben és irodalomban csak közvetve, a valóság visszatükrözésének módján keresztül mutatkozik meg. Az irodalom sajátosságai megnehezítik az ideológia értékelését: az irodalomban gyakran van jelentősége részletjelenségek, pl. erkölcsi jelenségek kritikájának is, — az irodalom érzelmileg is hat, — s az irodalomban értékes a valóság bemutatása akkor is, ha nem kíséri éles, alapos társadalmi kritika. Ezért nem alkalmazhatjuk mechanikusan az irodalmi művekre azokat a kritériumokat, melyek alapján a politikai-társadalmi publicisztikát értékeljük. Nem az ideológiai általánosítások radikalizmusának foka, hanem az életből kiválasztott részlet ábrázolásának realista értéke dönti el elsősorban az irodalmi mű haladó voltát. Ezért az irodalmi realizmus fejlődésének csúcspontjai nem azonosak az ideológiai realizmus fejlődésének csúcspontjaival, s ezért gazdagabb a burzsoázia ideológiai körén belül létrejött művek közül az irodalom és művészet területe, mint a politikai-társadalmi publicisztika. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az 1864—1890 évek egész kritikai realista termését a pozitívista ideológia keretein belül kell elhelyezni.

A harmadik rész a kritikai realizmus egyes szakaszait tárgyalja. Megállapítja, hogy az első, a hetvenes évek végéig tartó időszakban a pozitívista ideológia és az irodalom ideológiája megegyezik; ezért a kritikai realizmus bizonyos fej-

lódési szakaszán nyugodtan beszélhetünk ún. »irányregényről«. A kritikai realizmus következő, érett szakaszának legfőbb sajátossága, hogy a dolgozó emherteket is bevonja látókörébe; a kritikai realizmus fejlődését éppen a növekvő osztályellentétek, társadalmi összeütközések segítik elő. A társadalmi igazságtalanság felkelti az író humanista lelkiismeretének éberségét; az író figyelmezteti az uralkodó osztályokat a társadalmi hajókra, hogy óvja a forradalomtól. Ebben az időszakban az irodalmi művek túlmennek a pozitivistva ideológia körén; megrázó képet rajzolnak a társadalmi igazságtalanságról, s bemutatják, hogy milyen nemes érzésekre képes a népfia a ránehezedő osztályelnyomás ellenére. De főleg a kapitalizmus másodrendű, a feudalizmustól örökölt jelenségeiben látja a társadalmi bajok forrását, s a forradalmi tevékenységet ártalmasnak vagy legalábbis terméketlennek tartja. Foglalkozik Markiewicz a kritikai realizmus egyes alkotásaival, s ezek kapcsán szembeállítja a kritikai realizmust a pozitívizmussal; míg a pozitivistva ideológia egyes fenntartásai és kritikusk acentusai ellenére általánosságban helyesli a kapitalista fejlődési irányt, az érett kritikai realizmus ideológiája minden következetlensége és korlátozottsága mellett erős kritikus tiltakozás. A pozitivistva ideológia elveit döntötték meg azok a művek is, melyek a nemzeti elnyomást mutatták be. Ezen a helyen tárgyalja Markiewicz Sienkiewicz *Trilógia*-ját, melyet — véleménye szerint — az utóbbi időben ideológiailag túlértékelték. Összefoglalva a fentieket, megállapítja, hogy a kritikai realista irodalom, bár nem szakított a pozitivistva ideológiával, redukálta és átalakította azt, s demokratikus irodalmat alkotott abban az időszakban, mikor a burzsoázia egyre határozottabban szakadt el a demokratikus jelszavaktól, — olyan irodalmat, mely objektíve a néptömegek oldalán foglalt állást, s az uralkodó osztályok ellen irányult.

Markiewicz ezek után kimutatja a kritikai realizmus késői, XIX. századvégi időszakának reakciós elemeit a legjobb kritikai realista írók: Orzeszkowa, Prus, Sienkiewicz munkásságában, majd a galíciai szatírát és Maria Konopnicka munkásságát értékeli. Konopnicka társadalmi kritikája sokkal radikálisabb a pozitivistákénál, az ő művei viszik be a népi valóság szemléletet a kritikai realizmus irodalmába.

Végezetül Markiewicz megvilágítja az olyan nézetek helytelenségét, melyek

minden haladó ideológiát a néptömegek »eszmei tulajdonaként« akarnak kezelni, — hiszen a néptömegek történeti szerepének súlyát többek közt az is mutatja, hogy egyes időszakokban még a kizsákmányoló osztályvokból is bizonyos haladó ideológiai értékeket kényszerít ki. Befejezésül hangsúlyozza, hogy cikkében a kritikai realizmust csak ideológiai koncepciója és társadalmi valóságábrázolása szempontjából vizsgálta; a kritikai realizmus egyéb értékei — az emberi jellem és sors megértésének módja, s mindenekelőtt a művészi megformálás módszere — külön vizsgálatot kívánnak.

K. G.

WYKA, KAZIMIERZ

Fredro, pisarz ludowy

[Fredro, a népi író]

Twórzość, 1955. 10. sz. 108—121. p.

Népi írónak nevezhető-e Aleksander Fredro, a múlt század legkiválóbb (és ma is legnépszerűbb) lengyel vígjátékírója, ezt vizsgálja Kazimierz Wyka. Népies elemek csupán kilenc darabjában fordulnak elő, s ezek sem a realista értelemben vett »népi« vagy »népies« elemek. E darabok a legkönnyebb műfajhoz tartoznak, a cselekmény felépítése és kifejezése a XVIII. század plebejus, népi színházat idézi. Egyrészt az a jellemzőjük, hogy a helyzet állandóan változik bennük, rengeteg a fordulat, a helyzetkomikum, álruha stb.. másrészt az alakok jellege úgyszólván változatlan, kísérlet sem történik alaposabb jellemzésre; hibáik és tulajdonságaik a bonyodalom és a cselekmény főforrásai. Ez a két tényező kétségbevonhatatlanul a népi színház két legfontosabb jellegzetessége. Wyka részletesen foglalkozik a népi színház tulajdonságaival; megállapítja, hogy ennek egyik jellemző sajátossága az alakok automatizálása: meglepetést csak a cselekmény okozhat.

A továbbiakban a szerző a XIX. század első harmadának lengyel színházi kultúráját vizsgálja, s keresi az összefüggéseket a fredrói művészet és felvilágosodás lengyel és francia drámairodalma, valamint Molière között, majd rátér Fredro szereplői, hősei világának elemzésére. A főbb szereplők mindenütt a nemesség sorából kerülnek ki, bár alakjait nem kizárólag ebből — a számára igen jól ismert — világból veszi: műveiben kikirándul a lengyel társadalom legkülönbözőbb rétegeinek világába is. Művészi megfigyelő ereje korának új embereire.

új erkölcsre irányul: színre viszi a polgárságot, azonban egészen eltér a polgárságnak a felvilágosodás dráma- és vígjátékirodalmából ismert szokványos ábrázolásától. Darabjainak színhelye nem egyszer az országút, egy postakocsi, a postaállomás, útszéli vendégfogadó. Itt jelennek meg polgári figurái, s ezek legtöbbször a groteszkus képviselői. A polgári szereplőket — éles ellentétben a felvilágosodás polgár-ábrázolásával — maró gúnnyal mutatja be. Fredro tehát semmiképpen sem a harmadik rend színrevivője. A nép jogainak darabjaiban alig ád hangot: kétségtelenül kiáll a néve mellett, de ez a kiállás eléggé kétértelmű.

Ennek következtében a polgári és népi szereplőit Fredro soha sem jellemzi mélyen és sokoldalúan, sosem mondhatja ki velük igazukat. A népi szereplők nála a groteszkus hordozói, de emellett — ugyanakkor — a józan ész képviselői is.

Wyka a cikk következő részében Fredro és a romantika viszonyával foglalkozik. Kimutatja, hogy Fredro íróvá érése idején, az 1820-as években csak a preromantikával ismerkedhetett meg, valamint a romantikus érzésvilág szentimentális csíráival. Ezért nem értette meg a romantika felszabadító és hazafias jelentőségét, védekezett a romantika ellen, mégpedig a józan ész és a realista groteszkus eszközeivel. Népi figuráival téteti neveltségé az álmódosítást, a nemesi múlt magasztalását. Ebből a szempontból legjelentősebb műve *Az első jobbfajta nő*, a *Senki engem nem ismer* és az *Erőszak*. E darabok magva egy-egy történeti plebejus anekdota, időszerű politikai utalásokkal, valamint erkölcsi célzásokkal. Az *Erőszak* c. darabnak antifeminista és osztrák-ellenes éle van. Műveiből a múlt romantikus megszépítése tel-

jesen hiányzik. Ha erre a múltra egyáltalán történik utalás, az is groteszk.

Az *Erőszakban* található irodalmi hagyomány a lengyel romantika első évtizedében ritkaságszámba megy. Ebben az egész korszakban egyetlen olyan művet sem lehet találni, amelyikben ennyire kifejezésre jutna a plebejus folklór, mégpedig a legigazibb, legrégebb népművészet. Fel lehetne tehát vetni azt az alapvető kérdést, hogy ellentét áll-e fenn a romantikusok által elismert népiesség, és a Fredro által felhasznált népiesség között, melynek jellege plebejus, s melyet nem lehet népinek nevezni a népi kifejezés »falusi, paraszti« értelmében? Vagy talán ez a Fredro-féle népiesség a szélesen értelmezett népiességnek egyik változata, amelyet a romantikusok nem voltak képesek észrevenni, felismerni, de amelyet a realista Fredro észrevett és felismert?

Wyka válasza: Fredro plebejus, szatirikus, groteszk népiessége a népi hagyománynak egy része, amelyet a romantika nem látott meg. A Fredro-féle népiesség nem ellenséges, nem ellentétes a romantika népiességével. A nép az ő komédiáiban a romantika idején különös, másutt sehol nem található szerepet játszott. A népi alakokat Fredro nem tudta realista módon ábrázolni. Parasztokat nem szerepeltetett műveiben. Népi alakok csupán mellékszerepet kapnak.

Bár Fredro életében nem értette meg a romantikus népiességet, mégis ő szólaltatta meg a múlt század lengyel irodalmában elsőnek a plebejus népiességet, a paraszti népiesség édestestvérét. Csak ily értelemben lehet tehát Fredrot népi írónak nevezni.

D. K.

TÖKES ORSZÁGOK HALADÓ FOLYÓIRATAI

MAYOUX. JEAN—JACQUES

Le théâtre chinois

[A kínai színház]

Europe, (1955.) 116—117. sz. 117—130. p.

A kínai népre hosszú évszázadokon keresztül feudális iga nehezedett. A nyugati társadalmak széttagoltságát sohasem ismerte, soha sem szűnt meg egységes közösségben élni. Márpedig a hagyomány, a népművészet, amely a nép művészi tevékenységét jelenti, csak közösségben virágzik igazán. Ezért van kihalóban nyu-

gaton és ezért tenyészik dúsan Kinában. A nyomor egyetlen kis falut sem akadályozott meg abban, hogy eltartsa a maga árnyjátékosát. S ha a falu egy kicsit tekintélyesebb, már van egy tákolt színpadja és újesztendőkor, vagy aratás idején e színpad soha sincs híjával a nézőközönségnek.

Csu Jan meghatározása szerint »a kínai színház olyan drámai kifejezési forma, amely az ének, a tánc és a dráma egységére épül.« E »hagyományos« színház tehát valójában opera, a zene és az

ének nem foglalnak el benne annyira elsődleges helyet, mint nyugaton. A régi angol vígoperához hasonlóan ez sem terem új dallamokat, hanem csupán »az ismert nótára« éneklik a lírai jellegű részteket.

E dallamok szoros kapcsolatban állnak a drámai karakterű népi táncokkal, melyek az emlékünnepek, a közösségi hagyományok nyomán keletkeztek, s amelyek alkalmasak voltak színi előadásra. A nyugati fül számára a legmeglepőbben a váratlan, átmenet nélküli variációk hatnak, valamint a lármás muzsikával kísért magas ének, a fejhangon történő előadás, mely hirtelenül csap át a köznapi beszédbe.

A kínai játék mozdulataiban csodálatos egység van: a legnyugodtabb mozgástól a leglázasabbig, a leggroteszkebb mozdulattól a legbájosabbig, mindenütt kifejező és ugyanakkor stilizált az arcjáték és a koreográfia.

A kínai színház, hasonlóan a kínai íráshoz, többet közöl a nézővel, mint a világ többi színházi, ez ugyanis a leginkább vizuális jellegű.

A pekingi opera, mely a kínai színjátás hagyományait — a különböző elkorcsosult vidéki színházakkal szemben — legtisztább formájukban őrzi, nem ismeri sem a díszleteket, sem pedig a statiszták tömegét. A kínai színpad, akárcsak a kínai írás tömör, stilizált, elegáns szimbólumokkal dolgozik. Ha az Erzsébet-kori színház azt akarta közölni, hogy a cselekmény a tengerparton játszódik le, akkor felírást akasztott ki: »A tenger«. Kínában felfoghatatlan lenne a fantázia, ilyenre nincs szükségük. Mindent a szereplő hordoz magában. Az *Ősz folyójának* révésze például öltözetével és evezőjével egyszerre jeleníti meg az embert, a csónakot és a tengerpartot. A víz hűvös lehelle és csobogása pedig ott él a néző fejében. A méltóságteljes vezér, fején tollal, hátán zászlónyéllel: egy egész hadsereget jelképez. Nem kell lovat a színre vinni: elég helyette egy ostor is. Ami az állatokat illeti, a kínaiak mindent bemutatnak, ami neveléses, vagy ijesztő benéjük: csodálatos sárkányokat, bámulatos tigriseket! Micsoda nyelvek, fogak, szemek és sörények! És milyen pompásan szökellnek a fiúk, akik a bőruket viselik!

A kínai színjáték figurái általában ugyanazok. Ha uralkodó vagy hadvezér a hős, úgy fekete szakállt visel, és jelképezi a tiszteletet, a tekintélyt és a pompát. Mellette általában szerepel egy fiatal hős, egy ifjú lovag, egy hősnő és egy ifjú hősnő. Rajtuk kívül sok a mellék-

szereplő: vad, durva legények és leányok, valamint mindkét nembeli bohócok. A maszkok és jelmezek színe hagyomány-szerűen kapcsolódott össze bizonyos jellemekkel, így mielőtt a szereplő akárcsak ujját is megmozdítaná, a néző máris tudja, hogy ki áll a színen.

A kínai színpad előtt nincsen külön mélyedés a zenekar számára. A zenészek a színpadon játszanak ezeréves hangszerreiken: cimbalmon, dobon, hegedűn, sípon, különféle furulyákon, a pipának nevezett mandolinon, harci zajt utánzó trombitákon.

E színpadon naív, a mi szemünkben gyakran gyermekes szellem, inkább a bohózat, mint a vígjáték szelleme uralkodik. Nem áll messze tőle a cirkusz és a bábszínház. Ezeknek az előadásoknak fénypontját az akrobatikus és a vitézi balett képviseli. Atlétaerejű színészek barbár-fényű harci öltözékeikben azt az illúziót keltik, mintha csak a levegőben úsznának.

Az ember, ha ezt az egyszerű nyelvet szívével érti, hamarosan elfelejt mindenféle exotikumot és átadja magát a kínai humor élvezetének, melyet könnyed és kegyetlenségtől mentes malícia és szelíd incselkedés jellemez.

A kínai színház aranykorát általában a XII. és XIII. századra teszik. A kínai színjáték egyik legbonyolultabb és legkidolgozottabb típusa az úgynevezett Kunőcsu opera, mely a XVI. század óta ismeretes. Ennek a típusnak legjelentékenyebb képviselője *Az örök ifjúság palotája* c. mű, szerzője Hun Csen volt, aki a XVII. században élt. Az opera hőse Ming Huan császár, aki a VIII. században uralkodott, s egyben kiváló költő és muzsikus is volt. Népet azonban tönkretette, kedvesének, Jang asszonynak széleyei miatt. Miután az asszony öngyilkos lett, a gyámoltalan császár élete hátralevő részét kétségbeesve és lelkiismeretfurdalások közepette élte le. A kínai utókor nem bocsátott meg II. Richardjának. Hun Csen az első mandzsu uralkodók idején írt róla, amikor ezek a betolakodók a nemzeti ellenállás minden megnyilvánulását kíméletlenül elnyomták. Meglepő, hogy műve ennek ellenére mily merészen mutatja be az udvaroncok és hadvezérek cinizmusát, romlottságát és a zsarnokkal kötött hitvány szövetségüket. A darab hőse egy hazafias érzésű muzsikus, aki bátran szembeszáll a zsarnokkal. Hun Csen műve tehát félreérthetetlenül irányzatos dráma, de ez az irányzatosság gyengéd és bensőséges költészettel párosul.

A pekingi opera műsorán szereplő darabok nagybárá a fenti típushoz hasonlítanak, de tartalmukat, nyelvüket és zenéjüket tekintve népiesebb jellegűek. A pekingi opera műsordarabjai általában névtelen szerzőktől származnak — s amikor esv olyan darab, mint a *Liang San-po* szerzője hosszú korszakokon át névtelen marad, ebben valóban a nép kollektív zsenialitásának közvetlen kifejeződését kell látnunk. A dráma bonyodalma az egvéni szabadság és a családi, társadalmi elnyomás közötti összeütközésre épül. Az apa anyagi előnyökért eladja leányát, de végül is győz a szerelem. E régi mű ropant erővel áll ki az esvéni és a szív jogai mellett, és ez teljesen megegyezik az új Kína szellemével. Amikor ugyanis a népköztársaság számúzi a beteges érzéket, ezt azért teszi, mert hisz az igazi szerelem értékében, abban a szerelemben, amely két ember szabad választásán és személyes méltóságuk megőrzésén alapul.

Meglepő az a gyorsaság, mellyel a forradalom megteremtette saját »operáját«, *A fehérhajú lányt*. Felhasználta hozzá az idők mélyéből származó helyi hagyományokat, úgyho» a kezdet fantasztikus képei és a befejezésben felfénylő igazság mintegy kettős arcú adnak ugyanannak a személynek: egy legendásat, egy időszert. Persze ez a mű, melyben a Nagy Menetelést felidéző forradalmi szöve» a hagyományos dallamokhoz van alkalmazva, nem mentes az ellentmondásosságtól, és ezért megoldásai csak ideiglenes érvényűek lehetnek. A klasszikus opera szabályai túlságosan merevek. S bár ezek közül evések (mint például az a pekingi szokás, hogy a női szerepeket is férfiak játsszák) lassan feledésbe is merülnek, az évszázadokkal ezelőtt kialakult és azóta is gondosan megőrzött tradíciók súlya még mindig túlságosan ránehezedik a kínai színházra. Így például a zene szinte fűlsiketítő, mert az előadások hajdan a szabad ég alatt folytak le és a hangerőt később sem alkalmazták a zárt termek igényeihez. Lényegében változatlanok maradtak a kosztümök, parókák, maszkok is.

A kínai színház jövőjének kérdése az egész kínai kultúra további útjának kérdésével függ össze. A legnagyobb problémát itt is a hagyomány és az újítás viszonya jelenti. A megoldandó feladatokra Mao Ce-tung már 1942-ben tartott híres jenani beszédében világosan rámutatott. Egyfelől ki kell alakítani a hatalmas gazdasági, társadalmi és ideológiai átalakulás igényeinek megfelelő új kifejezési formákat, másrészt viszont feltétlenül meg-

kell őrizni a kínai kultúra ősi és a népben elevenen élő örökségét is.

A színjátszás terén a régi és új elemek ilyen összeolvadásából újfajta drámai formák jönnek létre. Ilyenek például a Ping-Csu nevet viselő darabok, melyekben az operett és a vígjáték elemei keverednek, de a vígjátéki elemek túlsúlyával. Ezek a mai élet kérdéseit a családi élet körén belül ábrázolják s ily módon a társadalmi forradalom által előidézett erkölcsi átalakulást segítik elő. A klasszikus darabok bemutatatták a szolgaság ellen lázadó férfi — és még gyakrabban asszony — alakját, ma viszont — gyakran a naív öröm hangján — e harc győzteseként jelenítik meg őt.

Az »irodalmi« jellegű műveknél sokkalta érdekesebbek azok a drámák, amelyek a nép spontán alkotó tevékenységének megnyilvánulásai. A munkások és katonák minden alkalmat megragadnak arra, hogy a felszabadulásért vívott küzdelmekből vett történeteket mimikus módon majd pedig dramatizálva adják elő. Erről tanúskodik *A hatos számú kapu* keletkezésének története is. A tiencsini pályaudvar rakodómunkásai embertelen nyomorban, rabló cégektől kizsákmányolva éltek a felszabadulás előtt. Egy ízben egy munkás leányát kényszerült eladni, ho»v megmenthesse haldokló feleségét. Az asszony mégis meghalt. A felszabadulás után a munkások értelmiségekkel szövetkezve megalkották a vértanú sorsuk emléként felidéző drámát, *A hatos számú kaput*.

Cikke végén a szerző azt a meg»vözödéset fejezi ki, hogy mindkét formának: a kínai népnek a szépség és báj iránti ősi hajlamát kielégítő hagyományos műfajoknak és az új típusú, harcra, dinamikus színháznak egyaránt megvan a maga további létjogosultsága. Mindkét forma a kínai kultúra új, nagy szintézisének szerves és nélkülözhetetlen részét képezi.

Sz. D. Gy.

MUSCETTA, CARLO

Metello e la crisi del neorealismo

[Metello és az újrealizmus válsága.] Società, 1955. 4. sz. 589—619. p.

Carlo Muscetta, a *Società* című olasz folyóirat szerkesztője, nagy jelentőségű tanulmányát két fő részre osztja. Az elsőben Vasco Pratolini híres, Viareggio-díjas regényéről, a *Metelló*ról írott kritikák áttekintését adja; a másodikban pedig a marxista esztétika alapján gyakorlat a műről bírálatot.

Tanulmánya elején szembeszáll azokkal a nézetekkel, melyek egy része szerint a »neorealismo«, mint irodalmi irány, már a múlté, más része szerint újrealizmus soha nem is létezett, csak ál-realizmus volt. Muscetta szerint az újrealizmus válságának jelei a növekedés és fejlődés problémáinak következményei, a realizmus igényének egyre erősebb jelentkezéséből adódnak. »Mint ahogy a csillagászatban nem lehetséges többé a ptolemaikus eszmék terjesztése, úgy a művészetben is minden vita és alkotás csak akkor lehet élő, ha a realizmus körül alakul ki.« Az újrealizmust a való ábrázolásának igénye hívta életre, s annak egyre tökéletesebb megvalósítására törekszik. Ezért kell problémáival foglalkozni, s ilyen szempontból kell tárgyalni Pratolini új művét is.¹

Az olasz munkásmozgalom történetének művészi ábrázolása (1875-től egészen 1945-ig) — ezt tűzte maga elé Pratolini. De ezt a hatalmas feladatot a tervezett trilógia első kötete alapján — eddig megoldotta-e? És jól oldotta-e meg?

A különféle pártállású polgári kritikuskok sokféle értékeléssel szolgáltak a mű megjelenése óta. Vigorelli a katolikus értelmiség szemszögéből előrehaladásnak jellemzi Pratolini művét: a *Szegény szerelmesek krónikájában* elbeszélő, itt meg már regényíró — állapítja meg. »A keresztény türelmetlenség« nyer ábrázolást ebben a regényben, hiszen főszereplője az »öröklét igazi érzésének« talaján állva harcol az igazságtalanságok ellen. E szavak nyomán Salinari rögtön be is jelentette, hogy a regény a »neorealismo« végét és a realizmus kezdetét jelenti az új olasz irodalomban. Míg a *Szegény szerelmesek krónikájában* nélkülözzük a hőst, addig a *Metellóban* az események már a főszereplő alakja köré csoportosulnak, a többi alak az ő egyéniségével van kapcsolatban, azt erősíti.

De nem hiányoznak a szenvedélyes támadások sem a katolikus oldalról. Bo és Piccioni a forgatókönyv-jelleget róják fel a mű hibájaként, s propagandát vélnek felfedezni a sorok mögött. A történelem »valamennyiünk öröksége és nem lehet azt egy rész sajátjául kijátszani«. Piccioninak Bocelli mond ellent, mondván, hogy Pratolini nem szándékozott »kimutatni« semmit, »felül tudott emelkedni« az egyoldalúságon, hiszen pl. Badolati mérnök személyét (aki az ellenséget testesíti meg) tárgyilagosan rajzolja. Sze-

rinte azonban a *Metello* nem történelmi regény, inkább csak vázlat. Vele ítáztat egyetérteni Dallamano: a regény túlságosan harmónikus, mégsem halad a nagy regények nyomdokain. Hiányzik belőle a konfliktus, az erők és eszmék küzdelme. Az eseményeket csak a munkások szemszögéből nézi. Cecchi rögtön ellentmond ennek: szerinte azért lehetett az osztályharc ábrázolása érzelmes és idillikus, mert a regény oly korban játszódik, amikor az osztályharc eszközei még enyhébbek voltak. De Robertis bírálata nem bocsátkozik a fentiek egyikével sem vitába, de szavai a regény leg-támadhatóbb pontjait veszik célba. Pratolini »éretlenségéről« is beszél, szerinte ekkora feladat megoldásához kevesek az író eszközei. Ezért csak a regény érzelmi részeit és nóalaktait dicsérheti meg. A napi- és hetilapok sorában utoljára egy, a »kommunistáknál baloldaltibb« kritikus (Pampaloni) támadta a könyvet, kijelentvén, hogy Pratolini, bizonyos »diplomáciai taktika céljai szerint«, valamiféle »kulturális politikai irány« alapján írta meg regényét. Nem művészi tudat, hanem ravaszság vezette Pratolinit a mű komponálásában. Ezért aztán — Pampaloni szerint — »mihelyt egy regényben a tétel a költészetet megelőzi, a regény reakciós lesz, akármilyen haladó is maga a tétel.«

A folyóiratok kritikusi közül egy ismeretlen bíráló »túlságosan polgárinak« találja a *Metellót*. Hibáztatja az érzelmi élet sokrétű ábrázolását és a »szovjet irodalom hősie és ünnepeles léggörét« kéri számon. Parronchi viszont kimutatja, hogy a regényben a firenzei építőmunkások »inkább az Evangéliumok, mint Marx, Engels, Cafiero és Kropotkin nyomán haladnak«. Szerinte Pratolini »túl is haladt a történelem materialista felfogásán« és eljutott »valami nagy és örök ábrázolásáig«. A regény alakjai »igazi népből való emberek« s ezért »bizonyos érzéketlenséget mutatnak az eszmék iránt«. Fortini a vitába »pártatlanul« igyekszik rendet teremteni, de csak megismételni tudja a korábbi bírálatok elmarasztaló ítéleteit és kiegészíteni Pampaloni meghatározását, amely nála így módosul: »Amikor egy regényben a tétel el akarja tüntetni a valóságos ellentmondásokat, amikor tehát a valóságot »megkönnyítik«, a regény ideológiai-po-

¹ Pratolini *Metello* c. regényéről először az *Irodalmi Figyelő* 1955. 2. számában (196. p.) közzöltünk ismertetést. — A regény jelentőségéről ld. Szabó György: *A mai olasz elbeszélő-irodalom. Irodalmi Figyelő*, 1955. 1. sz.

litikai mélységében reakciós. ha szándéka haladó is.«

Az igazán változatos kritikák bemutatása után — mellyel már sikerült, azok ellentmondásai ellenére, a regény körüli problémákat ismertetni — Muscetta visszatér az alapkérdéshez: mik is voltak Pratolini szándékai? És milyen történelmi helyzetben írta meg regényét? Lukács György nyomán a polgári kritika legfőbb bűnének Muscetta is a történelmietlenséget tartja; ezért először a regény fogadásánál körülményeit próbálja tisztázni.

A *Szegény szerelmesek krónikája* az ellenállás forró éveiben született, amikor a faszizmus keletkezésének emlékei is elevenebbül éltek, mint valaha. Ezért kerül a *Krónika* középpontjába az »Apokalipszis-éjszakája«, a fasiszta csapatok firenzei garázdálkodása. A *Metello* írásakor (1952) a helyzet egészen más volt. Lelkesedés és kiábrándulás sűrűn követik egymást. Az imperializmus megnövekedett nyomása alatt, az utóbbi évek folyamatos, hosszantartó és kemény harcai sokakban azt a benyomást kellették, hogy a leghasznosabb a kényelmes, várakozó álláspontra helyezkedni, hiszen a munkássztály céljai még igen távoliak, tehát bizonytalanok is, és harcában amúgyis a fáradtság jelei mutatkoznak. Pratolini erre a felfogásra egészségesen reagált, amikor korábbi időszakhoz fordult, olyanhoz, amelyben a békéért, a világ és Itália sorsáért a harc szintén nehéz körülmények között folyt. Pratolini szakítani igyekezett a »krónikás« szerepével és feljebb akart emelkedni a firenzei táj fölött és egész Olaszországot és a határon túli vidékeket is szemüvre vette.

Ilyen széles kitekintéssel azonban, a szocializmus és a nemzetköziség ábrázolása mellett vigyázni kellett arra, hogy a színek és ízek mégis erősek maradjanak: ezért maradt hű a konkrét — és annyira ismert — tájhoz, szülőföldjéhez, s ezzel komoly normát állított magának. A firenzei történelemben jelentős eseményt talált, az 1902-es nagy építómunkás sztrájkot, melynek ábrázolását a hivatalos történetírással akarta szembeállítani, s amely az újszemléletű történelmi vizsgálódás alapja is lehetne, a Croce-i klasszikus polgári szemlélettel ellentétben.

Pratolini periodizációja szükségképpen magával hozta azt, hogy a munkássztályt megszemélyesítő főhőst megalkossa. Harminc érelő esztendőre van szüksége Metellónak, hogy alkalmassá váljék a nagy mozgalmi eseménnyel való

egybefonódásra. Az írónak jelentős személyiséget kellett megalkotnia, tehát olyat, aki — hiába is támadja érte Fortini — még közelebb áll a mezőgazdasági munkáshoz, mint az ipari proletárhoz. De idézzük csak Engels kijelentését (Turatihoz intézett leveléből): »Ebben az országban a mezőgazdasági népesség száma sokkal nagyobb a városinál; a városokban a nagyipar kevésbé fejlett, ezért a *tulajdonképpen* proletáriátus csekély számú...«²

A regény építómunkásai valóban inkább a vidékhez tartoznak még, s csak a történet folyamán érnek meg politikailag egyre jobban; a »városiakkal« való kapcsolatuk révén, akik között sok régi harcos található a Risorgimento és a Kommün korából s akik akkortájt részint az anarchizmus, részint a szociáldemokratizmus felé fordultak.

A hős pozitívvá rajzolásának indítékait a valóság adta. Ebben a korban válik a munkásmozgalom igazán harcossá, s ekkor kezd igazán forradalmi erőt képviselni az ideológiai szomjúság is. Éppen ezért nehéz dolog ezt a mozgalmi gyermekkor nagyszerűségében ábrázolni. De nehéz a faszizmus »történetírása« után is, még nehezebb Lenin szavainak ismeretében, aki immár ötven éve szétzúzta a reformista irányzatokat, melyek ebben a korban virágoztak. Pratolini nem is mindig kerülte el a részint gunyoros, részint a késői szemléletből fakadó anakronisztikus ábrázolás veszélyeit, azért, mert nem mindenütt elmélyült, és igazán történelmi látás vezette regényeinek írásakor.

Pratolini mélyebb történelmi és eszmei átélés hiányában nem kifejezetten történelmi regényt akart írni, hanem »egy olasz történetet«, melyben hőst, mint a »legolaszabb« embert szándékozott festeni. Ezért aztán ahelyett, hogy osztályának helyesen eszményített hőst alakította volna ki, szándékosan középszerű embert mintázott meg. Metellót a regény folyamán szinte többször látjuk az ágyban, mint a munkásszövetségben.

Metello lényegileg komikus idillikus szereplővé formálódott annak ellenére, hogy története drámai eseményekben gazdag korszakon vonul végig. Nem annyira munkás élete, eszmei fejlődése, politikai harca, mint inkább kétes értékű nőhódításai jellemzik őt, és éppen ezért nehezen mérhető az *Anyra* Pável Vlaszov-jához.

² Engels—Ph. Turatihoz. Marx—Engels: Válogatott levelek. 1843—1895. Bp. Szikra. 1950. 543. p.

Metello ábrázolásának hibái után Muscetta áttér a regény *eszméi mondanivalójának* elemzésére.

Miért nem válhatik Metello a regényben igazán főhőssé? Egy szereplő tetteiben él, azok a helyzetek jellemzik, melyekben fejlődik, másokkal való kapcsolatain keresztül. De Metello mindenekelőtt mint a lányok bizalmas barátja jelenik meg, a szerelmi kalandok hőse, s a mozgalommal csak »találkozik«
élete folyamán. És ha az ábrázolás reális volna, a szerző nem állt volna meg a dolgozó osztályok egyes alakjainak jellemzésénél, hanem mindenekelőtt a mozgalmat akadályozó különféle burzsoá csoportok elemzését is nyújtana. Ezért van igazuk a kritikusoknak, amikor a regény kifejlődését teljesen filmszerűnek bélyegzik: a jellemzés ugyanis valóban külsődleges. Metello fejlődése jellegzetesen naturalista ábrázolásban jelentkezik. (»Mindenesetre, ahogy teste a teljes érettségben pompázott, úgy tettei és gondolkodásmódja is megerősödtek, mióta visszatért Firenzébe és a munkába«) — és e mondatok után néhány lap következik, amelyekben Pratolini felsorolja, mennyi mindent is tud Metello.

Filippo Turati azt írta 1901-ben, hogy eredményesen vezetni a harcot csak akkor lehet, ha meg tudjuk különböztetni a birtokos osztályokat és el tudunk igazodni a bennük »többé-kevésbé rejtett ellentmondások tömegében«. Pratolini nem ismeri ezeket a belső ellentmondásokat az uralkodó osztályokban, mint Badolati mérnök alakja bizonyítja. A kritikák jól mutattak rá, hogy a mérnök »könnyített«
ellenfél, pedig Metellónak méltó személyes ellenfélre lenne szüksége. Pratolini amolyan De Amicis-féle jó-ságossággal bánik Badolatival, pedig az reális alakká csak akkor válhatott volna, ha az író kiélezte volna az ellentmondást a vállalkozó emberies érzései és üzleti érdekei között. Amíg a kifejlődő és monopolizálódó olasz kapitalizmus ábrázolásában az olasz irodalomnak csak Badolati-féle alakjai vannak, hogy lehet arról beszélni, hogy az újrealizmus átfejlődött a realizmusba?

Pratolini az olasz társadalomnak csak egyik részét ábrázolta: a népi mozgalom fejlődését. De az elnyomók való rajza nélkül nem tudja megmutatni a »proletariátus sűrített gyűlöletét«, mely a parlament békés harcra, a polgárháború légkörévé változtatja. Lenin úgy jellemezte az olasz helyzetet, hogy ebben az időszakban a két ellenfél megszakítás nélkül gyűjti erőit és szilárdítja szervezeteit.

Pratolini tud erről, de nem ábrázolja ezt. Az építőmunkások megtámadottaknak látszanak, pedig ők a támadók. Mindazt bemutatja, ami lohasztja a sztrájkot, de azt nem, ami élteti és vezeti azt. Ugy tűnik, mintha végül is csak azért sikerülne a sztrájk, mert Metellónak »széles vállal«
vannak.

Bár Metello szerelméről, Ersiliáról szóló részek igazán sikerültek, az író mégis eltávolodott a realista ábrázolástól, akár csak a *Két krajcár reménység* című film. Pratolini moralizálja az eseményeket és a szereplőket, ami a klerikális kultúra nyomait mutatja, és amely a film után a művészetek más ágaiba is kezd beférkőzni. »Minél előbb elfelejtem magamat, annál jobb«
— ezt mondja Metello. Pedig a realista művészet csak alárendelteti a társadalmi embernek a művészién egyénített és történelmileg tipizált természetes embert. A regényben viszont a társadalmi ember mindig átengedi helyét a másiknak. A sztrájk előtti éjszakán Metello mindenről inkább gondolkodik, mint amiről kellene. Egyetlen alkalom ez, ahol az író megpróbálja szereplőjét bizalmas erkölcsi mélységében bemutatni, de kikapcsolja a drámát és idillikus helyzetet teremt, amikor a főhős — minden összefüggés nélkül — gyerekkorának félelmeiről kezd gondolkodni. Szocialista-e hát Metello? Marx a kispolgárra jellemzőnek azt a lelkiállapotot tartja, amely szerint az állandóan úgy érzi, hogy nem lehet egy pillanatnyi figyelmetlenséget sem elkövetnie, mert rögtön a fejére omlik a ház.

Metello tanulmányozni kezdi a marxizmust, de míg egyik szeme a könyvön, másik szeme mindig kíváncsatos Ersiliáján — semmi sincs távolabb a szocializmustól, mint ez a kispolgári beállítottság, ez a »naturaliter szocialistaság«.

Még néhány jelentős hiba felsorolása után Muscetta röviden a nőalakok elemzésére tér át és általában kiemeli a róluk szóló részek művészi értékeit. Ersilia alakjában bukkannak elő Pratolini költői értékei.

A formai aránytalanságok — folytatja tovább — a tartalom egyenlőtlen érettségének következtében keletkeztek. Így a drámai hangsúly sokszor mellékes vagy másodrangú eseményekre esik. Ugyanakkor az író korábbi műveit is felülmúló nyelvi tökéletességet ért el, egyszerű, tiszta és ragyogó mondataiban.

Végezetül: mi a jelentősége a regénynek? Egyrészt bebizonyította, hogy a »katalikus realizmus«
két krajcárját keresni felesleges, hiszen már Engels megírta,

hogya a történelmileg »tehetetlen« kereszténység fejlődésének utolsó állomásához érkezett és képtelen bármilyen haladó osztályt is szolgálni, mint annak ideológiai kifejezője. Másrészt bizonyította, hogy még milyen messze vagyunk azoknak a botlításoknak a szétesztásától, melyek — Lukács szerint — a dekadencia elleni küzdelemben hatásosak. Voltaire szavait kell Pratolini regényére idézni — fejezi be sok helyen támadható, de igen érdekes tanulmányát Muscetta — Voltaire szavait: »Elégedettnék lenni? De mivel?« — »Metello fontos alkotás, de még fontosabb számunkra Pratolini jövője és még inkább a realizmus jövője. De hogy az újrealizmus továbbra is mint lelkiállapot jelentkezék — nem, ezzel nem lehetünk elégedettek«.

Sz. Gy.

WURMSER, ANDRÉ

Critique de la Critique

(A kritika kritikája)

Les Lettres Françaises, 1955. 587. sz.

Wurmser cikke E. Henriot *Maitres d'hier et contemporains* és Paul Kemp mostanában megjelent kritikái művének ismertetésével és bírálatával foglalkozik.

Mind a két megbírált kritikus hibája, hogy csak az »irodalmi tényt« hajlandók tudomásul venni. Ezáltal ítéleteik gyakran hiányosak, vagy elhízottak, — bár becsületesen tárgyilagosságra törekednek.

Az irodalom legnagyobb értéke az, hogy segít megismerni az embereket. A nagy realisták, Stendhal, Dickens, vagy Balzac, az embert embertársaihoz való kapcsolataiban ábrázolták, tehát teljes és valóságos életében. A következő évszázadban az individualizmus túlhajtása, — amelyvel együtt járt a versengés elfajulása is — oda vezetett, hogy az írók önmagukba húzódtak vissza, önmagukban vájkáltak és kutattak. Gide elvet csinált az írói ön-analízisből. »Az ember én vagyok« mondja a polgár. »Az Ember; Gide« — mondja André Gide. Az irodalomnak ez az önmagába-süppedése különösen érezhető a két háború közötti időszakban éppen azoknál az íróknál, akiket sokan a legnagyobbaknak hisznek. Valéry saját szellemének a működését tanulmányozta, Gide kitergetti természetellenes hajlanait, Proust (bár ő »túlcsordul önmagán) mikroszkóp alatt vizsgálja Proustot. Egyedül az önvizsgálat üdvözít.

E. Henriot ezzel az áramlattal száll szembe, amikor — Mallarmét értékelve — kudarcot emleget. A kudarc oka, Hen-

riot szerint az, hogy a költő »megfosztotta önmagát... attól az emberi és univerzális jellegtől, amely a lángész sajátja és amely Homéros, Vergilius, Shakespeare, Corneille, Racine, Lamartine, Hugo, Baudelaire, Verlaine és sok más, nagylelkűen kitárulkozó költő műveinek évszázadokra maradó dicsőséget és népszerűséget biztosít.« Ez a dicsőség nem lehet osztályrésze annak, aki »a szépséget egyedül a kifejezés egyéni voltában kereste« és aki a költészetet »pusztán értelmi műveletté« fokozta le.

Az olyan kritikus azonban, aki maga is hasonló a megbírált írókhoz, igen könnyen belesik ugyanabba a hibába. Nem próbálja a művet a történelmi és társadalmi körülmények világánál megérteni és magyarázni, hanem vizsgálódását az íróra korlátozza, amint az író csak önmagát vizsgálja. A könyvek társadalmi jelentőségén átsiklik. »Irodalmárként« foglalkozik az irodalommal, az irodalmat az irodalommal akarja magyarázni. Ezért válik a levegője nem egyszer áporodottá és dohossá. Mindig csak szavak, szavak: forma és technika. Robert Kemp szerint Balzac és Proust között annyi a különbség, hogy az egyik vérmes, a másik ideges, és más a kifejezőmódjuk. Vajon csak ennyi lenne az eltérés két író között, akik közül az egyik »a francia társadalom titkára«, a másik pedig a betegességig belemerül önmaga vizsgálataiba?

Az ilyen kritika csak azt kutatja: *hogyan alkottak az írók, de nem törődik azzal, hogy mi tette őket azzá, amivé lettek.* Összeszűkíti látóhatárát azáltal, hogy csak irodalmi okokról és következményekről hajlandó tudomást venni. Behunyja a szemét minden olyan tényező előtt, amelyről maga az író nem tudott. Az íróval valami Robison Crusoe-nak látja, aki csodálatosképpen lepottyán az égből egy lakatlan szigetre, ahol — újabb csoda — gazdagon felszerelt könyvtár várja. Így aztán a kritika inkább életrajz és bibliográfia lesz, mint bírálat és magyarázat. Jean Pommier azt mondja Marcel Bouteron Balzac-tanulmányaihoz írt előszavában, hogy a nagy halottak »általunk élnek... akik az ő emléküknél szenteltük magunkat«. Ez nem így van. Stendhal nem a buzgó Beyle-isták jóvoltából él — bármilyen haszon is legyen különben ezek munkája — hanem él azért, mert a műve élő és *mindnyájan* tanulhatunk, és tanulunk is belőle.

Valamely irodalmi alkotás létrejöttének »intim története« még nem irodalom-

történet. Az irodalomtörténet pedig nem lehet meg egymagában, amint hogy bármelyik tudomány is csak a többivel együtt, velük összefüggésben létezhet. Modeste Mignon-nak saját élete van, akkor is, ha az író Mme Hanska inspirálta, amikor ezt az alakot megalkotta. Viszont Gobseck-et, vagy Nucingen-t nem értheti meg az, aki nem ismeri a kezdődő kapitalizmus pénzügyi viszonyait. Az a jelenség, amelyet Balzac »a pénz emelkedő mozgása«-nak nevez, mérhetetlenül fontosabb, mint Balzac magánéletének azok a visszatükröződései, amelyekkel gyakran találkozunk a *Comédie Humaine* lapjain. Jean Pommier-nak igaza van abban, hogy Balzac életrajza értékes segítséget adhat művei megértéséhez. De az egész *Comédie Humaine*, Balzac egész életműve és az egész realizmus megkapja magyarázatát ebben az egy mondatban: »A történetíró a francia társadalom, és csak a titkár szerepét vállaltam.« Helyes, ha az írakkal is foglalkozunk: de elfelejthetünk-e arról, aki diktálja a szöveget? A kritikus, aki csak a könyvek világáról vesz tudomást, úgy tesz, mint az iskolás gyerek, aki a tanító ceruzával előrajzolt vonásait tintával utána húzza. Sajnos, a mai kritika többnyire ebbe a hibába esik. Robert Kemp kijelenti: »A művészet: a művész énje.« E. Henriot szerint: »... ha íróról van szó, végeredményben csak az irodalmi tény vehető figyelembe.«

Ennek a szemléletnek téves volta kiütöközik az egyes írók értékelésekor. E. Henriot — Bourget-ről szólva — megállapítja, hogy politikai nézeteinek kialakításában nagy része volt az 1871-i Kommúnnek, melynek tanúja volt, és látta »teljes céltalanságát«. Lehet-e helyes Bourget írói művének megítélése, ha az ítélet alapjául ez a politikai vélemény szolgál? Hasonló Robert Kemp vélekedése Anatole France-ról, akiről ugyan elismeri, hogy mint politikus »az igaz és helyes őszinte és becsületes védelmezője« volt, de egyébként harminc esztendei politikai működését elintézi azzal, hogy »a Dreyfus-ügy utáni politikája nem érdekes. Ekkor már csak pártember, Jaurès vagy Lenin mögött. Mi a szabadságát szerettük«.

Mivel kritikusaink elve az, hogy a nem irodalmi tényezőkről nem vesznek tudomást; ennek az elvnek a következetes alkalmazásával nemegyszer oda jutnak, hogy kénytelenek ezeket a tényezőket letagadni, vagy úgy tenni, mintha nem látnák őket. Robert Kemp — Mari-

vaux *L' Ile de la Raison* című darabjáról azt mondja, hogy az teljesen apolitikus mű, valószínűleg az akkoriban divatos *Gulliver utazásai* hatása alatt keletkezett. Vajon lehet-e éppen Swift *Gulliverjét* »apolitikusnak« minősíteni? Vagy nem komolytalan-e Laclos *Liaisons dangereuses*-jéről azt állítani, — mint ezt ugyancsak R. Kemp teszi — hogy »Mme de Merteuil bosszúállásának története«? Nem jár-e közelebb az igazsághoz Roger Vailland meghatározása ugyanerről a könyvről: »Egy, a bukás szélén álló, társadalmi osztály rajza«?

Ezek után nem meglepő, hogy a két megbírált bíráló egyformán kedvetlenül tekint a jelenlegi — és az eljövendő — ifjú írói nemzedékre. Mindkettő melábusan tekint vissza a »belle époque«-ra, bár maguk is látják ennek a korszaknak középszerűségét. E. Henriot szerint »nem lenne igazságos, ha a kor sivárságáért a megfigyelőt tennők felelőssé«. Felelős azonban a megfigyelő azért, ha korábban csak a középszerűséget látta meg. Zola — ugyanabban a korszakban — nem csak »a gazdag és tétlen emberek szívdobogásait« vette észre. Minden esetre jellemző, hogy Bourget méltatásánál E. Henriot különös elismeréssel ír »fékező« szerepéről. Ő is tudja tehát, hogy a világ merre tart, s ebbe alighanem bele is törődött, csak azt szeretné, hogy a haladás legalább minél lassúbb legyen. R. Kemp szerint a mai ifjúságban erős a »nyáj-szellem«, s alig várja, hogy feloldódhassék a tömegben.

A haladó kritikus ezeket a megállapításokat — és a polgári kritika egész szemléletét — nem fogadhatja el, mint ahogy nem lehet közömbös a »más igazságával« szemben sem. Igazság: egy van, s ennek a szolgálatá az író és a kritikus kötelessége.

S. Z.

TERSEN, EMILE

Mickiewicz et la France

(Mickiewicz és Franciaország)

Europe (1955.) 118. sz. 27—46. p.

Adam Mickiewicz 1832-ben, a lengyel forradalom leverése után telepedett le Párizsban. A francia nép szenvedélyes érdeklődéssel figyelte a lengyelek szabadságharcát, újjongott, ha a cári seregek vereségéről jött hír. A forradalom bukása általában megdöbbenést okozott — »mintha jóvátehetetlen megaláztatás súlya alatt görnyednének az emberek« — írja Louis

Blanc. A lengyel menekülteket szeretettel fogadják, megsegítésükre francia-lengyel bizottság alakul La Fayette elnökelete alatt. A közvélemény hatására a kamarák 3 milliós hitelt szavaznak meg részükre. Helyzetük azonban mégis bizonytalan és a jövő nem sok jóval biztat. »Több, mint hatezren vagyunk itt menekültek... a legtöbben szinte betevő fátal nélkül, és reménytelenül... Én irodalmi munkákkal foglalkozom, lázas fárósággal, görcsös mozdulatokkal dolgozom, írok és nyomtatok. De azért mégis a megőrüléshez járok közel« — írja Mickiewicz egy levelében.

Elég sokáig nem tudja megszeretni Párizst és Franciaországot. Még 1834-ben is azt írja: »Úgy utálom Párizst, hogy alig bírom elviselni.« Elvonultan él és azon fáradozik, hogy a lengyel emigráció jobb- és baloldalát összebékítse. 1832. decemberében jelenik meg *A lengyel zarándok könyve*, szenvedélyes tiltakozás, mindenfajta, különösen a cári zsarnokság ellen. De kemény szavakat mond a francia kormányról is. »Franciaország kormányzói és doktorai, akik szabadságról beszéltek és a zsarnokságot szolgálják: úgy fogtok saját népetek és az idegen despotizmus közé kerülni, mint egy hideg vassrúd a kalapács és az üllő közé... És azt kiáltjátok majd a kalapácsnak, népeteknek: »Nép, bocsáss meg és enyhülj meg, mert mi szabadságról beszélünk.« A kalapács pedig azt válaszolja majd: „Nem, mert te a szabadság mellett szóltál ugyan, de ellene cselekedtél.« »És újul erővel zuhan majd a kalapács a vassrúdra.«

Ebben a könyvében Mickiewicz még csakis erkölcsi szempontból, tisztán idealista szemlélet szerint foglalkozik a forradalommal, a szociális átalakulás gondolata még nem jelentkezik. Politikailag ellenben állást foglal a köztársasági államforma mellett, ami a lengyel emigráció baloldalának programjában volt. Az emigráció jobbszárnyáról keserű bírálatok hangzanak el, XVI. Gergely pápa pedig indexre téteti a könyvet.

Franciaországban ekkor még csak igen kis körben ismerték Mickiewicz írói munkáit, 1830-ban Burgaud des Marets lefordította a *Konrad Wallenrod*-ot, de ennél sokkal nagyobb visszhangra talált a francia közönség körében *A lengyel zarándok könyve* fordítása, melyet Montalambert készített 1833-ban. A könyvet szenvedélyes érdeklődés és csodálat fogadta. Lamennais „korunk első költőjének nevezte Mickiewiczet. Sainte-Beuve

megállapítja, hogy a könyv „demokratikus és lázadó«, de ajánlja mindenkinek. akik a jövőd szabadság gondolatát hajlandók a legkülönbözőbb megjelenési formákban, a leoszokatlanabb öltözetekben is tanulmányozni és elfogadni.«

Az 1834-ben megjelenő *Pan Tadeusz*-nak még nagyobb sikere van. Most már Mickiewicz személyére is felfigyelnek, személyes ismeretségbe kerül a párizsi társaság több nevezetes tagjával. David »országa legkiválóbb költőjének« nevezi. Baráti köréhez tartozik George Sand. Chopin, Marie D'Agoult.

1834-ben megházasodik, Céline Szymanowska nevű honfitársnőjét veszi feleségül. Ismeretségi köre tovább bővül, Michelet-vel és Quinet-vel egész életére szóló barátságot köt. Személyes körülményei megjavulnak, de írói pályája megtörik. 1834 után mintha elapadna alkotó kedve. A politikai helyzet reménytelennek látszik. Franciaországban megszilárdul a bankárok és monopolisták uralma. Lengyelország a cár rabságában marad. A reményt vesztett költő kételkedni kezd az irodalmi alkotás értékében. »Századunk igazi költészete talán még meg sem született« — írja. »Mi még csak közeledtének jeleit vehetjük észre.« Sajátmagát méltatlannak érzi arra, hogy a jövő költészete nek erre az »ígéret földjére« lépjen. Új kifejezési formát keres, a dráma és a történetírás felé fordul.

1835-ben elkezd írni *Lengyelország történetét*. 1837-ben két történeti tárgyú színdarabot is ír: a *Jakob Jazinski*t és az *A Bar-i szövetségese*ket. A két dráma színrehozatalát azonban nem tudja elérni.

1839-ben családi és pénzügyi gondokkal küzdve kénytelen Lausanne-ban a latin irodalom tanszékét elfogadni. El kell tehát szakadnia Párizstól. A sok sikertelenség, feleségének kezdődő elmebaja mélyen lesújtja. »Mindenfelől bal szerencse vesz körül. Nagyon megöregedett a lelkem.« — írja 1839 elején egy barátjának.

1840 végén már újra Párizsban találjuk. A francia kormány kézdeményezésére a Collège de France-on »szláv nyelvi és irodalmi« tanszékét szerveznek, s erre Mickiewiczet hívják meg. 1840. december 22-én tartja első előadását, amely iránt nagy érdeklődés nyilvánul meg. Előadásaiban arra törekedett, hogy megismertesse a szlávokat (tehát nemcsak a lengyeleket) a francia közönséggel. Ezt a megismerkedést történelmi jelentőségűnek tartotta, Kollárra hivatkozott.

»Minden nép kimondta már az utolsó szót. Szlávok! rajtunk most a sor, hogy megszólaljunk«.

A Collège de France-i előadások alkalmat adtak arra, hogy még jobban elmélyüljön a barátság, amely Michelet-hez és Quinet-hez fűzte. Bár vérmérsékletük erősen különbözött, három közös eszme összefűzte őket: a nemzetek, nemzeti történelmek és sorsok szeretete, hit a népben és misztikus hajlandóság. A három ember kölcsönösen szereti és csodálja egymást.

1844. májusában Lajos Fülöp egyre reakcionáriusabbá váló kormánya nyugtalanodni kezdett Mickiewicz előadásai miatt. Lamennaist és Blanquitt bebörtönzik, Marxot és Bakunyint kiutasítják. Mickiewicz túlságosan sokat emlegeti a »jüliusi szellem«-et, amelyet a kormány már régen megtagadott. Szabadsággolják, majd 1845-ben mással töltik be a helyét.

Ez az esemény újabb anyagi gondokat jelent, de Mickiewicz nem török meg. »Kényelmes, sőt ragyogó helyzetet biztosíthattam volna magamnak« — írja testvéreinek — »ha megtagadom a hitemet. Azt akarták, hogy maradjak nyugodtan. De ez csak a holtaknak és a boldogoknak illik. Mi zavarjuk a világot, zavarnunk kell, ha akarjuk, ha nem.« Politikai szemlélete most már egészen más, mint még néhány évvel előbb volt. A történelem haladása forradalmárrá tette. »... Köztünk és a dolgok régi rendje közt szövetség nem lehet,« — írja.

1848-ban tevékenyen bekapcsolódik a forradalomba. Olaszországba utazik, hogy lengyel légiót szervezzen. Időközben Párizsban összeomlik Lajos Fülöp trónja. Egy kis ideig úgy látszik, hogy a köztársasággal valóban beköszönt a szabadság. Michelet és Quinet (akiket Mickiewicz után szintén elbocsátottak) visszatérhet a Collège de France-ba. De a Cavaignac-i reakció hamar véget vet a rövid szabadságnak, s a Párizsba visszatérő Mickiewicz nem kaphatja vissza katedráját. A *La Tribune des Nations* c. lap munkatársa lesz, itt jelennek meg politikai tárgyú cikkei, amelyekben a reakciót támadja, de — és ez mutatja politikai szemléletének következetlenségét — a bonapartisták és szocialisták kibékülését sürgeti. A későbbi III. Napoleon színlelt liberáliszmusa és az elnyomott nemzetek iránt hangoztatott barátsága Mickiewiczet éppen úgy megleéveszti, mint később Kossuthot. Innen ered Mickiewicz bonapartista »messianizmusa«, amely külön-

ben semmiképpen sem illik bele forradalmár gondolkozásába.

Újságírói működésének a kormány intézkedése vet véget: a *La Tribune des Nations*-t betiltják. Mickiewicz újra megélhető gondokkal küzd, felesége elmebaja súlyosbodik. Franciaországban újra semmibe tűnik a szabadság ábrándja: Napoleon Lajos, most már »herceg-elnök«, nemsokára császár lesz, Mickiewiczet az *Arsenal* könyvtárosává nevezik ki. Megélhető megvan, de a nyilvánosságtól elzárták. »Eltemettek ide, és én nem tudok hullák között élni!« — panaszozza. Csak barátaival beszélgetve fejezheti ki gondolatát, de kijelentései mutatják, hogy politikai eszméi tisztulnak: »Lengyelország jövője« — mondja egy alkalommal — »a népben van. A néppel kell együtt dolgozni. Ez az első feladat.«

1855-ben a krími háború újból reményeket ébreszt a lengyelekben. Mickiewicz is hazája felszabadulását várja; ismét bekapcsolódik a politikai életbe: Törökországba megy, hogy demokratikus lengyel légiót szervezzen. Reményeinek újabb megcsalását nem éri meg. 1855. november 26-án meghal kolerában.

Holttestét Franciaországba szállítják és a Montmorency-i temetőben — sok lengyel emigráns nyugvóhelyén — temetik el. Az akkori francia sajtó igen szűkösen emlékezik meg haláláról: a forradalmár költőről a kormányhű lapok nem akarnak, a guzsbakötött ellenzéki újságok nem mernek sokat írni. De emléke nem tűnik el. 1867-ben felállítják emlékművét. Victor Hugo ekkor így ír róla: »Ha Mickiewiczről szólunk, akkor a szépről, a helyesről és az igazról beszélünk, a jogról, amelynek katonája, a kötelességről, amelynek hőse, a szabadságról, amelynek apostola és a felszabadulásról, amelynek hirnöke volt.«

Hamvait 1890-ben a krakkói Wawelbe szállították át. Ebből az alkalomból Renan beszélt a Collège de France nevében. »Mondjuk meg sírod felett, hogy a miénk voltál« — mondotta. Valóban, francia állampolgár volt, de ennél többet jelent az, hogy szívvel és aggyal részese volt a franciaországi fejlődésnek. Nem jutott el a végso következetesség, nem volt már ideje arra, hogy mindent megértsen. De így is szociális átalakulást kívánó republikánusként fejezte be életét s tudta, hogy Franciaországot a munkás jelenti. Renan igazat mondott: a nehéz út, amelyet »a lengyel zarándok«, Mickiewicz megtett: nagy részében francia út volt.

S. Z.

BOWERS, FREDSON

McKerrow's Editorial Principles for Shakespeare Reconsidered

[McKerrow Shakespeare-szövegkiadási elveinek kritikája]

Shakespeare Quarterly, 1955. 3. sz. 309—324. p.

R. B. McKerrow 1939-ben adta ki *Prolegomena for the Oxford Shakespeare* c. művét, amelyet bevezetésnek szánt a Shakespeare-drámák egy részének eredeti helyesírású szövegkiadásához. Maga a szövegkiadás McKerrow időközben bekövetkezett halála miatt nem jelent meg, de a bevezetésben kifejtett szövegkritikai elvek, Walter Greg módosításaival és kiegészítéseivel, irányadóvá lettek a kérdéssel foglalkozó elméleti irodalomban. A szerző az újabb szövegkritikai és bibliográfiai kutatások fényében revízió alá veszi McKerrow kiadási elveit.

Bowers szerint McKerrow szövegkritikai elveinek túlzott konzervativizmusa arra az ellenszenvre vezethető vissza, amelyet egyrészt a XVIII—XIX. sz.-i kiadások eltelen eklekticismusa, másrészt John Dover Wilson mutató, de tudománytalan módszerei kelteket benne. A kiadási elvekben mutatkozó hiányosságok másik forrása az volt, hogy McKerrow szövegkritikai gyakorlata során nem foglalkozott behatóan azokkal a bonyolult problémákkal, amelyeket a többféle hiteles szövegben fennmaradt drámák (pl. a *Hamlet* és az *Othello*) felvetnek. Bizalmatlan volt az olyan feltevésekkel szemben is, amelyek a szöveg útját ígvekeznek rekonstruálni a kéziratától a nyomtatásig. Ilyen feltevésekre azonban szükség van. A *Troilus* és *Cressida* fólió-szövegéről pl. kiderült, hogy egy javított kvartó-példányon alapszik: a modern szövegkiadás gondozójának ezért előzetesen el kell döntenie, hogy az eredeti kvartó vagy a fólió eltérő olvasatai mögött rejlő kéziratokat tartja-e hitelesebbnek.

A helyes szöveg kritikai megállapításában a feltevésnek fontos szerep jut,

McKerrow azonban csak tények alapján szeretett dönteni. A leghitelesebb szövegnek azt tekintette, amely szavaiban, helyesírásában és pontozásában legkevésbé tér el a szerző kéziratától. Shakespeare azonban nem rendezte drámáit sajtó alá, s ezért nem világos, hogy kéziratban a színtársulatnak átadott fogalmazványokat, letisztázott példányt, vagy a drámának a színpadi gyakorlatban kialakult, színiutasításokkal ellátott, rövidített stb. formáját kell-e értenünk. McKerrow hallgatólagosan feltételezi, hogy a dráma nyomtatott verziója egybeesik Shakespeare utolsó kéziratosszövegváltozatával. Ez azonban az egyetlen szövegben fennmaradt drámák esetében is valószínűtlen, a több, egymástól független kéziratosszöveg hagyományon alapuló nyomtatott szövegeknél pedig nyilvánvaló képtelenség.

Bowers hangsúlyozza, hogy a hiteles shakespeare-i szöveg csak összehasonlító módszerrel állapítható meg. A múlt század hatvanas éveiben készült cambridge-i kiadás kitűnő irodalmi érzékkel, de elvi alap nélkül válogatott a régi kiadások olvasataiból, emendációhoz aránylag ritkán folyamodott. Fél évszázad múlva a nyelvi, történeti és bibliográfiai kutatás újabb eredményei tudományosabb módszerrel dolgozó szövegkiadást tettek volna lehetővé, de a szerző szerint J. Dover Wilson, az új cambridge-i Shakespeare-sorozat szerkesztője nem használta ki ezt az alkalmat, McKerrow pedig arra a következtetésre jutott, hogy a szövegkritika nem tudomány, hanem művészet. Gyakorlatilag azonban csak az olyan emendációk jogosultságát volt hajlandó elismerni, ahol a másoló vagy a szedő gondatlansága nyilvánvalóan értelmetlenné torzította a shakespeare-i szöveget. Bowers rámutat arra, hogy a mechanikus szövegűség elve a javított kvartó-szövegeken alapuló fólió-lenyomatok esetében a helytelen olvasatok nagyszámú emelkedéséhez vezetne, az egymástól független kéziratokon alapuló szövegeknél pedig nem alkalmazható.

Bowers szerint McKerrow azt az álláspontot képviselte, hogy a shakespeare-i szövegekre és történetükre vonatkozó konkrét ismereteink nem gazdagodhatnak, a spekulatív feltevések pedig nem bizonyíthatók. A kiadói feladata csak az lehet, hogy a fennmaradt szövegeket kellő mérséklettel megtisztított alakban tovább hagyományozza.

A modern szövegkritikai és bibliográfiai módszer hívei ezzel szemben azt vallják, hogy a szövegek beható elemzése csak most kezdi meghozni gyümölcsét. Minden Shakespeare-dráma szövegtörténetét külön munkahipotézis alapján kell rekonstruálni, a munkahipotéziseket összhangba kell hozni egymással és az Erzsébet-kori nyomdák gyakorlatával. A szöveg megállapítása eklektikus lesz, de elvszerű: a szövegvariánsok kiválasztásának elveit az illető drámára vonatkozó munkahipotézis fogja megszabni.

A szerző következtetése az, hogy McKerrow tételei többé nem szolgálhatnak irányelvül Shakespeare és az Erzsébet-kori drámáirók kiadásánál.

Sz. M.

KUZMINA, V. D.

Nyeizvesztnije proizveznyija ruszskoj gyemokratyicseszkoj szatyiri XVIII. veka [A XVIII. századi orosz demokratikus szatíra ismeretlen alkotásai]

Izvesztija AN SzSzsZR OLiJa, 1955. 4. sz. 374—383. p.

Kuzmina négy, eddig ismeretlen XVIII. századi szatíráról közöl és lát el magyarázatokkal. Az elsőt 1792-es évszám alatt találta az Állami Történelmi Múzeum gyűjteményében. A címe: *Poveszty o nyekojem goszpogyinye* [Egy uraság története]. A nagyjából párbeszédekből álló szatíra arról szól, hogy egy uraság visszatér birtokára és megkérdezi jobbágyát, mi történt távolléte alatt. A jobbágy ravasz válaszaiból csak lassan érti meg, hogy hozzátartozói meghaltak és birtoka lezüllött. A paraszt olyan szellemi fölényben van végig a párbeszéd folyamán, hogy az ostoba földesúr teljesen neveltségessé válik. A szatíra jellegzetes darabja a XVIII. századi népi irodalomnak, amelyben a parasztok gyakran teszik neveltségessé uraikat.

A másik szatíra *Poveszty a goszpogyinye i prikazcsike* [Történet az uraságról és az ispánról], melyet Kuzmina a Tudományos Akadémia leningrádi könyvtárában talált egy XVII. sz.-végi gyűjtemény-

ben, inkább elbeszélésformájú, több benne a párbeszédek közötti szöveg. A kerete ennek is ugyanaz, mint sok korabeli szatírának: a földesúr kikérdezi ispánját. Itt azonban a szereplők viszonya egészen más: az ispán hű szolgája urának és arról panaszkodik, hogy egy paraszt nagyon meggazdagodott a faluban, s tönkretette a többieket. A földesúr igazságot tesz: a meggazdagodott paraszttól elveszi vagyonát, de meg nem bünteti, a hű szolgát pedig megjutalmazza és felszabadítja. Az elbeszélés érdekessége, hogy a parasztság vagyoni rétegződését tükrözi, viszont gyenge oldala más szatírákkal szemben az, hogy megőrzi bizonyos illúziókat a »jó földesúrról«.

A harmadik közölt szatíra: *Razgovor o kokuske v szugye* [Beszélgetés a kakukról a bíróságon], az Állami Történelmi Múzeum 1789—1792. évi gyűjteményében található. A szatíra főhőse Vaszilij egy párbeszéd során mondja el Andrejnek, hogy egyszer a szomszédjával összevesztett az erdőn, mert mindketten azt állították, hogy a másiknak szól a kakuk baljóslatú kiáltása. A szóváltásból verekedés lett és bíróság elé került a dolog. A bírák, hogy »igazságot« szolgáltathassanak, behordatják a bíróság udvarára a peres felek birtokáról a fákat, a ménest, a nyáját, a rókákat és a medvéket, mert ezek voltak a verekedés egyedüli tanúi. Minthogy azonban egyik »tanú« sem vall, a pert eldöntetlenül hagyják, a feleket kibékítik, a behozott jószágot pedig eltulajdonítják. A történet jó példája a szatirikus kiélelésnek: a valószínűtlenül mulatságos eset alkalmat ad a bírósági tisztviselők kapzsiságának leleplezésére. A szatírában magas fokon áll a jellemábrázolás: az ügyész nyílt zsarolásával szemben a bíró az igazság bölcs keresőjének mutatkozik, de természetesen ő is ugyanolyan kapzsi, mint az ügyész.

A negyedik közölt mű — *Sztyihotvornaja szatyira na szud i csinovnyikov* [Verses szatíra a bíróságról és a hivatalnokokról], melyet Kuzmina a Lenin Könyvtár XVIII. sz.-végi kéziratárában talált, — szintén a bírósági és az állami szervezet gúnyolja ki, de általánosabban és nyíltabban. Felsorolja a cári kancelláriától a legkisebb helyi szervekig az összes állami szervezetet és a bennük dolgozó hivatalnokokat, s valamennyit megvesztegethetőnek, bürokratikusnak, népeellenesnek mondja ki.

A közölt szatírák — állapítja meg végül Kuzmina — nem kollektív népi alkotás termékei, ha ismeretlen is a szerzőjük. A bírósági szervek pontos ismeretéből, az írásmód kulturáltságából és egyéb tényezőkből arra lehet következtetni, hogy a szatírák a jobbágszármazású városi értelmiség körében keletkeztek. A harmadik szatíra egyébként belső rokonságban áll Arany János Fülemülénének témájával.

D. P.

CASH, ARTHUR H.

The Lockean Psychology of »Tristram Shandy«

[A *Tristram Shandy* locke-i pszichológiája]

Journal of English¹ Literary History, 1955. 2. sz. 125—135. p.

A szerző helyteleníti Sterne regényének eddig szokásos szerkezeti elemzésében a különbség-tevést téma és kitérés között. Szerinte a *Tristram Shandy* mint regény szerves és egységes egészet alkot. A mű a főhős jellemét, a történes eseményeit és az idő múlását a főhős gondolatsorának rögzítésével revelálja, s mint ilyen az első »tudatfolyam« regény (stream of consciousness novel), amely műfajnak legismertebb korunkbeli angol példája Joyce *Ulyssese*.

Sterne regényének szerkezete és főhősének pszichológiája Locke ismeretelméletének lélektani alapjaira épül. A tanulmány szerzője azonban rámutat arra, hogy Sterne Locke-nak nem a képzettársításra vonatkozó tanítását tekintette műve szerkesztő elvének, miként századunk angol regénytörténeti tanulmányai állítják. Ahogyan a Cash tanulmányával egyidőben megjelent, John Trangott-féle monográfia (*Tristram Shandy's Word*) is hangsúlyozza, Sterne sokkal többet köszönhet a Locke által vázlatosan kifejtett szakadatlan gondolat-láncolat elméletnek (train of ideas), amelvet egyébként keletkezése korában még nehéz volt élesen elválasztani a képzettársítási elmélettől. Shandy lelki világának és a regény szerkezetének kulcsa Sterne azon szándékában rejlik, hogy a szakadatlan tudatfolyamot, a gondolatok láncolatát, az elme működését ábrázolja. Az elme Locke szerint képtelen hosszút ideig egyetlen tárgynál időzni. Sterne e lélektani tényt regényének elkalandozó kitéréseivel szemlélteti, továbbá azzal a

módszerrel, ahogy hőse egyik tárgyról a másikra kapcsol s ugrik. Locke-nak a tartamra vonatkozó megállapítását Sterne regényének tudatos kronológiai aránytalanságai öntik művészi formába, az idő telése regényében nem a hagyományos módon, hanem a tudatfolyam bemutatásával történik.

Locke-nak képzelettársítási elmélete Sterne-nél csupán komikus szándékú ábrázoló eszköz. Jól látható ennek alkalmazása a regény játékos nyitó-incidensében, a főhős nemzésének a mechanisztikus szombat-esti óra-felhúzással való kapcsolatba hozásával, avagy Toby bácsi érdeklődési körének katonai jellegű centripetalizmusában.

O. L.

MAY GEORGES

L'Histoire a-t-elle engendré le roman? Aspects français de la question au seuil du siècle des lumières

[A történetírásból keletkezett-e a regény? — Hogyan válaszol a kérdésre a felvilágosodott XVIII. század elejének francia regénye]

Revue d'Histoire littéraire de la France, 1955. 2. sz. 155—176. p.

A modern francia regény a XVIII. század elején alakult ki. Lesage, Prévost. Marivaux regényei közül a legjelentősebbek 1715—1730 között jelentek meg; benyűk látjuk ma a francia regény modern alaptípusait, s egyben a XVIII. század irodalmának legjellemzőbb műfaját. Georges May azt a kérdést vizsgálja meg velük kapcsolatban, milyen törekvések hozták létre a műfajt, hogyan viszonylik a század tudatában a regény a történetíráshoz, mi a kettő közötti kapcsolat, s igyekszik a regényműfaj eredetére világot deríteni.

Régi feltevés, hogy a regény és a történetírás egy töről fakadt. Általánosan elfogadott az a felfogás, hogy mindkét műfaj az eposzban leli ősi formáját. Az eposz, homéroszi alakjában, még egyesíti a történeti és a regényes elemeket. A korai francia regények írói, különösen a XVII. század elejének hatalmas regénytermése idején, sűrűn hivatkoznak a klasszikus hagyományra, s a regény és az eposz közti különbséget abban látják, hogy az egyik versben íródott, s tárgyát főleg hősi, harci, csodás eseményekből meríti; míg a másik, a regény, inkább szerelmi kalandokról szól. Ez a felfogás

sokáig él; Diderot a XVIII. század közepeén, csakúgy mint majdnem egy századdal később Vigny, ugyanezt vallja. Vigny szerint: »Az *Iliász*, a *Megszabadított Jeruzsálem* nem mások, mint történelmi regények, csak éppen versben vannak írva és csodás elemeket tartalmaznak.«

1660 és 1730 között — G. May elemzése szerint — az eposzból sarjadt regény újból megtalálja kapcsolatait a vele egy töröl fakadt történetírással, főleg a történetírás akkor divatos, legirodalmibb fajaival, az életrajzzal, a krónikával, az önéletrajzzal, s leginkább az emlékirattal. May hivatkozik Brunetiére-nek a megállapítására, aki szerint Lesage csak az emlékirat, a mémoires-irodalom hatása alatt írhatta meg »az időrendben első modern regényt, vagy helyesebben, az első regényt, amelyben a műfaj öntudatra ébredt« (A francia regény a XVII. században, 1891). Hogy történt ez az öntudatra ébredés?

A XVII. század francia irodalmának központi kérdése a valóságábrázolás. Boileau, a század törvénytszabó kritikus-a azt veti a regényírók szemére, hogy a valóságtól elrugaszkodnak, képzeletükre bízzák magukat (Ars Poétique) és nem követik a klasszikusok szabályait (IX. Szatíra). A két vád a század felfogásában egyet jelent, s egyformán súlyos hibának számít. A regényírók igyekeznek is magukat igazolni. Előszavaikban a regényt, mint műfajt, a nagy tiszteletben álló, klasszikus hagyományokkal rendelkező történetíráshoz szeretnék kapcsolni. Egyesek, mint Mme de la Fayette (*Clève hercegnő*, 1662) Boursault (*Condé herceg*, 1675), Mme de Villedieu (*Szerelmi napló*, II. kiad. előszava, 1680) még felhívják olvasóik figyelmét művük fiktív jellegére. De a többség az ellenkezőjét teszi. Érdekes bizonyosságát szolgáltatja ennek Pierre Bayle (a *Dictionnaire* — az *Enciklopédia* emez elődjének — szerzője), aki panaszkodik a regényírók eléggé meg nem bocsátható merészségére: »képzeletük szüleményeit összekeverik a hiteles történelmi tényekkel...« »A kiadók és a szerzők mindent elkövetnek, hogy elhitessék, hogy ezek az állítólagos történetek valóságos kéziratokból valók; mert jól tudják, hogy a szerelmi históriák és egyéb kalandok nagyobb sikerre számíthatnak, ha elhiszik róluk, hogy igazak, mintha abban a meggyőződésben olvasnák őket, hogy csupán a képzelet szüleményei...«

Bayle erőfeszítése hiábavalónak bizonyult; egyre több és több regény jelent

még a hitelesség igényével. Saint-Réal abbé *Don Carlosa* (1672) és a *Spanyolok összeesküvése* c. regénye (1674) már bibliográfiai jegyzeteket is közöl, hogy az olvasókat végképp meggyőzze a történet igaz voltáról. A technikai fogások egész arzenálját vonultatják fel az írók. Courttilz de Sandras elindítja az ál-önéletrajzok áradatát (*Monsieur le Comte de Rochefort emlékiratai*, 1687).

Courttilz de Sandras művének megjelenése egybeesik a mémoires-irodalom fellendülésével. Ebben az időben adják ki a renaissance mémoires-íróinak még ismeretlen műveit, a Fronde szemtanúinak feljegyzéseit, hogy aztán 1715. és 1730. között egymás után jelenjenek meg Retz, Mme de Montpensier, Henriette d'Angleterre stb. emlékiratai. Courttilz de Sandras már ismerte a nagy sikert elért De Pontis *Emlékiratait*, amelyről még ma sem bizonyos, hogy valóban De Pontistól származik-e (1676). C. de Sandras egymás után adja ki — a valódi mémoires-okkal egy időben — apokrif műveit, amelyeknek némelyike még a kritikus szemű Bayle-t is csalódásba ejtette, annyira, hogy a Mémoire de M. d'Artagnan-t hiteles forrásként idézte; Prévost is bizonytalanságban van még, vajon C. de Sandras művei hiteles dokumentumok-e, vagy nem (1735). A példa ragadós. Egymás után jelennek meg a hasonló művek, a sok között egy-egy sikerültebb is, pl. Hamilton *Grammont gróf emlékiratai* c. regénye (1704), s végül, 1715-ben elérkezünk Lesage *Gil Blas*-ához, amelyet az első modern francia regénynek tartunk. 1700. és 1750. között, az ismert 946 regényből kb. 200 van első személyben írva, közöttük a leghíresebbek, pl. Marivaux, Prévost regényei.

Mindezek az első személyű regények azt a látszatot igyekeznek kelteni, hogy hiteles emlékiratok, némelyik valósággal történelmi dokumentumnak tűnik. Prévost, a *Manon Lescaut* szerzője, a *Cleaveland* elé megtévesztésig elhithetőnek látszó történetet ír az állítólagos kézirat sorsáról, amelyet »változtatás nélkül« közöl. Pedig Prévost egyáltalában nem akarja magát történetírónak feltüntetni. De el szeretné határolni az általa művelt regényműfajt a korábbi századok romaneszk-regényeitől. — Sajátos francia jelenség ez. Az angol irodalomban, Defoet kivéve, alig találunk rá példát ebből a korból. Az angol nyelv minden nehézség nélkül különbséget tud tenni a *story* és az igazi történelem, a *history* között. A francia író, aki a végtelen hosszúságú, divatjamult *roman*-októl szeret-

né elhatárolni művét, ebben a korban leginkább a *histoire* szóval jelöli művét, ez pedig egyformán jelent valódi és kitalált történetet. A két értelem nemcsak a szóban, hanem a *histoire*-nak nevezett regényben is hosszú időre egybeolvadt a francia irodalomban.

Ezt az egybeolvadást elősegítette a történetírás akkori állanota is. A XVII. század történetírása a liviusi formát követi, amely írói értékét tekintve, kétségtelenül magas fokon áll, de történeti módszerei annál vitathatóbbak. A Líviust utánzó francia történeti munkák tipikus példája Mézeray műve (Franciaország története Pharamondtól napjainkig, 1667—68); érdekes gyűjteménye a történeti arképeknek, a lélektani elemzéseknek, a kulisszák mögötti intrikáknak. Iskolát csinált; követői azt vallják, hogy a történelem »az emberi cselekedetek anatómiája« (Saint-Réal, 1671), művelése révén »az ember önmagát ismeri meg másokban« (Du Fresnoy, 1713). Ez lesz Prévost ideálja is, aki szerint a történetíró lélektani és erkölcsi portrék festésével éri el célját (1733).

Paul Hazard a történetírásnak ebben a tényektől és a hűségtől való elfordulásában találja meg az okát annak, hogy szinte egyeduralkodó műfajjává válik. De ez a győzelem valóban pyrrhusi: elveszti tárgyilagos jellegét, uralkodóvá válik benne a szubjektív elem. Azonban éppen ez járult leginkább hozzá, hogy a regény fejlődésére hatással lehetett. Közzelebb került egymáshoz a két műfaj, s sokszor igazán nehéz eldönteni, melyik is jutott a másik befolyása alá. A századfordulón a történetírás művelői sorában találjuk a legjelesebb regényírókat. Kialakult az a vélemény, hogy a történelem valójában megismerhetetlen. Megerősítették ezt a memoire-ok, amelyekben korlátlanul nyilatkozik meg az írók elfogultsága, szenvedélyessége, indulata. Így aztán szinte alig lehet észrevenni a különbséget a még történeti műfajnak tekinthető memoire-ok és a hasonló külsőben megjelent regények között. A regény már nem a távoli múltban játszódik. Tárgyát a közelmúltból, sőt az egykorú eseményekből meríti, s nem a nagy történelmi tények mellett időz el, hanem az események titkos rüggőit keresi, rendszerint a legvalószínűleg szerelmi intrikákon keresztül. A XVIII. század embere egyre határozottabban szembefordul a klasszikus irodalmi eszményekkel; az általános embereszmény helyett az egyéniséget helyezi előtérbe, ezt keresi a távoli országok-

ban, az új világrészekben, s igyekszik az idegen környezetnek megfelelően rajzolni hőseit. Az új regényben a történelem már csak háttér. E háttér előtt új hősök mozognak, akik jelzik, hogy megváltozott a közönség ízlése: a XVII. század nagy regényeinek hibátlan, eszményi alakjait kiszorítják az elevenebb, saját korukra jellemző regényalakok; megjelennek a kalandorok, a kártya és a szerelem lovagjai is. Regényben és életben lázadásnak vagyunk szemtanúi, egy le-tűnt világ eszményeit seprik el a Des Grieux és Lescaut-féle lovagok (a *Manon Lescaut* hősei), Gil Blas és könnyűvérű barátai. A regény a memoire-ok szenvedélyességével formálja saját képére a történelmet, kíméletlen kritikával illet mindent, ami idejét múlta. Harcos műfajjává lesz újra, mint volt régen, a közép-korban.

A memoire-irodalom hatása annál erőteljesebb volt, minthogy a hivatalos történetírás ugyanebben a korban nem tudott felmutatni jelentősebb műveket. Ez is magyarázatul szolgál ahhoz a tényhez, hogy a XVIII. század elején megszülető modern francia regény memoire-jellegű; csak jóval később, a következő században, Balzac-kal, Stendhal-lal, George Sanddal vetkezi le ezt a jellegét, amikor a megújuló történetírás már jelentős műveket alkot, amelyekben megindul a múlt feltárása, új módszerekkel, hatalmas tudományos apparátussal. Mindez azt bizonyítja, hogy a történetírás és a regény felődése párhuzamos. A XVIII. század elején végbement kölcsönhatás nélkül (a regény és a legirodal-mibb történeti műfaj, az emlékirat között) nem alakulhatott volna ki a modern francia regénynek az az alaptípusa, amelyet Lesage *Gil Blasa*, Prévost *Manon Lescautja* és Marivaux *Marianneja* képvisel, mint századunknak, s egyúttal e század jellegének leghűbb kifejezői.

P. L.

GUICHARD, LÉON

Beaumarchais et Mozart

Note sur la première représentation à Paris des *Noces de Figaro*

[Beaumarchais és Mozart. — Jegyzet a *Figaro házassága* első párizsi bemutatójáról]

R. d'Histoire littéraire de la France, 1955. 3. sz. 341—343 p.

1793. március 23-án, a jakobinus diktatúra kellős közepén mutatták be Pá-

rizsban »Mozart polgártárs« operáját, a *Figaro házasságát*. Az irodalom és zenetörténet általában nem vesz róla tudomást, hogy az 1793-ban bemutatott opera zenéjét Mozart szerezte, annál kevésbé, mivel Beaumarchais az operára vonatkozó egyetlen levelében utalást sem tesz a zenére. Maurice Rat 1950-ben megjelent Beaumarchais-tanulmányában is azt állítja, hogy Mozart operáját csak 1807-ben mutatták be Párizsban, az 1793 március 23-i bemutató mindenféle zenei »mesterkedések« kétése eredménye volt csupán. Az igazság ezzel szemben az, hogy 1793-ban is teljes egészében adták elő az opera zenéjét. A baj a szöveggel volt. Beaumarchais vígjátékából az olasz Da Ponte készített librettót, amelyet aztán Notaris, Mozart operáinak francia szövegírója fordított franciára. Francoeur, a párizsi opera egyik igazgatója azonban a librettóhoz még hozzácsapta az eredeti Beaumarchais-vígjáték csaknem teljes szövegét. Az eredmény siralmas volt; az előadás rendkívül hosszúnak tűnt, az énekesek nem tudtak megfelelően »átváltani« a prózai és az énekelt részek között, a közönség, amely elsősorban zenét akart hallgatni, a hosszú párbeszédek alatt türelmetlenkedett, annál is inkább, mert a vígjátékot ismerte. Ennek eredménye volt aztán, hogy az operát, ebben a formában, mindössze ötször játszották.

Beaumarchais a bemutatón nem jelent meg, de a második előadásra element, majd április 3-án megírta bíráló hangú levelét az Opera színészeihez.

T. E. I.

PRICE, HEReward T.

The Function of Imagery in Webster.

[A képvilág szerepe Websternél]

PMLA, 1955. 4. sz. 716—739. p.

A képvilág költői és drámai szervező szerepének vizsgálata eddig majdnem kizárólag Shakespeare-re korlátozódott. A szerző a vizsgálódás körét az Erzsébet-kori dráma egész területére ki akarja terjeszteni. Cikkében John Webster két olasz tárgyú tragédiáját tárgyalja, mert a képrendszer bonyolult mélységében szinte Shakespeare-t leginkább Webster közelíti meg. A képvilág nála is szerkezeti forma, amely a cselekmény felépítését szilárdítja meg.

Price a kettős szerkezet következetes alkalmazásában látja az különbséget, amely Webstert drámaíró kortársaitól megkülönbözteti. A többiek izolált szó-

képeket valamely drámai pillanat költői hangsúlyozására használják; Websternél a képes cselekmény és a képes beszéd párhuzamos síkokon bomlik ki, s a legszorosabb kapcsolatban áll egymással. A websteri tragédiának lenyűgözően egységes hatása az író szigorú önfegyelmére vall, ami Price szerint ritka jelenség az angol irodalomban, kiváltképpen Erzsébet korában.

Ez a felfogás szöges ellentétben áll Webster hagyományos értékelésével, amely éppen a meseszöves lizaságát, a cselekmény kaotikus vonalvezetését szokta a drámaíró szemére vetni. Price elismeri, hogy Webster tragédiái látványlag epizódikus szerkezetűek, telve vannak erőszakos eseményekkel, gyilkosságokkal, de rámutat arra, hogy a drámaíró elsősorban alakjainak gondolatvilága érdekli. A cselekmény mechanizmusa arra szolgál, hogy a drámai jellem tömören, néha egy-egy sorban fedje legbensőbb énjét vagy az egész tragédia értelmét. Webster kezében a képvilág a legpregnansabb eszköz az igazság feltárására. Érvilágít a jellemre, érzékelteti a hangulatot, előre vetíti az eseményeket. Websternél ez az előrevetítés jellegzetesen ironikus: a várt jó rosszra fordul, a jövő meghazudtolja hőseinek reményeit. Webster a képvilág segítségével fejezi ki az alapvető drámai konfliktust, a külső látszat és a belső lényeg ellentétét. Olyan feldúlt, zilált világot ábrázol, amelyben a látszat nem tükrözi a valóságot: a gonosz aranyként fénylik, a jó viszont álcázással igyekszik védeni magát.

Price a két olasz tárgyú tragédia részletes elemzésével igazolja tételeit. A *White Devil* témája a rejtett rothadás, a bűnt fedő pompa. Maga a dráma címe is — *A fehér asszonyördög* — Webster módszerének jellegzetes polarítására utal; »fehér« jelentése az Erzsébet-kori nyelvhasználatban: »erkölcsileg tiszta, ártatlan«. Az ellentétek ironikus felfokozása a tárgyalási jelenetben éri el tetőpontját. Vittoria ragyogó bátorsággal, intellektuális erővel védekezik, de a néző tudja róla, hogy ringyó és gyilkos.

A polaritás — pontosabb terminológiával: az ellentétek dialektikus egysége — a képvilágban, a cselekmény ironikus bonyolításában és a jellemrajzban egyaránt megnyilvánul. Websternél senki sem teljesen gonosz. Vittoria és Brachiano szerelme tengernyi szenvedést és bajt okoz, de az erő és a szépség forrása is. Webster hősei a szerencsétlenség-

ben, a pusztulás szélén ébrednek rá a valósággra, s ekkor tündökölnék lefényesebben. A szerelmesek megdicsőülnek halálukban, s Flamineo, Vittoria bátyja, becületének megrontója, szintén a tragédia magasságába emelkedik.

A *White Devil* új elindulást jelentett a kor drámájában a képek bonyolult, mély összefüggésével; ezt a módszert Webster *The Duchess of Malfi* c. tragédiájában emeli tökéletességre. Antonio és a hercegnő nagy szerelmi jelenetében teljes a szókép és a cselekmény egysége; ez a jelenet a dráma központja, innen sugárzik az ironikus fény a számtalan különféle drámai helyzetre, ahol a látogat a keserű valóságot fedi. A képeket könyörtelen logika kapcsolja egybe, minden jellemalak, minden egyes szavuk és tettük szerves szerkezetbe forr. Webster fuga-szerűen dolgozza fel az örökké visszatérő témát, az emberi remények meg hiúsulását, a csalóka külső alatt rejlő borzalmat.

Price tanulmánya fontos korrekciót jelent az olyan kritikusokkal szemben, akik — mint pl. William Archer — a modern beszélgető-stílusú, reális helyzeteket ábrázoló dráma szemszögéből bírálták az Erzsébet-kori tragédiát, s ezért oly jellegzetes képviselőiben, mint Webster és Tourneur, csunán gótikus zűrzavart és lélektani valóságérzékenységet láttak. Az ilyen történelmietlen szemlélettel szemben M. C. Bradbrook tárta fel elsőnek az Erzsébet-kori tragédia sajátos törvényeit (*Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, 1935). Price vizsgálódásai szűkebb körre szorítkoznak: a websteri tragédia művészi egységét a visszatérő képvilág szilárd szerkezetéből igyekszik levezetni. Ez a módszer szükségképpen formális jellegű: feltárja a websteri tragédiában megnyilvánuló sajátos éleltátás egyik fontos kifejezési eszközét, de nem fedi fel Webster tragikus világszemléletének társadalmi gyökereit. Price finom elemzéseivel azonban hasznos előtanulmányul szolgálhatnak a kérdés szélesebb távlatú, marxista szempontból történő elemzésénél.

Sz. M.

KARST, R.

Schiller und Mickiewicz.

[Schiller és Mickiewicz]

Neue Deutsche Literatur, 1955. 11. sz. 49—54. p.

Két nagy költő emlékének áldozott a világ 1955-ben. Schiller halálának 150., Mickiewiczének pedig a 100. évfordulója

esik erre az évre. A kettős évfordulónak lengyel vonatkozásban van különös jelentősége, mivel Mickiewicz és a lengyel romantikus írók munkájukhoz a legtöbb ösztönzést a külföldi írók közül a német felvilágosodás képviselőitől, s főleg Schillertől nyerték.

Ez a hatás annál is érdekesebb, mivel a XIX. század elejéig a lenvelek nem tanúsítottak különösebb érdeklődést a német irodalom iránt. Csak Schiller fellépése és a francia Mme de Staël *De l'Allemagne* című munkája hívják fel a lengyelek érdeklődését a német irodalomra, s főleg a német romantikus költészetre. Ezek nagy segítséget adtak nekik a francia klasszikus irodalom béklyóinak a lerázásához, s Lengyelországban is győzelemre segítették a romantikus irodalmi irányt.

Herder, bizonyos mértékig Lessing, később pedig Goethe és Schiller voltak azok, akik a lengyel romantika kialakulását elősegítették.

E tényről nem szabad figyelmen kívül hagynunk azokat a körülményeket sem, amelyek a romantikus költészet megindulására döntő hatással voltak. Az irodalmi átalakulás kiinduló pontjai: a cári elnyomás alatt szenvedő Vilna és Varsó, ahol az átalakulás politikai előfeltételei — a feudális társadalmi formából a kapitalizmusba való átmenet — a legszembetűnőbben volt érezhető. Az 1830-as nemesi felkeléssel indult meg a politikai átalakulás, amelynek egyik irodalmi előharcosa a fiatal romantikus író, Adam Mickiewicz volt, aki költeményeiben a lengyel nép szabadságvágyát fejezte ki.

Az átalakulás előfeltételei sok tekintetben hasonlóak voltak mindkét országban. A XIX. század közepéig egyik átlamban sem volt központi kormányzás, a feudális osztály volt uralmon, s a különbség csak annyi volt, hogy míg Lengyelország három állam járma alatt nyögött, addig Németország 300 apró fejedelem nyomása alatt roppant csaknem össze. Mindkét országban többé-kevésbé azonos volt a parasztság helyzete, s hasonlóan alakult a polgárság ellenállása is. Ezért érthető, hogy a lengyel romantikus írók a legnagyobbat segítséget a német felvilágosodás és a német klasszikus irodalom nagyjaitól kapták.

A német felvilágosodás visszhangja elsősorban Kazimierz Brodzinski költő műveiben érezhető. *A klasszicizmusról és a romantikáról, valamint a lengyel költészet szelleméről és a Levelek a lengyel*

irodalomról című értekezésében Herder szellemében ír a nemzeti és népi motívumoknak az irodalom fejlődésében elfoglalt szerepéről. Majd Schillerre és Goethe-re hívja fel kortársai figyelmét, akiket az évszázad irodalmi vezéreinek nevez.

Brodzinski a német irodalom alapos ismerője volt, aki a varsói egyetem tanáraként megszerettette hallgatóival a német irodalmat, s műfordításaiban jelentős mértékben járult hozzá a német romantizmus ideológiájának elterjedéséhez. Az elégiákról írt értekezése felöleli Klopstocktól kezdve a német elégiaköltészetet. Sokat fordított Goethe és Schiller műveiből, s neki köszönhető Goethe *Werther*ének és Schiller néhány balladájának a fordítása is.

Goethe és Schiller népszerűségének megértéséhez vessünk egy rövid visszapillantást a kor irodalmi életére. Ebben az időben heves harc folyt a francia álklasszicizmus szabályait szolgáló módon utánzó írók, és az akkor éledő romantikus irány képviselői között. A romantikusok arra törekedtek, hogy a francia klasszikus dráma hármasságának szabályait megdöntsék, a lengyel irodalomban a francia befolyást csökkentésük, és az írókat a nagy nemzeti és szociális kérdések tárgyalásán kívül rábírnák a népköltészet tanulmányozására, s a népryelvnek irodalmi nyelvre történő fejlesztésére. Ebben a programban lett Schiller a lengyel romantikusok szövetségese.

Schiller költeményei lengyel fordításban először 1809 körül jelentek meg. A következő években a fordítások száma egyre nőtt. Első fordítója Franciszek Wezyk volt, akinek fordításai azonban formában és verselésben messze elmaradnak az eredetitől.

Az igazi Schiller-kultusz megteremtői a Vlnában élő romantikus írók, akik az 1817-ben megalapított illegális szervezetben Mickiewicz köré csoportosultak. Schiller tanításai, főleg az Oroszországhoz csatolt területeken hullottak termékeny talajba, ahol már a XIX. század kezdetén voltak forradalmi megmozdulások. Napóleon bukása után szétfoszlott a forradalmárok azon ábrándja, hogy a francia császár felszabadítja őket a cári elnyomás alól. Míkor pedig a kiváltságaikat féltő lengyel nemesség behódoltak I. Sándor cárnak, a nép ellenszenve és gyűlölete még erősebb lett. Az ellenállási mozgalom zászlóvivői a varsói és vilnai ifjúság illegális szervezetei voltak,

amelyek tovább vitték a harcot az idegen elnyomás lerázása, és a rendi osztálykülönbségek megszüntetése érdekében.

A politikai szabadságért és a nemzeti irodalomért folyó harcban a forradalmárok Schiller felvilágosító műveivel küzdöttek, amelyek közül: *A haramiák*, *Ármány és szerelem*, *Fiesco* és a *Tell Vilmos* a hatóságok előtt vörös posztóként szerepeltek.

Schiller drámáit már korábban is játszották a lengyel színpadon. Először *A Haramiákat* mutatták be a Varsói Nemzeti Színházban Boguslawski, a kitűnő vígjátékiró és színész rendezésében. 1803. január 20-án. A színház nehéz körülmények között mutatta be a darabot. A reakciós kritikusok esztelen haraggal támadták és betiltását követelték azzal az indokkal, hogy megrontja a jó erkölcsöket. Maga a fordítás, amely valószínűleg francia szöveg alapján készült, sem vált a darab javára. Ezért a darabot, bár a Moor testvéreket kitűnő művészek játszották, az első előadás után levették a műsorról. A *Fiesco* előadása 15 év múlva hasonló kudarccal végződött. Lassan mégis megtört a jég. Az *Ármány és szerelem*, *Stuart Mária*, *A messinai menyasszony* után, 1820-ban. Az *Orléáni szűz* ért el nagy sikert és ugyanebben az évben mutatták be ismét *A haramiák*-at, most már a közönség nagy tetszése mellett.

Az álklasszikusok, akik a lengyel színpadtól távol akarták tartani Schiller drámáit, kénytelenek voltak ezek után meghátrálni. Schiller drámái 1820 körül már annyira népszerűek voltak, hogy egyes darabok bemutatása ünnepi eseménynek számított. Ezek a darabok, melyek az európai népek szabadságharcát énekelték meg, természetesen az elnyomás alatt élő lengyel nép körében találtak legerősebb visszhangra.

Schiller műveinek népszerűsítésében nagy szerepe volt a Filomátok szövetségének (filomát = tudománykedvelő). Ezek közé tartozott Matewski, Mickiewicz barátja is, aki — nagy Schiller-imádó lévén — felhívta Mickiewicz figyelmét Schiller drámáira, s ösztönözte őt azok lefordítására. Mickiewicz, barátja rábeszélésére, nekilátott a német nyelv tökéletes megtanulásához, hogy annál nagyobb tanulmányozhassa Schiller műveit.

Az első Schiller-vers, melyet Mickiewicz lefordított, a *Der Handschuh* [A kesztyű] című ballada volt, ezt követték a *Licht und Wärme* [Fény és meleg] és a

Resignation [Belenyugvás]. Ezek a fordítások nem maradtak meg. 1820-ban fogott hozzá a *Don Carlos* fordításához, amiből azonban csak az első felvonás jelenete és a 2. jelenet egy része maradt ránk. A fordító, aki az 1780. évből származó első kiadást vette alapul, a német eredeti 10—11 szótagos verssorait párosrímű 13 szótagos lengyel szavakkal pótolta. A kinyomtatott szövegből azonban a vilnai cenzúra 1824-ben három versszakot törölt. Utolsó fordításai közül az *Amália*, és a *Der Jüngling am Bach* egy kis töredéke, még ma is élvezhető olvasmány.

1820 végén készült el Mickiewicz az *Óda az ifjúsághoz* című himnuszával, melyet Matewski egyenesen Schiller keresztlányának nevezett. Mickiewicz e himnuszában a régi világ átalakulásának

szükségességét vallja és a szabadság napjának feljövetelét hirdeti. Schiller hatása érezhető Mickiewicz későbbi munkáiban, a balladákban, különösen a *Romantikában*, amely a romantikus irodalom egyik kiáltványa lett.

Schillernek a lengyel romanticizmusra gyakorolt hatása 1820—1830. években érte el tetőfokát. A novemberi felkelés összeomlása után, amikor sok író emigrációba kényszerült, a hatóságok üldözése ellenére is Schiller művei tartották ébren a lengyel ifjúságban a függetlenségi törekvéseket. Találóaan mondotta róla Kazimierz Tetmajer, a Fialal Lengyelország-mozgalom egyik vezető alakja: »Ha élne, barátunk lenne és ügyünk igaz védelmezője.«

B. D.

A TUDOMÁNYOS ÉS IRODALMI ÉLET HÍREI

A Béke Világtanács kulturális évfordulói. A Béke Világtanács ebben az évben is megünnepli az egész világon azok emlékét, akik különös érdemeket szereztek a világ kultúrájának fejlődésében. Az 1956. év különösen gazdag lesz évfordulóiban. Ime azoknak az alkotóknak neve, akiknek a jövő évben a szokottnál nagyobb figyelmet szentelünk, vagy akikkel éppen most ismerkedünk meg: Kalidasza, India legnagyobb költője; Tojo Oda (Szezsü), nagy japán festő volt, 450 évvel ezelőtt halt meg; Benjamin Franklin (születésének 250. évfordulója); Wolfgang Amadeus Mozart, (születésének 200. évfordulója); Pierre Curie (halálának 50. évfordulója); Henrik Ibsen (halálának 50. évfordulója); Heinrich Heine (halálának 100. évfordulója); G. B. Shaw (születésének 100. évfordulója); Rembrandt van Rijn (halálának 350. évfordulója); Fjodor Dosztojevszkij (halálának 75. évfordulója).

Thomas Mann életéről filmet készít Hans Huber rendező. Zürichben már felvételeket készítettek az író lakásáról.

Moszkvában, az Írók Központi Házában sajtókonferenciát tartottak az *Inosztannaja Lityeratura* (Külföldi Irodalom) c. folyóirat első két számának megjelenése alkalmából. A konferencián részt vettek a Lengyel Sajtóiroda, egy kínai napilap, a Bolgár Távirati Iroda, a Reuter iroda, az *Unitá*, az *Humanité*, a *Daily Worker*, a *New York Times*, a *Messenger*, a *Corriere della Sera* és egyéb napilapok képviselői. Az *Inosztannaja Lityeratura* főszerkesztője, A. Csakovszkij ismertette az egybegyűlteket előtt a megjelent számok tartalmát. A sajtó képviselői számos probléma felől érdeklődtek, így többek között azon írók nevei iránt, akiknek cikkeit az újság kinyomatni szándékozik, a honoráriumok nagysága felől, a folyóirat perspektívájáról és afelől, milyen visszhangot kelt a lap a szovjet olvasók körében. Azon írók neve közül, akiknek alkotása magá-

ravonta a szerkesztőség figyelmét, Csakovszkij megemlítette Vercors, Bhattacsari, Veres Péter, Wilson, Brecht, Faulkner, Ivo Andrić, Moravia, Sadoveanu, Remarque és Mauriac nevét.

A Lenin-renddel kitüntetett Moszkvai Allami Lomonoszov Egyetem fennállásának 200. évfordulója alkalmából a Szovjetunió Legfelsőbb Tanácsának Elnöksége a Munka Vörös Zászló Rendjével tüntette ki.

A szovjet kormány engedélyt adott a Metro-Goldwyn amerikai filmársaságnak, hogy Van Gogh festő életéről készített filmje számára felvételeket készítsen a moszkvai Modern Művészet Múzeumának Van Gogh képeiről.

A cseh nyelvészet komoly hiányossága volt, hogy mindmáig nem állott rendelkezésre az ó-cseh nyelv teljes és megbízható anyagot tartalmazó szótára. Jan Gebauer szótára csonka volt. A Cseh Nyelvtudományi Intézet ezért új, közép-típusú szótárt készít elő (kb. három köteteset), mely a cseh nyelvű írott emlékek kezdeteitől egészen az 1500 évig terjedő anyagot fogja tartalmazni.

A strahovi könyvtárban nyílt meg a XI—XVI. századi cseh könyv fejlődésének kiállítása. Az értékes kódexek nagy tömege bizonyítja a régi korok cseh művészeinek alkotó készségét.

Manzoni születésének 170. évfordulóján megemlékezést tartottak az olaszországi Leccóban, melyen a közoktatásügyi miniszter is megjelent. Az előadások két fő témája *Az optimizmus és pesszimizmus Manzoniánál*, és *A leccói vidék Manzoni világában* volt. Ugyanakkor nagyszabású képzőművészeti és fényképkiállítást is rendeztek.

A Román Népköztársaság Nagy Nemzetgyűlésének elnöksége Mihail Sadoveanu akadémikusnak és írónak 75. születés-

napján a Szocialista Munka Hőse címet adományozta. Az ünnepségen Gheorghiu-Dej vezetésével részt vett a román politikai, gazdasági és kulturális élet számos kiválósága. A kitüntetést Petru Groza, a Nemzetgyűlés elnöke nyújtotta át.

Mickiewicz bizottságok. A Mickiewicz-év megünneplésére megalakult a jugoszláv bizottság; a bizottságban többek között helyet foglal az evvik legkiválóbb jugoszláv író, Ivo Andrić, és O. Davičo költő és kritikus.

Dániában is megalakultak a Mickiewicz Bizottságok — itt az ünnepséget december 7-re tervezték. — Norvégiában a Mickiewicz-ünnepséget november 15-én tartották meg.

A Mickiewicz-év legérdekesebb eseményei közé számíthatjuk a mexikói Mickiewicz Bizottság tervét — mely szerint kiadják a *Pan Tadeusz* fordítását, valamelyik kiváló mexikói grafikus illusztrációival.

Erenburg tiltakozása. A *Morgen Tidningen* svéd szociáldemokrata napilapban mezeiént Ilja Erenburg nyílt levele. A levélben a szovjet író tiltakozik a *Tidens Foerlag* svéd kiadó eljárása ellen, hogy az *Olvadást* Swen Vallmark előszavával hozzájárulása nélkül kiadta. Erenburg megállapítása szerint Vallmark előszava nagyfokú rosszindulatot árul el, amely sértő a regény szerzőjének hazáira. »Az előszó — írja Erenburg — a hidegháború szellemében íródott, és célja az országaink közötti fennálló szívélyes kapcsolatok megbontása. A könyv ilyen kiadása ellenkezik a svéd politikusok és a svéd társadalom képviselőinek törekvéseivel, amelyek a népeink közötti barátság és együttműködés elmélyítésére irányulnak«. Erenburg hangoztatja, hogy levelet intézett a szerkesztőséghez, amelyben megkérte, hogy tiltsa be a könyv árusítását, de a levél eredménytelen maradt. A szovjet író a svéd írókhoz fordult, hogy figyelemmel a két ország közötti kulturális kapcsolatok fejlesztésének jó ügyére, de figyelemmel a kartársi szolidaritásra is, álljanak melléje és legyenek segítségére kiadási jogának megvédésében.

Moszkvában az Irodalmárok Központi Házában jugoszláv költészeti estet rendeztek. Az est bevezető előadását M. Iszakovszkij tartotta, majd szovjet művészek P. Nyegos, Zmaj, Dj. Jaksics, V. Iljics, F. Prešeren, M. Franyicsevics és M. Klopicsics műveiből adtak elő.

Hat napig tartott Kiebben a keleti szlávok történeti enoszával foglalkozó tudományos értekezlet. Az orosz bilinák és mondák tanulmányozásáról V. I. Csicserov professzor tartott előadást. Makszim Rilszkij költő az ukrán dumák költői szerkezetéről beszélt. Az értekezlet határozata hangsúlyozza, hogy fontos a szovjet népek eposzainak és a népi demokratikus országok népi eposzainak együttes tanulmányozása.

Puskinszkije Gori faluban kiállítás nyílt A. Sz. Puskin világirodalmi jelentősége címmel. A kiállított anyagok arról a szeretetről és tiszteletről tanúskodnak, amellyel az írók és olvasók a Szovjetunió határain túl tanulmányozzák Puszkint.

Az Uzsgorodi Egyetem 1955. október 18-án ünnepelte tízéves fennállását. Az egyetemen hat fakultás működik: filológiai, történelmi, biológiai, orvosi, kémiai és fizikai-matematikai. Az egyetem fennállásának tíz éve alatt hatszáz szakembert bocsátott ki. Jelenleg a levelező hallgatókkal együtt négyezer hallgatója van. Az egyetemen 147 professzor és előadó működik.

Sunao Tokunaga, japán proletár-író, ez év elején Kinába látogatott. Sunao Tokunagát a kínai nép már jól ismeri. Egy évvel az 1930-as japán invázió előtt írott *Fénytelen utca* című regényét lefordították kínai nyelvre. Tokunaga haladó regényéből a kínaiak megtudták, hogy a japán imperialistákhoz a japán népnek semmi köze nincs. Tokunaga szülei szegényparaszток voltak és ő már fiatal korában nyomdában dolgozott: ezeknek az éveknél az élményeit dolgozta fel regényében. A második világháború után írott művei közül *Békés dombok* című regényét, amely a japán proletariátus és a parasztság együttes harcát ábrázolja a haladó értelmiséggel a nagytőke uralma ellen, szintén lefordították.

Jeszenyin-émlékestet rendeztek a moszkvai egyetemen a költő születésének 60. évfordulóján. Az emlékbeszédet K. Zelinszkij tartotta. Az utóbbi öt év kutatási eredményei alapján érdekes és sok tekintetben új képet adott Jeszenyin életművéről. Az esten megjelent a költő nővére is. Az évforduló alkalmából az Állami Irodalmi Múzeumban emlékkiállítást nyitottak meg.

A szerb írószövetség 1955. évi nagydíját D. Kosztics *A levelek hívása* c. verseskötete és R. Konsztantinovics *Add meg nekünk ma c.* regénye nyerte.

A kolhozok életével foglalkozó szovjet írók tanácskozása a szovjet irodalom legfontosabb eseménye volt a II. Írókongresszus után. A tanácskozás érdekessége, hogy munkájában részt vettek kolhoz-elnökök, repáallomás-igazgatók, valamint a mezőgazdasági tudományok kiemelkedő tudósai, s néhány érdekes jelenségre hívták fel az írók figyelmét a kolhozok mai életéből. Egyidejűleg kiállítás nyílt meg a kolhoz-tematikával foglalkozó szépirodalmi alkotásokból.

Ankét az amerikai drámáról. New-Yorkban az amerikai *Saturday Review* az amerikai írók között ankétot rendezett arról a kérdéssel, hogyan lehetne segíteni az amerikai dráma vizsgáztalan helyzetén. Első kérdése az volt, hogy milyen intézkedéssel lehetne támogatni jobb színművek írását. Néhány igen érdekes feleletet kapott. Elmer Rice hangoztatta, hogy ennek első feltétele volna a világbéke létrejötte. Moss Hart és más írók a szerzők rossz anyagi helyzetével foglalkoztak és azt indítványozták, hogy az állam és a színházak alkotói ösztöndíjakat tüzzenek ki. Néhány író, köztük elsősorban Robert Anderson rámutattak arra, hogy senki sem gondoskodik a fiatal szerzők fejlődéséről, és ezért szükségesnek tartja, hogy az egyetemeken és egyéb intézményeknél színházi szemináriumokat létesítsenek. Thornton Wilder, az egyik leghíresebb amerikai író, óva inti az írókat a Broadway romboló hatásától, és a lehető legnagyobb támogatást ajánlja azon színházak számára, amelyek nem függenek a Broadwaytól. Robert Ardrey a színházak pénzüevi költségvetésével foglalkozik. Az ún. „shows» (látványos) kiállítások túlságos költségessége miatt kevés pénz marad a szerzői honoráriumokra. Drámái szerzők a szó szoros értelmében csak a leghíresebbek lehetnek, a többiek részére az csak mellékfoglalkozás. A *salemi boszorkányok* szerzője, Arthur Miller, rámutat arra, hogy a túlságosan magas beléptidíjak miatt a színház csak az unatkozó gazdagok számára hozzáférhető. Amíg nem csökkentik a színházi jegvek árát, a színház a nép számára hozzáférhetetlen.

A folyóirat felvetette továbbá azt a kérdést is, hogy a résztvevők mit tartanak a mai amerikai dráma legfontosabb irányzatának. Clifford Odest, aki a harmincas években mint sikeres fasisztaelenes színművek írója kezdte pályáját és mint üzletszerű szerző fejezte be, feleletében saját tapasztalatát mondta el: »a fiatal szerzők nagy része arra törekszik,

hogy olyasmit írjon, amit el lehet adni«. Arthur Miller feleletében azt mondja, hogy az egyetlen figyelemre méltó irányzat nem amerikai, mert az Bertold Brechté.

A szlovák bibliográfiai munka helyzetéről írt Michal Potemra érdekes cikket a *Kultúrný Život*, 1955. 36. számában. A cikk szerint a szlovák bibliográfia alapjait 1948 óta fokozatosan rakják le. A múltban minden egyes kulturális dolgozó kénytelen volt saját céljaira maga végezni a bibliográfiai munkát. A felszabadulás után elvégezték a szervezés munkáját. A bibliográfiai munkák súlypontja — az irodalmi források felkutatása, összeírása stb. — a *Matica Slovenska* bibliográfiai osztályain és a szlovák tudományos könyvtárakon nyugszik. A bibliográfiai anyag tudományos értékelésén alapuló speciális bibliográfiai munkát a Szlovák Tudományos Akadémia intézetei és más tudományos kutatóintézetek végzik el. A tudományos könyvtárak területén már kiküszöbölték a kettősséget, a turócszentmártoni Matica Slovenska a mai és a retrospektív nemzeti bibliográfiával, a kassai Állami Tudományos Könyvtár az orvostudományi, a nyitrai Állami Tudományos Könyvtár a mezőgazdasági bibliográfiával foglalkozik stb. Az új öt éves terv folyamán (1956—1960) a múlt hiányosságait teljes mértékben ki fogják küszöbölni.

Előbb azonban még számos nehézséget kell leküzdeni. Az egynéleg elkezdett munkákat még be kell fejezni. Összhangba kell hozni a Matica Slovenska és a tudományos könyvtárak, valamint a tudományos kutató intézetek munkáját. Jelenleg a Matica Slovenska és a tudományos könyvtárak a mai kor nemzeti bibliográfiáján és egyidejűleg az 1900—1947-es évek szlovák újságainak és folyóiratainak feldolgozásával foglalkoznak. Emellett a Szlovák Tudományos Akadémia egyes intézetei — saját szükségleteik számára — ugyancsak kivonatolják a nevezett folyóiratokat. A kettős munka következtében azonban megfelelő tervszerűség és szervezés nélkül nemcsak hogy nem sikerül eltávolítani a múlt hibáit, hanem a szlovák nemzeti és szakbibliográfia az európai nemzetek legdrágább bibliográfiája lesz. Erre példának hozza fel a szlovák zene-elméleti szakbibliográfiát.

A bibliográfiai munkaterv szerint a tudományos könyvtárak legkésőbb 1960-ig nyomtatásban kiadják az általános nemzeti bibliográfiát, a munka folyamán ki-

vonatolják az összes számításba jövő szlovák újságot és folyóiratot, tekintet nélkül az eddig már megjelent szakbibliográfiákra. Helyesebb volna, ha a Szlovák Tudományos Akadémia kb. 10 bibliografusa, a kb. 40 szakbibliografussal kollektív munkával dolgozna fel az általános retrospektív nemzeti bibliográfiát, ez esetben a munkát nem 1960-ig, de már pl. 1957-ig befejezhetnék. Az anyagot pedig időközben is a tudományos dolgozók rendelkezésére bocsátanák. Ily módon a tudományos és kulturális dolgozók aránylag rövid idő alatt nemcsak az általános nemzeti bibliográfiát, de fokozatosan a nemzeti szakbibliográfiát is kézhez kapnák, amely hű képét nyújtaná a szlovák hazai és külföldi szakirodalomnak.

Albánia nagy költőjének, Naim Frashereinek (1846—1900) haláláról 1955. október 20-án emlékezett meg. Naim Frasheri műveivel (*Georgica és Bucolica, Nyári virágok, Szkander bég Históriaja* stb.) és politikai tevékenységével fáradhatatlanul küzdött az albán nemzet egyesítéséért. Nem csekély érdemeket szerzett az irodalmi nyelv széles körökben való terjesztése és az egyszerű nép műveltségének emelése terén.

Todor Genev, fiatal bolgár drámairól *Hít* címen érdekes színdarabot írt, melyet a szófiai Nemzeti Színház adott elő. A darab lárgya egy kiváló politikai funkcionárius — régi kommunista — rehabilitációjának ügye, akit Bulgária felszabadulása előtti időkben, provokációs célokból a fasiszta bolgár rendőrség ügynökei befeketítettek.

A moszkvai Kis Színház előadta a Nobel-díjas kiváló izlandi író, H. Laxness darabját az *Eladott bölcsődalt*. A dráma, mely Laxness első színdarabja, élesen kritizálja a dicsőített amerikai életmódot, melyet Izlandra is bevitték az ott állomásozó amerikai katonai alakulatok. A darab művészi felfogása moszkvai színházi körökben élénk vitára adott okot. A művet nemrégiben bemutatta a magyar rádió is.

A norvég színházi kritika nagy érdeklődéssel fogadta Axel Kjelanda fiatal drámairól *A mi Urunk és szolgája* c. darabját, mely a svéd és norvég luteránus egyház kulisszatitkait leplezi le, Helander svéd püspök bírósági ügyével kapcsolatban.

Az irodalmi bírálat időszerű feladatairól terjedelmes cikk jelent meg a Román Munkáspárt központi lapjában, a *Scinteia*-ban. (1955. szept. 14.) Megállapítja, hogy

a román irodalom a felszabadulás óta jelentős eredményeket ért el, de a román írók a fejlődés ellenére sem használták ki teljesen az adott lehetőségeket. A fontos cikket teljes magyar fordításban közli az *Útunk* 1955. évi 38. és 39. száma is.

Az isztanbuli Városi Színház fennállásának 50. évfordulóját ünnepli. A jubileumi ünnepségeket a *Danton halála* c. drámai költemény török fordítása dízelőadásával nyitották meg. A darabot 1835-ben Georg Büchner híres német drámairól írta.

Az új olasz zenei díjat — Orfeusz arany szobrocskáját — melyet a legjobb operai előadások számára alapítottak, az idén első ízben ítéltek oda. A mantuai zsűri a díjjal Arturo Toscaninit jutalmazta.

A párizsi történelmi múzeum megszerezte Georges Sand unokájától híres nagyanyja műveinek kéziratait, illetve levelezését.

A kolozsvári Állami Magyar Színház nyolc év után felújította Heltai Jenő *Néma levente* című vígjátékát.

Az 1955. évi német Nemzeti-díj kitüntettjei. Kiosztották a Német Demokratikus Köztársaságban az 1955-ik évi Nemzeti Díjakat. Az első fokozatot Leonhard Franknak, a Münchenben élő nyugatnémet írónak ítelték irodalmi munkásságáért. A második fokozatot Ludwig Renn kapta *Trini* c. ifjúsági regényéért. A díj harmadik fokozatát Alexander Abusch, a kulturális üvegek miniszterének helyettese nyerte el Schillerről szóló könyvéért. Ugyancsak harmadik fokozatban részesült Hans Marchwitza *Nyersvat* című könyvéért és Erwin Strittmatter *Tinko* c. regényéért.

Moszkva színházainak tervében 1956 végéig több mint harminc bemutató szerepel, ezek közül 23 szovjet drámairók műve. A Majakovszkij Színház Solohov *Csendes Donjának* színpadi alkalmazásán dolgozik. A Moszszovjet Színház Paul Sartre *Tisztességtudó utcalány* c. színművét mutatja be. A Puskin Színházban Sudrak ősi hindu eposzt dolgozza át színpadra V. Vinnyikov és J. Osznosz.

Pierre Jean Béranger, a kiváló francia költő születésének 175. évfordulója alkalmával kiállítás rendeztek Moszkvában műveinek orosz nyelvű fordításaiból. A Szovjetunióban nyomtatásban megjelent Béranger művek példányszáma meghaladja a félmilliót.

A Gutenberg biblia kiadásának 500. évfordulóján a berlini *Aufbau* c. folyóirat közli az *Oda a könyvnyomtatás feltalálására* c. költeményt, melyet 1800-ban írt a nagy spanyol költő, Jose Manuel Quintana. A minden szempontból elsőrendű német fordítás Engels Frigyes tollából származik. A szerkesztőség kommentárja megjegyzi, hogy Engels fiatal korában egyébként nemcsak görög tragédiákat és hexametereket fordított, de maga is végzett alkotó irodalmi munkát. 1839-en írta például a *Der gehoernte Sigfried* c. tragikomédiát. Engels angol nyelvű versei megtalálhatók a *The New Moral World* 1843. évfolyamában. Quintana ódájának fordítása 1840-ből származik.

Az ismert belga filmrendező, Paul Haesaerts, Emile Verhaeren életének és alkotásának szentelt két kitérőt a filmforgatott; az első film forgatókönyve, melyet a televízió céljaira készítettek, a költő verseinek szemelvényein alapszik; a szöveget megfelelőképpen összeválogatott reprodukciók, képek és vázlatok illusztrálják, melyeket kiváló művészek, a költő kortársai készítettek; a másik film a megfilmesített költői életrajz műfajához tartozik.

Montevideóban ünnepélyes külsőségek között ülik meg Juan Zorilla de San Martín, a *Tabaré* c. népzeti eposz szerzője születésének 100. évfordulóját. A *Tabaré*t a XIX. századi spanyol—amerikai irodalom egyik legkiválóbb remekművének tartják.

Az ismert francia író, André Wurmser befejezte új regényét, melynek különös címe: 6, 9, 12. A három szám 1934. februárjának három napját jelöli meg. A regény cselekménye hat hét leforgása alatt játszódik le és február 12-én fejeződik be. A regény a háború előtti Franciaország embereiről és eseményeiről szóló terjedelmes regényciklus részét képezi.

A Csehszlovák Újságíró Szövetség 1955. október 7-én rendezte meg konferenciáját Ludevít Štur *Slovenské Narodné Noviny*-je megjelenésének 110. évfordulója alkalmával. Vladimír Klimes docens referátumában a *Slovenské Narodné Noviny*-nek a szlovák kulturális és politikai életben játszott jelentőségéről beszélt.

Meghalt Robert Sherwood amerikai színműíró. Sherwood 1896-ban született s irodalmi pályafutását nyolc éves korában kezdte. Tíz éves volt, amikor első drámáját írta. A Pulitzer-díjat első ízben az *Idiot's Delight* c. darabjáért kapta meg,

1936-ban. A második világháború alatt a fasizmus elleni egységért küzdött, Franklin Roosevelttel jó barátja volt. Életében még háromszor jutalmazták a Pulitzer-díjjal.

A Román Tudományos Akadémia könyvtárában megtalálták Romain Rolland 96 levelét, melyeket Panait Istratihoz intézett.

Jean Malaurie, francia földrajzkutató 1951. óta dolgozik az utolsó eszkimó törzsek között, Grönland nyugati részén. *Thulé utolsó királyai* címmel állított össze egy terjedelmes riport-kötetet, melyben beszámol e kihalásnak indult nép életéről. Számos, az eszkimók által készített rajzot közöl és több eszkimó-mesét: *A nap és a hold legendáját, a Szerelmes medvéket, Anorétok legendáját* és egyebet.

A párisi Gallimard-kiadó Aragon irányítása mellett kibővíti a *Szovjet irodalom* című kiadványsorozatát, amelyben ezentúl nem csupán a mai orosz, hanem a más nemzetiségű szovjet szerzők is helyet kapnak.

A KÖNYVKIADÁS HÍREI

Goethe művei román fordításban nemrég jelentek meg. A *Faustot* Lucian Blaga, a *Dichtung und Wahrheitet* pedig az Irodalomtörténeti Kongresszus alkalmából Magyarországon járt Tudor Vianu akadémikus fordította. Ugyancsak ő írt bevezető tanulmányt mindkét műhöz.

A Francia Írók Nemzeti Szövetsége őszi könyvvásárt rendezett. A »védnök« maga Jules Verne volt, akinek emlékére hatalmas léghajót állítottak fel a kiállítás helyiségében. A vásár nagy sikerrel zárult. Mintegy 20 ezer könyvet vásároltak a látogatók.

Romániában nagy népszerűségnek örvend a Kincses Könyvtár sorozat, melyet elsősorban a falu számára adnak ki. Az eddig megjelent köteteket Jókai, Sadoveanu, Sütő András, Creanga, Mikszáth és Petőfi műveiből állították össze. A közeljövőben Móricz Zsigmond, F. Munteanu és Asztalos István egy-egy műve jelenik meg.

Megjelentek V. Holland visszaemlékezései atyjáról — Oscar Wilde-ről. A könyv emellett tartalmazza a nagy író négy eddig ismeretlen elbeszélését is: legérdekesebb köztük a *Költő* című. (Gallimard kiadás.)

Bukarestben megjelent a román költészet antológiájának első kötete, mely a legrégebb lírikusoktól kezdve a XX. század kezdetéig tartalmazza költői művek szemelvényeit. A kötetben megtaláljuk a XVII. század szerzőinek — a román kultúra úttörőinek — műveit, mint Varlaamét, Costinét, az 1848-as forradalmi korszak költőit, mint Grigore Alexandrescuét, vagy az ismert író és költő Mihail Eminescuét. A második kötet az első világháborútól napjainkig terjedő idő költészetét fogja magába foglalni.

Egy new-yorki gyár előkészületeket tett nylon papír gyártására, melynek ára nem lesz magasabb, mint a fából készült pa-

píré. A nylon papír azért jobb a normális papírnál, mert nagyobb az ellenálló képessége kémiai behatásokkal és egyéb rongálódásokkal szemben.

Buenos Airesben *Baladas y Canciones del Parana* címen jelent meg a számkivetett Alberti spanyol költő könyve, akinek *Értekezése a festészetről és Ora marítima* (1953) c. versgyűjteménye már korábban kivívta a kritika elismerését.

Megjelent orosz nyelven M. Wehrli *Általános irodalomtudomány* c. könyve. A könyv érdekes kritikai szemlélet ad az utolsó húsz évben Európában megjelent irodalom-elméleti művekről.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
1956.

Műszaki felelős: Szöllösy Károly

A kézirat nyomdába érkezett: 1955. december. — Példányszám: 600.

Terjedelem: 8.5 (A/5) iv

Szegedi Nyomda V. 55-6208

Felelős vezető: Vincze György

MA.
ROSIKAI AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

TARTALOM

SZEMLE

A. Gyementyev: Milyen legyen a szovjet irodalom történetének felépítése (Ford.: Víz István)	1
Sziklay László: Tudományos konferencia P. Jilemnický munkásságáról	12
M. Soriano: A gyermekirodalom rövid története. III. (Ford.: Heszke Béla)	16
Oltványi Ambrus: »A dialektika kalandjai« — vagy az antimarxizmus kudarca.	28

ÍRÓI ARCKÉPEK ÉS MEGEMLEKEZÉSEK

Cervantes (<i>Tudor Vianu</i>)	28
Egy ismeretlen francia író. Restif de la Bretonne (<i>Bene Ede</i>)	31
Walt Whitman (<i>Gyergyai Albert</i>)	35
Halldor Laxness (<i>Sárffy Zoltán</i>)	37

MONOGRÁFIÁK

Vámosi Pál: Sz. A. Andrejev-Krivics: Lermontov	39
Kerényi Grácia: A polgári dráma a varsói pozitívizmus korában	43
Herczeg Gyula: Tudor Vianu: Az irodalmi stílusművészet kérdései	47
Pődör László: René Lalou: Korunk francia irodalmának története	52

FOLYÓIRATOK

Szovjet folyóiratok	56
Népi demokratikus folyóiratok	66
Tökés országok haladó folyóiratai	76

ADATTÁR	86
---------------	----

HÍREK	95
-------------	----

Ára: 10— Ft

Előfizetés egy évre 32—Ft

001.207 ✓

✓

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA



IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYOIRATA

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

Felelős szerkesztő:

KARDOS TIBOR

E szám munkatársai: *András László* egy. tanársegéd, *Boros Mária* lektor, (Új Magyar Kiadó), *Deák Károly* fordító, *Dégh Linda* egy. adjunktus, kandidátus, *Görgy Gábor* kritikus, *Győri János* egy. docens, kandidátus, *Hernády Ferenc* könyvtáros (Pécs), *Heszke Béla* gimnáziumi tanár, *Kádár Zsuzsa* lektor (Ifjúsági Kiadó), *Kerényi Grácia* író, *Kovács Zoltán* egy. tanársegéd, *K. Szőgyi Zsuzsa* tud. s. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Mádl Antal* aspiráns, *Nagy Géza* lektor (Szikra Kiadó), *Oltványi Ambrus* tud. s. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Pődör László* lektor (Corvina Kiadó), *Roboz László* tud. munkatárs (Színház- és Filmművészeti Szövetség), *Róna Éva* egy. docens, kandidátus, *Sallay Géza* egy. adjunktus, *Sárffy Zoltán* fordító, *Süteő Imre* tud. s. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Szabó György* tud. s. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Sziklay László* főiskolai tanszékvezető tanár, kandidátus (Szeged), *Vajda György Mihály* főiskolai tanár, *Vámosi Pál* író.

Szerkesztőség:

Budapest, XI. Ménesi út 11—13.

Tel.: 268—062.

Technikai szerkesztők:

BOR KÁLMÁN ÉS TÖRÖKNÉ ERDÉLYI ILONA

Irodalmi Figyelő

Évenként négy füzetben, kb. 24 nyomtatott íven jelenik meg. Előfizetési ára egy évre 32 forint. Megrendelhető az *Akadémia Kiadónál*, Bp. V. Alkotmány u. 21.

Bankszámla: MNB. 46.

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

II. ÉVF.

1956. ÁPRILIS

2. SZÁM

A romantika

Nagy Szovjet Enciklopédia, 36. köt. 656—658. p.

I. Bevezetés, II. Irodalom, III. Színjátzás.

I.

A »romantika« (fr. romantisme) kifejezésen rendszerint azt az eszmei és művészi mozgalmat értjük, amely a XVIII—XIX. század fordulóján keletkezett az európai országokban, s amely a tudomány és a művészet legkülönbözőbb területein jelentkezett. *A felvilágosodás ideológiáját felváltó romantikát egyrészt a XVIII. század végi francia polgári forradalom, továbbá a feudalizmus és a nemzeti elnyomás elleni harc által fellelkesített néptömegek felszabadító mozgalma, másrészt az a kiábrándulás hívta életre, melyet a társadalom széles rétegei e forradalom eredményeinek és az egész kapitalista fejlődésnek általános menete láttán éreztek.* A romantika eszmei programjában kifejezésre jutott a polgári felvilágosító ideálok korlátozottságának felismerése, a forradalom által kinyilatkoztatott elvek — a »szabadság, egyenlőség és testvériség« — győzelmével kapcsolatos remények összeomlása, és az elégedetlenség a kapitalista kor társadalmi rendjével, amely »a felvilágosítók káprázatos ígéreteihez képest keserűen kiábrándító torzképnek bizonyult« (Engels, lásd Marx—Engels, Válogatott Művek, 2. köt. Szikra, 1949. 116. p.). Az egész romantikának jellemző vonása a korabeli valóság tagadása, a kapitalista civilizációnak és a készpénz rájellemező uralmának könnyörtelen, a népelnyomás új formáinak a bírálata, a burzsoá szellemi kultúra és a burzsoá életmód kispolgárian maradi és korlátozott oldalainak leleplezése. A XVIII. századbeli felvilágosodás képviselőivel ellentétben, akik őszintén hittek a feltétlen történeti haladásban, a romantikusok éppoly egyoldalúan a kapitalista fejlődésnek túlnyomórészt csak az árnyoldalát látták meg. A burzsoá valóság visszataszító prózai voltának leleplezése és az emberi egyéniség szabad kifejlődésére harmonikus társadalmi berendezkedésére irányuló törekvés a romantikusoknál szorosán összekapcsolódott olyan új ideálok keresésével, amelyek a kor viszonyai között illúziórium, utópisztikus jelleget öltöttek. A keresés különböző irányai mutatják, hogy a romantika mozgalma mennyire nem egyöntetű. Míg a romantikusok haladó része utópiáiban a jövő felé fordult, s a társadalmi rend átalakításában reménykedett, addig a romantika konzervatív csoportjainak képviselői idealizálták a burzsoá korszakot megelőző középkort, s a patriarchális idill látszatával ruházták fel. A középkor

idealizálása jellemző a közgazdaságtudományban érvényesülő romantikára (kiemelkedő képviselője J. Sismondi, svájci közgazdász), a történetfilozófia és esztétika számos irányzatára (T. Carlyle angol történészre és követőire: G. Ruskinra és a prerafaelitákra, akik gyakorlatilag is újjá akarták éleszteni a középkori »szabad és alkotó« kézművességet). A romantika zavaros, illuzórius ideáljai maguk után vonták a kapitalizmus romantikus bírálóinak szentimentális jellegét. A romantikát — írta Lenin, szembeállítva a kapitalizmus tudományos bírálatát annak romantikus bírálatával — »egyáltalán nem érdekli a valóságos folyamat tanulmányozása és megmagyarázása; a romantikus beéri az erkölcs-prédikációval ez ellen a folyamat ellen (Művei, 2. köt. Szikra, 1951, 159. p.). A romantika ellentmondásai történetileg megfeleltek a XIX. század első felében lezajlott nagyarányú társadalmi mozgalmak ideológiájának. A romantika kialakulására hatalmas befolyást gyakoroltak a napóleoni Franciaország ellen vívott nemzeti felszabadító háborúk, amelyeknek »kettős jellegük volt: a megújulás és reakció egy és ugyanazon időben« (Marx, lásd Marx—Engels Művei. 10. köt. 726. p. oroszul). *Ez a kettősség rányomta bélyegét e korszak romantikus ideológiájára is, amelyben a felszabadító harc igazi pátosza sok esetben összefonódott »a múlt illúzióinak« poetizálásával.* A romantika ellentmondásainak további elmélyülése jelentős mértékben azzal magyarázható, hogy történelmileg nem volt érett az 1848 előtti forradalmi-felszabadító harc, s annak eszmei programja, többek között az utópikus szocializmus eszméi, az oroszországi dekabristák programja stb. *De éppen mert szorosán összekapcsolódott a felszabadító mozgalmakkal, a romantikus művészetet, e művészet legkiemelkedőbb alkotásait áthatotta a lelkesedés, a népek szabadságáért és függetlenségéért, a nép érdekeiért folytatott harc iránt.*

A népiség kérdéseinek széleskörű felvetése a romantika egyik legfontosabb történelmi érdeme. Abban a küzdelemben, amelyet a nemesi akadémiák elvont, racionalista esztétikája, a feudális monarchia ideológusainak kanonizált politikai, etikai és esztétikai elméletei ellen vívtak, a haladó romantikusok a XVIII. század, a felvilágosodás képviselőinek tapasztalataira támaszkodtak, J.-J. Rousseau, J. G. Herder, A. N. Ragyiscsev, s a fiatal J. W. Goethe, F. Schiller alkotásaiból merítettek. A romantikusok nemcsak elméletileg vetették fel a népiség kérdéseit, nemcsak a nemzeti nyelv tanulmányozása, a népköltészeti alkotások összegyűjtése és közzététele terén végeztek jelentős munkát, hanem nagymértékben fel is használták művészetükben a nemzeti, népi hagyományokat. Bírálták a kapitalizmust népellenessége miatt, s többek között azért, mert megsemmisíti a kultúra és az életmód sajátos népi formáit. Bírálták a személyiségnek a kapitalizmusra jellemző elnyomását, jogainak lábbaltiprását. Az ember és szellemi világa önálló értékének igenlése, a személyiség szabadságáért folyó harc fontos helyet foglalt el a romantikusok programjában. Ehhez a programhoz, amelynek egyaránt megvoltak a maga pozitív és negatív oldalai (a romantikusok közül sokan individualista irányzatokat képviseltek, az egyént szembeállították a társadalommal), kapcsolódik a romantikának az alkotás szabadságáért folytatott harca is.

A romantika az irodalom és a művészet területén érte el a legjelentősebb eredményeket, jöllehet ellentmondásai itt is teljes élességükben

megnyilvánultak. A romantikusok kiméletlen harcot indítottak a klasszicizmus merev, racionalista kánonjai, normatív »szépségideálja«, dogmatizmusa ellen. Az alkotás korlátlan szabadsága mellett kardoskodtak, s a nemzeti és egyéni sajátosságok kidomborítására, a valóságnak megfelelő jellemek, ábrázolására, az ember gazdag érzelmi világának megértésére törekedtek. Művészetük ugyanakkor gyakran egyoldalúan tagadta a kor társadalmi rendjét, s a prózai burzsoá valósággal szembeállította az emberi lélek szubjektív, költői szabadságát. A társadalmi ellentmondásokat a romantikus művészet rendszerint úgy ábrázolta, hogy a hős személyét, szenvedélyeinek és érzelmi kitöréseinek világát kontrasztszerűen szembeállította a környező szegényes és ellenséges valósággal. Ebből fakadtak a romantikára jellemző motívumok, mint az étellel való tragikus szembe kerülés, az irónia, az álmok és a valóság különbségének keserű kigúnyolása, az elragadtatás a természet ösztönös élete iránt, amelyben visszhangra találnak a hős élményei, a vonzódás a távoli országok és korok, a korabeli civilizációtól távoleső életformák felé. A romantikusok alkotó módszerére jellemző, hogy előszeretettel ábrázolnak rendkívüli jellemeket és körülményeket, előszeretettel öntik formába az emberi érzelmek és a képzelet szubjektív világát, s vonzódnak a — gyakorta kúsza és homályos — ideálokhoz, V. G. Belinszkij meghatározása szerint a romantika szférája »a lélek és a szív birodalma, ahonnan a jó és az emelkedett felé való összes határozatlan törekvések kiindulnak, s igyekeznek kielégülést találni a képzeletszülte ideálokban« (*Művei*, 3. köt. 1948. 217. p. oroszul).

A romantika az irodalomban és a művészetben nem volt egységes. Világosan kirajzolódott benne két, egymással alapjaiban ellentétes irányzat: a haladó és a reakciós romantika. E két irányzat kölcsönös összefüggése természetesen igen bonyolult volt. A haladó és a reakciós romantikusok közti harc gyakran nyílt formákat öltött, eleinte azonban e kétféle romantika hívei nem ritkán együtt haladtak; a haladó és a reakciós elemek összefonódása igen sok romantikus alkotásában megfigyelhető (például E. T. A. Hoffmannéban). A haladó romantikában a társadalom széles köreinek a kapitalista és a feudális rend, a politikai reakció uralma elleni tiltakozása jutott kifejezésre. Legjelesebb megnyilvánulásaiiban ez a romantika az igazi forradalmiság fokára emelkedett (forradalmi romantika). A forradalmi romantika művészete — amely olyan írókkal dicsekedhetett, mint Byron, Shelley, Hugo, Mickiewicz, a dekabristák: K. F. Rilejev, A. I. Odejevskij, M. J. Kjuhelbeker, a fiatal Puskin és Lermontov; olyan zeneszerzőkkel, mint Schubert, Schumann, Chopin, Berlioz és Liszt Ferenc; olyan festőkkel, mint Géricault és Delacroix; olyan színészekkel, mint Modena, Kean, P. Sz. Mocsalov stb. — közvetlenül vagy közvetve kapcsolatban volt a nemzeti és a társadalmi felszabadulás eszméivel. A haladó romantika művészete tükrözte a néptömegek szabadságharcát, törekvésüket az igazságosságra és a boldog jövőre, ábrázolta az ember hősiességét és lelki fennköltségét. E művészek, akiket szoros kötelékek fűztek a legjobb nemzeti hagyományokhoz, a népi alkotásokhoz (a zenében és a költészetben), arra törekedtek, hogy művészetükben tisztán és világosan formába öntsék a nép szellemét. A haladó romantika, amely a késői klasszicizmus és akadémizmus dogmái

ellen vívott heves és kiméletlen harcban keletkezett, sok esetben a XIX. századi realista művészet fejlődésének kiindulópontjává lett. Ebben a vonatkozásban igen jellemző Byron, Stendhal, Puskin, Lermontov, Glinka, Heine, Petőfi, Lemaître fejlődésének menete. A haladó romantikus képzőművészek — Géricault, Delacroix, Fr. Rude, Josef Manes, P. Mihajlovskij, K. P. Brjullov — alkotásait úgy is tekinthetjük, mint a realizmus fejlődésének sajátos, külön szakaszát a képzőművészetekben.

A reakciós romantika eszmei alapját a burzsoá rend győzelme és a burzsoá felvilágosodás ideológiája által kiváltott reakció, a forradalmi népmozgalmaktól való rettegés alkotta. A reakciós romantikusok gyakran élesen, bár egyoldalúan, bírálták a kapitalista társadalmat, de a szociális és történelmi ellentmondásokból kivezető utat a középkor, a monarchia és a vallás igazolásában keresték. Azt hirdették, hogy a művészetnek az élet fölé kell »emelkednie«, s az értelem és a logika helyébe a vallási misztikát állították. A reakciós romantika szintén a népelet és a népköltészet felé fordult, de általában meghamisította ezeket: idealizálta a »szerves« patriarchális életformát, s a nép életét mozdulatlanak, maradinak, a népet magát pedig istenfélőnek és alázatosnak rajzolta. A reakciós romantika esztétikáját főleg német filozófusok, írók és kritikusok dolgozták ki: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, F. Novalis, August-Wilhelm és Friedrich Schlegel, F. W. Schelling. A reakciós romantika különösen jellemző azokra az irodalmi és művészeti jelenségekre, amelyeket a feudális reakció hozott létre akár Németországban (»nazarénus« művészek), akár Franciaországban (Chateaubriand), Angliában (a »tavi iskola« költői) vagy másutt. A reakciós romantika előkészítője volt számos XIX. századi és XX. század eleji burzsoá-nemesi esztétikai és művészeti irányzatnak. A dekadens áramlatok — a szimbolizmus, a modernizmus stb. — pajzsra emelték a reakciós romantika elméletét és gyakorlatát, sajátos »neoromantikát« műveltek, amelynek alapjában véve szélsőségesen dekadens, antirealista jellege volt.

A romantikus vonások vagy hatások a XIX. század első felében csaknem valamennyi nagy művész alkotásaiban megmutatkoztak. A realizmus kifejlődését azonban a romantika keretei bizonyos mértékben akadályozták; a realista művészek nem elégedhettek meg a korabeli valóság tagadásával, hanem magából e valóságból kellett meríteniök műveik tartalmát. A kiemelkedő művészek, miközben harcoltak a reakciós romantika ellen, túljutottak a romantika egészének korlátain. A romantikától való elhatárolódás és a romantikával való polémia szembetűnő Goethe, Puskin, Lermontov, Heine, Balzac, Stendhal, Mérimée alkotásaiban.

A romantika történeti és művészettörténeti jelentősége különösen nagy. A romantikusok legjobb műveiben testet öltöttek a valóban népi törekvések és ideálok, amelyek a kor szabadságmozgalmaival voltak kapcsolatban. A romantikusok a múlthoz képest lényegesen magasabb fokra jutottak a nép életének, a képzelet és az alkotóerő benne rejlő forrásainak megismerésében; ők emelték ki a feledés homályából Dantét, Shakespeare-t, Cervantest, a gótikát. A romantika, minden korlátozottsága ellenére, fontos lépcsőfokká vált a történelemszemlélet fejlődésének egész menetében. Ebben a vonatkozásban fontos szerepet tölthettek be Walter Scott regényei, a francia történészek: Guizot, Mignet, Thierry,

továbbá a Grimm-fivérek nyelv- és költészettörténeti művei. A romantikusok figyelemmel kísérték a néptömegek történelmi szerepét, az osztályok harcát. A romantikusok hisztorizmusa azonban egyoldalú volt, s főleg a nemzet életének korai szakaszai felé fordult. »Az első reakció a francia forradalom és az azzal kapcsolatos felvilágosodás ellen természetesen az volt, hogy mindent középkorian, romantikusan láttak« (Marx, lásd Marx—Engels *Válogatott levelek*. Szikra, 1950. 233. p.). A romantikának, mint »első reakciónak« az új, burzsoá valóság megszilárdulásával szemben, pozitív, történelmileg haladó tartalma volt. Sok nép kultúráját gazdagította azzal, hogy minden téren, bár még zavaros módon, de tudatosította a bekövetkezett burzsoá korszak ellentmondásait. A romantika a művészetben feltárta az érzelmek és a szenvedélyek, az ideálok utáni vágy, az alkotó képzelet új világát. A romantika művészi módszere, a maga sokoldalúságával, óriási és gyakran gyümölcsöző hatást gyakorolt a művészet további fejlődésére. A haladó romantika legjobb hagyományai táplálták a kiváló művészek egész sorának tevékenységét a XIX. század második felében és a XX. században. E haladó hagyományokkal szoros összefüggésben, de már teljesen új történelmi talajon fejlődik ki Makszim Gorkij műveinek forradalmi romantikája, amely a néptömegeknek a szabadságra és a jobb jövőre való hatalmas erejű törekvését tükrözi. A forradalmi romantika, amely összefügg a népi, kommunista ideálok valóra válásával, szerves része a *szocialista realizmus* művészetének.

II.

Irodalom

A romantika az irodalomban a XVIII—XIX. század fordulóján alakult ki. Sok mindent örökölt a szentimentalizmustól, a német költészet »Sturm und Drang« áramlatától, azonkívül átvette az angol »gótikus regény« hagyományait is. A szentimentalizmusra jellemző érzelem- és természetkultusz a romantikából továbbfejlődik. A romantikusok nagy jelentőséget tulajdonítanak a népköltészetnek. Irodalmi programnyilatkozataikban és cikkeikben azt hirdették, hogy elmélyülten, történelmi szempontból kell megragadni a múlt és a jelen (különösen a Kelet, a középkor stb.) művészi és költői jelenségeit. Elvetették a klasszicizmus dogmatikus elméletét, és azt tartották, hogy az antik művészet szabályai nem alkalmazhatók koruk világának ábrázolására; új irodalmi műfajokat népszerűsítettek, s értelmezésük, művelésük teljes szabadsága mellett szálltak síkra. Így a romantikus dráma mellett megjelentek az irodalomban a novellák, a lírai, a filozófiai és a fantasztikus mesék; megjelent a romantikus verses elbeszélő költemény (poéma), amely megdöntötte az eposz és a líra közötti határvonalról alkotott összes korábbi fogalmakat, a versben és prózában írott regény, amelynek jellegzetes vonása a szeszélyes kompozíció, a dolgok szubjektív látásának éles hangsúlyozása, a nemzeti színezet, az érdeklődés a történelmi témák, a filozófiai problémák iránt (melyek mögött az életnek a romantikusok által meg nem értett reális ellentmondásai rejtőztek); s végül — a legkülönfélébb motívumokban gazdag líra. A romantikusok lírájukban felhasználták a népdalokat, s feltárták az ember érzelmi, lelki világát.

Az első német romantikusok — a kritikus August (1767—1845) és Friedrich Schlegel (1772—1829), az író Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773—1798), Ludwig Tieck (1773—1853), Friedrich Novalis (1772—1801) — az alkotás szabadságát úgy értelmezték, mint szubjektív önkényt; lemondottak a művészet életből fakadó konkrét tartalmáról, s azt fantasz-tikummal, misztikummal helyettesítették. A romantikusok a középkor hűbéri, teokratikus rendjének újjáélesztésére és a feudális viszonyok megőrzésére törekedtek. Az egész német romantika ellentmondásos jellegét a XVIII. századi—XIX. század eleji Németország történeti helyzetének bonyolultsága okozta. A német romantikusok felismerték a népiség jelentőségét a költészetben, s tanulmányozták, összegyűjtötték a folklór kincseit [Achim von Arnim (1781—1831) és Clemens Brentano (1778—1842) népköltészeti antológiája: *Des Knaben Wunderhorn*]. Joseph Eichendorff (1788—1857) elmélyülten érdeklődött a népdal iránt, s ugyanakkor a katolicizmus újjáélesztését követelte. A filológus Grimm-fivérek, Wilhelm és Jakob, a folklór alapján kiadták a német mesék gyűjteményét, amelyet Engels igen nagyra értékelt. Sok német romantikus műveiben a demokratizmus világosan kifejezésre juttatott vonásai láthatók [Friedrich Hölderlin (1770—1843) verses elbeszélései és drámái, Adalbert Chamisso (1781—1838) versei és novellái, Wilhelm Müller (1794—1827) lírája]. Nagy hatással volt a német romantika haladó tendenciáinak fejlődésére Nicolaus Lenau (1802—1850) osztrák költő, aki antifeudális és katolicizmusellenes költeményeket írt, és műveiben hangot adott a lengyelországi forradalmi eseményeknek.

Másrészt azonban a német romantikusok legtöbbje elsőként védelmezte a németországi kapitalista fejlődés »porosz útját«, hirdette a feudalizmussal való kompromisszumot, és oltalmazta a patriarchális életformát. Az ellentétes tendenciák néha egy és ugyanazon író életművében is összeolvadtak. Így például Heinrich Kleistnél (1777—1811) a realiztikus elemek egybekapcsolódnak a monarchia és a lovagság reakciós magasztalásával, a germán sovinizmus szellemével. Ugyanígy a késői német romantika kifejezője, E. T. A. Hoffmann (1776—1822) a misztikus tematikát egyesíti a nemesi-polgári társadalom, a német filiszterség és a bomlóban levő abszolutizmus éles bírálatával. A romantikus költészet áramlatában foglalnak helyet Theodor Körnernek (1791—1813) és Ernst Moritz Arndtnak (1769—1860) a napóleoni háborúk idején írott versei. A német romantika fejlődését az úgynevezett »sváb iskola« tetőzte be [Ludvig Uhland (1787—1862), Justinus Kerner (1786—1862), Gustav Schwab (1792—1850)], amely egészen az 1848-as forradalomig állott fenn, s amely előkészítette a német irodalomban jelentkező ún. provincializmus eszmeileg korlátozott mozgalmát. Heinrich Heine (1797—1856) a német romantika hanyatlása idején kibontakozó művészetével bebizonyította, hogy a romantika német válfaja a valósággal való teljes szembefordulásra vezet. Heine a realizmus és a forradalmi demokratizmus álláspontját vallotta (*Németország, Téli regé* stb.).

Angliában a »tavi iskola« romantikus költői — (William Wordsworth (1770—1850), Samuel Coleridge (1772—1834), Robert Southey (1774—1843)) — a XVIII. század 90-es éveiben dicsőítették a francia polgári forradalmat, de hamarosan szembefordultak vele. Wordsworth és Coleridge

Lyrical Ballads c. művét, Coleridge és Southey romantikus poémait a lidérces rettegés fantasztikuma, a középkorral való megbékélésnek és a középkorhoz való visszatérésnek a hirdetése hatja át. Walter Scott (1771—1832), a romantika kiemelkedő képviselője, számos verses elbeszélésében eszményítve ábrázolta a középkort; 1812-től írott regényciklusának hisztorizmusa azonban sokban túljut a romantikus irányzat keretein. A romantika haladó és reakciós áramlata Angliában még előbb különvált egymástól, mint Németországban. George Byron (1788—1824) és Percy Bysshe Shelley (1792—1822) költészetének forrása a XVIII. század végi francia polgári forradalom tapasztalata, az európai népek XIX. század eleji nemzeti szabadságharca és mindenekelőtt az angol népnek a felső osztályok kapitalizmusa és konzervativizmusa ellen folytatott küzdelme. Byron egész sor költeményében fejezte ki az egyéniség társadalom elleni, zsarnokság elleni titáni lázadásának eszméit; Shelley művészete, amelyben megtalálhatók az utópikus szocializmus eszméi, a nép elkövetkező győzelmébe vetett optimista hitet sugározza. A mélységes humanizmus, a burzsoá-arisztokratikus társadalom megvetése, a tájfestő líra finomsága és népi jellege teszi John Keats-et (1795—1821) a forradalmi romantikusok rokonává. William Hazlitt (1778—1830) a romantikus táborban a haladó kritika képviselője volt.

A franciaországi romantika világosan tükrözte azt a harcot, amely az országban a XVIII. század vége és az 1848-as forradalmak közti időszakban a különböző osztályok között dúlt. A korai romantika Franciaországban a restaurációval volt kapcsolatos (François-René Chateaubriand, 1768—1848). Mindazonáltal a reakciós romantika nem terjedt el a francia irodalomban. A romantika liberális polgári szárnyához tartozott Benjamin Constant (1767—1830) és Madame de Staël (1766—1817), több irodalomelméleti munka és számos regény szerzője. Etienne-Pivert Sénancour (1770—1846), Alfred de Vigny (1797—1863) és Alfred de Musset (1810—1857) műveiben a világfájdalom hangja szólal meg. A konzervatív romantika legkiválóbb képviselője — Alphonse Lamartine (1791—1869), a kritikus és író Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804—1869) — megbékéltek a burzsoá társadalommal. De már az 1820-as évek közepén, a Bourbonokkal szemben megnyilvánuló, egyre fokozódó demokratikus ellenállás hatására, gyors ütemben megindult a romantikusok között az elhatárolódás. A romantika programja, amelyet Victor Hugo (1802—1885) *Cromwell* című drámájának (1827) előszavában fogalmazott meg, nemcsak a reakciós romantika esztétikájával való szakítást jelentette, hanem ugyanakkor politikai szabadságot is követelt, harcot indított a klasszicizmus dogmái ellen, s azt hirdette, hogy a néptömegek élete felé kell fordulni. A haladó romantika központi alakjaivá Franciaországban a társadalmi regény megteremtői, Victor Hugo és Georges Sand (1804—1876) válnak, akiknek művészetét a dolgozó nép szeretete és felszabadításának őszinte vágya hevíti. Ez íróknak a szociális eszmékhez vezető fejlődése, közeledésük az utópikus szocializmus felé a haladó francia irodalom fontos megnyilvánulásai közé tartozik. A francia irodalomban a romantika és a realizmus kapcsolata nem kevésbé volt bonyolult, mint az angol és az orosz irodalomban.

Olaszországban a romantika, mint irodalmi irányzat 1815 körül jött létre (Giovanni Berchet, 1783—1851, Gabriele Rossetti), s szoros kapcsolatban volt a nemzeti szabadságharcral, s az erre a harcra jellemző, a »múlt nagyságának« visszaállításáról szőtt illúziókkal. Ezek a motívumok tovább erősödnek a romantikus csoport tagjainak művészetében (Silvio Pellico, 1789—1854, Carlo Porta, 1776—1821, Tommaso Grossi, 1791—1853); a csoport élén Alessandro Manzoni (1785—1873) állott. Giacomo Leopardi (1798—1837) annak a fájdalomnak és kétségbeesésnek a kifejezője, amelyet az olasz szabadságharc gyengeségének kínzó tudata ébresztett sokakban. A nemzeti újjászületés (a Risorgimento) és az Ifjú Itália forradalmi demokratikus harcának időszakában írja történeti regényeit Massimo d' Azeglio (1798—1866) és Francesco Domenico Guerrazzi (1804—1873), s ekkor jelentkezett színműveivel Giambattista Niccolini (1782—1861) stb. A továbbiakban a forradalmi romantika jelenségei összefonódnak az 50—60-as években lezajlott Garibaldi-mozgalommal.

A *romantika Magyarországon* a XIX. század 10-es éveiben indul meg, mint a nemzeti öntudat fokozódásának és az osztrák elnyomás elleni tiltakozásnak a megnyilvánulása. A romantikus költők (Vörösmarty Mihály, 1800—1855, Bajza József, Czuczor Gergely és mások) az *Aurora* c. folyóirat és szerkesztője, a drámaíró Kisfaludy Károly (1788—1830) körül tömörültek. Az idegen hatásoktól, a klasszicizmus elvontságától és hazug pátosztól mentes magyar nemzeti költészet megteremtésére irányuló törekvés abban jutott kifejezésre, hogy a költők a népdal hagyományaihoz fordultak, s az ország hősi múltját énekelték meg. A reformkorban a Habsburg-ellenes harc megélénykülése forradalmi színezetet kölcsönzött e költők romantikájának. A XIX. századi magyar költészet tetőpontját a nagy forradalmi költő, Petőfi Sándor (1823—1849) jelenti, aki művészetében átvette a romantika legjobb hagyományait.

Lengyelországban a romantika a XIX. század 20-as éveiben kezdődött, s a népnek a társadalmi és nemzeti felszabadulásért vívott harcát tükrözte. A lengyel forradalmi romantika nagy költője Adam Mickiewicz (1798—1855) és Juliusz Słowacki (1809—1849). Műveikben, amelyekben megfigyelhető a forradalmi demokratizmus felé vezető fejlődés, felülke-rekednek a realista tendenciák. Mickiewicz és Słowacki a széles néptömegek hangulatát juttatták kifejezésre alkotásaikban, s mint hazájuk függetlenségének harcosai, szembefordultak a jobbágytartókkal. A forradalmi romantikus költők közé tartozott még Seweryn Goszczyński (1801—1876). A reakciós lengyel kismemesség hangulatát fejezte ki Zygmunt Krasiński (1812—1859) stb.

A *cseh irodalomban* a haladó romantika a XIX. század 20—40-es éveiben fejlődött ki, s alapjában a cseh nép nemzeti felszabadító mozgalommal, a közeledő polgári forradalommal volt kapcsolatban. A cseh romantikusok, Janko Kollár (1793—1852) és František Ladislav Čelakovský (1799—1852) megnyitották a cseh irodalom számára a népköltészet kincsestárát; Karel Hynek Mácha (1810—1836) verses elbeszélései és költeményei a valósággal való elégedetlenség hangulatát tükrözik; Josef Frič (1829—1890) költészetét az 1848-as forradalmi harcok lángja fűti.

A romantika az Egyesült Államokban Fenimore Cooper, Washington Irving, Edgar Poe műveiben jelentkezik. F. Cooper (1789—1851) és W. Irving (1783—1859) művészete ez íróknak a kapitalista civilizáció, a burzsoá viszonyok láttán érzett elégedetlenségét tükrözi. Regényeiben Cooper bemutatja az indián törzsek harcát az amerikai gyarmatosítók ellen, s megrajzolja az indián törzsi rend pusztulásának drámai történetét. Irving az amerikai élet ábrázolását a fantasztikummal kapcsolta össze, idealizálta a kapitalizmus előtti kort, szembe fordult a nyereségelhajzás szellemével, s elítélte az arany hatalmát. Edgar Poe (1809—1849) műveiben a burzsoá valóság pesszimista átélése az amerikai romantika válságának kifejeződése volt.

Oroszországban a romantika, amely mint irodalmi irányzat a XIX. század elején fejlődött ki, szoros kapcsolatban állott a nemzeti öntudat fokozódásával és a dekabristák forradalmi mozgalmának kezdetével. Az orosz romantikában világosan jelentkezett két irányzat. V. A. Zsukovszkij (1783—1852) műveiben nagyszerűen érzékelteti az ember lelki világát, spontán érzelmeit, poetizálja a népi múltat és a folklórt; verseinek jellemző vonása a zeneiség. Zsukovszkij romantikájának konzervatív jellege megmutatkozott költészetének egyoldalúságában, a személyes élmények korlátozott világában, a múlt idealizálásában, az elmélkedő, vallásos-melankolikus hangulatokban. A forradalmi irányzat a dekabristák, K. F. Rilejev (1795—1826), A. I. Odojevskij (1802—1839), V. K. Kjuhelbeker (1797—1846) és mások alkotásaiban, A. Sz. Puskin (1799—1837) korai műveiben jelentkezett. A dekabrista költők műveit, ugyanúgy mint Puskin ún. déli költeményeit a fennálló társadalmi rend elleni tiltakozásnak, a személyi szabadság hirdetésének szelleme hatotta át. Annak eredményeképp, hogy az 1812-es honvédő háború után fokozott a nemzeti öntudat, s az 1825-ös felkelés előkészítésének éveiben elmélyült a forradalmi mozgalom, megjelent a nemzeti és politikai szabadságot vívott harc motívuma. A 30-as évek forradalmi romantikus költészetének képviselője M. J. Lermontov, akinél a romantikus téma formábaöntése a lázadó, a társadalommal szemben álló, szabadságszerető személyiség igazolásával függött össze. A forradalmi romantika esztétikájában, a dekabristák, Puskin és Lermontov művészetében fokozatosan végbement az áttérés a realizmusra. A moszkvai »ljubomudrecek« (bölcességkedvelők) társaságához tartozó és a szubjektív idealista filozófia hatása alatt álló íróknál is megfigyelhetők romantikus vonások [V. F. Odojevskij (1804—1869) regényei, D. V. Venetyinov (1805—1827) költészete]. A 30—50-es években az orosz irodalomban megszilárdul a realizmus; a romantika csupán epigonformájában él tovább, A. A. Besztuzsev—Marlinszkij (1797—1837) regényeiben, V. G. Benegyiktov (1807—1873) verseiben, N. V. Kukulnyik (1809—1888) történeti drámaiban. A 40—50-es években a kapitalista fejlődés romantikus tagadása a szlavofil ideológia képviselőinek lényegében véve reakciós költészetében jut kifejezésre. (A. Sz. Homjakov, I. Sz. Akszakov és mások.)
(Folytatjuk)

(Ford.: Nagy Géza)

HENRYK MARKIEWICZ

O realizme — na nowo

(Újból — a realizmusról)

Życie Literackie, 1956. 2. sz.

Ha ma elolvassuk a háború után lezajlott első irodalmi viták anyagát, az a benyomásunk támad, hogy az akkori marxista kritika szerint a teljesértékű realizmus csupán akkor kezdődött, amikor az irodalmi alkotás megmutatta, mennyiben függ a hős jellege és sorsa a nagy történelmi folyamatoktól, és egyúttal sorsát úgy alakította ki, hogy az megmutassa valamely társadalmi osztály vagy eszmei csoport fejlődését. Minden egyéb »kisrealizmus«¹ volt. Megcsodáltuk a nagy realistákat, mert megmutatták a polgárság előretörését és összefonódását a nagybirtokossággal — és ezért titokban rossznéven vettük az írótól, hogy Wokulski fellázad a szalonok ellen, és vagyonszerzésre szerelme, nem pedig nyereségvágya ösztönzi. Prus *W walce z życiem* (Harcban az élettel) c. novellájában az arisztokrácia és burzsoázia szövetségének sematikus, de társadalmilag hitelesebb képe inkább látszik tipikusnak. El voltunk ragadtatva a *Powracajęca fala*-ban (Visszatérő hullám) a kor »központi konfliktusának« megjelenésétől, és azt állítottuk, hogy az *Emancypantky* (Emancipált hölgyek) a realizmus leszűkítése, mert cselekménye egy jó házból való lányok panziójában játszódik le. Lényegében — bár nem ismertük be — esztétikai ideálunk az olyan regény volt, melynek meséje a kapitalizmus korában szembenálló két ellentétes osztály harcának közvetlen képét tárta elénk. Nem említettük az ilyen regény címét, pedig volt ilyen, mégpedig a *Germinal*.

De csakhamar bonyolulttá váltak a realizmus kritériumai. Hasonlóképpen értékelni kezdtük, mégpedig minden más elé helyezve, azt a realizmust, mely, bár nem csatlakozott a társadalmi élet mechanizmusának balzaci felfogásához és ismeretéhez, leleplezte az uralkodó osztályok erkölceit, vádat emelt a társadalmi sérelmek elkövetői ellen, megmutatta a népi humanizmus nagyságát. A *Powracajęca fala* mellett a lengyel novellairás mesterművei közé soroltuk a *Nasza szkapa* (A mi gebénk) és a *Sitaczka* (Bajnoknő) c. írásokat.

Egyidejűleg azonban kritériumaink helyességének nyugtalanító »ellenőrző vizsgálói« mutatkoztak. Számos másod- és harmadrendű szerző alkotásai a társadalmi kérdések meglátásában hasonló, s idővel még nagyobb éleslátást tanúsítottak, hőseinek a társadalmat kifejező jellege nem volt csekélyebb azokénál, akiket oly nagyra becsültünk, a nagy realistákénál. Eme kritériumok mellett nehéz lett volna megindokolni, hogy a *Bábu* nagyobb regény Narzyski *Ojczyrna* (Mostohaapa) és a *Ludzie bezdomni* (Hajléktalan emberek) Zapolska *Janka* c. művénel. Ilyen eredményekre vezetett az írók által kezdeményezett a művészi kifejezés erejétől és minőségétől elvonatkoztatott kritikai megfigyelések összevetése.

Egyre jobban tudatára ébredtünk annak, amit Ignacy Fik oly szépen átgondolt — hogy ti. »az irodalom mindenek előtt az emberrel, tehát a pszichológiával együtt létezik. Minden társadalmi vonatkozás csak any-

¹ Vö. H. Markiewicz: *Krytyka literacka w walce o realizm socjalistyczny* (Az irodalmi kritika a szocialista realizmusért folytatott harcban), Warszawa, 1955.

nyiban indokolt az irodalomban, amennyiben átalakítható lélektanivá.«² A pszichológiai realizmus problémája nem volt többé számkivetve munkánkból. Igaz, hogy ítéleteink tudományos pontosságára törekedve — itt menthetetlenül a szubjektivizmusra és a hisztorizmusra bukkanunk. Kott Kula kézikönyvével kezében ellenőrizte Prus »igazmondását« az orosz perkál behozatalára vonatkozólag. De ki tud tudományos értelemben feleletet adni arra a kérdésre, vajon Wokulski szerelme, vagy Judym és Joasia szakítása lélektanilag meggyőző-e, hogy már ne hozakodjunk elő a rettenetes, de ebben a szövegezésben néha humorosan ható »nagy ágyúval«, hogy lélektanilag tipikus-e? És mégis — ha az irodalomtudomány nem foglalkozik a pszichológiai realizmussal, mégha főleg leíró és értékeléseiben szubjektív módon, az a veszély fenyegeti, hogy — amint egyébként egészen más indokokból gúnyolta Nietzsche — a »die Wissenschaft des Nichtwissenswert«-né válik.

Igy hát a pszichológiai realizmusnak ismét megadták az őt megillető jogokat. De nem csupán neki. »A *Bábu* nagysága abban rejlik, hogy élő hősök példáján mutatta be a társadalmi fejlődés vastörvényeit. És ebben rejlik mind a nagy, mind a kritikai realizmusa« — mondotta következetesen Jan Kott 1952-ben, amikor a regény színpadi változatát értékelte. De már akkor látta, hogy »nagy mértékben, sokkal nagyobb mértékben mintsem gondolnánk, a *Bábu* nagysága a XIX. század végi Varsó hű képének megrajzolásában rejlik, teljes valósággal átszőtt, hiteles és pontos képet ad a polgári Varsóról.«³ *Manu propria* rehabilitálta tehát a mindennapi élet aprólékos megfigyelésének lenézett realizmusát. Egy évvel később, a *Pensja pani Latter* (Latterné panziója) kritikájában már legyintett kezével minden realizmusra, mind a nagyra, mind a kicsire, s úgy kezelte azt, mint az irodalomtörténészek belső ügyét, mely közömbös a »normális« olvasók számára, akik szeretik az *Emancypantkyt* Magda bájos naivitása miatt. És ő, Jan Kott, velük együtt szintén...

Ezt a kritikát a legnagyobb mértékben jellemzőnek tartom: annyira egyoldalúan (s gyakran kezdetlegesen) foglalkoztunk az irodalmi művekben a történelmi folyamat jelenségeinek közvetlen ábrázolásával, hogy most már magunk is kezdjük azt leértékelni. Ha az író (különösen a mai író) ezzel foglalkozik — azt mondjuk, hogy »illusztrálja a történelmet«; ha ezeket a problémákat a kutató veti fel, különösen ott, ahol fontos feladatot töltenek be az alkotásban — azt mondjuk, hogy »szociologizál«. A karikatúrának megengedett túlzás jogán azt szeretném mondani: ha néhány publicisztikai nyilatkozat alapján szövegezzük meg ítéletünket, a legjobb úton haladunk abban az irányban, hogy Prust kizárólag nyelve alapján értékeljük és azért, mert bemutatta Wokulski késői szerelmét és Izabella frigiditását. Csupán ez az irodalmi »szép« szférája — minden egyéb »szociológia«, »a történelem illusztrálása«, »politikai publicisztika«...

Nem vehetjük semmibe az olyan tévedéseket, mint a kellő megértés hiánya az irodalmi mű művészsége iránt és az elemzés tudományosságának hiánya. De feladataink képtelen megszükitése volna, hogyha kutatásaink tárgyául csak az irodalom specifikus jegyeit tekintenénk és csupán

² I. Fik, *Dwadziescia lat literatury polskiej* (A lengyel irodalom húsz éve), Kraków, 1949. 172—173. p.

³ J. Kott; *Jak wam sie podoba* (Hogy tetszik), Warszawa, 1955. 181—182. p.

az élet ama jelenségeit, melyekkel a tudomány nem foglalkozik. (Emögött az irányzat mögött különben is hamis, idealista felfogás rejtőzik, mely a humanista valóság bizonyos jelenségeit a priori a tudományos megismerés számára hozzáférhetetleneknek nyilvánítja.)

A realizmus — sokrétű fogalom

Az ízlések és kritériumok eme fejlődésének eredményei egészen mások lettek volna, ha tudatára ébredünk egy elemi dolognak: annak, hogy a realizmus sokrétű fogalom.⁴ A realizmus alkotó részei a valóság ontológus felfogása, a történelmi folyamat értelmezésének módja, az emberi jellemek és sorsok alakulása feltételeinek felfogása, és a társadalmilag és lélektanilag tipikus alakok és helyzetek kiválasztása, a találó és finom pszichológiai és erkölcsi megfigyelések és a közvetlen érzéki megfigyeléseknek alávetett jelenségek és tárgyak ábrázolásának képessége. Vannak alkotások (különösen, de nem kizárólag, a kis formák körében), melyek témájuk folytán nem mutatják mindezeket az alkotó elemeket (pl. a *Dom kobiekben* (Nők háza) nem mutatkozik általában a történelmi folyamat értelmezése). Vannak olyanok is, melyekben az egyes rétegek realizmusa nem egyforma értékű (pl. a történelmi folyamat és tipikus társadalmi helyzetek szemléletének realizmusa Wasiliewska *Ojczyzna* (Haza) c. művében sokkal értékesebb, mint a lélektani realizmus; a *Ludzie stamstadban* (Emberek onnan) éppen fordított a helyzet. Vannak végül olyanok is, melyekben egyes alkotó részek realizmusát, míg más alkotó részek kifejezett irrealizmusát találjuk [a *Dziady* (Ősök) III. része, az *Ogniem i mieczem* (Tűzzel és vassal)].

Ebből a sokrétűségből egyébként nem következik, hogy mindezeknek a rétegeknek egyforma jelentőségük van az irodalmi alkotás realista jellegének megállapítása szempontjából. Ámbár az egyes pszichológiai-erkölcsi megfigyelések hitelessége képezi az alkotás realiztikus értékének minimumát, és bár a történelmi folyamat felfogása — melyet a múlt írói teljes mértékben soha sem valósítottak meg — alkotásaiknak a legszélesebb körű realista perspektívát adja — ezek nem a legfontosabb kritériumai a realizmusnak. Az elbeszélő (fabuláris) műfajok számára ez, mint tudjuk, az alakok és helyzetek társadalmi és pszichológiai kifejező jellege,⁵ kapcsolatban (és csupán ez esetben) az egyes pszichológiai és erkölcsi megfigyelések hitelességével — tehát a tágabb (nem csupán társadalmi) értelemben vett tipikus. Ezért a *Pan Tadeusz* a realizmus remekműve, bár a legnagyobb mértékben nem realista módon ábrázolja az 1812. évi háborút, és úgyszólván teljesen elhallgatja a kor központi társadalmi konfliktusát. Ezért a mai írók — mint Korcelli vagy Rymkiewicz nem nagyobb

⁴ A realizmus sokrétű felfogása megmutatkozott K. Budzyk, *Przelom renesansowy w literaturze polskiej* (A reneszánsz fordulat a lengyel irodalomban) c. művében. (Warszawa, 1953.)

⁵ A megkülönböztetést, hogy mi a társadalmi és pszichológiai jellegzetesség, a következőképpen magyarázom. Nézzük a városi utcára tévedt vidéki proletár helyzetét Prus *Michalek* c. művében, megtaláljuk benne a társadalmi kifejező jelleget, de pl. a *Kamizelka* (Ködmön) csendben szenvedő beteg asszonyának helyzetében csupán pszichológiai kifejező jelleget találunk, e mű társadalmi kifejező jelleg szempontjából — közömbös.

realisták Sienkiewicznél, bár nála hasonlíthatatlanul jobban és kifejezőbben ábrázolják a svéd csapás idejének történelmi problematikáját. És fordítva: Oryński *Jakobini polscy*jának (Lengyel jakobinusok) igen érett politikai értékelése, vagy a természet igen szép rajza a *Sobol i panna* (Coboly és lány) c. alkotásban még nem biztosítja eme művek számára a realizmus rendfokozatát, bár — önmagukban véve — realista értékkel bírnak.

A realizmus kritériumai

Mostanáig azokról az irodalmi művekről beszéltünk, melyekben:

1. tiszteletben tartották az összes tartalmi elemek valóságosságát, és melyekben hallgatólagosan kötelező a valóság legtágabb értelemben vett materialista felfogása (vagyis mely kizárja a létezését, vagy legalábbis a hatékonyságát bármilyen természetfeletti erőnek);

2. melyekben ugyancsak nem fordul elő olyan fantasztikum, melyet az átlagos tájékozottságú olvasó konvencionális fantasztikumként fogna fel;

3. melyekben az alakoknak és eseményeknek néha szimbolikus vagy metaforikus értelmük van, de soha sem alkotnak csupán helyettesítő, szimbolikus — allegorikus képeket;

4. melyekben megtaláljuk az irodalmi kép nagyfokú egyénítését és az előadott részletek kongruenciáját (összeillését);

5. melyekben megszűnik az olyan szerkezet, mely az egyes alakokat erősen felnagyítja vagy leegyszerűsíti, akár a monumentális idealizálás, akár a demonizmus vagy karikatúra irányában;

6. melyekben az alkotás nyelve — az irodalmi műfajtól függően, különböző fokban — közeledik a beszélt nyelvhez, annak irodalmi válfajához; eltérések ettől az elvtől az egyes alakok beszédében az »élethűséggel« indokolhatók. Az így felfogott realizmus keretébe nem sorolhatnánk be a népköltészetet, a *Dziady* IV. részét, a *Balladynát*, vagy a *Wesete*-t (Lakodalom).⁶

A kritériumokat úgy válogattuk össze, hogy kitűnjék a határvonal köztük és a romantika és szimbolizmus (valamint a klasszicizmus) között. A realizmus ilyen felfogása bizonyára ellenvéleményt vált ki — különösen a Mickiewicz-évben (sajnos a vulgarizáló, zavaros esztétikán kívül, még egy lidérc nehezedik ránk — az alkalmi és ünnepi esztétika). Az ellentmondást az váltja ki, hogy az említett művekben a fantasztikus elemekkel, gyakran egy jelenet vagy töredék keretében, szomszédosak a *sensu stricto* realizmus keretei között mozgó részek és a fantasztikus elemek, melyek vagy igen sokat tartalmaznak az élet igazságából (a kém a *Dziady*ban), vagy éppen mélyebb realizmust »váltanak ki« a valóságos alakokból (Goplana Grabecce szemben, a dráma személyei partnereikkel szemben a *Wesele*ben). Az ellentmondás talán kevésbé volna éles, hogyha olyan alkotásokra korlátoznánk, melyek teljesen fantasztikusak, mind konvencionális, mind »metafizikai« értelemben, vagy teljesen szimbolikusak.

Ha mégis kitoljuk az itt megállapított határokat, a realizmus általános, időfeletti és stílusfeletti kategóriává válik, mely minden olyan iro-

⁶ K. Wyka hívta fel erre a figyelmet az egyik irodalomtörténeti vita során.

dalmi jelenség megjelölésül szolgál, amely a megismerés szempontjából sajátos értékkel — a művészi értékkel rendelkezik. De szükségünk van-e ilyen széleskörű felfogásra? És vajon a realizmus fogalmának ilyen kitágítása után nem okoz-e nehézséget a terminológiai határok eltolódása a *sensu stricto* realizmus jelenségeinek meghatározásánál?

Magának a kritikai realizmusnak a területén már kevesebb a gondunk, de azért még mindig akad. Igaz, általában nem találunk ott transzcendentális, fantasztikus, szimbolikus világot. Kevesebb a gondunk a terminusokkal, kifejezésekkel, melyek a valóságnak megfelelően megmutatják ennek az irodalomnak egész arculatát, mégis bizonyos nehézségeket okoznak, mikor azokat az alkotásokat kell meghatározni, melyek minde nélkülött a mai kor és még inkább a múlt ama jelenségeit mutatják be, melyek az író helyeslésével vagy rokonszenvével találkoznak.

Kronológiai határok

Igazi nehézséggel akkor találjuk magunkat szemben, amikor a lengyel irodalom talaján kell meghatározni ennek az irányzatnak, vagy még inkább több irodalmi irányzat összességének kronológiai határait. Kezdetben szűkre szabtuk ezeket a határokat — a *Szkicy węgłemtól* (Szénrajzok), az *Emancypantkyyig* minden esetben az írók működési körében, akik a pozitivizmusból nőttek ki, bár azzal később részben szakítottak.⁷ K. Wyka *Zarys literatury wspólczesnej* (A mai irodalom vázlata, 1951.) c. művében még vonakodva használta a Żeromski és Orkan részére fenntartott »másodlagos kritikai realizmus« kifejezést.⁸ Később, a szovjet irodalomtudomány hatására a fogalom határait erősen kiterjesztették (s ezzel együtt járt az, hogy tartalma elszegényedett). Nemcsak Żeromskit és Orkant, de Nałkowskát, Dąbrowskát, s egyes kritikai megnyilatkozásokban — a háború utáni Brezát, Brandyst és Adolf Rudnickit is körébe vonták. Kiterjesztették a múltra is: leggyorsabban és leghelyesebben Fredro, Kraszewski, Korzeniowski alkotásait sorolták ide, bizonyos határozatlansággal a *Fantazyt* és pillanatnyilag a *Pan Tadeuszt* is. Vegyük figyelembe, hogy ez alá a terminológia alá vonták azokat az irodalmi műfajokat, melyek a felvilágosodás költészetének folytatói voltak, így hát a regényt és vígjátékot is. Ezzel szemben a romantikára jellemző műfajokat — a versesregényt, a költői-fantasztikus drámát, a balladát kirekesztették: senki sem beszélt a *Rybki* (Halacsák) vagy a *Nieboskia komedia* (Istentelen komédia) kritikai realizmusáról. Ezzel szemben nehéz lenne a jelen helyzetben elméletileg alátámasztani a »kritikai realizmus« meghatározását a »Sarmatyzmus« vagy Doświadczyński első része esetében. A kezdeményező esetleg arra is hivatkozhatna, hogy a szovjet tudomány az orosz kritikai realizmus születésének időpontját ugyancsak a XVIII. századra teszi.

Így hát a kritikai realizmus hatóköre kronológiai szempontból kiszélesedett. Ezzel együtt csökkentek a kritériumok. Gondoljuk csak meg, hogy ez a kifejezés bizonyos időben kiszorította a Lukácstól kölcsönvett »nagy

⁷ Pl. H. Markiewicz, *Realizm krytyczny w twórczosci Bolesława Prusa* (A kritikai realizmus Bolesław Prus alkotásában), Wrocław, 1950. 5—7. p.

⁸ K. Wyka, *Zarys wspólczesnej literatury polskiej (1884—1925)* (A mai lengyel irodalom vázlata (1884—1925), Kraków, 1951. 28. p.

realizmus« meghatározást, akinél pedig az a világirodalom kiváló és csupán kiváló eredményeinek megjelöléséül szolgált. Ugyanakkor a mi kutatói gyakorlatunkban a kritikai realizmus fogalmát egyre kisebb kaliberű alkotásokra terjesztették ki, amennyiben azok a romantika virágzását követő időből származtak és valamilyen megismerési és művészi értékkel rendelkeztek. Így kerültek be a kritikai realizmus körébe jobb műveikkel Sewer, Balucki, Klemans Junosza, Jordan-Wieniawski, Niedzwiecki, illetve Gruszecki. Az irodalomtörténet kutatója sokszor feltette magának a kérdést: hol van a haladó és művészi jelleg alsó határa, mely a »kritikai realizmus« elnevezés elnyeréséhez szükséges.

Mert a kritikai realizmus irodalomtörténetírásunk elméletében és gyakorlatában más jogokkal járt, mint a többi nagy irodalmi áramlat. Az ezekhez való tartozás még nem jelentett értékítéletet: a romantikus vagy szentimentális alkotás egyaránt lehetett zseniális, vagy nagyon rossz. De van-e értelme az olyan mondásnak: »művészi érték nélküli kritikai realista alkotás«, mikor másrésztől valamely alkotás realista műként való meghatározása egyúttal ítélet annak értékéről is?

A realizmus és az irodalmi irányzatok

Továbbá: a szélesebbkörű irodalomtörténeti általánosítások fényében világosan áll előttünk, hogy minden nagy irodalmi áramlat — bár különböző rátermettséggel — egyaránt szolgálhatta a valóság helyes, valamint eltorzított tükrözését, kiszolgálhatott igen eltérő, nem egyszer ellentétes eszmeiséget.

»Helytelen az az elgondolás, hogy a XIX. század bármelyik irodalmi irányzatában teljes belső egység uralkodott — írja A. Cejtlin. — Nem, valamely irányzat írói által megalkotott művészi módszer harcok tárgya volt az irodalmi küzdelemben részvevő különböző osztályok és csoportok között. Ezek az osztályok és csoportok arra törekedtek, hogy meghódítsák az illető irodalmi irányzatot, hogy alárendeljék érdekeiknek. A klasszikus orosz irodalom egyik-másik irányzatának keretében ellentétes törekvések léptek fel. Minden nehézség nélkül megtaláljuk emez ellentétes törekvések harcának nyomait a klasszicizmusban (Szumarovok és Lomonoszov), a szentimentalizmusban (Karamzin és Ragyiscsev) a romantikában (Zsukovszkij és Rilejev). Megtaláljuk a harmincas-negyvenes évek orosz naturalizmusában is (Bulgarin és Dal)»⁹ emellett az egyes irányzatok eme két részre való osztása csupán séma, mely nem vesz figyelembe sok átmeneti jelenségeket.

⁹ А. Г. Цейтлин: Ленинская концепция русского освободительного движения и вопрос периодизации истории русской литературы XIX в. Известия Академии Наук СССР ОЛНЯ XIII. 1954. I. sz. 9—10. p. A művészettörténetben a stílusfogalmat hasonlóképpen definiálja G. Nyedosivin (*Művészetelméleti tanulmányok*, Bp. 115. p.): a formai jegyek összességét »a kor valóságának egységével« határozza meg, melyet az adott kor művészete valamilyen módon tükröz. Nyedosivin megkülönbözteti a »stílust« és »művészeti áramlatot«: »A művészetnek ilyen 'egysége' — írja — nemcsak hogy nem szünteti meg, hanem sokszor éppen ellenkezőleg, felfedheti az ellentétes művészi áramlatokat.« Meg kell jegyeznünk, hogy a szovjet esztétikában az »alkotó módszer«, »áramlat«, »művészeti irányzat« és »stílus« kifejezésének használata, sajnos, rendezetlen és nem egységes.

A fenti példák a kritikai realizmus kezdetéig érnek el, ki lehetne még egészíteni őket a szimbolizmussal és expresszionizmussal. Csupán a kritikai realizmust kezeltük mint egyértékű irányzatot — mindig pozitív előjellel. És csupán a naturalizmus volt ugyancsak egyértékű irányzat, de negatív előjellel. Megjelenése óta különben legalább részben a »reakciós ágát« alkotta a kritikai realizmusnak. De hogyan nevezzük azt az irodalmi irányzatot, mely Wolody, Skiba, Gawalewicz és Rodziewiczówna irodalmi termését adta nekünk? Ez bizonyára nem valamilyen »praenaturalizmus«. Néha, szemben a kritikai realizmussal valamilyen apologetikus álrealizmusról lehetne itt beszélni, de ezekben az alkotásokban néha sok a kritikai elem, csupán az a különbség, hogy nem támaszkodnak meggyőző irodalmi alakra, nem mélyednek el a hősök lélektanába, formájuk naív és epigon, stb. Másrészt ezt az apologetikus irányzatot megtaláljuk a legkiválóbb írók alkotásaiban is, ahol az érett realizmus költészetéhez kapcsolódik. Állíthatjuk, hogy eszmei ellentét áll fenn pl. a *Katarynka* (Kintorna) és a *Nawrocóny* (A megtért) között, de mégsem lehet ezeket különböző irodalmi irányzatokhoz sorolni. Vagy másképpen kifejezve: ha a *Janek Muzykanthoz* (Zenész János) optimista befejezést íránk, a mű jelentése elvi változást szenvedne, de megváltozna-e ezáltal irodalmi hovatarozása? Janusz Boguckinak a képzőművészetre vonatkozó véleményét teljes egészében alkalmazhatjuk az irodalomra is:

»Gyakran mint a haladó hagyományok felfedezői, e nemes indulattól hajtva, e kategóriák (»polgári realizmus«, »kritikai realizmus«) alá vonjuk azokat a szentimentálisan csiszolt képeket, melyekből az elmúlt kor oly sokat hagyott nekünk örökségül. Úgy vélem, hogy ezt az örökséget a maga egészében értékelve, óvakodnunk kell, nehogy elragadjon a bizalmatlanság és leleplező szenvedély. Mert hiszen a *Paraszt koporsó* és a rokon témájú izléstelen olajnyomat között a képek hatalmas skáláját találjuk, melyek az erkölcsi és festészeti nemesség értéke szempontjából átmenetet alkotnak közöttük.«¹⁰

Ezt a problémát legélesebben látjuk, ha összehasonlítjuk Konopicka *Obrazkiját* (Képek) ama kor hasonló szentimentális-filantropikus verseinek bőséges termésével.

A vita berekesztése

1. A realizmus értékelő meghatározás és a művészi igazság egyik típusát jelenti az irodalomban, a megismerés szempontjából a leggazdagabb és — az irodalmi műnek az élettal való közvetlen összevetése szempontjából — leghitelesebb, de nem egyetlen típusát. Érvényesülnek mellette a művészi igazság más válfajai is (a romantikában, klasszicizmusban, szimbolizmusban stb.) — az irrealizmus még nem feltétlenül antirealizmus. A realizmus és a művészi igazság egyéb válfajainak elhatárolását csak konkrét történelmi alapon lehet keresztülvinni; a realizmusnak a jelen cikkben megadott kritériumai csupán a XIX. és XX. század irodalma szempontjából mértékadóak.

¹⁰ J. Bogucki: *Rozmowy o sztuce* (Beszélgetések a művészetről), Kraków, 1955. 163. p.

2. Minden nagy irodalmi irányzat »sokrétű« volt. A realizmus jellegzetességeit mutató alkotásokat hoztak létre (legalábbis egyes fázisaikban), vagy a művészi igazság egyéb típusait, de egy sem volt teljesen antirealista. Ez okból az irodalmi irányzatokat jelölő kifejezések szerepe nem az egyértelmű értékelés. Minthogy a »realizmus« kifejezés értékítéletet jelent, nem szolgálhat valamely irodalmi irányzat elnevezéséül, mert különben ez az irányzat ex definitione csupa értékes alkotást foglalna magában.

3. A terminológiában tehát hézag mutatkozik: hiányzik annak a nagy irodalmi irányzatnak a megjelölése, mely magában foglalja a kritikai realizmus alkotásait, Orzeszkowa *Pierwotniját* (Gyökértelenek) ugyanúgy, mint Rodziewiczówna *Błękitnijét* (Kék vér), Prus *Bábuját* éppúgy, mint Gawalewicz *Drugie pokolenie* (Második nemzedék) című művét (ugyanúgy, mint ahogyan Mickiewicz és Witwicki balladáit, Słowacki és Zygliński lírája egyaránt romantikus művek). Másképpen kifejezve — ugyancsak magában foglal antirealista alkotásokat, melyeket azonban a realista költészet fenti jellegzetességei szerint írtak, de elsősorban — minthogy legnagyobb számban fordulnak elő — a középúton mozgó jelenségeket.

4. Minden terminológiai újítás, különösen amikor már hagyományos, hosszú idő óta kutatás tárgyát képező jelenségekre vonatkozik, bizonyos igényesség jegyét viseli magán; a már elfogadott kifejezésekhez viszonyítva a szemantikai eltolódás félreértések veszélyét rejti magában. Ezért elvetem az olyan kifejezések használatát, mint az obszervatorizmus, verizmus. Azt az irányzatot, melyről most szó van, következetesen »modern realizmusnak« fogom nevezni, az elnevezést idézőjelbe téve, mely azt kívánja jelképezni, hogy sokrétű irodalmi áramlatról van szó, és nem csupán a keretei közt található realista eredmények összességéről. A »modern« jelző, azért szükséges, mert hasonló irányzatok már ezelőtt is gyakran érvényesültek az irodalomtörténetben — az antik korban, a reneszánsz és a felvilágosodás korában egyaránt.

5. A »modern realizmus« hosszantartó irodalmi irányzat, ezért célszerű megkülönböztetni korai korszakát (Korzeniowski, Kraszewski), az érett korszakot (Prus, Orzeszkowa) és késői korszakát. A »modern realizmus« késői korszakának egyik iránya a naturalizmus; ezt más helyen indokolom meg alaposabban.

6. Ezzel kapcsolatban felmerül az a kérdés, milyen viszonyban van a »modern realizmus« a XIX. század ama irodalmi korszakával, melyet hagyományosan a romantikához sorolunk és nagyobbreszt romantikus realizmusnak nevezünk (pl. Słowacki *Mazeppája* vagy *Beniowski*).¹⁰ Nehéz dolog ez, különleges és igen hozzáértő megvilágítást igényel. Csupán vita-szerűen a következő elméleti indítványt szeretném előterjeszteni: Hogy erre a kérdésre feleletet adhassunk, az irodalmi irányzatokat úgy kell szemlélnünk, mint az irodalmi műfajok rendszerét. Akkor felkelti figyelmünket az a körülmény, hogy a »modern realizmus« főleg azokat az irodalmi műfajokat öleli fel, melyek a prózán vagy az ahhoz közelálló költői nyelven épülnek fel: a regényt és novellát, komédiát és az abból kifejlődött ún. színművet, ezenkívül a verses életképeket és a programszerű

¹⁰ V. ö. K. Wyka, K. Budzyk, M. Zmigrodska és M. Mirski vitacikkeit a *Pamiętnik Literacki* és a *Nowe Drogi* lapjain.

reflexív lírát. (Konopnicka népköltészete a »modern realizmus« műfajainak rendszeréhez tartozik, a folklórhoz kapcsolódik a romantikus költészet eredményeire támaszkodva.) A »modern realizmus« műfajainak rendszere tehát a felvilágosodás és a szentimentalizmus költészetének átalakult és fejlett öröksége. Ezzel szemben a »romantikus realizmus« az epikus-lirikus költészet és költői dráma területén éri el eredményeit, vagyis a romantika által művelt műfajokban. Indokolt tehát — véleményem szerint — a »romantikus realizmus« (melynek jelentése: a romantikából származó, de attól különböző) irodalmi irányzatának megkülönböztetése. Mint általában az irányzatok szerkezetében — melyek bizonyos eszmei sémák — számos alkotás nem helyezhető el maradéktalanul, számos közbenső jelenség marad mind a romantika és a »romantikus realizmus« (*Kordian*), mind a »romantikus realizmus« és a modern realizmus között [különösen a regény területén, mint pl. a *Poganka* (Pogány nő)]. Külön helyet — a XIX. század lengyel irodalmában központi helyet — foglal el a *Pan Tadeusz*. Szerkesztésében összeköti a felvilágosodás és a romantika költészetének elemeit, de felhasználja a realista regény eredményeit is (Walter Scott). A *Fantazy* és a *Nad Niemnem* (A Niemen mentén) egyaránt áll a »romantikus realizmus« és a »modern realizmus« alapján. Ami Fredro 1835 előtt írt komédiáit illeti — ezek részben a felvilágosodás költészetének folytatói — (*Cudzoziemczynna*) (Külföldieskedés), *Mąż i żona* (A férj és a feleség), — részben azonban a »modern realizmus« kezdeteit jelentik (különösen a *Dozywocie* (Életjáradék).

7. Előzzünk meg egy ellenvetést: helyes dolog-e valamely irodalmi irányzatot formai kritériumokra alapozni? Elsősorban is a költészet nemcsak formai eszközök kiválasztásából és azok funkciójának elveiből áll, de kapcsolatban van vele az is, hogy milyen mértékben és módon közeledik egymáshoz a valóság tükrözése az irodalmi műben és a valóság tükrözése a kortársak hétköznapi gondolkodásában. Továbbá — az azonos irányzathoz tartozó alkotások költészetének hasonlósága mögött felfedezhetjük általában bizonyos tartalmi és konfliktusbeli motívumok azonosságát, a világ hasonló filozófiai felfogását (materializmus—idealizmus) és az ember hasonló felfogását (determinizmus—szabad akarat, a biológiai és ideológiai tényező fontosságának aránya, az egyén szerepe a közösséggel kapcsolatban), és ugyancsak — széleskörű megkülönböztetésekkel — az általános eszmei-érzelmi állásfoglalást az élettel szemben — mely igenlő vagy negatív, forradalmi-maximalista, vagy evolucionista-kompromisszumos. Ezzel szemben a tisztán politikai jellegű kritériumok nem szolgálhatnak az irodalmi irányzatok megkülönböztetésének alapjául. A liberalizmus és a forradalmiság ellentétes jelenségek, a XIX. század orosz irodalmával foglalkozó irodalomtörténészek mégis azt állítják, hogy a kritikai realizmus kapcsolatban van mind az egyikkel, mind a másikkal.

Különben, ha a politikai vagy ideológiai kritériumok lehetővé tennék az irodalmi jelenségek rendszerezését, figyelembe véve specifikus jellegzetességeiket — feleslegessé válnék az irodalmi irányzat fogalma: a költészet területe megegyeznék az eszmei politikai-társadalmi térkép területével. Amint tudjuk, ez még sincs így. Viszont ha ezt a jellegzetességet helyezük előtérbe, nem szabad mellőznünk a formai ismertetőjelek összességét, mint »felületi«, »látszólagos« stb. hasonlóságot, amint azt még

nemrégén is tették. És nincs ok elméleti aggodalomra, hogy bizonyos irodalmi irányzat (melyben különben könyörtelenül keresztül kell vinni a belső differenciálást, mind művészeti, mind eszmei szempontból) a kultúra ellentétes áramlatainak alkotásait foglalja magában, olyan különböző alkotásokat, mint Trembecki és Jasiński egyes versei, mint Słowacki és Krasiński költészeti vitája, mint a *Zygmunt Ławicz* és a *Rodzina Polanieckich* (Polaniecki család).

8. Hátra marad az utolsó kérdés: milyen viszonyban van az irodalmi irányzat fent vázolt felfogásával a szocialista realizmus? Ez utóbbi más szerkezetű fogalom: a körébe sorolt alkotásokban nemcsak a világnézeti, de a politikai felfogás is azonos — ezzel szemben költészeti jellegük igen különböző; a szovjet terminológiában különben úgy mondják, hogy a szocialista realizmus olyan irodalmi irány (литературное направление), melynek körébe különböző irodalmi áramlatok, illetőleg irányzatok tartoznak (литературные течения).¹² Az irodalomtörténeti irányzatoknál éppen fordított a helyzet: költészetük egységes, de bizonyos világnézeti különbségeket és a politikai ideológiában hatalmas eltéréseket mutatnak.

Ford.: Süteő Imre

GYŐRI JÁNOS

Az újabb Corneille-kutatás eredményei

A közelmúlt filológiai és irodalomtörténeti kutatásában mind nagyobb és nagyobb helyet kap Corneille nagyszabású színpadi műalkotása. Teljesen indokolt ez a bő termés, hiszen Corneille a francia irodalom egyik legnehezebben érthető alakja. Éppolyan elmélyedő és aprólékos interpretációt kíván, mint a francia irodalomban rajta kívül talán csak Montaigne, másodsorban talán Diderot vagy Stendhal. Nehezen érthetőségét nemcsak szűkszavú párbeszédei, bonyolult intrikái és önmagukat leplező jellemei okozzák, hanem elsősorban a kor, melyben élt és működött. Így történt aztán, hogy kora éppen azt értette meg művéből, amit a XVII. század végétől fogva egészen a legújabb időkig nem értettek már, vagyis a lényegét. Korhoz kötöttebb volt mint Racine, akinek lirizmusából a polgári társadalom is a maga hangját vélte kihallani, míg Corneille emberfelettinek ható, mindig a nehéz megoldást kereső hőseinek szájából a burzsoázia már csak a hazafiságot és a pátoszt volt hajlandó kihallani. A század végén működő La Bruyère képtelen már behatolni a Corneille-i dráma rejtekeibe, s az a néhány megállapítás, melyet a Corneille-Racine-párhuzamnak szentelt, mértékadóvá vált s éreztette hatását a legújabb időkig. »Corneille — írja La Bruyère — az ő jellemei és eszméi rabságába hajt bennünket, míg Racine a mi jellemeinkhez és eszméinkhez alkalmazkodik. Az előbbi olyan-

¹² »Nálunk nincsenek különböző irodalmi irányok, mert a szocialista realizmus általánosságban elismert módszere a szocialista társadalom egész irodalmának egységes eszmei-alkotói irányát jelenti. De a közös irodalmi irány keretei között nemcsak lehetnek, de vannak is különböző áramlatok (течения), melyeknek különböző jellegzetességei vannak« (A. Szurkov a Szovjet Írók II. Kongresszusán).

nak, rajzolta az embert, amilyennek lennie kellene, az utóbbi olyan-
nak, amilyen a valóságban. Az előbbi inkább olyasmit ad, amit megcsó-
dálunk s amit egyenesen követnünk kell, az utóbbi inkább olyasmit, amire
ráismerünk másokban vagy amit átélünk önmagunkban... Életszabályok
és elvek az előbbinél, hangulat és érzés az utóbbinál.»

Voltaire a racionalizmus boncképe alá vette Corneille-t s jellemeinek,
cselekmény-bonyodalmainak kiáltó következetlenségeit hangoztatta, jelöl-
ve annak, hogy nyilván valami magas költőiség lehet a Corneille-drámákban,
ha a racionalista túlzás már kivetni és korrigálni valót talál benne. A bur-
zsoázia számára elpárolgott tehát a Corneille-i műből mindaz, ami leg-
nagyobb lényegét, a tragikus konfliktust jelentette, elsikkadt a Corneille-i
fantázia ellentmondásos költőisége, végsőkéig feszített színi hatásai s csu-
pán annyi maradt, ami a polgári nevelés és hazafiság számára elfogadható
volt. Röviden: a *Cid*, az *Horace*, a *Cinna*, a *Nicomède*. Harminchárom drá-
májából fiatalkori vígjátékait és öregkori tragédiáit teljesen, érett korszak-
ának drámáit nagyrészt kiselejtezte a burzsoá ízlés és szemlélet.

De még az így fennmaradó tragédiák interpretációja is a hamis post-
klasszicista szellemben történt s tartotta magát rendkívüli makacssággal
nemcsak az iskolai oktatásban, hanem az irodalomtörténeti kutatásban.
Előfordult ugyan, hogy időnként kételyek merültek fel a hagyományos ál-
klasszicista magyarázattal szemben, amely mindenek előtt kötelesség és
szervedély párviadalát látta a Corneille-drámákban, valamint a köteles-
ség diadalát a szenvedély felett. Így Brunetiére is hangoztatta, hogy Cor-
neille drámáiban csak az akarat ül diadalt az akadályok felett, senki sem
vonta le azonban a logikusan kínálkozó következtetést, amely a Corneille-
drámákból lépten-nyomon kiolvasható: csak az akarat abszolút, az intel-
lektus ingadozó és teljességgel tehetetlen. A legjelentősebb munkásságú
és hatású francia irodalomtörténész, G. Lanson is a régi elmélet rabja volt,
s iskolája sem tudott átlendülni a hibás kiindulóponton. A hatalom és az
uralkodás félremagyarázott Corneille-i tematikája eredményezte aztán,
hogy egy fasiszta mű is napvilágot láthatott e tárgyról, jellemzően a né-
metektől megszállt Párizsban (R. Schneider), majd azóta Nyugat-Német-
országban.

Az utóbbi évek Corneille-kutatásainak helyes szempontjai és magya-
rázatai nem filológusnak, hanem költőnek köszönhetők. Charles Péguy volt
az, aki négy évtizeddel ezelőtt merész gondolataival kételyeket ébresz-
tett a hagyományos magyarázatok iránt. Kereken kijelentette Péguy,
hogy Corneille-ben a »kegyelem« tragikusát kell megpillantanunk, míg
Racine-ban a kegyetlenség és a kegyvesztettség tragikusát. Corneille-ben
magasabb humánusmot lát mint fiatalabb kortársában, mert amíg Cor-
neille azért készíti színvallásra hőseit, hogy kikényszerítse belőlük iga-
zukat, addig Racine azért teszi ezt, hogy a valótlanúságot bizonyítsa rájuk.
Védőügyvéd az előbbi, valóságos vádló az utóbbi, s az utóbbinak lelki al-
katában látja Péguy a kegyetlenség igazi megtestesülését. Corneille min-
den igyekezete odairányult, hogy a legtermészetellenesebb bűnözőket ter-
emtse, s ez sohasem sikerül neki, Racine a legtisztább, legbensőségesebb
érzéseket akarja megszólaltatni, de egyetlen olyan alakot sem képes ter-
emteni, aki ne lenne csupa sérelem, vád, fenyegetés. Még a lemondás bá-
natát fuvolózó Bérénice sem kivétel ez alól.

Nagy érdeme Péguynek, hogy Corneille nagyhangú vígjáték-hőseit is megfelelő interpretációban részesítette. Már Lanson rámutatott a múlt század utolsó éveiben arra, hogy Corneille *Hazug* (*Le menteur*) című komédiájának hőse nem hazug ember, hanem nagyzó csupán, a spanyol Matamorosnak (mór-ölő), a hetvenkedő katonának francia változata, aki magába szívta a regényesség minden kellékét. Péguy szép és találó elemzést ad erről a figuráról, aki nem érdekből mond nagyokat, hanem egyszerűen szebbé akarja tenni a világot, nagyszerű tettekkel benépesíteni, szebbekkel, mint amilyeneket ő maga bírna véghezvinni. S végül, ami a legfontosabb: ez a Matamór közeli rokona Corneille tragikus hőseinek, a Cidnek, Horace-nak. Ez a megállapítás teljesen új levegőt vitt bele a legújabb Corneille-interpretációkba.

Mindenekelőtt előtérbe nyomult a Racine emberiségének javára eladdig mellőzött Corneille mély humanizmusa. Az évszázadok folyamán félreértett és előtérbe kényszerített pátosz, valamint az akaraterős és kérlelhetetlen hősök mögül előbukkant a sok negatív szereplő: a hős, a patriota, de testvérgyilkos Horace oldalán mélyebb emberséget képviselő mellékalakok: a kérlelhetetlen heroizmust becsmérő Camille és Sabine, valamint Curiaice, akit egyik újabb Corneille-monográfia szerzője (R. Brüllach) az akarata ellenére mozgósított katona első irodalmi típusának nevez. Corneille-t ismét a maga humanitásának jogaiba iktató eme folyamat egy Cinna-tanulmányban kulminál (R. Genaille), amely az előzőleg kétszínű összeesküvőnek tartott Cinna alakját helyezi kellő megvilágításba s fölfedi haborzásának mélyen emberi indítékait, valamint célját: erkölcsi síkon kényszeríteni a zsarnokot zsarnok-énjének felszámolására. Ilyen módon világítodnak meg aztán a későbbi tragédiák dezilluzionált hősei, akik akaraterősek, de intellektusuk a teljes határozatlanság légkörében vívja fantasztikus párbaját egy megvalósíthatatlan eszményért. A legsikerültebb tanulmány ezek közül L. Lemonnier monográfiája, amely a történeti hátteret és Corneille életkörülményeit elnagyoltan s helyenként kissé felületesen rajzolja ugyan, elemzéseiben azonban mintaszerűek. Corneille művét egyetlen láncolatként mutatja be, amint minden további darabja a rendkívül tudatos művészhez illően mindig az előzőre épül s annak tanulságait értékesíti. Bemutatja, miként jut el Corneille az eposzból színpadra transzponált akarathősök után a mindinkább ingadozó, majd a teljes érzelmi passzivitásban csak érzelmei tisztaságát mentő utolsó hőseiig, a már teljesen Racine-i típusú *Suréna* című tragédiában.

A nehezen interpretálható Corneille-hősök indokolják a lélektani elemzések túltengését a kritikai irodalomban. L. Rivaille terjedelmes monográfiája Corneille fiatalkori vígjátékait elemzi, mert e komédiák alakjaiból bontakoztak ki későbbi akarathősei. Igazi barokk pasztorál-hősök ezek: énünket elrejtik, álarcban járnak, csak szüntelen kedélyváltozásaik állandóak, csak a hűtlenségükhöz hívek. Ezek a már fejlett színpadtechnikai ismeretre valló játékok adják a kulcsot és a kiindulópontot az egész corneille-i megértéséhez. Ezek alapján persze helyre kellett állítani azt is, ahogyan az egykorú közönség fogadta a Corneille-drámákat. Megtudjuk, hogy a *Cid* sikerét elsősorban Chimène gyengeségének ábrázolásával érte el Corneille (J. Hanse tanulmánya) s művének jelentős része, egykorú és mai szemmel nézve, a határozatlanság műremekei, melyek tárt

kaput nyitnak mindenfelé, csakúgy mint Montaigne filozófiája, vagy nagy brit tanítványának, Shakespeare-nek *Hamletje*. (L. Herland könyvei és cikkei). Legtöbb alakja erős a veszéllyel szemben, de gyenge a saját szenvedélyével szemben.

Mintha nem tudnának különbséget tenni erény és bűn között, egy osztatlan erkölcs hívei ők, »a jön és rosszon innen« (R. Jasinski tanulmányai a *Rodogune* című tragédiáról, K. Loukovitch kötete a vallásos tárgyú tragédiáról).

Teljesen a barokk stiláris fogásaiból vezeti le a Corneille-jellemeket R. Lebègue, aki a barokk szertelenség utóhangjait véli megpillantani az emberfeletti hősök emberfeletti célkitűzéseiben és vívódásaiban. Nagybábra a barokk rémdráma túlhajszolását látja a többi kritikus Corneille érettkori rémdrámáiban is. Akad olyan is e darabok közt, amelynek hősei nem tudják egymásról, hogy melyik kicsoda és önmagát is mindenik másnak hiszi, mint aki a valóságban. Corneille alkotó erejének lankadását sejtik az ilyen bonyolult cselekményekben, holott — s ez is megcsillan már egy-két tanulmányban (J. Schlumberger, O. Nadal) — mindez egyenes folytatása, sőt dramaturgiai és lélektani tökéletesítése a Corneille-drámának: az ének minél nagyobb energiát kell kifejtenie, hogy önmagát kibontakoztassa a kiletét rejtegető és létét fenyegető drámai bonyodalomból.

A polgári kutatók persze képtelenek a határozott fellépés és a lelki ingadozás Corneille-i dialektikáját kellőképpen megmagyarázni. Innen van az, hogy vagy az egyik, vagy a másik oldalát élezzik ki a jellemábrázolásnak. Sőt, az egyik kritikus odáig ment, hogy Corneille-ben, igazi dekadens polgár módján, csak az amorális pesszimistát látja s egyenesen Schopenhauer és Nietzsche előfutárának tartja a francia tragikust (R. Caillois, sőt részben O. Nadal is). Nem csoda tehát, hogy J.-P. Sartre és egzisztencialista köre is kisajátította őt s hangoztatja, hogy Corneille művében minden elmosódó, csupán az »életérzés borzongása« az, ami megfogható s ez alkotja minden művének alapszövetét. A politika és az uralom is mint létezési formák jelennek meg az egzisztencialista ízü interpretációkban. Az említett O. Nadal könyve is, amely egyébként sok finom lélektani elemzést tartalmaz, ezt az egzisztencialista vonalat követi. Ugyancsak a heroikus illúziók meghatározhatatlan világába utasítja Corneille-t A. Rousseaux, aki Corneille idevágó tanulmányának jellemzően a »Corneille vagy a heroikus hazugság« címet adta. Érzi, hogy valami anyagtalan és magasztos igazság szolgálatában ágnak ezek a hősök, de a »magasztos eszmény« történeti funkcióját ő sem képes meghatározni.

Kézzelfoghatóbbak és termékenyebbek mindezeknél azok a jól dokumentált lélektan-történeti értekezések, amelyek egyfelől a sztoikus, másfelől a descartes-i lélektanral vetik egybe Corneille pszichológiáját. W. A. Nitze a Corneille-nél oly nagy szerepet játszó sztoikus virtust magyarázza. Mint az egész reneszánszban általában, itt sem csupán vitézséget, hanem elsősorban lelki erőt jelent a virtus, amely a legmagasabb rendű nagylelkűsége képesít. A cicerói »perfecta et ad summum perducta natura«-val azonos.

A Corneille-i és a Descartes-i lélektan azonosítása G. Lansontól származik. Már P. Bénichou kritika tárgyává tette Lanson téves magyará-

zatát, amely a tragédiaköltőnél csakúgy mint a filozófusnál egyaránt jelezte akaratnak és szenvedélyeknek a lélek belsejében megvívott párviadalát. R. Champigny ismét egybeveti a tragédiákat Descartes *Traité des passions*-jával s megállapítja, hogy Descartes lélektana éppen lényeges pontjaiban tér el azoktól a cselekvési normáktól, melyek a Corneille-hősöket irányítják. Ez utóbbiak csak a szenvedélyek hierarchiáját ismerik s lelki konfliktusaikban nem kötelesség és szenvedély, hanem mindig egy alacsonyabb és egy magasabb rangú, de mindig két szenvedély között kell választaniok. A Descartes-tal való egybevetés tehát negatív eredménnyel zárult. Nem is történhetett másként, hiszen a XVII. század első fele, amidőn Corneille világa is végleg kialakul, még a montaigne-i filozófia jegyében áll. A színpadi szerzőknek valóságos ideológiai vezére Montaigne. Az idevágó párhuzamokkal mindmáig adósunk a filológia, amely csak ott mutatott rá az egyezésekre, ahol Corneille azokat maga is elárulta vagy ahol a kölcsönzés ténye teljesen nyilvánvaló volt (így a *Cinna*, vagy a *Place royale* című vígjáték esetében. Ez utóbbiról J. Rousset).

A már többször említett O. Nadal, terjedelmes könyvén kívül, több apróbb tanulmányt is szentelt egy-egy problémának. Mindenik idevágó műve egy-egy lényeges kérdéstről szól (az érzelmek dialektikája a tragédiákban, a gloire és az honneur fogalma, a büntett szerepe stb.), de — sajnos — alig jut túl a leíró módszeren. Elemzéseit színek és elmések, de ha a társadalomtörténetet is segítségül hívja, legfeljebb generációs problémát lát a Corneille-i hősök párviadalaiban. Tagadhatatlan érdeme viszont, hogy a Corneille-i tragikum lényegét, a bámulat szerepét, mely az aristotelési poétika számára ismeretlen, gondosan leírta, valamint a Corneille-drámák egy másik lényeges vonását, azt ti., hogy nélkülözik a fátyumot és a természetfölöttit, ezáltal már történeti jelentőségének elemzésével együtt találóan bemutatta.

Érdekes kísérlet R. Nelli esszéje, amely folklór-motívumot vél felfedezni Corneille *Horace* c. tragédiájában. A délfrancia népmesében ma is eleven motívum: a harcoló férfiak bezárják asszonyaikat, nehogy javeszékeléseik meglágyítsák a harcolók szívét s kibékítsék az ellenfeleket. Tény, hogy egyetlen Corneille-tragédiában sem állnak ennyire hangsúlyozottan férfiak és nők egymással szemben s R. Nelli egyenesen a folklórból ismert férfi-nő közötti küzdelem változatát látja a Corneille-drámában.

Valóságos Balzac-i »emberi színjáték«-ot lát J. Scherer a Corneille megalkotta figurák ténykedésében. Nem konvencionális alakok ezek, nem a Verlaine-által »örök Clitandre«-nak mondott álarcok, úgy mint a pasztorál-drámában és regényben, hanem egymással összefüggenek s mindeiknek, még a nevüknek is, sajátos jelentése van.

A társadalomtörténettel nagyvonalúbban csak P. Bénichou könyve hozza kapcsolatba, de túlságosan általánosít s Corneille-t, a »polgári« Racine-nal szemben, egyszerűen besorolja a »feudális« kategóriájába, minden közelebbi kormeghatározás nélkül. A másik végletbe esik G. Couton, akinek egyébként nagy érdeme, hogy Corneille öregkori pályaszakaszának minden adatát pontosan egybegyűjtötte külön monográfiá-

ban, a mondanivaló interpretálásában azonban a legparlagibb pozitívizmus híve: egy-egy dráma az ő számára nem más, mint az események nyomán rögtönzött propaganda vagy a pillanatnyi történeti helyzet mechanikus reflexe.

Említsük még meg R. Bray tanulmányát, amely Corneille-ben az eredeti módon szerkesztett cselekmény nagy feltalálóját ünnepli, továbbá az olasz I. Siciliano egyszerű és áttekinthető monográfiáját, amely az eddigi kutatások minden eredményét egybefogja.

A pontos bibliográfiai adatokat megtaláljuk a *Romanic Review*, 1952. évfolyamában (282—292. p.), az 1952 óta megjelent munkákról pedig a *Revue d'Histoire littéraire de la France* bibliográfiai rovata tájékoztat.

ÍRÓI ARCKÉPEK ÉS MEGEMLEKEZÉSEK

V. JERMILOV

F. M. Dosztojevszkij*

Dosztojevszkij, a nagy orosz író, akiről Gorkij azt mondta, hogy művészi megjelenítő erő tekintetében csak Shakespeare-hez fogható, írásaiban az osztály-társadalom megalázott és megszorított emberének véghetetlen szenvedését örökíti meg. Megrendítően ábrázolja a szenvedéssel járó véghetetlen fájdalmat — s ugyanakkor ádázul ellenszegül mindannak, ami kivezető utat mutat, ami harcot jelent az emberiség, a megalázottak és megszorítottak felszabadításáért.

Ez a kettősség marcangolta Dosztojevszkijt; számára és hősei számára valami sajátos, győtrő és bosszúálló gyönyör forrása lett, beteges formája a kilátástalanság felismerésének.

Dosztojevszkijt magát is kegyetlenül megalázta és megszorította a szörnyű élet, mely hőseit megtört lelkekké tette. Életútja, irodalmi pályafutása egyik legmegrendítőbb változata az örök tragédiának: hogyan nyomja el és torzítja el az emberi lelket egy olyan életforma, mely ellenségesen áll szemben lángelmével, szabadsággal, művészettel, szépséggel. Dosztojevszkij a legszubbjektivebb író; minden műve gyónás, komor aggodalmaiban, lázas ábrándjaiban, ingadozásaiban, a környező valóság káoszától és sötétjétől való lebírhatalatlan félelmében egy óriás, de beteg lélek szomorú története foglaltatik: ez a lélek belébetegedett az emberiség szenvedéseibe, és kétségbeesett, letett ifjúkori vágyairól, ábrándjairól, reménységeiről — és *megszerette a fájdalmat*, mert nem maradt más élettartalma, s így *más szeretnivalója sem, mint a fájdalom*.

Művei vészterhes légköréből valami elfojtott, eltorzult tiltakozás is kicsendül az élet ellen, amely emberek millióit pusztítja el — ahogy a szerencsétlen Marmeladovnak kellett elpusztulnia —; s kifejezi ez a légkör ennek az emberi szenvedésre épült társadalomnak az ingatag, elkárhozott voltát, bukása közeledtét, előreláthatatlan földrengések, fenyegető kataklizmák közelségét.

A korszak, amely Dosztojevszkij művészetét szülte, átmeneti, válságos korszaka volt Oroszországnak: akkoriban hullott szét a jobbagyságon alapuló feudális rend, hogy helyébe az új, kapitalista rend lépjen.

Recsegett-ropogott minden eresztékében az úgynevezett »patriarkális«, a jobbagyságra épült Oroszország. Az az emberfajta, amelynek nevében Dosztojevszkij szól, csakugyan védtelenül és magára hagyatva, teljesen egyedül állott a megváltozott s számára érthetetlen, ellenséges élet közepette. A kishivatalnok; a kapitalista forgatagba vetett s a deklásszalódás minden kínját szenvedő szegényedett földbirtokos-nemes; a »raznocsinyec«, a burzsoá értelmiségi és az a fél-értelmiségi, aki elszakadt a nép életétől, az értelmiség haladó, demokratikus részétől és a progresszív társadalmi ideálok megvalósításának nehéz, bonyolult folyamatától, melynek árán Oroszország, Lenin kifejezésével élve, *megszenvedte* magának a marxizmust; a tegnapi »patriarkális« iparos mesterember, aki a lumpenproletárság határára került; a szekrényhez, ládához, koporsóhoz hasonlatos kamrában meghúzódó szerencsétlen, a szűk városi utcák nyomortanyáinak lakója, ahol »a lámpások úgy pislákolnak, mint temetési fákllyák« — íme Dosztojevszkij regényeinek hőse; s ez a hős kettős szociális teher alatt roskadozik.

Elynomott volt a jobbagyrendszer alatt, sinylette a városi *tekintélyes személyiségek* önkényuralmát és hatalmaskodását, de éppúgy sújtja az új, kapitalista rend

* Részlet a készülő monográfiából. Megjelent a Novij Mir 1955. 12. számában.

kifejlődése is, a mindenütt érvényesülő rablószellem, az élet leplezetlen és cinikus farkas-törvénye. Dosztojevszkij megmutatja, mennyire rettegnék a kapitalizmus győzelmes előretörésétől ezek a társadalmi rétegek, amelyek ellenállásra képtelenek, társadalmilag és lelkiileg egyaránt fegyvertelenek, védtelenek; megmutatja, mily könnyen esnek áldozatául mindenféle reakciós és dekadens eszmeiránynak, milyen görcsösen kápkodva próbálnak valamiféle közösségi támaszra szert tenni.

A keletkezésében lévő új társadalmi rend iszonyattal tölti el Dosztojevszkij hasadt lelkű hősét, nyomorral, teljes kitaszítottsággal fenyegeti, de ugyanakkor mégis vonzza, azzal a lehetőséggel kecsegteti, hogy felkapaszkodjék, mások fölé emelkedjék — és a végén becsapja. A hős szegyenkezve, rémülten fedezi fel önnön lelkében azt a lehetőséget, hogy a burzsoá amoralitás elhatalmasodjék rajta; érzi, ahogy őbenne is felbukkannak az »ördögi« kísértés mérgei, ahogy kifejlődik benne a »pók«-lelkiség. Undorral hőköl vissza a kísértések elől, mert meglátja bennük a mosolygó, emberforma Szvidrigajlov-álarcot. Ez az undor gyakorta másfajta szegyenkezéssel vegyül: a hős szegyelit tehetetlenségét, ügyetlenségét, gyengeségét, azt, hogy képtelen a törtetésre, a durva erőszakra, a ragadozó szerepére — pedig a ragadozók világában csak ez érvényesülhet. »Vagy rabság, vagy uralom«: e mélyesen jelentős szavakat olvassuk Dosztojevszkij feljegyzéseiben, melyeket *Egy nagy bűnös élete* című tervezett regényéhez készített. Ezeket a szavakat feliratként állíthatnók egész életműve fölé.

E tépelődésekben, ingadozásokban a burzsoá társadalom alaptörvénye mutatkozik meg: vagy rabszolgatartó leszel, vagy rabszolga, vagy te nyomsz el másokat, vagy ők nyomnak el téged! A két lehetséges erkölcsi felfogás közül: »az urak morálja« vagy a »rabszolgák morálja« közül Dosztojevszkij hőse a másodikat választja. Nincsenek adottságai az »úr« szerepéhez; az úri moráltól alkatilag viszolyog, mert ellentmond emberséges felfogásának, humanizmusának. Inkább legyen hát áldozat, mintsem hóhér! Inkább elnyomott, mint mások elnyomója!

Dosztojevszkij nem akar tudni más lehetőségről. A társadalom új törvényeinek vadállatóságát világosan látta, az Oroszországban is megvalósuló kapitalista rend viszonylagos haladó oldalait azonban nem értette meg. A »proletáriátus fekélyét« éppoly szörnyűnek képzelte, mint magát a kapitalizmust; az ő szemében a »proletáriátus« hol a gyűlöletes burzsoá jelleggel azonosult, hol meg a lumpenproletársággal. A forradalmi harcban megvalósuló egyetlen kiutat pedig elvetette. Egyaránt retteget kapitalizmustól és forradalomtól; ugyanakkor világosan látja, hogy Nyugaton a proletárforradalom érelődik — ezt a meggyőződését a nyugateurópai élet sokéves megfigyelése alapján szűrte le.

Oroszországban, mint ezt Lenin kimutatta, a demokrácia és a szocializmus erői egybeforrnak az utópista ideológiában; csupán a kilencvenes években kezdtek széjjelválni, midőn az egyes egyének forradalmi harca a forradalmi *osztályok* harcába csap át. Dosztojevszkij, aki szépprózájában és publicisztikájában egyaránt politikailag támadja a forradalmat, ily módon támadásait egyaránt intézi a forradalmi demokrácia meg az utópista szocializmus ellen, holott fiatal korában ez utóbbinak eszméi igen közel álltak hozzá.

A haladó társadalmi erőkkkel való szakítás ekképpen megfosztotta az írórt minden reális szociális reménységtől és ezzel csak megszilárdította benne a *zsáktutca* ideológiáját és lélektani érzetét, a dermedt, örök lelkihasadást.

A városi kispolgárság, raznocsinyec értelmiség legprogresszívebb elemei a parasztforradalomban látták a kiutat. Dosztojevszkij velük haladt a negyvenes években, de elszakadt tőlük — helyesebben elszakították, elzárták tőlük az omszki börtön falai közé.

Irodalmi pályáját Gogol legjobb hagyományainak folytatójaként, Belinszkij tanítványaként kezdte. Szellemi és irodalmi fejlődése továbbra is ebben az irányban haladhatott volna — noha már az első korszakában alkotott művekben is súlyos ellentmondások merülnek fel — ha fejlődését nem törék derékba olyan vadállati durvasággal, zsarnoki kegyetlenséggel, egyéniségének oly fertelmes, bűnös megcsúfolásával. Egy teljes évtizedre kitaszította őt az életből ugyanannak a Miklós cárnak rezsimje, amely megölte Puskit, megölte Lermontovot, agyonhajszolta Gogolt.

Ezalatt a tíz esztendő alatt súlyos és bonyolult eszmei, pszichológiai folyamat ment végbe betegesen érzékeny, védtelen lelkében (a »beteges« a szó legszorosabb értelmében igaz: fiatal korában a téboly határait súrolta, epilepsziáját a kényszer-

munka csak súlyosbította.) A társadalomban, az irodalomban nem az az ember tért vissza, aki száműzetésbe ment. Dosztojevszkij már nem tartotta lehetségesnek, hogy az emberiség harccal javítson sorsán, elvesztette hitét az emberben, az embernek abban a képességében, hogy »önerejével«, értelmes akaratával átalakítsa életét. Most már a vallásban keresett támaszt — az önnönmagával folytatott állandó, kemény küzdelemben; mert a hit élete végéig sem vert eléggé szilárd gyökeret lelkében, mely hajlamos volt és maradt a lázadásra, a háborgásra, s csak a legnagyobb önfegyelem alatt kényszerült elfojtani lázadó, ateista törekvéseit. Az író találón jellemzi önmagát N. D. Fonvizinához írott levelében (1854. február), amikor már eltávolodott a forradalom táborától:

»Századunk gyermeke vagyok, a hitetlenség és kétely gyermeke, az vagyok mind a mai napig és — érzem — az is maradok, amíg rám nem zárul a koporsó födele. Milyen iszonyú kínlődásokba került és kerül most hitre-szomjazásom, mely minél erősebb bennem, annál több ellenérvet támaszt.«¹

Mikor tiszteztendei kétségbeejtő magánosság után — lelki, szellemi, társadalmi magány után, melyet senki sem szenvedett át hozzá fogható végletességgel — visszatért Pétervárra, egyszeriben megrohanták a kapitalizálódó nagyváros benyomásai. Összes ellentmondásaikkal, fekélyeikkel, kísértéseikkel. S e kaotikus élmény-rajt, melyet később olyan pontosan rajzol meg az író *A síheder* című regényében, kiegészítik a külföldi utazások hasonló jellegű, de mérhetetlenül fölerősített élményei — az immár teljesen kifejlődött kapitalizmus képei. Dosztojevszkijt mindez még jobban megerősíti hitvallásában, mely szerint a mai ember csupán a szenvedésben tisztulhat meg az önzéstől, a pénz sátáni hatalmának kísértéseitől; ez a hitvallás pedig csak súlyosbítja a megalázottak és megszorítottak nyomasztó helyzetét.

Mit látott Dosztojevszkij a Nyugat életében? Burzsoá, anarchista önkény vad káoszát, erőszakot, elnyomást, az egyen harcát a társadalommal s a társadalomét az egyénnel szemben, kegyetlen és kínzó hatalmak féktelen játékát, általános züllöttséget, az erkölcsi alapok megtiprását, a megvetendő, kicsinyes burzsoá diadalát, nyomort, prostitúciót, éhséget — semmi egyebet.

A munkásosztály harcában pedig csupán ugyanazon durva materiális érdekek megnyilvánulását látta, a Mammonnak ugyanazt a szolgálatát, amely úgy megundorította a »harmadik rend«-től. Nem volt képes megérteni, hogy a munkásosztályban összpontosul korának minden lelki nagysága, a világ humanizmusának legszébb jellemvonásai. Igen, Dosztojevszkij »az értelemmel ellentétben, fittyet hányva az elemeknek« egybeolvasztotta az úgynevezett harmadik és negyedik rendet a számára gyűlöletes *burzsoá-jelleg* (буржуазность) fogalmában.

Eltávolodván az új, haladó Oroszországtól, Belinszkij, Csernisevszkij, Dobroljubov, Gercen, Nyekraszov, Scsedrin Oroszországtól, Dosztojevszkij eljártszotta az egyetlen lehetőséget, hogy segítsen a megalázottaknak és megszorítottaknak tájékozódni a káoszban, kijutni a sötétségből. Magába szívta az emberiségnek minden szenvedését, és — mint Raszkolnyikov — földig hajolt e véghetetlen szenvedés előtt, mely szerinte emberi ésszel, szívvel »fölnem érhető«. Eljutott ahhoz a keresztényi *szenvedő szeretethez*, amelyről A. I. Gercen olyan kemény és igaz ítéletet mondott: »A szenvedő szeretet igen erős lehet — sír, beszél, azután letörli könnyeit és, ami a fő: sohasem cselekszik.«² M. J. Scsedrin, aki »Társadalmi életünk« című cikkében polemizál Dosztojevszkijjel, hangsúlyozza, hogy a megalázottakkal és megszorítottakkal való együttérzésnek nem »sértő szánalomban« kell kifejeződnie, hanem abban, hogy haragra szólítjuk őket az erőszak ellen. Dosztojevszkij a *Szegény emberekben* hőse szájába adva a szavakat, maga is tiltakozik a szegény iránt tanúsított *sértő szánalom* ellen. Későbbi műveiben is sokszor fellázad (alakjai megformálásával) a *sértő szánalom* ellen, ez a motívum mégis beleszövődik nemcsak hitvallásába, hanem művei alap-szövetébe, ellentétbe kerül a felháborodás és tiltakozás motívumaival, s elfojtani igyekszik e motívumokat.

Midőn lemondott arról, hogy az objektív történelmi fejlődés tényeiben keresse a kiutat, s a remény legparányibb szikráját sem látta felcsillanni a jövőben, Dosztojevszkij az ország akkori politikai-társadalmi és gazdasági elmaradottságának eszményítésében, idealizálásában próbált üdvözülést keresni. Eljutott a szlavofil tévtanhoz, azt vallotta, hogy Oroszország »külön utakon« halad, eljutott — saját kifejezését idézve — Zozsima sztárec »kenetteljes csönd«-jéig, mely predesztinálva

¹ F. M. Dosztojevszkij levelei. 1928. I. köt. 142. p. (orosz kiadás).

² A. I. Gercen összes művei, Lemke-féle kiadás. IV. köt. 387–388. p. (oroszul).

van arra, hogy megmentse a világot a kapitalizmus borzalmaitól csakúgy, mint a forradalom megrázkódtatásaitól.

A kapitalizmus bűneit a reakciós utópia szemszögéből bírálta és leplezte le; objektíven szemlélve arra irányult ez a kísérlet, hogy visszafordítsa a történelmet.

Az író maga is gyakran megvallotta, hogy soha semmiben sem ismert mértéket, mindig és mindenben féktelen volt. Bizalmas barátjához, A. N. Majkovhoz intézett egyik levelében ezt írja (1867):

»...A legnagyobb baj pedig az, hogy a természetem alávaló és túlságosan szenvedélyes. Mindig és mindenben a legvégsőig megyek el, világéletemben mindig túlléptem a határokat.« Másik jóbarátja, Sz. Janovszkij pedig az író halála után ezt írja feleségéhez, A. G. Dosztojevszkajához intézett levelében: »Volt benne valami túlzott...«

Jellemző volt reá, hogy minél inkább kételkedett valamiben, annál kétségbeesettebben, annál hisztériásabban igyekezett önmagát meggyőzni arról, hogy hisz benne — hisz benne, a tételtől folyó összes következtetésekkel és következményekkel együtt, bármily képtelenek legyenek is, hisz bennük mindennek ellenére, a valóság ellenére is! Ez a mániákussáig menő *szubjektívizmus*, mely Dosztojevszkij legfőbb jellemvonásaihoz tartozik, rányomja bélyegét egész alkotómunkásságára. Scedrin igen jól látta ezt a vonását, midőn úgy jellemzi őt, mint »a megfélemezés őszinte utópistáját«. Dosztojevszkijnek ez az egyéni jellemvonása, a szélsőséges szubjektívizmus, egyben tipikus vonása a reakciós utópistának, akinek világnézete mitsém törődik a történelem objektív menetével. Abbeli törekvésében, hogy elzárkózzék az előrehaladástól, mivel a jövőben csupán a »szmergyakovscsina«, a Szmergyakov-szellem féktelen tobzódását, csupán a rablást, az erőszakot, a burzsoáerkölcs diadalát látja, Dosztojevszkij végül is a pravoszláv egyház, az önkényuralom, a »népiség« túlzott védelmezőjéül szegődik.

A kapitalizmus *jobbfelől* való bírálata azonban nem vitte odáig Dosztojevszkijt, hogy műveiben idealizálja és védelmezze a nemességet, mint esetleges támaszt a burzsoáság ellen, hogy visszasírja a jobbágyrendszert és mindazt, ami ezzel járt. Ha végignézzük a műveiben szereplő különböző fajtájú és jellegű nemeseket, arisztokratákat, megsemmisítő jellemzését kapjuk ennek az élődi osztálynak, az egész nemesség fertelmes rohadásának. Dosztojevszkijben itt a raznocsinyec értelmiségi sejjik, aki ösztönösen gyűlöli és megveti az urat meg a pénzeszsákot.

Mindez még jobban kidomborítja az író társadalmi és politikai pozíciójának valóban utopisztikus jellegét. Dosztojevszkij egyaránt megvet nemességet, polgárságot, mindkettő ellen, csakúgy, mint a »proletárság« és a forradalom ellen, az önkényuralomban keres védelmet, azaz a földbirtokos-diktatúra közigazgatási apparátusában, amely egyébként hovatovább burzsoá jelleget ölt. Ehhez a reakciós donkihottizmushoz természetesen csak végső kétségbeesésében juthatott el a reményvesztett író, kinek reménytelensége naív hittel párosult: hitt az önkényuralom abszolút, áthatolhatatlan, börtönfal-erejében, és bágyadt, fantasztikus fénytel pislálkolt benne a hit, hogy lehetséges a cáratyácska és a nép megható, idilli egygye-olvadása, hogy elképzelhető valami renden-felüli, osztályon-felüli önkényuralom. Dosztojevszkij maga is Don Quijote közeli rokonának tekintette *Félkegyelműjét*. Lev Nyikolajevics Miskin herceget, akinek felfogása, világnézete rendkívül közel áll az íróéhoz. Lelke mélyén ő maga is sejtette, mennyire utópia-jellegű egész »programja«, ahhoz, hogy kitartson mellette, a valóságnak nagyon is sok jelensége fölött kellett szemet hűnynia, újra meg újra le kellett csillapítania, rá kellett beszélnie lelkiismeretét.

Lelesen üdvözölte az 1861. évi jobbágyreformot, ez megerősítette abbeli hitét, hogy elképzelhető egy »népi«, renden-felüli önkényuralom, mely képes megóvni Oroszországot a kapitalista fejlődés útjától. Nem szabad elfelejteni, hogy nemcsak Dosztojevszkij, hanem a narodnyikok is, méghozzá sokkal későbbi időpontban — a kilencvenes években! — a jobbágyreformban látták Oroszország nem-kapitalista fejlődésének zálogát, mégpedig azon az alapon, amint ők mondták, hogy a reform törvényessé téve »a termelőnek termelési eszközökkel való ellátását«, ezzel lehetővé tett egy a kapitalista termeléstől különböző »népi termelést«. A valóságban persze a jobbágyreform, Lenin megállapítása szerint, »...csak egyik epizódja annak, hogy a jobbágyi (vagy feudális) termelési módot burzsoá (kapitalista) termelési mód váltja fel,¹ s megjegyzi, hogy »ez a változás lépés volt a feudális monarchiának

¹ Művei, 17. köt. 84. p.

burzsoá monarchiává való átalakulása útján.¹ És ettől a burzsoává alakuló monarchiától várt Dosztojevskij védelmet a burzsoázia ellen! Nem hiába érezte legkedvesebb hősét a búsképű lovag közeli rokonának...

Dosztojevskij minden ironiája mellett is hajlamos a manyilovi idillekre, holtlátásról gészerűen kigúnyolja. Publicisztikai cikkeiben édeskés-idilli képet rajzol arról, miként egyesül valamennyi rend a trónus árnyékában; minálunk — mondja — voltaképp nincs is »igazi« burzsoázia, sem proletariátus, semmi akadálya tehát, hogy mindenki összeülekezék és boldog legyen. Regényeiben pedig ugyanakkor lépten-nyomon kifejeződik az iszonyat az ország mindent elsőprő kapitalizációjának láttán, s levelei józan megállapításokat tartalmaznak a falusi kulákságról, a városi burzsoázia megerősödéséről, a munkásosztály növekedéséről; az író keserűen állapítja meg, hogy Oroszország ugyanazon a történelmi úton halad, mint Nyugat-Európa. Talán sohasem volt még a világon művész, aki annyi és annyifele ellentmondás között vergődött volna, mint Dosztojevskij. Védelmezi a reakciót s ugyanakkor gyűlöli a reakció táborát alkotó uralkodó osztályokat! Mindezek az ellentmondások természetesen annyit jelentenek, hogy a nagy író alkotó munkásságában az eleven élet küzd a hazug reakciós szkémákkal.

K. Leontyev, a közismerten sötét reakciós publicista, a nemesség dicsőítője, azt mondja egyik cikkében, hogy *Az író naplóját* hasonlíthatatlanul többre tartja, mint Dosztojevskij szépirodalmi műveit. Sokat elárul az ellenségnek ez a vallomása! *Az író naplója* címen megjelenő cikkeiben Dosztojevskij reakciós elveit fejtegette ki, míg szépirodalmi műveiben »ezen kívül« művészi alakokat is teremtett. Ezekben a művészi alakokban mutatkozik meg az író egész lelke, igazi világnézete valamennyi ellentmondásával együtt, míg publicisztikájában esetleg alkalmoszerűen világnézetének csak egyik vagy másik oldala mutatkozik meg, az is »megtisztítva«, megfésülve, mesterségesen elszigetelve az ellentmondásoktól. N. A. Dobroljubov fejti ki ragyogóan, hogy a művész világnézetét mindig alakjaiban kell keresni, s ezt a gondolatot kiválóan alkalmazza Dosztojevskij írói munkásságának elemzésében.

Elete végén Dosztojevskij a cári palotába is bejáratos volt, a nagyhercegek is »leereszkedtek« hozzá, köztük a trónörökös, a leendő rendőr-cár, III. Sándor is. Barátja volt K. Pobedonoszev, a nemesi reakció vezére, a »Szent Szinódus« főügyésze, aki raznocsinyec-származék létére álnok és gonosz zsarnokká lett, elfojtó-jává mindennek, ami él, becületés volt Oroszországban. Utolsó regényét, a *Kamarazov testvéreket* Dosztojevskij ennek a cári főlakájának a kenetteljes, állszentül behízelt sugallatára hallgatva írta. I. Akszakovhoz írt egyik levelében Pobedonoszev azzal dicsekszik, hogy Dosztojevskij az ő útmutatásai szerint alkotta meg Zoszima sztárec alakját. Az író azt tűzte ki céljává, hogy ezzel a regényével erőteljes csapást mérjen a forradalom, a »nihilizmus« istentelen táborára. De ebben a regényében teremtette meg a földbirtokososztály végső bomlásának legszuggesztívebb képét, a fertelmes vén Fjodor Pavlovics Karamazov alakjában. Szmergyakov alakjában pedig mindörökké gyűlöletessé tette a lakájszellemet — az uraskodás e fonákját, torzképét. Mindkét alak a világirodalom klasszikus alkotásainak sorába tartozik...

Dosztojevskij korántsem valósította meg műveiben az összes benneszunnyadó ragyogó művészi, epikus lehetőségeket, pedig nagyszerű társadalmi regények írója lehetett volna, ha fő céljává a társadalom életének objektív ábrázolását, az egyén viselkedését irányító társadalmi rugók, társadalmi folyamatok művészi elemzését tűzi maga elé. E lehetőségek teljes megvalósításának útjában állt az a törekvése, hogy szubjektivistá módon megtörve ábrázolja a valóságot, az elszigetelt, magános egyén lelkének — méghozzá beteg lelkének sugártörésében. Ebben az individualista, szubjektivistá és pszichológizáló torzításban azonban átfogó szociális jelentőségű problémákat vet fel; ilyen például a burzsoá »Übermensch« — felsőbbrendű ember — problémája, a Napóleon-téma Raszkolnyikov alakjában; a Rothschild-téma *A síhederb*ben; a burzsoá amoralizmus témája, a »hőhér vagy áldozat«-dilemma, amely ingadozó, társadalmilag is közép-helyzetet elfoglaló hősét előtt minduntalan felbukkan — és sok más, nem kevésbé döntő jelentőségű társadalmi probléma.

Hőse »testéhez méri« az új társadalom erkölcsi törvényeit és normáit, »megpróbál« ennek a társadalomnak igazi tagjává, emberévé válni — és rémülten hőköl vissza az elhatalmasodó kísértekek előtt; rémülete, megrendülése annál mélyrehatóbb, minél inkább érzi magában a titkos benső vonzódást a kegyetlen, rabló, »pók«-szellemhez. Az iszonyú kísértések elől a »másvilági« semmibe, az alázattal álcázott

¹ I. m. 88. p.

ürességbe menekül, az egyház védőszárnyai alá; hajlandó mindenről lemondani, mindenestől megtagadni ön-lelkét is, mert sötét mélységei rémítik — csak azért, hogy megszabaduljon a gyalázattól! De a vallási »mentőhorgok« lényegüknél fogva illúzióriusak, nem menthetik meg az embert a pók-lidérctől, a mérges tarantellától, skorpiótól, meg egyéb különleges, szinte erre a célra kitalált s hihetetlenül ocsmány férgectől, mint amilyen például *A félkegyelmű* című regényben Ippolit lidérces, határozottan patológikus jellegű álmában megjelenik. Az ocsmány rovar képével asszociálódik az író elképzelésében mindaz a kegyetlen, önző, ragadozó, amit az ember-ellenes életforma az ember lelkében létrehoz.

Dosztojevszkij hőse abban a tudatban él, hogy *soha sincs a neki megfelelő környezetben*. Sehogy sem tud alkalmazkodni az élet reális erőihez; a *társadalmi magány* állandóan visszatérő fő-témája írásainak. *Nincs hová mennie az embernek!* — Marmeladovnak ebben a tragikus jalkiáltásában fejeződik ki Dosztojevszkij egész kétségbeesése, és foglalja magában hasadtlelkű hőse szociális és pszichológiai közérzetének középponti problémáját. S e szavakba Dosztojevszkij írásainak egy még nagyobb, még átfogóbb témája is belejátszik, melyet ekképpen fejezhetünk ki: az ember általában nem a neki való környezetben, nem a maga világában él. Ezt a kérdést az író pályájának első korszakában még *társadalmi* síkon igyekezett megoldani; második korszakában azonban misztikus, »túlvilági« szférába tette át, mivel úgy hitte, az emberi lélek csakis ott található meg a maga »környezetét«. Mert — úgy hitte — csakis »odaát« valósulhat meg a lélek isteni lényege; itt, a bűnös földön maga az »emberi természet« áll szemben az »isteni« eszménnyel. Dosztojevszkij persze írói fejlődésének második korszakában sem elégítette ki ez a metafizikai megoldás — ehhez mégiscsak túlságosan érzékeny volt szociális lelkiismerete, ha beteg volt is ez a lelkiismeret, Gorkij kifejezésével élve. A vallási megoldás csupán kísérlet volt arra, hogy legalább hitvány gyertyácska fényével bevilágítson a kilátástalanság, a kétségbeesés súlyosan nyomasztó sötétiségébe. Mégis, misztikus hajlama, szubjektívizmusa, a valóság eltorzítása Dosztojevszkijt afelé vitte, hogy a társadalmi témáknak metafizikus megoldását keresse, s ezek az eszmék feloldhatatlan ellentétbe kerültek művészetének realista törekvéseivel.

A hősei lelkében végbemenő harcot, mely a burzsoá rablóvilág vonzóereje, meg a kísértéstől való iszonyodás és megfutamodás között dúl, műveiben úgy ábrázolja, mint isten és sátán örök harcát az ember lelkéért. A hős társadalmi és lélektani kettőségét úgy tekinti, mint ugyanezen metafizikai harc megnyilvánulását: itt a földön a két küzdő fél ereje egyenlőnek bizonyul, ez az átka, szerencsétlensége az embernek, aki ekképpen a szenvedélyek vak és védtelen játékszerévé válik. A kettőség úgy jelenik itt meg, mint »jó« és »rossz« örök és voltaképpen mozdulatlan küzdelme az emberben, amely küzdelem megoldhatatlan az érzelem és értelem által határolt »evilági«, földi életben. Ez az, amikor az ember — a karamazovi szavakkal élve — »egyszerre két feneketlen szakadék mélyére tekint«, amikor egy és ugyanazon lélekben ott él »a Madonna eszménye« és »Szodoma eszménye« — »végzetes«, »megoldhatatlan« ellentét.

A jó és a rossz küzdelme a lélekben azért gyöttri annyira Dosztojevszkijt és hőseit, azért foglal el akkora helyet műveiben, mert elválaszthatatlanul kapcsolódik egész írói munkásságának alapvető témájához. Ez a téma: a régi, kötelező társadalmi és erkölcsi normák és kapcsok felbomlása egy átmeneti korszakban, a rettegés a burzsoá amoralitástól és cinizmustól, a burzsoá aljasságtól, a vadállati önzéstől. Az átmenet válságos kora Dosztojevszkij szemében úgy tűnt fel, mint hogyha ebben a szörnyűség korszakban odaveszne minden erkölcsi kritérium, és ebben a szörnyű »szabadságban« most már *minden* szabad lenne — minden bűn, mindennek lábbal-tiprása, ami szent. Ebben, és csakis ebben van objektív értelme és jelentősége mindazon problémáknak, amelyek Raszkolnyikovhoz, Dmitrij meg Ivan Karamazovhoz, s Dosztojevszkij többi regényhőiséhez fűződnek. Dosztojevszkijnek ez az igazi alap-témája gyakran mintegy rejtjeles, misztifikált formában jelenik meg műveiben. A misztifikáció főként abban nyilvánul meg, hogy az író néha *eltéveszti a társadalmi* címet. Egy-egy alakját objektív társadalmi és lélektani jellegével ellentétben álló vonásokkal, sajátságokkal ruházza fel, amelyek sehogyan sem illenek hozzá — csak azért, hogy gyalázza a veszedelmes »nihiliztákat«. Míg a valóságban a földbirtokos és burzsoá osztályok *erkölcsi nihilistáit* ábrázolja — tehát társadalmi renegátokat —, műveiben igyekszik ezeket »nihiliztáknak feltüntetni abban a politikai értelemben, amelyet ez a szó Turgenyev Bazarov-

jának alakján keresztül kapott. A társadalmi címtévesztés abban is megnyilvánul, hogy Dosztojevszkij az ábrázolt forradalmároknak olyan eszméket, tetteket, indulatokat tulajdonít, amelyek objektív lényegük szerint mélységesen reakciósak, gyökerükben ellenségei a szocializmusnak, a forradalmi demokraciának. A Sztavrogin-féle cinikus, amorális renegátokat, a szociális bomlás termékeit, vagy a Raszkolnyikov-jellegű egyéneket, akiket elragad a burzsoá individualista önkény csábítása, az író olyan köntösben igyekszik megjelentetni az olvasó előtt, hogy — legalább távolról — ateistáknak, nihilistáknak tűnjenek fel. De a fantasztikus álruha lehuul, s a személyek a maguk igazi társadalmi valójukban jelennek meg előttünk.

Ehhez a társadalmi címtévesztéshez tartozik az is, hogy Dosztojevszkij jellegzetesen reakciós irányzatossággal, minden elhatárolás nélkül azonosítja, egy címszó alá veszi mindazt, ami történelmileg új, ami a régi helyébe lép, s egyaránt ellene szegül minden újnak, mert mindet egyaránt burzsoá-jellegnek véli. Dosztojevszkij társadalmi és politikai állásfoglalásának merőben utópisztikus voltára mi sem jellemzőbb, mint az a tény, hogy a régiiben is nagyon kevés jót lát. Idealizálta a nép »alázatosság«-át (a Razinok és Pugacsovok országában!), ebben a szelíd »alázatosságban« erkölcsi tisztaságot vélt látni, támaszt és védőbástyát a burzsoá individualizmus »göggje«, féktelen önzése ellen.

A kapitalizmus teljes és mindenestől már a »küszöbről« való visszautasítása megtagadása — a burzsoá társadalmi rend minden bajával és borzalmával együtt — mindazon haladó jellegű jelenségeknek is, amelyeket a »régí rend« leváltása magával hozott; a kétségbeesés, a vallásra való hivatkozás, a tehetetlen ragaszkodás a régi, elavult, kinőtt társadalmi formák idealizált maradványaihoz, a gyötördés, tétova ingadozás — mindez természetesen nemcsak Dosztojevszkij egyéni sajátossága, hanem többé-kevésbé széles társadalmi rétegek hangulata ebben az átmeneti, válságos korszakban, többek között azé a közép-rétegé is, amelyet Dosztojevszkij olyan nagyszerű ábrázolóerővel jelenít meg a Marmeladov-család szenvedéseiben, *Bűn és bűnhődés* című kiváló regényében.

Lenin mondja:

»A pesszimizmus, az ellenszegülésről való lemondás, a »Szellemre« való hivatkozás olyan korszaknak a szükségszerű ideológiája, mikor az egész régi rendszer fenekestől felfordul, mikor a tömeg, mely a régi rendszerben nevelkedett s az anyatejjel szívta magába ennek a rendszernek princípiumait, szokásait, hagyományait, hiedelmeit, nem látja és nem is láthatja, hogy milyen az alakuló új rendszer, milyen társadalmi erők és hogyan formálják azt, milyen társadalmi erők képesek megszabadítani őt az összetörés korszakait jellemző megszámlálhatatlan, különösen gyöttrő bajtól.«¹

Dosztojevszkij eleve elvágta a maga részéről minden lehetőségét annak, hogy eljusson a felismerésig: *milyen társadalmi erők* menthetik meg a Marmeladovokat *súlyos bajaiktól*. Tiltakozásában az ország kapitalizálódása ellen sok volt a kártékony, haladásellenes elem. Emellett azonban volt benne sok életigazság, sok részvét és együttérzés a megalázottakkal és megszorítottakkal.

A kapitalizmus fejlődése Oroszországban hasonlíthatatlanul gyorsabb ütemben haladt, mint annak idején Nyugat-Európában. Lenin is rámutatott, hogy »1861 után Oroszországban annyira meggyorsult a kapitalizmus fejlődési üteme, hogy néhány évtized alatt olyan átalakulásnak voltunk a tanúi, amelyekhez Európa egyes régi országainak évszázadokra volt szükségük.«² Az új, félelmetes életjelenségek gyors fejlődését Dosztojevszkij katasztrófának érezte, olyasminek, mint valamely ismeretlen, halálos járvány elterjedése, hegycsuszamlás, árvíz, ördögi megszállottság, sátáni lidérc, melyből Oroszországnak »fel kell ébrednie« bármi áron! Túlzás nélkül kimondhatjuk, Dosztojevszkij belebetegedett a kapitalizmusba, annak csupán rémeit látta.

Nyekraszov, aki Belinszkijjal együtt olyan lelkesen köszöntötte az ismeretlen, emberkerülő ifjút, a *Szegény embereknek*, a kisemmizettek e nagyszerű hősköltevényének íróját — Nyekraszov, az orosz forradalmi demokratikus mozgalom nagy költője meglátta, hogy a kapitalizmus nem merő *rossz* és *átok*. A nép régi és új szenvedésein, nyomorúságán át megsejtette, mi áll e bajok mögött — valósággal törtetett a holnapba, a jövőbe! Világosan kicsendül ez *Szabadság* című költeményéből, mely e szavakkal végződik:

¹ I. m. 31. p.

² I. m. 95—95. p.

...Az emberi szellem
Van olyan ravasz, hogy a jó ügy ellen
Ki tudjon eszelni öröket,
Új hálókat és töröket...
Mindegy!... Mégis kisebb a rabság...
Higgy hát, Múzsá: közelebb a Szabadság!

(Szabó Lőrinc ford.)

Ez a rövid vers bámulatosan gazdag tartalmú. Óva int az új történelmi forma idealizálásától, a hazug »fantáziáktól«, s benne zeng az a meggyőződés is, hogy a nép majd elszakítja az új, kapitalista »hálókat« és testével vág utat az igazi szabadság felé. Történelmi optimizmus hatja át, a haladás, az új s jobb felé való törekvés pátozsa csendül ki belőle. Dosztojevskij ellenben ideológiai és politikai állásfoglalása mélyeséges szociális pesszimizmusra kárhóztatja. Állásfoglalásából logikai törvényszerűséggel folyt, hogy a jobbágyrendszernek még akkor is érvényben lévő nyomasztó maradványait elhallgatja vagy idealizálja, bármily ellenségesen fordul is szembe a földbirtokos-osztállyal, a jobbágyrendszerrel.

Társadalmi lelkiismerete mégis arra készítette, hogy állandóan foglalkozzék ezekkel a fájó jelenségekkel, a széles tömegek szenvedésével, míg a többi konzervatív író ezeket agyonhallgatta, megkerülte.

Alázatra, türelemre, szelidségre buzdított, de sohasem tudott kibékülni a létező valósággal! Csakugyan joga volt hozzá, egész munkásságával érdemelte ki azt a jogot — hogy kimondja ezt — az írásai lényegét összefoglaló-formulát: »Nem tetszik nekem a világ arculatja!« Az emberiségnek sok égető problémáját jeleníti meg hőseiben; új, addig ismeretlen és ki nem aknázott világot visz bele az irodalomba: a nagyvárosi nyomortanyák világát, lakóinak sívár, sötét életét.

Írásaiban minden az ember és az emberi élet katasztrófális szervezetenlenségét, fonákságát hirdeti: a regényei légkörét alkotó szorongás, a gyötrődés túltengése. Hősei lelki életében, a hősök állandó háborgó elégedetlensége a környező világgal, örökös tévelygésük és útkeresésük; a téboly határán mozgó alakok feltűnően nagy száma; az emberi kapcsolatok abnormitása, beteges eltorzulása; a hősök határtalan magánya, világfájdalma, kiszolgáltatottsága, reménytelensége; a »jó« és »rossz« kriteriumainak elvesztése s az ettől való rettegés; az erkölcsi törvények és tekintélyek felbomlása, az embert lépten-nyomon érő megaláztatás és megszorítás. Nem igen fért ez össze a múltat-őrző, konzervatív feladatokkal. És ha a Pobedonoszevek arra számítottak, hogy Dosztojevskij mindezekkel a szörnyűségekkel megfélemlíti az embereket, s kösszal rémítve meggyőzi őket annak szükségességéről, hogy az úristen meg a cár-atyuska egyedüli fennhatósága alatt szelíden megalkodjanak és *megdermedjenek* (K. Leontyev kijelentése szerint Oroszországot »meg kell fagyasztani«), akkor már az is bizonyítja a reakció belső gyengeségét, életképtelenségét, hogy a »rendfenntartásnak« ilyen kétélű eszközére alapozta számításait.

Makszim Gorkij *Az irodalomról* szóló tanulmányában (1930) foglalkozik Dosztojevskij egyre növekvő hatásával Nyugat-Európában s ezzel kapcsolatban a következőket írja: »Jobban szeretném, ha a »kulturált világ« nem Dosztojevskij, hanem Puskin jegyében egyesülne, mert Puskin óriási és univerzális tehetsége egyben egészséges és egészséget árasztó tehetség. Nem tiltakozom azonban Dosztojevskij mérgezett írásainak hatása ellen sem, mivel meg vagyok róla győződve, hogy megrendíti az európai nyárspolgár »lelki egyensúlyát«.

Dosztojevskij művei valóban nem alkalmasak arra, hogy a nyárspolgárt a számára olyannyira kívánatos lelkinyugalomba ringassák s elhittessék vele jövője, jóléte biztonságát. Írásaiban van valami, amit *maró hatásnak* nevezhetnénk, állandóan arra törekszik, hogy lemeztelenítve mutasson meg minden alant, önző lelki megmozdulást. Megveti azt a filiszteres, parlagi, nyárspolgári törekvést, hogy nem szabad érinteni semmi olyat, ami — a borbélyok szavajárásával élve — »nyugtalanítaná« az ember lelkét. A jólétben tespedő nyárspolárnak a maga bárgyú és önelégült »integritásában«, durvaságában, lelki keménységében nincs szüksége sem egészséges, sem beteg *lelkiismeretre*. Ahhoz, hogy a lelkiismeret megbetegedjék, mindenekelőtt *lennie* kell! A jólétben tespedő nyárspolárnak pedig a lelkiismerete helyén olyan síma, lapos hely van, mint amilyen Gogol Kovaljov órnagyának volt az orra helyén...

Azonban Dosztojevskij gyűlölete a lelketlen »integritás« és durvaság ellen (mellyel szembeállítja a finom érzékenységet), egybefonódik nála a kétellyel: általában kételkedik az emberi jellem tisztaságában, integritásában. Ez pedig természet-

szzerűleg odavezet, hogy túlzottan és egyoldalúan kedveli a bonyolult, ellentmondásos, hasadt lelkeket.

Elgondolása szerint a hasadt lélek gyöttrődését igazolja, menti az a körülmény, hogy e gyötrelmek a lelkiismeret szavát jelzik. De ha éppen a lélekhasadást, a kétösszeget dicsőíti, ez egyben idealizálását jelenti mindannak, ami gátolja a lelkiismeret győzelmét, ami gyengíti, elfojtja szavát. Nem hiába törekszik arra Dosztojevszkij, hogy még az olyan szétforgácsolódott, sivár egyéniségek, mint Sztavrogin, vagy Verszilov, akiket az író is elítél — még ezek is ugyanannyira vonzóak lesznek, mint amennyire visszatartók.

Azért is eszményíti műveiben a kettösséget, mert sehogy sem tudja elképzelni, nem tartja lehetségesnek, hogy integritás, tisztaság, kiforrottság, szilárd jellem összeegyeztethető a kifinomult érzésekkel meg a lelkiismeretességgel. Ezért szépíti a léleket azt a hasadtságát, melyről Gorkij ezt írja:

»A bonyolultság fájdalmas és rút eredménye a lélek szétforgácsolódásának: mert a lelket megőrli a nyárspolgári társadalom létformája, a nyugodt és jövedelmező helyecskeért folyó szüntelen, kicsinyes küzdelem. S éppen ez a »bonyolultság« az oka annak, hogy száz meg száz milliók közt oly kevés nagystílű embert, határozott jellemet, egy szenvedély megszállottját — olyan kevés nagy embert találunk«...

Az esztétika és poétika szemszögéből nézve az ellentmondások Dosztojevszkij művészetében úgy lépnek fel, mint realizmus és antirealizmus ellentéte. Mi egyébhez vezethetett volna az íróban harcoló kétféle törekvés: egyrészt a törekvés minden téma társadalmi megoldására, magyarázatára, másrészt pedig az az ellentétes törekvés, hogy megfutamodjék a társadalmi megoldásoktól és a metafizikába, vagy a magános, beteg lélek »földalatti« rejtekeibe meneküljön. A valóság szubjektivistá, idealista megtörése, eltorzítása, kivált a *társadalmi címtévesztés* természetesen maga után vonta a társadalmi *tipizálás* gyengébb voltát. A reakciós szubjektivizmus hatása alatt a művész néha nem veszi észre az alak elgondolásában, jellemében, belső logikájában rejlő törést.

Scsedrin azt mondja Dosztojevszkijről: »...Műveiben egyrésztől élettől és igazságtól dűzzadó alakok szerepelnek, másrésztől holmi titokzatos, mintegy alvajáró marionettek, melyeket mintha dűhtől remegő kéz faragott volna...«¹ Nem egyszer látjuk, hogy az író erőszakkal tukmál alakjaira gondolatokat, érzéseket, tetteket, melyek nem folynak azok belső, művészi igazságából; ezt Gorkij is észrevette s hangsúlyozza, hogy Dosztojevszkij reakciós elvei műveiben gyakran vezetnek olyan »szörnyű erőszakoltságokra, amelyeket senki másnak nem lehetne megbocsátani...«

Dosztojevszkij az emberiség bánatát művészi hitelességű, szuggesztív erejű és mélyen realista képekben örököltette meg. Mestere a realista tipizálásnak, új társadalmi típusokat, egészen új társadalmi réteget vitt be az irodalomba. Gondoljunk csak Katyerina Ivanovna alakjára a *Bűn és bűnhődés*ben, a fájdalomnak erre a fenségesen tragikus hősnőjére, kinek megformálására az író gyengéd és szenvedélyes szeretet ihlette a városi nyomornegyedek »utolsó emberei« iránt. Dosztojevszkij itt a művészi ábrázolás, plasztikuság olyan magaslataira jut el, amelyek a világirodalom csúcspontjai között is magas helyet biztosítanak számára. Halljuk Katyerina Ivanovna minden szavát, minden sóhaját, tüdővész köhögését, hanghordozásának minden sajátosságát, magunk előtt látjuk arcát, alakját, járását, minden mozdulatát. Úgy ismerjük, mint a hozzánk legközelebb állókat. A tiltakozás, fájdalom, felháborodás emésztő erejét testesíti meg magában. Alakja méltán sorakozik a világirodalom örök alakjai közé. Művészi szempontból éppily tökéletes Nasztaszja Filippovna felejthetetlen alakja a *Félkegyelműben* — a megtört szépség tragikus megjelenítése.

És ezt a csodálatos művészi ábrázolóerőt Dosztojevszkij nem egyszer sutba-dobja, hogy a reakciós szubjektivizmus henye és hazug irányát szolgálja! Erőszakot tesz géniusznán, hogy képes legyen hazug s hazugságukban tökéletlen jellemeket alkotni...

Dosztojevszkij olykor hajlandónak mutatkozott művészi téren engedményeket tenni — néha tudatosan, néha pedig anélkül, hogy önmagának számot adott volna róla. Ez mindig közvetlen összefüggésben állt az élet igazságának reakciós, irányzatos megtagadásával.

Művészi megjelenítő erejét tehát gyengítette szubjektivizmusa.

Meggyőző erővel hangzik fel magának Dosztojevszkijnek ajkáról a művészet irányzatosságának követelése, s feltétlenül egyet kell értenünk vele, mikor ezt mondja:

¹ N. Scsedrin (M. E. Szaltikov) Művei, VIII. köt. 436. p. (orosz kiad.)

»Az irodalomban szenvedély kell, *saját eszméd* kell, és föltétlenül szükséges az intón fölemelt mutatóújj. A valóság közömbös, pusztán reális ábrázolása semmit sem ér, és főként: semmit sem jelent. Az ilyen művészet értelmetlen; ennél az egyszerű, csak némi megfigyelőképességgel megáldott tekintet is jóval többet észlel a valóságból.«

Ez a kijelentés, amely feltárja az objektív *leíró-irodalom* értelmetlen, szükségtelen voltát, csupán egy kiegészítésre szorul: a tétel csak akkor igaz, ha haladó, igaz, életszerű eszmékre, irányokra vonatkozik. *Eszme és alak* csak akkor olvad szerves egységbe.

Dosztojevszkij lelke rendkívül érzékeny volt, csupaszon, védtelenül állt szemben az új hatásokkal s igen könnyen volt sebezhető; érzése és gondolkodása között súlyos ellentmondás szakadéka tátongott. Ezzel a lelki szerkezetével különösen fogékony volt a valóság nyomása, légköre iránt, különös erővel sújtotta őt mindaz, amit a környező világban uralkodónak, dominálónak érzett.

A negyvenes években erősen hatottak rá a jobbágyság-ellenes demokratikus eszmék, az utópista szocialisták, kivált Fourier, eszméivel keveredve. Ez Belinszkij körének, meg Petrasevskij körének hatása volt — ez utóbbi volt a negyvenes évek második felében az oroszországi forradalmi mozgalom középpontja. Ebben az időben a fiatal Dosztojevszkijt lázasan érdekelte a parasztság földesúri kizsákmányolásának fokozódása, az oroszországi osztályharc kiélesedése, a parasztmozgalmak erősödése, a jobbágyrendszer megszüntetésének mindenütt megnyilvánuló, egyre sürgetőbb követelése, a társadalmi öntudat, a forradalmi gondolat térhódítása. A levegővel szívta be ezeket az áramlatokat, egészen a hatásuk alá került, s ez műveiben is visszatükröződött.

Nem élt azonban benne sem kitartó forradalmi lelkesedés, sem erős hit a forradalmi mozgalom erejében, nem volt képes következetes forradalmi, demokratikus gondolkodásra. Demokratizmusa éppoly határozatlan és ábrándos volt, mint szocializmusa. Az érzelmek szférájába tartozott, nem a megfontolt, végiggondolt eszmék világába. Állandóan ingadozott Belinszkij ateizmusa és hajlamainak inkább megfelelő »keresztény szocializmus« között. Szerette a *szegény embereket*. A jobbágyrendszer eltörléséről ábrándozott. Kívánta a sajtó, az irodalom szabadságát. Ez volt tényleges bűne a cári kormányzat szemében.

1849-ben kényszermunkára ítélték.

Az ábrándképei világában élő álmodónak ez olyan megrendülést jelentett, melynek nyoma mindörökké ottmaradt lelkében, s visszhangzott műveiben (gondoljunk csak a halálraítelt élményeinek leírására a *Félkegyelműben*). 1849 december 22-én a kormány szadista kegyetlenséggel és hideg számíttással, hogy lelkileg megtörje a forradalmárokat, a szemjonovói gyakorlótéren megrendezte huszonegy Petrasevskij-összeesküvő halálos ítéletének végrehajtását. Az elítéltekre fehér köntöst adtak. Petrasevskijnek és két társának szemét bekötötték, odaállították őket a pillérhez, hogy főbelőjék. Dobpergés hangzott fel. Dosztojevszkij számlálta hátralévő perceit, búcsúzott barátaitól. S csak a legutolsó pillanatban rúgta oda egy cári szárnysegéd a hírral, hogy a halálos ítéletet száműzetésre és kényszermunkára változtatták.

Dosztojevszkij halálos ítéletét négyévi kényszermunkára, azt követő katonai szolgálatra és száműzetésre enyhítették. De a halálos ítélet mégis sújtotta: meghaltak ifjúkori álmái. Nem pillanatnyi, hanem lassú halál volt ez, a kényszermunka sötét éveiben ment végbe.

Túlságosan váratlan és kemény volt a lesújtó erőszak: hisz Dosztojevszkij bűnevoltaképp csak annyi volt, hogy felolvasta Belinszkijnek Gogolhoz írott levelét; túlságosan reménytelen volt a kényszermunka sötét éjszakája, melybe a fiatal, de már hírneves, új, nagy irodalmi terveket érlelő regényírórt vetették: a megrendülés meghaladta erejét. Az önkényuralom hatalma öröknek, győzhetetlennek tetszett. »Fentről« — ha szabad így kifejezni — »a szabadságból« a fegyház sötét gödrébe is lehallatszott a reakció dühödő fenekedése, mely annál »győzelmesebben« szólt, minél végezetesebben pusztulásra volt kárhozható Miklós cár rezsimje, ez a »homlokzat-birodalom« (A. I. Gercen). Dosztojevszkij úgy látta, hogy az induló új korszak egyszer s mindenkorra végzett az »alaptalan utópisztikus ábrándokkal«.

Dosztojevszkij fegyházi élményeinek talán leggyötrőbbike a teljes magány és elszigeteltség volt, az az érzés, hogy az értelmiségiek kicsiny csoportja el van vágva a fegyencek-tömegétől, mely gyűlöli az *urakat*. — Ti nemesek, a vas csőrötökkel, tő

vágtatok agyon a népet! — A fegyenceknek e szavaiban fejeződik ki a nép véleménye az urakról. Dosztojevszkij tudatában a nép ürügyülete egybefolyt annak a maroknyi raznocsinyec és osztályától eltávolodott nemesi értelmiségnek a néptől való elszakadásával, mely Miklós cár sötét Oroszországában a felszabadító eszmék hordozója volt. Éppen ez a néptől való elszakadottság bizonyította Dosztojevszkij szemében a legdöntőbb módon, hogy az »értelmiségi« remények mennyire utópisztikusak, mennyire távol állnak az élettől.

A nép úgy tűnt fel előtte, mint az »úri« istentagadás és »szabadgondolkodás« ellenlábasa. A néphez közelebb férkőzni pedig csak úgy lehet, ha lemondunk minden »nem-népi«, »dölyfös« eszméről.

Azután a végletes megaláztatás után, amelyet Miklós uralkodása alatt a fegyház, meg a katonáskodás jelentett, a rendkívül önrzertes Dosztojevszkij csakis úgy élehetett tovább — azaz csakis úgy becsülhette önmagát, csak akkor nézhetett szembe önmagával, ha — vagy kitart tiltakozása, régebbi meggyőződése mellett és büszkén viseli el a megaláztatást; vagy pedig valamiképpen megmagyarázza, igazolja önmaga előtt megaláztatását és úgy fogja fel, mint istentől küldött jótéteményt. És Dosztojevszkij a második út felé hajlott.

A keresztényi alázat rendkívül rugalmas védekezési módnak bizonyult s megkönnyebbülést nyújtott a sértett büszkeség gyötrelmei ellen, amelyek megoldás és kiút lehetősége híján iszonyatosan marcangolják a lelket.

Műveiben Dosztojevszkij nagyszerűen elemzi a »megalázkodás jobb a büszkeségnél« lélektanát. Megmutatja, mennyi elfojtott düh, mennyi mélyen eltemetett, de minden alázat ellenére is elviselhetetlen, engesztelhetetlen sérelem, büszkeség, bosszúvágy forrong az ilyen megalázkodás mögött!

De bármint legyen is, az elfojtott tiltakozás mégiscsak: *elfojtott tiltakozás.*

A kezdődő ötvenes évek »levegője« Oroszországban csakúgy, mint Nyugaton, ahol a forradalom vereséget szenvedett, Dosztojevszkij számára azonosult a fegyház levegőjével.

Oroszországban az ötvenes évek második felében, miután a Miklós-féle rezsim végül is csődöt mondott, komoly forradalmi fellendülés következett be, ettől azonban Dosztojevszkij el volt vágva: egyrészt szibériai száműzetése, másrészt pedig új, már kialakulóban lévő nézetei által.

Mikor visszatért Pétervárra, a forradalmi hangulat már teljesen kialakult. Ez a helyzet váratlanul érte az író, akiben addigra teljesen megszilárdult a hit, hogy az önkényuralom megdönthetetlen. Az ötvenes évek végén s a hatvanas évek elején keletkezett művei bizonyos átmenetiség, *semlegesség* jegyeit mutatják. Nincsen már bennük a fiatal Dosztojevszkij tiltakozása, de nem is fejezik ki azokat a reakciós-utópisztikus eszméket, amelyek — a kapitalizmus elkecsereedett bírálatával, a kismimizett, nincstelen tömegek szenvedélyes sajnálatával összefonódva — későbbi műveiben előttünk állnak.

A forradalmi korszak leáldozása, az újabb reakciós korszak kezdete, mellyel a kormányzat az erős forradalmi nyomást elfojtotta, még jobban megerősítette Dosztojevszkijt abban a hitében, hogy az önkényuralom megdönthetetlen.

Igy színezte az író munkásságát a társadalmi és politikai élet körülötte végbenő korszakonkénti változása, alakulása. De mindvégig, egész írói útján, reakciós hazugságon és torzításon át, kiagyalt hamis sémák ellenére, a haladó erők fanatikus és elvakult gyűlöletén át, minden művéből kicseng az elkínzott emberiség elfojthatatlan jankiáltása: *így nem lehet tovább élni!* Hőseinek művészi konkrétságában Dosztojevszkijnek sohasem sikerült elfojtania a tiltakozás, a lázadás elemi erejét. *Az agyonkínzott gyermek könnyecseppje*, melyért az író — ahogy a hős ábrázolásából kiderül — lemond az »isteni harmóniáról«, még a *Karamazov testvérekben* is túlnő az emberiség szenvedésének álszenteskedő helyeslésén.

Hiába minden reakciós hazugság, szenvedés és a lelkihasadás eszményítése, hiába mindaz, ami torz és fonák Dosztojevszkij művészetében — mindezt könyörtelen józansággal túlharsojja az, amit nagyrabecsülünk benne: az erőszakra épített zsarnok-társadalomban keményen kimondja az igazat az emberiség életéről, szenvedélyesen és fájdalomosan mutatja meg ezt az igazságot ellentmondásokkal teli, lázadó és megalkuvó, művészetükkel ámulatba ejtő s olykor döbbenetesen művésztelen, izgalmas és megindító, kereső és szenvedő műveiben, melyek méltán helyezik ezt a lángeszű íróat az orosz- és a világirodalom legelső soraiba.

Ford.: Szöllösy Klára.

B. HUNNINGHER

The origin of the theater

(A színház eredete)

Martinus Nijhoff — The Hague, E. M. Querido — Amsterdam, 1955. 139 p.

B. Hunningher (Columbia University) tanulmánya szembeszáll azzal a nyugati szakirodalomban teljesen elfogadott nézettel, amely az európai színház és dráma eredetét a középkori egyház szertartásaiban, különösen pedig a trópusokban, nevezetesen a húsvéti *Quem quaeritis* trópusban keresi. Ebből a felfogásból indul ki pl. Gregor nálunk is jól ismert színháztörténeti kézikönyve, amikor megállapítja, hogy a »szertartással egybekötött dialógus feltétlenül színházhoz vezet« — ahogy éppen a húsvéti trópusok bizonyítják — s amikor megállapításának megfelelően kijelenti, »a keresztény színház keletkezése nyíltan és adatokkal alátámaszthatóan áll előttünk« — ha a görög színház eredetét tekintve vannak is még homályos mozzanatok.* A romantika kora óta érvényes közfelfogás szerint a középkori vallásos dráma a középkori egyház liturgiájából állt elő és később a középkori világi drámát szülte. Értethető, ha a romantika — és különösen a jobbszárnya — a középkori egyházban kereste minden újkori művészet eszmei forrását, így a drámai művészetét is; mégis szokatlan, hogy a színház és dráma eredetét illető feltevése több mint száz év óta lényegében változatlanul fenntartotta magát. Annál is inkább, mert a XIX. század végén megerősödő új etnológiai iskolák (W. Mannhardt, E. B. Tylor, J. Frazer és követőik) a primitív népek ritusaiból kiindulva felderítették az újkori dráma egyes összefüggéseit a régi kelta és germán népek emlékeivel, vallásos szertartásaik maradványaival, s analógiákat kerestek és találtak a színház és dráma keletkezésének körülményeire a civilizált népek folklórjában. Hasonló módszer különösen az ókori görög—római ritusok, mágikus-vallási szertartások értékelésében mutatkozott eredményesnek az antik dráma s általában a színház és a dráma eredetének felkutatására nézve.

Az antik dráma kialakulásának analógiája azonban végeredményben éppúgy megerősítette azt az uralkodó felfogást, hogy az újkori dráma a középkori egyházi szertartásokból állt elő, mint ahogy lényegében az etnológiai irány is csak ugyanezt támasztotta alá. Hiszen azt vallotta és vallja, hogy »minden vallás maga a dráma szülőanyja, és minden kultusz szívesen és önként ölt drámai és teatrális jelleget«. **

De ha kimutatható, hogy különböző vallásokból és kultuszokból dráma nőtt ki, »megvannak-e ugyanezek az indítékok a kereszténységben, különösen pedig a középkori egyház liturgiájában is«? (13. p.) Ez Hunningher tanulmányának kiinduló kérdése, amelynek megvizsgálásához figyelemreméltó szemponttal lát hozzá. Szempontjának lényege az, hogy az újkori dráma kialakulásának vizsgálatánál sem választja el a drámát a színháztól, illetőleg a szöveget a színészi alakítástól, nem keres minden dialógusban dráma-csirát; drámáinak csak olyan dialógust vagy szertartást ismer el, amely *alakítással* kapcsolódott egybe, s e célra is készült. Vizsgálatának tárgya tehát a dráma és a színművészet egysége, *a drámai művészet* és ennek sorsa, helyzete, kialakulása a középkorban. S e szempontja nem is annyira elvileg helyeselhető, noha bizonyos, hogy a színpadtól és az alakítástól függetlenül vizsgált dráma könnyen inadekvát, nem plasztikus, azaz nem drámai szemléletbe kergetheti vizsgálóját, mint ahogy a drámai aktus nélkül a színpad vizsgálata merő absztrakcióvá lesz. Hunningher szempontját azonban elsősorban a történeti tények igazolják: dráma színészi alakítás és színpad drámai aktus nélkül soha sem jött létre, s a

* Joseph Gregor; *Weltgeschichte des Theaters*, Phaidon-Verlag, Zürich, 1933. 137. és 139. p.

** Gustav Cohen; *Le théâtre en France au Moyen Age*. Paris, 1928. I. köt. 5. p. Idézi: Hunningher, 12. p.

kettő egymástól nem volt, nem lehetett független soha. (Vagy ha mégis azzá lett, mint egyes romantikusoknál, naturalistáknál vagy szimbolistáknál stb., akkor hanyatlásnak indult mind a kettő.) S mivel, mint a szerző megállapítja, »a drámai művészet lényege mindig az, hogy a világ megjelenítő bemutatása (showpiece), mind külső, mind belső konfliktusainak visszatükrözője (reflection) legyen« (69. p.), drámai művészetről, bármilyen fokon, csak akkor lehet szó, ha a szertartás vagy szó megjelenítéssel, alakítással, »az élet utánzásával« (portraying of life) kapcsolódik egybe.

Hogy miképpen történt ez az őstársadalmakban, amelyeknek vallási rituai sok alkalmat adtak az ember színjátszó tevékenységének megnyilvánulására, különösen az »év-dráma« halál- és feltámadás-ritusában, a különböző termékenység-ritusokban, s hogy miként jelentek meg az ősi ritusok a görögök vallási szertartásaiban, majd drámai művészetében is, — minderről a szerző általában ismert bizonyítóanyag felhasználásával szól. Elfogadja, hogy a görög dráma a vallásból ered (nehéz is lenne el nem fogadnia Aristotelés ellenére), de hogy *hogyan* ment végbe maga a folyamat, arra nem talál s nem is találhat részletes adatokat. Eppen ezért nem is tartja értékes analógiának egy későbbi korszak (a középkor) más körülmények közötti, állítólag hasonló fejlődésének interpretálására. Vizsgálódásainak célja az, hogy megállapítsa a primitív vallásoknak és kultuszoknak, valamint az archaikus görög korszaknak és a későbbi Dionysos-tiszteletnek azokat a közös vonásait, amelyeknek színház-teremtő jellegét bizonyítottan fogadta el. Ilyen pl. minden tömeges megmozdulás, közösségi kifejezés, amelyben teatrális elemek nyilvánulnak meg (egy egész törzs vagy csoport izgatja magát az őrjöngésig, amelyhez bárki csatlakozhatik). Ilyen pl., hogy az őrjöngő, vad táncoknak kifejezetten utánzó, mimikus (portraying) jellegük van, s céljuk az istenséggel való egyesülés (hatalomszerzés a természet fölött), amelyet az embernek magának kell erőszakkal kiküzdenie, s nem kegyelemként elfogadnia. S ilyen végül a ritusok s a görög vallási szertartások kifejezetten evilági jellege: »nem a lélek akarja megközelíteni a Láthatatlant, hogy ima, elmélkedés és a világ megtagadása által elérje a Természetfölöttivel való egyesülést. Az élet vágya az, mely a gyakran veszéllyel teli s mégis gyakran diadalmas létért harcol, mely a tejjel-mézzel folyó, örökkévaló földet s érzékei teljes kielégítését akarja elérni« (47. p.).

A ritusok és a görög vallás e jellegzetességei — állapítja meg a szerző — a kereszténységben nem voltak meg: a keresztény vallásos szertartások részben jelképes, részben emlékező, részben kifejező jellegűek, de semmiképpen sem mutatják az utánzásnak, az istenség megszemélyesítésének, a vele való egyesülésnek, az istenné lényegülésnek azokat a vonásait, amelyek a primitív ember és a görögség színház-teremtő vallását jellemezték. A primitív és a görög vallás mögött életöröm feszült, emberük a földi élet örökös tartamára vágyott. S maga a színház is, a »legföldibb« művészet, sohasem terjedhet túl életen és halálon. Képes volt-e hát a középkori kereszténység, mely túlnézve az életen az »Égi királyságban« való beteljesülésre vágyakozott, mely »a jót és a rosszat a testivel és a nem-testivel« azonosította, egy olyan művészetet önszántából életre támasztani, mely a testi élet kegyéből áll fönn és határait át nem lépheti? A szerző »nem«-mel felel, s megállapítja, hogy Cohen törvénye (»minden vallás maga a dráma szülőanyja«) a kereszténységre nem érvényes.

Ez persze csak a színház, a drámai művészet *eredetére* vonatkozik. Ha azonban *már voltak* határozottan kialakult drámai formák, akkor természetes, hogy a színházzal szemben mégoly ellenséges középkori egyház is igyekezett fölhasználni őket, és így részt vett a színház további fejlődésében. Ez magyarázza, hogy az első írások, amelyekben — századok némasága után — drámai cselekményeket találunk, egyháziak. Még az egyházatyák idejéből eredő ellenségessége után a középkori egyház a IX. és X. századtól kezdve fokozatosan adoptálta az Európában minden üldözés ellenére virágzó drámai és színházi hagyományt, felhasználta a saját céljaira, és erélyesen befolyásolta továbbfejlődését.

Ha tehát nem az egyházban, hol van az újkori színház és drámai művészet eredete?

Hunningher erre tanulmányának legérdekesebb fejezetével felel, amely a mimusról szól.

Ismert adatok ügyes felsorakoztatásával bizonyítja mindenekeelőtt, hogy a hivatalos üldözés ellenére a mimus virágzott a kora-középkor néma századaiban, s vele a drámai művészet, a »színház«. S nemcsak Bizáncban, hanem Nyugaton is a jokulá-

torok, histriók, saltatorok, énekesek, bábosok stb. alakjában. Sevillai Izidor VII. századi nagy enciklopédiájában a mimusokról jelen időben beszél, Nagy Károly udvarában is szó esik róluk, 813-ban a tours-i szinódus megtiltja a klérusnak, hogy felhasználja a mimusokat, a Nagy Károly-féle *Capitularia* megrögzött egyes püspököket, apátokat és apátnőket, mert vadászskutyákat, solymokat, karvalyokat és jokolátorokat tartanak, a »szcenikusok« (scenici) közül pedig testi fenytéssel bünhődik az, aki papi ruhát ölt. E különböző nyomok megmutatják, hogy működött a mimus, sőt hogy papi ruhában is működött, azaz vagy gúnyolta a papokat, vagy vallásos tárgyakat játszott (vagy mindkettőt.) Noha a mimusok működésének kézzelfogható írásos emléke nincs, hiszen játékuik nyilván nemzeti nyelvű és főleg világi tárgyú, tehát a X. század körül még »irodalom alatti« volt, népszerűségük arra vezethette egyes templomok papjait, hogy bevonják őket az azidőtájt terjedő trópusok előadásába, felhasználják őket a templomban. Főleg a régi pogány ünnepek előestéjére tett húsvéti és karácsonyi szertartások vonzóerejét növelhette (és az újkeresztény Európában kellett is, hogy növelje) a mimusok segítségével, amelyet annál is szívesebben adtak a templomnak, mert saját helyzetüket is erősítették általa.

A mimus templomi felhasználásának bizonyítéka e korai időkből (a X. század közepéről) a limoges-i St. Martial apátság egy trópus-gyűjteménye, amelyet a párizsi Bibliothèque Nationale-ban őriznek, s amelybe a trópusok szövegéhez táncoló, éneklő, színészkedő mimusokat rajzolt díszítésül a miniátor. Vajon rajzolta volna-e a mimust — kérdi a szerző — ha nem látta volna, amint a trópusokat előadja? Hunningher a limoges-i tropariumot perdöntő bizonyítéknak tekinti arra, hogy a középkori mimus bejutott a templomba; s ha bejutott, nyilván magával vitte hagyományát: a drámai művészetet, a megszemélyesítést, az élet utánzását — legalább bizonyos mértékben. A szertartás pusztá megjelenítő, emlékeztető jellegét továbbfejlesztette, a szimbolikába életet öntött, a recitálásból színészi alakítást formált.

Így alakult ki a liturgikus drámai művészet a mimus segítségével, aki hozzáadta az egyházi liturgiához a maga színházi hagyományait, s így fejlődött tovább az egyházon belül és rajta kívül egyaránt. Nem a világi színház ered tehát az egyházi szertartásokból, hanem fordítva, a világi színház adott ösztönzést a vallásinak. Nem a trópusok intermezzóiból fejlődött ki a laikus színjátszás és dráma (pl. a sírhoz menő három Mária találkozása a kenetárussal, az apostolok versenyfutása a sírhoz stb.), hanem fordítva, a mimusok bevonása folytán kerültek be ezek a jelenetek a húsvéti és a karácsonyi szertartásokba, trópusokba. (A karácsonyi játék Heródes-alakjának, a miles gloriosusnak és a commedia dell'arta Capitano-alakjának hasonló-ságára már a régebbi kutatás is felhívta a figyelmet!)

Hogy a középkorban kellett az egyháztól független, népi-pogány eredetű színházi hagyománynak lennie, azt a XII. századtól kezdve meg-megjelenő nemzeti nyelvű vallásos és világi drámák is bizonyítják. Ezek a XV. századig nem maradtak fenn nagy számban, feltűnésük ideje is nagyjából ugyanaz (az első vallásos játék, a »Jeu d'Adam« kb. 1150-ből, az első világi, Adam de la Halle tavaszjátéka, a »Jeu de la Feuillée« 1262-ből való!), annyi azonban bizonyos, hogy a világi játékok szerkesztőkre, költői erejükre, drámai technikájukra nézve messze maguk mögött hagyják a vallásosakat. Feltehetően azért, mert régebbi, fejlettebb hagyományuk volt.

Most már csak az a kérdés, honnan ered ez a hagyomány, és akkor feleletet kapunk az újkori európai dráma eredetének kérdésére is. És itt Hunningher segítségével hívja a folklórt és az ősi pogány ritusok anyagát, s elfogadja azt az elméletet, hogy még a kereszténység felvétele előtt kifejlődött Európa népei között egy az ökorihoz hasonló rituális dráma kezdeti foka. (Egyes kutatók az »Eddá«-ban és a »Völuspá«-ban is keresnek ilyen kezdetleges állapotban levő drámákat.) Mindenesetre az »év-dráma« és változatai, a sárkány-legyőzés, a feltámasztás megjelennek a legkorábbi drámai maradványokban, s lényegében a »Jeu de la Feuillée« és a németalföldi »Abele Spel vande Winter ende vande Somer« is a pogány »év-dráma« késői, fejlett változatai. A korai, és jórészt fenn sem maradt játékokat trouvère-ek írták, akik valószínűleg ismerték még a tél-nyár-küzdelem eredeti rituális drámai formáját is. A tél-nyár küzdelem ősi drámájának elterjedtségét bizonyítja az, hogy az egyházban éppen a húsvéti trópusok kaptak először helyet, s a mimusok először éppen a húsvéti trópusokban. Sőt maguk a húsvéti játékok sem tartalmaztak mást, csak a halált és a feltámasztást (éppen, mint a tél-nyár-küzdelem drámája), s csak később bővültek ki Jézus egész szenvedésére kiterjedő passióvá.

Mindez azt látszik bizonyítani, hogy a kereszténység vette át a drámai hagyományt a népi kulturából, mert tartania kellett népszerűségétől, s miután befogadta, hatott is rá, tovább is fejlesztette. »Így az történt — zárja le fejtegetéseit a szerző — hogy a színház nem született meg újra (ti. a görög—római színház pusztulása után) az egyházban, hanem az egyház adoptálta és vette be, bármekkora távolság választotta is el eredetileg ezt a világtól idegen (unworldly) hitet a világ és a világi élet szeretetétől, amelyből minden színház ered«. (116. p.)

Hunningher egyes megállapításai és anyagának jelentékeny része ismertek voltak már eddig is. Ismert volt a pogány rituális anyag egyes elemeinek továbbélése a középkori világi drámában, ismert, hogy a kereszténység azonosított pogány népi eredetű ünnepeket és szokásokat a maga ünnepeivel és szertartásaival, hogy mimusok, akrobaták, jongleurök a középkor első századaiban is folytatták tevékenységüket a hatóság tilalmi ellenére, sőt az is, hogy »hangjuk« a húsvéti és karácsonyi tropusok intermezzóiban újra hallható.*** A korai középkorban virágzó pogány eredetű színházi hagyományokról, az újkori dráma nem-egyházi eredetéről, a mimusok felhasználásáról a tropusok előadására és szerepükről a dráma és a színház további fejlesztésében Hunningher új és bátor teóriát állított föl, melynek elemei mindenestre logikusan illeszkednek össze, s így meggyőzően hatnak és gondolkodásra készítetnek. Tökéletes igazolásukat a ténybeli bizonyító anyag aránylag csekély volta egyelőre még nem teszi lehetővé.

Vajda György Mihály

DAVID V. ERDMAN

Blake: Prophet against Empire

[Blake. A próféta harca a birodalom ellen]

Princeton University Press, 1954. 503 p.

William Blake az angol költészet egyik legproblematisabb alakja. Életében főleg külön hajlamú festőnek és rézmetszőnek ismerték; verseiről, amelyeket a nyomtatásban megjelent korai művek kivételével maga sokszorosított, illusztrált és színezett, kevesen szerezték tudomást. Az angol romantikus írónemzedék tagjai közül Coleridge mellett csak Charles Lambnek van néhány jó szava Blake egyik verséről és kitűnő Chaucer-kritikájáról; ez a kritika a Blake-festmények 1809-es kiállításának katalógusában jelent meg. Az általános véleménynek azonban nem Lamb, hanem a liberális *Examiner* egyik szerkesztője, Robert Hunt adott hangot, amikor a festményeket ismertető katalógust ostoba zagyvaléknak, Blake műveit pedig egy örült firkálásának és mázsolmányainak nevezte.

Az értékelés változását mi sem mutatja jobban, mint az a tény, melyet Erdman könyve előszavában idéz: Blake-et ma sokan az angol romantika legnagyobb költőjének tartják. Ez a fordulat még a múlt század hatvanas éveiben kezdődött, Alexander Gilchrist Blake-életrajzával (1863) és Swinburne lelkes hangú méltató tanulmányával (1868). Blake felélesztésének közvetlen oka az volt, hogy a prerafaeliták szellemi ősüknek tekintették; a Gilchrist-féle életrajz megírásában a két Rossetti-fivér is tevékenyen részt vett. A századforduló körül W. B. Yeats vette kézbe Blake örökségét s a maga misztikus filozófiájához igyekezett azt idomítani. Néhány évtized múlva a pszichológizáló magyarázat lépett előtérbe. Blake mitológiájában a tudatalatti kitérését látták, hőseit a Jung-féle »östípusokkal« kezdtek azonosítani. Ezt az irányzatot képviseli nálunk Szerb Antal 1928-ban megjelent tanulmánya. Közben a tudományos szövegkutatás is megindult, azzal az eredménnyel, hogy a régebben gyakran átírt, »javított« verziók helyett Sampson, Sloss—Wallis és Keynes kiadásai-ban ma már a költő hiteles szövegét olvashatjuk.

Az idők kívül álló misztikus látnok képét az utóbbi évtizedben a társadalmi igazságtalanság ostromozója váltotta fel. Bronowski monográfiája (1944) mutatott rá először a blake-i miszticizmus jellegzetes vonására: arra, hogy kora valóságának kínzó tényeinek alapul. A. T. Rubinstein az angol realizmus nagy hagyományába állítja be a költőt (1953); szerinte Blake látta meg elsőnek az új gazdasági elnyomás lényegét, amelyet az ipari kapitalizmus hozott magával. Arnold Kettle a *London c.*

*** Vö. John Gassner; *Masters of the Drama*. Dover Publications, Inc. 1954. 139. p.; továbbá Gregor. i. m. 141. p.

költemény finom elemzése kapcsán azt a véleményét fejezi ki (*Masses and Mainstream*, 1954. 1. sz.), hogy Blake költői nagyságát, életművének gazdagságát csak a szocializmus és kommunizmus hosszú évei után fogják igazán értékelni.

Erdman könyve ebben az új szemléletben fogant; célja az, hogy bemutassa Blake gondolatvilágának és művészetének szerves kapcsolatát kora társadalmi és politikai életével. A *Science and Society* c. haladó amerikai folyóirat (1955. 3. sz. 283—285. p.) rendkívül elismerő kritikát közölt Erdman monográfiájáról; a bíráló, E. B. Burgum, a legfontosabb Blake-tanulmányoknak tartja azok számára, akik az irodalomban társadalmi értékeket keresnek. Hasonló szellemben nyilatkozott Northrop Frye is, egy 1947-ben megjelent alapvető fontosságú Blake-monográfia szerzője; szerinte Erdman könyve legmélyebben hatol bele Blake történeti allegóriájának szövegdékébe.

Erdman maga így jellemzi anyaggyűjtési módszerét: »Elofvastam az újságokat, megnéztem a metszeteket és festményeket, átlapoztam a vitairatokat és pamfleteket, amelyek Blake korából származnak«. Az eredmény annak a számtalan szálnak a feltárása, amellyel Blake munkássága kora művészetéhez, történeti, pamflet- és hírlap-irodalomához kapcsolódik. Metszetei és festményei a politikai karikatúristák és a republikánus szellemű festők (Gillray, Mortimer, Barry) motívumait reprodukálják, *Amerika* c. profeciája Joel Barlow és Thomas Day költeményeivel mutat szoros párhuzamot, *III. Edwárd* c. drámai töredéke Barnes és Rapin történeti műveit használja fel, költeményeiben Rousseau és Tom Paine, Burke és Gibbon szavai csendülnek fel, a parlamenti viták és a korabeli publicisztika visszhangjai szólalnak meg. Erdman könyvének egyik fő érdeme ez a beható forráskutatás, amely Blake műveinek eszmei tartalmát is gyakran egészen új megvilágításba helyezi. Példa erre az a híres kép (*Glad Day* vagy *Albion Rose*), amelyet Blake 1780-ban, 22 éves korában festett, s amelyben Viktória-kori életrajzírója, Gilchrist, a napkelte megszemélyesítését, egy másik kritikuss pedig az erőtlő duzzadó fiatalosság ábrázolását látta. Erdman ezzel szemben kimutatja, hogy a festmény történetileg az amerikai forradalomhoz és az 1780-as Gordon-zavargásokhoz kapcsolódik, eszmei tartalmát tekintve pedig a háború folytatását ellenző angol néptömegek öntudatra ébredését, forradalmi megmozdulását fejezi ki. Hasonló természetűek Erdmannak azok a megállapításai, hogy Fuzon mitologikus alakja mögött Robespierre, Rintrah mögött William Pitt, a forradalom-ellenes koalíció angol miniszterelnöke rejtőzik, Urizen és Luvah mítoszra pedig Anglia és Franciaország katonai és diplomáciai kapcsolatait tükrözi a francia forradalom és a napóleoni diktatúra évtizedeiben.

Erdman ezzel a módszerrel igyekszik felderíteni Blake művészetének nyersanyagát a korabeli angol társadalom életében, főleg pedig a forradalmi Franciaországgal vívott háborúk eseményeiben. A szerző a háború és a béke ellentétében látja Blake életművének központi problémáját, az ipari forradalom tükröződésének csak másodlagos szerepet tulajdonít. Ennek megfelelően idillikus képet fest a művész boldog gyermekkoráról a békés Angliában s élete első nagy válságának okait az amerikai forradalomban és az azt követő háborúellenes angol tömegmegmozdulásokban keresi. A békekötést (1783) követő kereskedő szellemű években Blake társadalmi szemléletét világi sikerekre való törekvés és jó adag cinizmus jellemzi; ez a hangulat hatja át a *Sziget a holdban* (*An Island in the Moon*) c. szatírát, amely a szerző szerint Blake természetes agyafurtságáról tanúskodik és lényeges vonásokkal egészíti ki a misztikus látnok szellemi arcképét. Az igazi választóvonalat Blake életében és művészetében a francia forradalom jelenti; Erdman a monográfia harmadik részében Blake lelkes visszhangját elemzi, amelyet a jakobinus diktatúra sem hűtött le. A negyedik rész tárgya Blake tiltakozása a reakciós hatalmak által irányított hadjárat és Pitt terrorisztikus uralma ellen. A monográfia 5—7. része az érett művész legnagyobb költői alkotásait tárgyalja, amelyekben a két évtizednyi vérontás által keltett profétai harag a rövid fegyvernyugvás idején táplált optimista illúziókkal váltakozik. Az epilógus röviden utal a lehiggadt utolsó évekre, a *Jób könyve*, Dante és Milton illusztrációira, a fiatalok lelkes körére, akik Blakeben látták mesterüket.

A kérdés az, hogy ezen a szerkezeti vázon belül Erdman mennyire mélyíti el a Blake-ről alkotott hagyományos képet, mennyiben tisztázza rendkívül bonyolult alkotásának összefüggéseit a társadalmi valósággal. A monográfia ebben a tekintetben számos pozitív eredményt könyvelhet el, amelyek közül csak a legfontosabbakat emelhetjük ki. Erdman egyik alapvető megállapítása az, hogy Blake politikai né-

zetei Paine eszméivel és a kézműves radikalizmussal mutatnak rokonságot, szemben a fiatal Wordsworth és Coleridge álláspontjával, akik a Fox-féle liberális irányzathoz vonzódtak. Blake viszonya a kor eseményeihez legvilágosabban *A francia forradalom* (The French Revolution, 1791) c. költeményében nyilvánul meg. Ez a hét könyvre tervezett mű befejezetlen és kiadatlan maradt: egyedül az első könyvet ismerjük, kefelenyomat formájában. Blake a nép forradalmi hangjának társadalmi gyökereit igyekszik felfedni, költeményét Voltaire és Rousseau szellemének éltető ereje, a testvériség és a demokratikus felvilágosodás eszményei hatják át. Ez Blake egyetlen »látomása«, amelyben a történeti tények világosan kidomorodnak, bár a forradalom szereplői és eseményei a költeményben kozmikus jelentőséget nyernek. Erdman *A francia forradalomban* találja meg a későbbi művek történeti szimbolikájának kulcsát. Az a tény, hogy műve a kormány forradalom-ellenes politikája miatt nem jelenhetett meg nyomtatásban, döntő befolyással volt Blake művészi fejlődésére. Jegyzetfüzeteiben továbbra is lelkesedve ír a forradalomról, de költészetében elszakad a közönségtől: a cenzúráról való rettegés arra készítette, hogy eszméit homályos szimbólumok formájában jelenítse meg. Erdman találó megállapítása szerint a hallgatósággal való élő kapcsolat nélkül még a legtartalmasabb, alkotó szellemű művészet sem teljesezhetik ki.

Az *Ég és pokol házassága* (Marriage of Heaven and Hell) elemzésében értékes vonás Blake és Swedenborg viszonyának tisztázása. Blake az aktív élet, az energia evangéliumát hirdeti s kigúnyolja azokat, akik elfogadják a szellemi apokalipszist, de visszariadnak a társadalom feltámadásától. Swedenborg »szellemi egyensúlya« helyett Blake az ellentétek harcában látja a fejlődés hajtóerjét. Céloz a termelők és kizsákmányolók gazdasági küzdelmeire s elítéli a társadalmi konzervativizmust, amely az elnyomottaknak a zsarnokság passzív túrésát prédikálja.

Az *Albion leányainak látomása* (Visions of the Daughters of Albion, 1793) c. költeményt Erdman dramatizált értekezésnek tekinti az erkölcsi, gazdasági és nemi szabadság egymással összefonódó kérdéseiről. Blake a háborúk keletkezését a birtoklási vágy mellett az önző féltékenységnek tulajdonította s mitoszának gazdasági oldalait gyakran a termékenység és meddség, a tűz és a fagy, az évszakok váltakozásának képeiben testesítette meg. Erdman a rabszolgakereskedés eltörlésével kapcsolatos parlamenti vitában találja meg a költemény hátterét: Bromion a rabszolgaügynökök karikatúrája, érvelése a rabszolgaság híveinek érveit visszahangozza. De a *Látomás* túlnő ezeken a kereteken s a Macphersontól kölcsönzött Oothoon alakjában az elnyomott női nem mellett emel szót, az oszthatatlan szabadság tanát hirdeti.

A szexuális és a mezőgazdasági képek keveredése jellemzi a többi prófétikus könyvet is. Blake fejlődése korai szakaszán a paraszti gazdálkodásban látta a társadalom szilárd alapját; ez a magyarázata a Lambeth-könyvekben jelentkező agrárszimbólizmusnak. Rousseau-val egyetértésben az elpuhult fényűzést tartotta a legfőbb társadalmi bajnak; az ezt felszámoló forradalmi háborút aratási áldozat képében jelenítette meg, amely paradicsommá termékenyíti a földet. Erdman nyomon követi a természet-mitoszok fejlődését az *Amerika* és az *Európa* preludiumaiban. Az 1791—95 között írt költeményekben a forradalmi tavasz áradata zúg, de a korszak végén Blake kénytelen belátni, hogy Angliában még fagy és sötétség uralkodik, s a Föld válása nem akar véget érni. Erdman ismerteti a Pitt-kormány elnyomó rendszabályait, malthuziánus politikáját, az általános bérleszállítást és a »hazaárulás« fogalmának olyan tág értelmezését, amely csak az »Amerika-ellenes tevékenység« újabb értelmezésével hasonlítható össze. Az elnyomásnak ebben a fojtó légkörében Blake egy évtizedig nem ad ki új irodalmi művet, helyette Young *Éji gondolatok* c. költeményéhez készít félezernél több akvarell-illusztrációt. Young hatása érződik a nagy szimbólikus eposz szerkezeti felépítésén is, amelyet Blake 1797-ben *Vala* címen kezdett írni, majd a *The Four Zoas* nevet adta neki, hogy végül félbehagyja és utolsó prófétikus művében, a *Jeruzsálemben* folytassa.

Erdman könyvének egyik legérdekesebb része a *Four Zoas* eszmei tartalmának és kronológiai rétegeinek meghatározása. Sloss és Wallis a költő intellektuális nézőpontja változásainak tulajdonították a költemény formátlanságát; Erdman a meglepetésekben bővelkedő hazai és nemzetközi események láncolatában találja meg az okot. »Minden szakasz Bonaparte pályáján, a köztársaság káplárától a törvényhozó császárig, újból és újból megrendítette az eposz szimbolikájának következetességét, az elbeszélés ingatag szerkezetét« — írja Erdman. Blake nem fordul el

kora történelmi valóságától, hanem folytatja a harcot Pitt, György király és Napóleon »szellemi formái« ellen; a napóleoni agressziókat követő kiábrándulás tükröződik pl. a forradalmi energiát jelképező Orc alakjának sátáni elfajulásában. Ezen az általános történeti kereten belül peregnék le Blake megrázó erejű képei, köztük a holland háború borzalmas veszteségeinek realista ábrázolása és a háború szolgálataiba állított termelés következményei: az örömtelen, embertelen munka, a műhelyek lármája és nyomorúsága. A költőtől azonban mi sem áll távolabb, mint az ipari civilizáció elvetése, a feudális múltba való visszatekintgetés; eposzát a modern ipari termelés szimbólikus képei szövik át, a munka szabad testvériségének víziója jelenik meg előtte, amely a pusztítás kizárásával teremt kapcsolatot a természettel. Erdman abban jelöli meg a *Four Zoas* egyik legfőbb jelentőségét, hogy Blake itt ismeri fel az ipari korszak történelmi következményeit, itt fedezi fel, hogy a jövő építője csak a munkásosztály lehet.

Blake a Birodalom Éjszakáinak eposzát kezdettől fogva a nagy Hajnalhasadás látomásával akarta befejezni; a IX. Éjszaka a költő legdemokratikusabb, legforradalmibb jóvondölése. Erdman ennek magyarázatát a századforduló kiélesedett társadalmi harcaiban, a gabona-spekulánsok megtollasodásában, az angol tömegeket fenyegető éhínség veszélyében, a »kenyér és béke« jelszava alatt lefolyt zavargásokban találja meg. Enion panaszaiban a radikális pamfletírók visszhangja szólal meg, Urizen barangolása pokollá tarolt birodalmában az ipari bérrabszolgaság dehumanizáló következményeit tükrözi. A IX. Éjszakában Albion ítéletre kel fel, mint 1800 forradalmi munkásai és kézművesei.

Az új világ megteremtésében a nép ébredése a döntő tényező. Urizen bűnbánata, a tévedés beismerése egymagában nem változtatja meg a társadalmat. A tisztulás hosszú folyamatát Blake az Utolsó Ítélet hét napjában testesíti meg, amikor a nép bosszút áll elnyomóin, a királyokon, hadvezéreken, papokon és kereskedőkön. Erdman szerint a megtorlásnak ez a hete a proletariátus diktatúrájának vízióját vetíti előre.

A *Four Zoas* végén aratási ének hirdeti a béke örömeit a felszabadult emberiségnek. Az egyenlőtlenség gyökereit kiirtották, a rossz megsemmisül. Mint az *Amerika* c. jóvondölésben, itt is aratási szimbólumok fejezik ki a bőség világának, a forradalom nemzeti testi testvériségének születését.

Az eposzban azonban egy más irányú tendencia is megnyilvánul, amelyet Erdman a Franciaországgal kötött előzetes békeszerződésnek (1801. okt. 1) és az amiens-i békének (1802. március) tulajdonít. Blake már 1801 őszén újjongva üdvözölte a béke híreit, ettől várta az isten országának, az irodalom és a művészetek uralmának beköszöntését. A békekötés után ebben a szellemben dolgozta át a *Four Zoas* egyes részeit. A betoldásokban a gondviselés és az eleve-elrendelés eszméje, az isten végzettszerű akaratában való megnyugvás nyilatkozik meg; ez a Swedenborghoz közeledő gondolatrendszer csorbítja az eposz társadalmi dinamikáját, fokozza a költemény eszmei és szerkezeti ziláltságát. A rövidéletű »kísérleti« béke kudarca után a költő a népi lázadás örök evangéliumához tér vissza.

Sloss és Wallis szerint Blake fejlődése a Lambeth-könyvek anarchisztikus forradalmiságától a későbbi jóvondölések forradalmi kereszténységéhez vezet. Erdman lényegileg elfogadja ezt a megállapítást, de a szemlélet változásának történeti és személyi okaival egészíti azt ki. 1803 őszén inváziós pánikhangulat fogta el az angol lakosságot, s a Pitt-kormány az elnyomás fokozására használta ezt ki. A hadiipar, a »sötét sátáni malmok« képei új intenzitást nyernek Blake költészetében, a költő most néz először szembe az új fegyverekkel, a modern háború ijesztő valóságával. Felismeri az angol imperializmus és a bonapartizmus alapvető azonosságát s a megváltás új tanát dolgozza ki, amelyet az állapotok és az egyének megkülönböztetése jellemez. A sátáni állapot örökkévaló és megválthatatlan, de az egyének és nemzetek kiemelkedhetnek belőle. Blake szembehelyezkedik a sovíniszta örülettel, rokonszenvenvel kíséri a tévelygő Franciaország sorsát, az emberiség jövőjét a szabadság és az elnyomás közötti választástól teszi függővé.

A történeti változás következményeként a hangsúly Blake költészetében az energiáról a megbocsátásra tolódik. A költemények hangjában ugyanakkor szigorúbb ön-cenzúra, időnkint ironikus kétértelműség jelenik meg. Erdman ezt első sorban a dragonnyal való ismert incidensnek, a költő ellen emelt főbenjáró vád-nak tulajdonítja, amely a késői profétai könyvek mitoszain is nyomot hagyott.

Blake a »titkos homály« módszerét alkalmazza, hogy megvédje az emberi szeretetet, az élet szépségét Sátán éber kémeitől.

A megbocsátás tana azonban nem csökkenti Blake forradalmiságát; továbbra is azt hirdeti, hogy a zsarnokságot le kell rázni, bár eddig minden kísérlet sikertelennek bizonyult. A *Milton* elveszett tíz éneke Erdman szerint valószínűleg a XVII. századi angol forradalom szimbólikus ábrázolását tartalmazta; a fennmaradt két ének ellentmondásos eszmeiségű, de a cselekmény kritikus pontjain igazolja a lázadást és a forradalmi erőszakot, s a mű az új világ hajnalhasadásának lírai himnuszaival végződik.

Blake utolsó jövendölése, az 1804—1820 között írt *Jeruzsálem*, nagyobb tematikai egységet mutat; a történeti változás démonai nem szakították úgy szét, mint a *Four Zoast*. Történeti háttérét Napóleon hanyatlásának és bukásának éveit szolgálják, alapmotívuma a bosszúállás nélküli béke. A konfliktus a szabadság és az imperialista önzés harcát tükrözi. Albion keresztre akarja feszíteni a Franciaországot jelképező Luvah, a Szent Szövetség politikája a háború állandósulásához, Anglia brutalizálódásához vezet. Blake a művészet és a fegyvereken alapuló birodalom ellentétének szemszögéből tekinti a történelmet; a művész feladata, hogy küzdjön Jeruzsálem építéséért, a szeretet szálait szője, az Élet Fáját öntözze, a gótikus vagy élő forma uralmát valósítsa meg, szemben a gyűlöletet és háborút prédikáló racionalista klaszicizmussal.

A művész társadalomalakító tevékenysége mellett Blake apokaliptikus történeti fejleményekre is számít. Mint Byron és Shelley költészetét, őt is megihletti az ír függetlenségi harc feléledése, Erin alakja mint a remény új szimbóluma jelenik meg a blake-i mitológiában. A *Jeruzsálem* vége himnusz az ember és a természet újjászületéséről. Albion felbred a halál és az erkölcsi törvény nyomasztó álmából, az új Jeruzsálemben a harc immár vérontás nélkül, »a szellem nyiláival« folytatódik.

*

Erdman monográfiájának nagy érdeme, hogy teljesebb integrációt teremt Blake művészeté és a kor társadalmi és politikai élete között, mint bármely megelőző tanulmány. Az élvezetes stílusban írt könyv lapjain Blake egész életműve megelevenedik, benső kapcsolatban egy válságos időszak történelmi jelentőségű eseményeivel. A könyv használhatóságát lényegesen emeli a gondosan összeállított, kimerítő teljességű tárgymutató.

A monográfiának vannak azonban fogyatékosai is. Erdman a háború és a béke ellentétét tekinti Blake döntő élményének, erre alapítja életművének magyarázatát, s nem látja, hogy a háború maga a társadalmi ellentéteknek, a fejlődő kapitalizmus belső ellentmondásainak a következménye, illetve egyik tünete. Ha a háború kérdése valóban annyira dominált volna Blake gondolatvilágában, amint ezt Erdman állítja, akkor miért nem tapasztalunk műveiben Waterloo után hasonló vagy még nagyobb megkönnyebülést, mint a rövid életű amiens-i béke idején?

Blake ábrázolásának központjában nem a háború és béke problémája, hanem a kapitalista viszonyok által megnyomorított emberi egyéniség áll. Erdman alig hivatkozik Blake döbbenetes erejű mítoszára, amely az *Urizen könyvében* bontakozik ki. A négyütemes verssorok kalapácsszerű zuhogása a láncok kovácsolását, az ember rabságba döntését érzékelteti; a tudomány és a vallás hálója, amely elfedi a végtelen lét gyermeki tisztaságú vízióját, szemünk előtt szövődik a költeményben. A korai kapitalizmus fojtó légköre, embertelen kizsákmányolása itt metafizikai, mitológiai áttételben jelentkezik. Urizen átalakulásának hét korszaka aligha azonosítható konkrét történelmi eseményekkel; Blake mítosza a teremtés bibliai történetéhez kapcsolódik, de hatalmas távlatú képeiben a kapitalizmus okozta erkölcsi és szellemi sivárság lényegét fejezi ki.

A blake-i szimbólumok kavargó világában a képszerűség a döntő mozzanat. Erdman, véleményünk szerint, nem fordít kellő figyelmet a művészi tükrözés sajátos természetére. A prófétai könyveket nem tekinthetjük kizárólag »ezópusi nyelven« írt, rejtjeles kortörténetnek, Rintrah nem azonosítható maradéktalanul az angol miniszterelnökökkel vagy Palamabron a parlamenttel. Blake szemében a művészi képzetet világ az elsődleges valóság, mégha ez veszélyezteteti is realizmusát. Ez a hitvallás szólal meg ismert szavaiban: »A magam részéről állíthatom, hogy

nem látom a külső teremtet világot, s hogy az számomra akadály, nem cselekvés; olyan, mint a piszok a lábamon, nem része magamnak. 'Hogyan? — kérdezhetik tőlem — amikor a Nap felkel, nem egy aranypénné-szerű tűzkorongot látsz-e?' Nem, nem, én az égi seregek megszámlálhatatlan sokaságát látom, amint ezt kiáltják: 'Szent, szent, szent a mindenható Uristen'. Ha látni akarok, épp oly kevésbé kérdezem a testi vagy érzéki szemem, mint ahogy egy ablakot sem kérdeznék. Rajtuk keresztül látok, nem velük.»

Ha Blake művészetének lényegébe akarunk hatolni, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a preromantika sajátos szemléletét és kifejezési módszereit. A tudományos világnézet kifejlődése előtt a társadalmat mozgató erők és a jövő látomása szükségképpen a szimbólumok és allegóriák nyelvén és költői képeiben fejeződnek ki, még néhány évtizeddel később, Shelley költészetében is. A romantikus irodalomnak ezek az általános jellemvonásai Blake miszticizmusra, sőt abnormalitásra hajló egyéniségében még élesebben kirajzolódnak. Erdman joggal figyelmeztet arra a rendszerint elhanyagolt tényre, hogy a humor és ironia is helyet foglal Blake művészetének fegyvertárában, de túlbecsüli fontosságukat a későbbi prófétai könyvekben. Blake költői fejlődésében sajátos belső dinamika tapasztalható, amelyet Erdman nem érint. Korai műveiben (*Költői vázlatok, Sziget a Holdban, Ég és pokol házassága, Az ártatlanság és a tapasztalat dalai*) szuverén művész módjára fölünyesen uralkodik a képek és gondolatok felett; későbbi próféciaiban viszont saját mitoszainak és képvilágának megszállottja lesz. »A szerzők, akik e műveket diktálták, az örökkévalóságban vannak« — jelenti ki Blake. Ez a feltétlen meghajlás az ihlet ösztönössége előtt szétzúzza lírai költészetének kristálytisza formáit s a prófétai könyvek formátlán homályához vezet, amelyből csak a koncepció nagysága és egyes részletek plasztikus szépsége emelkedik ki.

Blake költészete klasszikus példa az ideológia, ez esetben a költői mitológia rendszerének viszonylagos önállósulására. Erdman történeti párhuzamai hasznosak, de Blake képzeletvilágának csak egyes régióira vetnek fényt, a költemények esztétikai értékelését pedig nem segítik elő. Ebben a tekintetben M. N. Gutnyer tanulmánya a Szovjetunió Tudományos Akadémiájának Angol irodalomtörténetében* vázlatossága ellenére is jóval biztosabb alapot teremt a további kutatásra. A művészi tükrözés sajátos módszerének elhanyagolása következtében Erdman időnkint a vulgáris szociológia módszereihez közeledik.

Másik hibája a monográfiának az, hogy egyszerűsíti Blake ellentmondásos szemléletét. Különösen világos ez a III. *Edwárd* c. korai drámatörredék esetében, amelyet Erdman következetesen háborúellenes műnek igyekszik beállítani, annak ellenére, hogy a shakespeare-i visszhangokkal telített jambikus sorokban a csataképek lelkesültsége és költészete izzik. Kiagyaltnak, erőszakoltnak tűnik a *Tapasztalat dalai* híres darabjának, a *The Tyger* c. költeménynek az értelmezése is (179—181. p.), amely a verset kísérő illusztráción és távolról sem meggyőző Jeremiás- és Wordsworth-párhuzamokon alapszik. Blake erkölcsi szemléletét a manicheusokra jellemző éles dualizmus hatja át; a bárány és a tigris nála két ellentétes világ szimbóluma, s ezért helytelen Erdmannak az a megállapítása, hogy »maga a tigris teremtesének folyamata hozza létre a szabadság feltételeit«.

Az említett fogyatékok ellenére Erdman monográfiája komoly haladást jelent a Blake-kutatás terén. Különösen jelentős az a tény, hogy egy amerikai polgári tudós, a minnesotai egyetem tanára vállalkozott a nagy forradalmi művész alkotásában található társadalmi és politikai vonatkozások felderítésére. Ez a körülmény arról tanúskodik, hogy a marxista irodalomtudomány módszerei polgári környezetben is egyre inkább érzetik termékenyítő hatásukat.

Szenczi Miklós

* Ismertetése az *Irodalomtudományi Értesítő* 1954. 4. számában, 1124—1127. p.

Урал в его живом слове

[Az Urál élő költészete]

Обл. изд. Свердловск, 1954. 369. p.

Az Októberi Forradalom előtt a munkásfolklor »fehér folt« volt az orosz folklorisztikában, a szervezett, tudományos gyűjtőmunka 1917 után is késve indult meg. A szovjet gyűjtők hosszú időn át elsősorban a dalköltészetre, a munkásdal és a tradicionális paraszti népdal kapcsolatára összpontosították figyelmüket. Még a legutóbbi időkig is a gyűjtőmunka állt előtérben, emögött jelentős mértékben elmaradt a gyűjtött anyag feldolgozása, elemzése és általánosítása. Egyébként is a munkásfolklor kialakulásának, specifikus fejlődésének a kérdése egész terjedelmében csupán akkor vehető fel, ha azt megelőzi az alapos gyűjtőmunka, ha elmélyült tanulmányok már több részletproblémát megoldottak.

Így a munkásfolklor gyűjtése ma még korántsem másodrendű feladat a szovjet folklorisztikában.

V. Birjukov, akinek könyvével jelen ismertetésünk foglalkozik, M. Kitajnyikkal és I. Zajcevvvel együtt a legtekintélyesebb és legszorgalmasabb urali gyűjtők közé tartozik. Az *Ural élő költészete* c. könyvében több évtizedes gyűjtőmunkájának eredményeit publikálja. A dalok, közmondások, mesék, a népi dráma alkotásai mellett külön szótárba gyűjtötte az egyes mesterségek sajátos terminológiáját, egy másik szótárban pedig arról ad képet, hogy az Uralban milyen szavakat, kifejezéseket használnak a népköltészet fogalmainak jelölésére. Ez a helyi népköltészeti terminológia-gyűjtemény mutatja pl., hogy mennyire finom különbséget tesz a nép még az olyan szűk és kötött műfajon belül is, mint amilyen a csasztuska.

Ezt a nagy és igen sokrétű népköltészeti anyagot részletes, több mint száz tételt felsoroló bibliográfia egészíti ki az Uralra vonatkozó folklor-irodalomról.

Birjukov gyűjteményének nagy erénye a pontosság, megbízhatóság. Habár a kötet elsősorban nem szakemberek, hanem inkább a nagyközönség számára készült, Birjukov, híven ars poetikájához — a népköltészeti és néprajzi anyagok gyűjtője »népe felelős titkára« — nem csak azt írja meg az egyes művek végén, hogy mikor, hol, kitől, milyen foglalkozású és milyen idős embertől gyűjtötte azt, hanem gyakran az adott variáns elterjedtségéről is közöl adatokat.

Birjukov könyve főleg, de nem kizárólag a munkásfolklor alkotásait gyűjti egybe. Megtaláljuk benne az urali jobbágyparasztság és a városi demokratikus elemek népköltészetének legszebb szemelvényeit is. Ez az egymásmellettség Birjukov gyűjteményében (gyakran párhuzamos variánsok formájában) lehetőséget ad annak megállapítására, hogy mi az új eszmei és formai téren, a hősök ábrázolása a valóság megrajzolása tekintetében, ami a munkásság fejlettebb osztályöntudatából következik. Tanulságos következtetések levonására alkalmas példának látszanak ebből a szempontból azok a munkásmesék, amelyeknek egyik hőse az ördög (*A kovács és az ördög* stb.). Míg az orosz parasztmesék ördöge ravasz, furfangos, gyakran félelmetes és ijesztő, okosságával és »ördögi« hatalmával az embert a markában tartó figura, addig ezekben a munkásmesékben — amelyeknek közös alap-eszmeje: még a pokolban is könnyebb az élet, mint a gyárban — az ördög ravaszkodása, okossága, hatalma csődöt mond: még ő sem képes embert csinálni a gyárosból, még ő sem képes eleget tenni a mester ezernyi kívánságának, szeszélyének, nem képes elvégezni azt, amit az egyszerű munkásember meg tud tenni; a kovács és az ördög versenyében az ördög marad alul.

A munkásfolklor konkrét tartalmában, realiztikusan megrajzolt alakokban veti fel a munkások és munkáltatók viszonyának problémáit, tükrözi a munkások eleinte ösztönös, később egyre forradalmasodó tiltakozását a súlyos munkafeltételek, a kizsákmányolás, az egész kapitalista rendszer ellen. Pozitív eszménye a munkásság érdekeiért harcban is helytálló, képzett, okos, művelt munkás, aki ismeri a »titkos szót«, amely megnyitja az Azov-hegyet, s akkor a munkásoké lesz a hegy gyomrában felhalmozott töméntelen kincs (vagy fegyver), s kivívhatják jogukat a boldog életre.

A munkásmesékben gyakran találkozunk követésre hívó példával, egyenes felhívással: így tegyetek a gyárossal, így bánjatok el kizsákmányolóitokkal. Ezért nevezték a munkások — de a szakemberek is — »titkosak«-nak ezeket a meséket, történeteket.

Birjukov sokkal fukarabban bánik könyvében a munkásság tündérmeséivel, s ezt csak részben indokolja az a tény, hogy e tündérmesék jelentős részét Bazsov — irodalmi feldolgozásban — már publikálta.

Birjukov a gyűjtött anyagot tematikai-történeti elv szerint rendezi el: egybeválogatta azt az anyagot, ami az 1861-es jobbágyreform, az 1877-es orosz-török háború stb. eseményeit tükrözi, tekintet nélkül arra, hogy mikor keletkeztek ezek a művek. Az egyes fejezeteken belül a műfajok tarkán váltakoznak. A gyűjtött anyag jelentős részét — a nem szorosan történelmi tárgyú műveket — pedig szakmák szerint csoportosítja: bányászok, kőfejtők, aranyosok stb. költészetéről ad így kerek képet. Ezeken a fejezeteken belül közli a szakmai terminológia szótárát is. Mindkét elrendezésnek a helyessége, haszna vitatható, sok erőnye mellett megvan az a hiányossága hogy nem képes történelmi fejlődésében megmutatni a munkásfolklórt.

Birjukov — igen helyesen — tágabb értelemben fogja fel a népköltészet fogalmát, ennek megfelelően összegyűjtötte a gúnyneveket, a munkások egyes csoportjait kifigurázó elnevezéseket, a jellegzetes családnéveket, az urali munkásnyelv különleges szóképzéseit és szóösszetételeit stb.

Kielégítő képet az urali folklórról azonban még így sem ad Birjukov, mert csupán szövegeket közöl, dallamokat még mutatóban sem, s mert — bevezető tanulmány, előszó hiányában — a munkásfolklór funkciója, a művek előadásának módja, alkalmai stb. tisztázatlanok maradnak. Végül, mivel a feljegyzések túlnyomó többsége az Októberi Forradalom után készült, de tematikájában és — gyakran feltételezett — keletkezési idejét tekintve a forradalomelőtti munkásfolklór része, s nem utolsó sorban, mivel Birjukov csupán anonim alkotásokat gyűjtött egybe — a kötet nem ad képet arról, hogy milyen helyet foglalt el a közölt anyag a forradalomelőtti munkásság művészetében, s milyen helyet foglal el ez az anyag a mai urali munkásság népköltési repertoárjában.

A könyv jelentőségét, amellet, hogy egy eddig szinte teljesen ismeretlen, még kielégítő módon fel nem tárt népköltési anyagról ad sokoldalú képet, aláhúzza az a tény, hogy reflektorfényként irányítja a figyelmet a munkásfolklór-kutatás egyik fő kérdésére: megkeresni és megtalálni azt az újat, amit a munkásság tesz hozzá a népköltészethez. Birjukov gyűjteményében az anyag jelentős része nem népköltészet a szó régi értelmében. Ez az anyag arról tanúskodik, hogy a munkásság a népköltészet terén szétrombolta a hagyományos kereteket s valami olyant alkotott, amire már nem illenek rá a régi kategóriák. A közölt anyag egy része még a művészi csiszolódás útját sem járta meg — és épp ez teszi a munkásfolklórt alkalmassá arra, hogy rajta lemérjük, tanulmányozzuk azt a folyamatot, ahogy a népköltési mű kialakul.

A magyar folklorisztika figyelme még nem oly rég fordult a munkásság költésze felé, épp ezért a magyar folkloristák, gyűjtők és kutatók haszonnal lapozhatják Birjukov gyűjteményét.

1

Kovács Zoltán

V. V. IVASOVA

История зарубежных литератур XIX. века

(A XIX. század külföldi irodalmának története.)

I. kötet, 1789—1830.

Moszkva, 1955. 590 p.

A. P. Guszev: *Az olasz irodalom története.*

Guszev tanulmánya rövidsége és nyilvánvalóan ismeretközlő, didaktikus jellege ellenére igen nagy jelentőségű az olasz irodalomtörténészek számára. Jelentőségét nemcsak — és talán nem is elsősorban — az egyes írókkal kapcsolatos megállapításai adják meg, hanem mindenekelőtt korszakolása és ezen belül az egyes irodalmi

irányzatok helyének megállapítására és értékelésére való törekvés. Az olasz irodalomtörténetben e korszaknak ez az első összefüggő marxista értékelése. (Összefüggően Gramsci sem végezte el ezt, csak elszórt megjegyzések formájában.) A tanulmány éppen ezért roppant tanulságos és nagy jelentőségű problémákat vet fel.

A korszak, amelynek irodalmával foglalkozik, 1789-től 1830-ig terjed. Ez a korszakolás nem közkeletű az olasz irodalomban. Egy-két polgári irodalomtörténész alkalmazza ugyan, de csak véletlenszerűen és nem elvi álláspontból kiindulva. Guszev azonban nagyon is konkrét, határozott, összefüggő tartalmat ad neki és nem véletlenül tekinti lényegében összefüggő korszaknak, az 1815-ös restauráció történetileg kétségtelenül nagy változásokat okozó ténye ellenére is.

Már maga az, hogy 1789-et korszaknyitónak tekintik, igen fontos megállapítás, különösen akkor, ha az egész korszak alapvető tartalmának szempontjából nézzük. Mint Guszev írja, e korszak történeti folyamatának tartalmát a nemzeti-burzsoá felszabadító mozgalom adja meg, azaz a Risorgimento. Ez a korszaknyitás egybeesik azaz, amit Gramsci a Risorgimentőről mond, hogy ti. az két nagy szakaszból áll: az előkészítő időszakból, mely az aacheni békétől a francia forradalomig tart, amikor a nemzeti kérdés még nem a maga történeti szükségszerűségében vetődik fel, s a tulajdonképpeni megvalósulási időszakból, mely a francia forradalommal kezdődik, konkrét nemzeti és társadalmi tartalommal, a nép fokozatos aktivizálódásával. Ehhez pedig a francia forradalom példája, majd a napóleoni inváziók által teremtett helyzet alakulása adta meg a döntő lökést a belső feltételek spontán érlelődése mellett és annak segítéseként. Ez a nemcsak történelmi, hanem irodalmi periódushatár éles ellentétben áll azokkal a burzsoá nézetekkel, amelyek az olasz Risorgimento szempontjából csökkenteni vagy elhallgatni igyekeztek a francia forradalom jelentőségét. Azt is megmutatja ez a korszakhatár, hogy Guszev Itália forradalmasodását nem kizárólag az inváziók által importált jelenségnek tartja, hanem belső erők működésének is.

Kevésbé világosnak tűnhetik az 1830-as korszakhatárnak a jogosultsága, különösen ha csak szűkebben történeti szempontból nézzük. Mégis, az alaposabb át gondolás igazolni látszik a szerzőt. Egyrészt ugyanis a történettudomány korszakolásainak nem kell szükségszerűen egybeesniük az irodalomtörténeti periodizációval. Másrészt az 1815 és 1848 közötti időszakban a harmincas évek eleje kétségkívül jelentős fordulópont történetileg is: az 1830/31-es felkelésekkel gyakorlatilag, Mazzini és a Giovane Italia fellépésével elméletileg is döntő vereség éri a karbonarizmust, és Mazzini, valamint Cattaneo irányításával kialakul az a határozottabb polgári nemzeti mozgalom, amely a cselekvés terén is megkezdji a tömegagitáció révén 1848 konkrét előkészítését. Ez a fordulat nem látványos, eseményszerűen nem kapcsolódik valami nagy történeti tényhez, de annál lényegesebb.

Irodalmi téren is az első pillantásra szintén problematikusnak tűnhetik a harmincas évek elejére tett korszakhatár. Igaz, hogy az 1789 és 1815 közötti jelentős írók legnagyobb része harminc körül már nem él, vagy külföldre szakadt. Az 1815 után felnövő írónemzedék kiemelkedő képviselői viszont nagyrészt még 1848 után is továbbdolgoznak, ennek ellenére nemcsak az első nemzedék kihalása miatt tekinthető fordulópontnak irodalmilag is a harmincas évek eleje, hanem az irodalmi élet világos polarizációja következtében, mely számos író magatartásában is érezhető nyomokat hagyott. Ez az időszak ugyanis az addig nagyjából egységes romantikus mozgalom két, jól megkülönböztethető ágra való szétválásnak ideje. Ezt a két ágat nevezte De Sanctis demokratikus iskolának és liberális-katolikus iskolának. A tanulmányban Guszev is tesz futólagos említést egyrészt forradalmi, másrészt pedig haladó romantikáról, ami tartalmában körülbelül azonos a desanctisi meghatározással. Kár, hogy a kettőnek egymással való viszonyára nem tér ki. Abból azonban, hogy 1848-tól, Padre Bresciani fellépésétől számítja a reakciós romantika kialakulását (bár nem előzmények nélkül, s ezeket az előzményeket éppen az úgynevezett haladó romantikában találja meg — Pellico és mások —) világosan látszik állásfoglalása, az ti., hogy az 1848 előtti romantikát két elkülönülő irányzatával egyetemben egészében haladónak értelmezi, míg 1848 után az elkülönülés szakadássá válik, és a forradalmi romantika a garibaldista irodalomban kristályosodik ki. A magunk részéről 1848 előttre vonatkoztatva a forradalmi romantikától elkülönülő haladó romantika helyett inkább a desanctisi liberális jelző használata mellett vagyunk, mert ennek átcsapása reakciós romantikába világosan érthető éppen az európai liberális burzsoázia magatartásában 1848 után bekövetkezett változások miatt (Marx ismert megállapítására utalunk a liberális burzsoázia reakcióssá válá-

sáról 1848 után). Ez az elnevezés már 1848 előtt is világosabban jelölné az irányzat osztálytartalmát. Ezek a megfontolások ugyan mára jórészt az 1830 utáni időszakra vonatkoznak, de mégis szükségesek (a szerző maga is szükségesnek tartott ilyen-fajta kitekintést, hogy az olasz irodalom fejlődéséről a jelzett időszakban világosabb képet rajzolhasson). A harmincas évek elejével történő korszakzárást irodalmi téren még egy másik tény is indokolja. 1827-ben jelenik meg az *I promessi sposi* (Jegyesek) első kiadása, mely igen nagy erjedést indít meg az irodalomban. A regény történeti jelentősége abban áll, hogy szinte megelőzi mondanivalójában a Mazzini-féle fordulatot és előrevetíti a Risorgimentónak a nép felé való gyakorlati orientációját. Manzoni értékelésének ez egyik legsarkalatosabb pontja, éppen ezért kár, hogy a szerző ezt a kérdést nem érinti.

Mindezek előrebocsátása után mégis azt kell mondanunk, hogy az 1830-as időhatár felvétele minden valószínűség szerint elsősorban egyszerű gyakorlati szempontból vált szükségessé, mert a következő időszakban tapasztalható kétségtelen változások ellenére a 1848/49-es szabadságharc lezárulásáig itt olyan alapjában véve egységes folyamatról van szó, amely bizonyos fokig kérdésessé teszi a harmincas évek elején történő megállás hasznosságát. A francia irodalomban ez talán kevésbé okoz problémát, mint Olaszországban, ahol az osztályviszonyok bonyolultsága és nehéz áttekinthetősége miatt valóban csak a szabadságharc a döntő vízválasztó nemcsak a politikai, hanem az irodalmi frontok világos értékelésében. Ezt a szerző is érezte, amikor jónak látta számos elvi kérdésben az olasz romantikával kapcsolatban elmentni 1848/49-ig, sőt még azon túl is. Ezzel jelentős mértékben sikerült elkerülni olyan veszélyeket, amelyeket a harmincas éveknél való megállás magában rejt az addigi fejlődés értékelése szempontjából.

A szerző a tárgyalt időszakot két szakaszra bontja. Az első, amelyet különösen Alfieri, Monti és Foscolo tevékenysége jellemez, az ún. forradalmi klasszicizmus szakasza. A forradalmi klasszicizmus elnevezést olasz vonatkozásban igen szerencsésnek kell tartanunk. Világosan megkülönbözteti ugyanis a klasszicizmusnak attól az irányától, amellyel szemben kevéssel később a romantika oly adáz harcot indít, és egyben fényt vet arra a jelenségre is, hogy a forradalmi klasszicizmus egyes képviselői, mint pl. Foscolo, miért tudnak oly közel jutni eszméikben és írói gyakorlatukban a romantikához. Már De Sanctis is rámutatott arra, amiről aztán később az olasz irodalomtörténészek általában megfélekedtek, hogy a forradalmi klasszicizmus irodalma a romantika számos lényeges vonását dolgozta ki: ilyenek az olasz nép hőskorához való tematikus visszanyúlás, a nemzeti kérdés felvetése (ha egyelőre sajátos formában is) és a Trecento nagy olasz klasszikus írói hagyományainak felelevenítése, különösen a Dante-kultusz megindítása. Jó lett volna ennek kissé nagyobb hangsúlyt adni, amellet az alapvetően igaz megállapítás mellett, hogy »az olasz forradalmi klasszicizmus képviselői... a hősiesség és az önfeláldozás keresése közben az antik művészet fenséges, komor pátozzsal telített mintaképeihez fordultak«. A szerző is kifejti, hogy »a forradalmi klasszicisták teljesebben és világosabban akarták tükrözni koruk valóságának jelenségeit s ezért fokozatosan kezdtek eltávolodni a XVII. sz. klasszicista esztétikájának szabályaitól«. Guszev erősen hangsúlyozza a forradalmi klasszicizmus feudalizmus-ellenességét, ugyanakkor azonban nem mutat rá eléggé e forradalmi klasszicista irodalom belső ellentmondásosságára, arra a tényre, hogy az irányzat legjobb képviselőinél, különösen Foscolónál és a fiatal Leopardinál, a feudalizmus-ellenesség már kapitalizmus-ellenességgel is keveredik, ez pedig nemcsak Foscolo és Leopardi, hanem a forradalmi klasszicizmus sajátos írói magatartásának, sőt stílusának a megértése szempontjából is igen fontos: ebből magyarázható az a sajátos pesszimizmus, mely mind Foscolónál, mind Leopardinál kitörölhetetlen nyomokat hagy. Guszev ennek a kérdésnek a felvetését csak az érett Leopardira korlátozza, ezt pedig kevésnek érezzük, mert így másoknál ezt a kapitalizmus-ellenességet könnyen általános haladás-ellenességnek lehetne magyarázni. A forradalmi klasszicizmussal kapcsolatban még egy fontos kérdés vetődik fel, amelyet De Sanctis még csak sejtett, de Gramsci már világosan meg is fogalmazott: az értelmiség és a nép kapcsolatának kérdése, az olasz irodalom nem-népi jellegének kérdése. Gramsci szerint az értelmiségnek és az írónak a néptől való eltávolodása, elszakadása ebben az időszakban különösen világosan mutatkozik meg. Megmutatkozik ez az ellentmondásos történeti helyzet eseményeiben, amikor a nagy tömegek még nem voltak érettek azoknak az eszméknek a befogadására és megvalósítására, amelyeket a forradalmi klasszicista írók hirdettek, akik az olasz renaissance

legjobb hagyományainak letéteményesei és a francia felvilágosodás gondolatait is magukévá tették. De megmutatkozik ez abban is, hogy ezek az írók a nép számára nehezen hozzáférhető nyelven és formában írtak, nyelvükben és formájukban közelebb állottak a feudális arisztokrácia értelmiségéhez, mint a néphez. Ez a tény nem utólagosan kiagyalt megállapítás. Foscolo esete világosan mutatja ennek igazságát, aki erre saját személyében döbbsen rá s akiben ez a felismerés komoly válságot idézett elő. Az ő műveiben már nemcsak a forradalmi klasszicizmust figyelhetjük meg, hanem annak válságát is és a válságnak ez volt az alapja. Ez a válság nem kis mértékben járult hozzá a romantika és a romantikus mozgalom kiváltásához, amelyhez Foscolo is, Leopardi is oly közel került, bár sohasem vallották magukat romantikusoknak, legfeljebb modernebbek mint Leopardi.

Guszev az egyes írók elemzésénél gondosan ügyel arra, hogy ne mossa el egyéni jellemvonásaikat s az alapvető egyezések és hasonlóságok mellett világosan rámutat az olykor nem is jelentéktelen eltérésekre. Meggyőzően mutatja be, hogy a legerősebb összekötő kapocs ezek között az írók között a nemzeti eszme és a feudális fejedelmi önkénnyel való szembefordulás. Ezen belül azonban a különböző álláspontok széles skáláját bontakoztatja ki Alfieritől Pindemontén és Montin keresztül Foscolóig. Az értékelésben mindig megtalálja a helyes arányt. Alfieri számos, különösen újabb olasz irodalomtörténnel szemben igen nagyra értékeli művészileg is, és ebben egyet kell értenünk vele; ugyanakkor nem hagyja magát befolyásolni a századvégi olasz pozitívista irodalomtörténetírás hazafias retorikájától sem. Kiemeli Alfieri óriási jelentőségét és hatását az egész Risorgimento irodalmában, mint a zsrnokellenes és köztársasági eszme nagy propagátorát, mint az állampolgári és nemzeti öntudat nagy ébresztőjét. Megállapítja azonban, hogy a szabadság eszméje Alfierinél még nem öltötte fel a polgári alkotmányok alakját, hősei egy kiválasztott réteg képviselői voltak és nem az egész nép szabadságáért küzdöttek, hanem a kiválasztottak szabadságáért.

Ehhez talán annyit tennénk hozzá félreértések elkerülése végett, hogy ezek a kiválasztottak (nem is igen használnám a kaszt szót, mint a szerző) nehezen lennének azonosíthatók az adott társadalom bármely osztályával: Alfieri mindenekelőtt az akkor sajátos helyzetben lévő értelmiséghez és a felvilágosult nemességhez szól és különös erővel veti fel az értelmiségi felelősségvállalás kérdését (*Del principe e delle lettere*...). Eppen a hiányzó politikai és társadalmi öntudatra akar nevelni. Foscolo nagyrészt az ő példáját tartotta szem előtt, amikor a poeta-vates elméletét megalkotta. A nép és a tömeg, mint politikai tényező, még hiányzik Alfieri szemléletéből, ezt bizonyítja a tragédiákban is megnyilvánuló egyéniségkultusza.

Igen megnyugtató a Montiról adott kép is, éppen azért, mert elkerüli a túlságos dicsőítést és a túlságos elmarasztalást. Monti helyes értékeléséhez az alábbi döntő fontosságú és világos megállapítással szolgáltatót alapot Guszev: »Vincenzo Monti a XVIII. sz. végének és a XIX. sz. elejének nagy költője volt, aki eklektikus formában tükrözte Itália társadalmi és politikai ellentmondásait. Monti egész életműve világosan mutatja Itália társadalmi és politikai életének harcait és változásait a napóleoni uralom korában, valamint akkor, amikor a nemzeti felszabadító harc folyamán kialakult az olasz társadalom különböző osztályainak politikai vonala«. Nagyon igaz van, amikor Monti pálfordulásaiban nemcsak egyéni gyengeséget, jellembeli hibát lát, hanem az olasz kispolgári és értelmiségi réteg nem jelentéktelen részének politikai öntudatlanságát, ingadozását is. A későbbi Balbo—Cavour-féle mérsékelt polgári irányzat képviselőjét látja benne. Művei hatását mindenekelőtt hazafiságában kell keresnünk, bár politikailag nem elég konkrét, sokkal inkább érzelmi, lírai jellegű. Művészileg is ezek az alkotásai a legsikerültebbek.

Montival szemben joggal igen magasra helyezi és jelentőségének megfelelően tárgyalja Foscolo szerepét és művészetét. »Műveiben Ugo Foscolo kifejezte az olasz nép és a korabeli haladó olasz kispolgárság reményeit és törekvéseit. Ennek a kispolgárságnak a soraiból később a Risorgimento olyan kimagasló társadalmi tényezői kerültek ki, mint Mazzini, Garibaldi, Guerrazzi, Ruffini... Ugo Foscolo az olasz társadalom forradalmi beállítottságú demokratikus elemeihez tartozott.« Guszev kiemeli, hogy Foscolo a franciákban való csalódás után sem hajt fejet az osztrákok előtt, sőt a restauráció alkalmával inkább a számkivetés keserű kenyere választja, semmint az elveiről való lemondást.

A szokásos olasz irodalomtörténeteknél lényegesen nagyobb jelentőséget tulajdonít az *Ultime lettere di Jacopo Ortis*nak. Megemlíti ugyan, hogy a második vál-

tozaton erősen érezhető a goethei Werther hatása, de hangsúlyozza, hogy a mű a maga egészében őszinte, mély és tipikusan olasz talajból fakadó alkotás, melyben a főhős szerelmi tragédiája hitelesen és elválaszthatatlanul fonódik össze hazafiúi meg-
rázódásával. Annak ellenére, hogy a mű öngyilkossággal fejeződik be, nem tartja lehangolónak és bénítóan pesszimistának, hanem kiemeli az egész műben rejlő hatalmas erejű tiltakozást és a belőle kisugárzó mozgósító erőt. Nagy elismeréssel említi Foscolo kritikái és filológiai munkásságát, mellyel új korszakot nyit az olasz irodalomtörténetírásban. Rámutat arra is, hogy Foscolo milyen közel jutott a haladó romantikához, s hogy ő a legjelentősebb átvezető fonál a forradalmi klasszicizmus és a romantika között, de ezen a ponton nem fejt ki világosan Foscolo szubjektíve mégis csak elkülönülő magatartását a romantikusoktól.

A bécsi kongresszus utáni időszak bemutatásánál egy kis bizonytalankodást érzünk. Az olasz irodalom fejlődésének elvi vonala itt nem bontakozik ki olyan világosan és tisztán, mint az előzőekben. Elképzelését itt inkább úgy kell rekonstruálnunk elszórt megjegyzéseiből, vagy az egyes írók tárgyalásakor tett észrevételeiből. A magunk részéről e bizonytalankodást két okra vezethetnénk vissza: 1. erősen túlértékeli a karbonári mozgalmat, 2. az irodalom terén egészen a harmincas évekig túlságosan csak a romantikusok és a klasszicisták harcára irányítja a figyelmet (az egyes írókról szólva ugyan már igyekszik kitérni az elvi áttekintésben elhanyagolt kérdésekre, de e módszer következtében éppen az elvi rész marad tisztázatlan). A karbonarizmus túlértékelése következtében nem tudja eléggé kiemelni Mazzini fellépésének jelentőségét és Guerrazzi, valamint Niccolini szerepét sem, elmosódnak a liberális és demokratikus romantika szétválásának előzményei. A másik pont arra mutat, hogy Guszev szem elől téveszti azt a tényt, hogy a romantika és klasszicizmus közötti harc a húszas évek elején lényegében eldőlt a romantika javára, s az a belső ellentmondás, amely ettől kezdve előre viszi az olasz irodalom fejlődését, a romantikus mozgalmon belül megnyilvánuló különböző írói programokból és magatartásokból, vitákból adódik. Jó lett volna, ha Guszev már a romantika megindulásával kapcsolatban utal arra a tényre, hogy a romantikus táborban kezdetlől fogva észrevehetünk két irányzatot: az egyiknek Berchet, a másiknak Pellico a képviselője, s hogy az osztályharc élesedésével az egyikből az általa forradalmi romantikának nevezett irány (a demokratikus), a másikkól a mérsékelt (liberális) irány fog kibontakozni. Mazzini kritikája a harmincas évek előtti romantikus irodalom átlagáról ehhez a kérdéshez jó útbaigazításul szolgálhatott volna. Az a megállapítása egyébként, hogy a romantikus irodalom a maga egészében 1848-ig haladó jellegű, igen megszívlelendő és állandóan szem előtt tartandó. Kimondja, hogy az olasz nemzeti felszabadító mozgalom e szakaszának a romantikus irodalom az ideológiai kifejeződési formája. Ennek értelmében tehát szinte a Risorgimento romantikus fázisáról beszélhetünk.

A romantikus irodalom eszmei és gyakorlati megindítójának Berchet-t tekinti és nemcsak mint teoretikussal, hanem mint művésszel is részletesen foglalkozik vele. Ezt a polgári irodalomtörténetírással polemizálva teszi, amely méltatlanul igyekezett elhallgatni Berchet jelentőségét és csökkenteni művészi érdemeit. De Sanctis óta valóban csupán a mai marxista olasz irodalomtörténészek tettek kísérletet arra, hogy Berchet-t az őt megillető helyre állítsák (G. Manacorda). Különösen fontosnak tartja Berchet romantikus programjának azokat a részeit, ahol az íróknak a jelen kérdéseikhez, a népi élet tanulmányozásához, a politikai és nevelő célzatú irodalomhoz való visszatérését sürgeti. Guszev megjegyzi, hogy »bár a manifesztum egészében romantikus maradt, mégis sokhelyütt összecsengett a realista irodalom feladataival, ami jellemző a haladó és forradalmi romantikára«. Ezzel elismeri az olasz romantikában kezdetlől fogva benne rejlő realista igényt és irányzatot, de nem mer határozottan állást foglalni azzal a téves nézettel szemben, amely a romantikával szemben csak a realizmust értékeli, a romantikát is csak annyiban, amennyiben már a realizmushoz közelít. Pedig az olasz romantikáról nyugodtan kimondhatjuk, hogy az az adott olasz viszonyok között, a realizmus elvét képviseli kezdetlől fogva és fejlődése során is, az epigon klasszicista irodalommal szemben. Ez a bizonytalanság abból fakad, hogy nem tisztázza, vajon a realizmus meghatározott stílusirány-e, vagy pedig általánosabban véve az írók a valósághoz való viszonyát, meghatározott álláspontját jelenti. Pedig, amint egyéb megjegyzéseiből kiderül, maga is inkább az utóbbi álláspont felé hajlik: »A haladó romantikusok... azt követelték, hogy az írók és a költők műveikben koruk gondolko-

dásának, tudományának, művészetének állapotát tükrözzék«. Ide kapcsolhatta volna még a romantika által kibontakoztatott nagy fordítás-irodalmat, amely Itáliát ismét tudatosan be akarta kapcsolni a korabeli európai gondolkodásba, fel akarta emelni annak színvonalára. Mindebből világosan következik nemcsak az, hogy itt realista igény megnyilvánulásáról van szó, hanem az is, amit Lodovico di Breme egyébként ki is mondott, hogy a romantika nemcsak új irodalomfelfogást jelent, hanem új világnézetet, új világszemléletet is, ami jobban megfelel a napóleoni időkben nagy változásokon átment társadalmi valóságnak. A fordítás-irodalom fentebb említett szerepét szem előtt tartva kissé egyoldalúnak kell ítélnünk Guszevnek a századforduló körül kialakult fordítás-irodalomról mondott sommás ítéletét, amelyben ezt a fordítás-irodalmat a politikai kérdésektől való elfordulásnak bélyegzi. Kétségtelen, hogy ilyen mozzanat is volt benne, de a jelenség a maga egészében legalábbis ellentmondásos. Hasonlóképpen kissé sommásnak érezzük azt a megállapítást is, amelyben a milánói romantikusokról így ír: »a katolikus egyház dogmáit eszményítve, munkájuk alapszemjéjét a katolikus vallásnak igyekeztek alárendelni«. Kétségtelen, hogy ilyenek is voltak a Conciliatore körében (l. Pellico), de volt egy Berchet, Di Breme és mások, akik vajmi kevésbé voltak vallásosak, vagy ha azok is voltak, vallásosságuk meglehetősen távol állott a dogmáktól, vagy pedig erősen kritizálták az egyházat (gondolhatunk pl. Manzoniira).

Guszev hosszasan foglalkozik a kor irodalmának legnagyobb alakjával, Manzoni-val. Vázolja hatalmas jelentőségét az olasz romantikus dráma és történelmi regény kialakulásában. Művei mellett elméleti munkáinak bemutatására is kitér. A *Jegyesek* tárgyalásában azonban némi aránytalanságot érzünk. Elismeri ugyan a regény nagy, világirodalmi értékeit, de meglehetősen röviden, viszont kissé túlságos részletességgel tárgyalja világnézeti gyengeségeit. Az így adódó összkép lényegesen negatívabb, mint amilyennek lennie kellene. Ebben az elmarasztalásban Gramscihoz csatlakozik, idézi is őt. Gramscinak a Manzoni-kérdésben vallott álláspontjával azonban az olasz marxista irodalomtörténészek nagy része sem osztozik, illetve kimutatják, hogy Gramsci elmarasztaló ítélete egyoldalú és talán szándékosan csak a kérdésnek egy oldalát emelte ki. Az újabban lefolytatott közvéleménykutatások is arra mutatnak, hogy a *Jegyesek* a legközkedveltebb olasz irodalmi alkotások közé tartozik ma is. Ez a tény is figyelmeztet, hogy Gramsci véleményét ebben a kérdésben csak megfelelő fenntartással fogadhatjuk el. Kétségtelen, hogy a *Jegyesek* elmélyült, alapos, az ellentmondásokat megfelelő módon és megfelelő mértékben feltáró, korszakos jelentőségét méltató marxista analízise még nem született meg. Maga a szerző is érezhette regényelemzésének kevésbé meggyőző voltát, mert utána többször is erősen bizonygatja a mű jelentőségét az egész olasz irodalom fejlődése szempontjából. Joggal vitázik azokkal a burzsoá irodalomtörténészekkel, akik »szándékosan elhallgatják Manzoni munkásságának erős oldalait, hazafiasságát, a nemzeti függetlenség követelését és mesterségesen felnagyított figyelemmel fordulnak kizárólagosan a művek vallásos motívumai felé s Manzoni-t a katolikus vallás dalnokaként mutatják be.« A *Jegyesek* elemzésében azonban egy kissé maga is ebbe a hibába esett. Másrészt nem értünk egészen egyet abban, hogy Manzoni erős oldalát csak a hazafiságra és a nemzeti függetlenség követelésére redukáljuk. Legalább ilyen erős oldalnak kell tekintenünk Manzoni érdeklődését a társadalmi kérdések, a néptömegek problémái iránt. Ellentmondásnak látszik, de igaz, hogy Manzoni forradalmibb és vallásos képzetektől kevésbé megkötött író társainál mélyebbre pillantott a történelembe és felismerte a néptömegek potenciális történelemformáló erejét, túllépve olyan nagy írók pesszimizmusának korlátain, mint Foscolo és Leopardi. Az ő tömeg- és nép-értelmezése jóval szélesebb körű és demokratikusabb mint a hozzá képest forradalmár-egyeniségnek tekinthető Berchet-é. Felhívja a figyelmet a néptömegeknek e potenciális erejére és azt vizsgálja, hogy elemi erejű kirobbanásaikat, amelyek elnyomottságuk, magukra hagyottságuk következtében — legalább is az addigi olasz tapasztalat alapján — legtöbbször romboló jellegűek, hogyan lehetne fékezni, és ezt a hatalmas energiát hogyan lehet a társadalom és egyben a nép érdekében is felhasználni. A nép vezetésének kérdése izgatja, a néphez fordulást sürgeti és úgy mutatja be a népet, mint amelyre megfelelő vezetés mellett építeni és számítani lehet. A napóleoni idők olasz demokratáinak családottságával, pesszimizmusával s a korabeli demokraták szűkebb szemléletével szemben, akik a népen mindenekelőtt a polgárságot értették, (nem is beszélve azokról a népiesekről, akik a népben a konzervatizmus alapját akarták megtalálni a haladás-

sal szemben), óriási lépést, döntő fordulópontot jelent a Risorgimento történeti, politikai orientációjában. A nemzeti függetlenség tántoríthatatlan követelése mellett, sőt talán még az előtt is, különösen ebben áll Manzoni elévülhetetlen érdeme.

A tanulmány zárórésze, mely Leopardival foglalkozik, talán az egész tanulmány legjobb, legtöbb újat nyújtó fejezete. Ez a rész is erősen polemikus jellegű. Polemizál azokkal a burzsoá irodalomtörténészekkel, akik »csökkenteni igyekeztek Leopardi munkásságának jelentőségét az olasz nemzeti mozgalomban a XIX. sz. első felében s ezért szándékosan a dekadensekhez sorolták, Leopardi műveinek csalódott, pesszimista motívumait emelték ki s eltakarták erős oldalait«. Guszev nem kerüli meg Leopardi pesszimizmusát. Csakhogy amíg a polgári irodalomtörténészek e pesszimizmus gyökereit valami sajátos, romantikus világfájdalomban, Leopardi beteges testalkatában, szerencsétlen érzelmi életében és családi körülményeiben keresik, addig Guszev a fiatal harcoss, lelkes költő hangváltását nemcsak és alapvetően nem ezekhez a tényekhez kapcsolja, hanem az itáliai nemzeti mozgalom ekkori eseményeihez. »A szülői ház légköre elviselhetetlenné válik a költő számára. Azok a kötelek, amelyek Leopardit a recanati feudális környezethez kötötték, végleg elszakadtak, elutazik hazulról s néhány éven át szerzte Itáliában bolýong. A carbónari forradalmak veresége s az utána következő féktelen terror és üldözések Leopardiból mélységes csalódást, kétségbeesést és keserűséget váltanak ki, amelyek később (a *Dialoghban*, 1827) egész filozófiai rendszerben öltöttek testet... Leopardi nem lát az olasz társadalomban olyan erőket, amelyek képesek megoldani az ország nemzeti és politikai feladatait.« Ebből a szempontból Leopardi helyzete kísértetiesen hasonlít a mi Kölcseynkéhez. Fokozta Leopardi pesszimizmusát az is, hogy a liberálisokkal találta szemben magát, mint a haladós zászlóvivővel. A tömegektől elszakadt liberálisok optimista illúziói mögött »Leopardi éles pillantása már a XIX. sz. elején felismerte a kapitalista társadalom negatív oldalait«. A burzsoá társadalom bírálataiban fel tudott emelkedni a történeti fejlődés menetének materialista felfogásáig. »Miután szakított a feudálkatolikus világnézettel, Leopardi nem tudott... kibékülni a burzsoázia mindent adó-vevő kufárkodásával. Miután egyszer s mindenkorra elszakította azokat a köteleket, amelyek a régihez fűzték, Leopardi abba a helyzetbe került, hogy nem tudta megtalálni azt az újat, amely megfelelt volna eszményeinek s ez 'mérgező töprengést és pusztító kételkedést' váltott ki belőle (A. I. Gercen).« Guszev így valóban megadta Leopardi értékelésének reális és konkrét társadalmi-történelmi alapját. Egy mozzanattal azonban nem tudunk egyetérteni Guszev Leopardi-értékelésében: abban, hogy a költő nem hisz az ember erejében, s hogy meghajol a sors elkerülhetetlensége előtt. Nem, mert ez az eszmények feladását jelentené, gyáva meghunyászkodást, az emberi méltóságról való lemondást. Leopardinál ilyesmiről nincsen szó. Talán Gramscit idézhetnénk, aki szerint Leopardival jelenik meg az olasz irodalomban az új ember, aki leszámolt minden előítélettel és minden illúzióval és merészen néz szembe a leplezetlen valósággal. Leopardi pesszimizmusában is megtartja eszményeit és hisz az emberben — ha másban nem, hát önmagában, azokban, akik majd olyanok lesznek, mint ő.

Guszev Gramsci útmutatásait követve foglalja össze az általa tárgyalt korszakot: »Ugo Foscolo, G. Berchet, A. Manzoni, G. Leopardi munkásságának nagy szerepe volt a XIX. sz. elején az olasz nemzeti felszabadító mozgalomban; munkásságuk e mozgalom erejét, gyengeségét és ellentmondásait tükrözte. A haladó romantikában azonban, amely e korszakban Itáliában az uralkodó irodalmi irány volt, akárcsak a XIX. sz. egész olasz irodalmában, az igazi népi-nemzeti elemek nem tudtak teljesen kibontakozni az olasz nemzet kialakulási folyamatának sajátos, kedvezőtlen körülményei folytán, valamint annak következtében, hogy az olasz polgári demokrácia elszakadt a széles népi tömegektől.« »A haladó romantika és forradalmi szárnya azonban hozzájárult a szétszórt hazafias erők tömörítéséhez a nemzeti függetlenségért való harcban, jelentősége óriási volt az Itália egyesítéséért folyó nemzeti felszabadító harc szempontjából.« A harmincas évek elején »a Risorgimento tetőpontján erősödött és edződött meg a haladó olasz romantika élenjáró íróinak új csapata, Guerrazzival és Niccolinivel az élen, akik magukba szívták a XIX. sz. első három évtizede haladó és forradalmi romantikusainak legjobb hagyományait«.

Sallay Géza

SZOVJET FOLYÓIRATOK

BLAGOJ, D. D.

Kompozíciója „Mednovó vszadnyika” Pus- kina

[Puskin Bronzlovasának kompozíciója]

Izvesztyija AN SZSZSZR, OLiJa, 1955.
5. sz. 420—435. p.

A szilárd, harmonikus kompozíció kérésének szenteli Blagoj tanulmánya bevezetését, s Belinszkijre, Tolsztojra hivatkozva megállapítja, hogy a jól megkomponált műből egyetlen versszakot, egyetlen jelenetet vagy figurát sem lehet elhagyni anélkül, hogy az egész szerkezet fel ne borulna.

A jó kompozíciónak — akárcsak a találó költői képnek — ki kell ragadnia az élet sokrétű anyagából azt a legfontosabb mozzanatot, amelyre felépülhet a mű, hiszen az egész, teljes életet, vagy akárcsak az élet egyetlen napját semmiféle irodalmi mű nem képes megörökíteni.

A világirodalomban alig van olyan költő, akinek kompozíciója szilárdság, harmónia, arányosság, klasszikus egyszerűség és mély tartalom szempontjából vetekedhetnék Puskin kompozícióival.

A *Bronzlovas* alapeszméje, mint arra már Belinszkij is rámutatott, az »egyes« és a »közös« összeütközése, amelyben a költőnek az »egyes« iránt érzett kétségtelen rokonszenve ellenére, a »közös« győzedelmeskedik. A *Bronzlovas* felépítése igen szokatlan, mondhatni, paradox-jellegű. A költeménynek tulajdonképpen csak egy hőse van, — a »szegény Jevgenyij« —, s mégis mélységesen drámai, mégis súlyos konfliktuson alapszik, mégis két világ ütközik össze benne: Jevgenyijé és Péteré. Még bonyolultabb helyzetet teremt, hogy a költemény cselekményének idején Péter cár már száz éve halott. Mindezen ellentmondások, továbbá a műfaji átcsapások, és a szokatlan szerkezet — rendkívül hosszú, szinte önálló bevezetés — ellenére a *Bronzlovas* tökéletesen egységes, harmo-

nikus, világos mű benyomását kelti, akárcsak Puskin többi műve.

Cikke további részében Blagoj azokat a kompozíciós megoldásokat vizsgálja, amelyek révén Puskinnak sikerült a feni részletezett ellentmondásokat áthidalnia.

A szegény pétervári kishivatalnok, Jevgenyij és a száz évvel korábban élt Péter cár között az teremt kapcsolatot, hogy a *Bevezetésben* a Néva partján álló Péter gondolatait ismerjük meg, míg az első rész Jevgenyij töprengésével kezdődik. Ugyanez a párhuzam rögtön rávilágít a két ember közötti óriási különbségre, ellentétre is. Péter egy nagy közösség, egy egész ország nevében gondolkodik (»Most majd a svéd retteg mitőlünk! Mert város lesz e part felett: a szomszéd gőgjén már mi győzünk. Csúpán, ha itt átsaphatunk, lesz Európába ablakunk«), Jevgenyij azonban csak a saját legszűkebb, személyes boldogsága izgatja. (»Vajon min töprengett? — Azon, hogy nincstelen s hogy csak nagyon fáradságos munkával nyerhet függetlenséget, jó nevet...«)

Puskin rendkívül merész megoldáshoz folyamodik, amikor közvetlen, drámai összeütközést teremt az élő ember és a száz éve halott cár között. Jevgenyij nem a cárral, hanem a cár szobrával kerül szembe, s ebben semmi fantasztikum, semmi misztikum nincsen, hisz Jevgenyij félőrült, hallucinációs állapotban éli végig az eseményeket. Puskin mesteri módon készíti elő az ember és a szobor összecsapását. A *Bevezetésben* úgy írta le az élő Pétert, hogy az a leírás egy szoborra is ráillene, az első rész végén pedig, a legdrámaibb pillanatban, az árvíz tombolása közepette Jevgenyij úgy gubbaszt a kőoroszlánon, mintha maga is szobor lenne. Puskin ebben a Jevgenyij számára tragikus helyzetben is éreztetni tudja a világméretű különbséget a saját, személyes bánatába süllyedő kisember, és a nagy művet, a Néva-parti várost, minden vésszel dacolva védelmező, a kisembernek hátat fordító, szenvedéseit meg sem látó tör-

ténelmi személyiség között. Az ember és a szobor második találkozásának, az igazi drámai összecsapásnak Puskin azzal biztosítja eleven plaszticitását, hogy szinte szóról-szóra felidézi az első találkozás körülményeit.

Az ezután következő, néhány soros patetikus, lírai kitérőnek rendkívüli jelentősége van. (»Ó, büszke mén, hová repülsz? Hová teszed le majd patádat? Az óriás — népeket vezet s a sors ura. Vasgyeplőt tartva orosz hazánkat így e partra emelte fel kemény kezed!«) Ez a néhány sor egyrészt azt szolgálja, hogy a cárnak és lovának személyes megszólítása még elevelebbe tegye az összecsapást. Másrészt utal arra az igen bonyolult filozófiai és történelmi gondolatra, hogy Péter Néva-parti városa, s általában a zseniális és kegyetlen reformok hihetetlenül sok szenvedésbe kerültek az orosz népnek. Ezt a történelmi dialektikát fejezi ki a két Pétervár összehasonlítása is — a *Bevezetés* »Észak tündér csodája«, kastélyos, bástyás, gránitpartos, ragyogó ifjú városa, s a »szegény Jevgenyij« külvárosi, nyomorúságos padlás-szobája is.

Jevgenyij alakja is rendkívül bonyolult. Egyrészt szegény hivatalnok, a városi kisemberek képviselője, másrészt annak a feudális régi nemességnek az ivadéka, amelynek csillaga Péter reformjai, a centralizációs politika következtében lehanyatlott. Jevgenyij lázadását tehát nemcsak az árvízről tönkretett pétervári szegényember kétségbeesése irányítja, hanem a bojár-ősök lecsúszott utódjának megalázott önérzete is. Maga a lázadás, Jevgenyij, vad, őrült dühvel kiejtett »Megállj csak!« fenyegetése, majd menekülése a Bronzlovas elől szintén érdekes ellentmondást tartalmaz. A »Megállj csak!« fenyegetésben felvillan a távoli jövő lehetősége, a kisember lázadásának lehetősége a zsarnok ellen, Puskin az a meggyőződése, hogy a ló egyszer ledobhatja lovasát. De az őrült szavakban és aztán az eszelős menekülésben benne van az is, hogy az egyedülálló, magányos ember esztelen lázadása törvényszerűen bukásra van kárthatva.

Nem véletlen az sem, hogy a szobor akkor elevenedik meg — a második találkozásnál —, amikor Jevgenyij szembe kerül vele. A »közös« nem látja meg az »egyénit«, míg az valahol a háttérben van, míg nem zavarja. De mihielyt az »egyéni« szembekerül a »közössel«, mihielyt tiltakozni kezd a történelmileg szükségszerű ellen, a »közös« környörte-

lenül elsodorja útjából az »egyénit«. Puskin, a költő, a humanista, szíve mélyéből együttérez a »szegény Jevgenyijjellel«, de Puskin, a gondolkodó, tudja, hogy a »közös«-nek törvényszerűen diadalmas-kodnia kell az »egyéni« felett.

A költemény befejezése, akárcsak a *Poltaváé*, megvonja a szereplők tettei-nek mérlegét. Egyhangú, sivár természeti kép fejezi ki, hogy pusztaság, üresség maradt Jevgenyij után, hogy elbukott a harcban.

A »közös« ügy nevében élni és cselekedni, s nem az »egyéni« nevében, Péter útján haladni és nem Jevgenyijén — erre szólít fel Puskin mindenkit, aki nem akarja, hogy élete úgy múljon el, mint az üres álom. Ezt az igazságot hirdeti a *Bronzlovas* mélyeséges kifejezőerejű kompozíciója is.

K. Zs.

BUSMIN, A.

O hudozesztvennom preuvelicsenyii

[A művészi felnagytásról]

Lityeraturtaja gazeta, 1956. 3. sz.

Az utóbbi években — írja Busmin — az irodalomkritikai cikkek egyre gyakrabban hangoztatják a felnagytás, a hiperbola és groteszk jelentőségét a művészi ábrázolásban. Sok jóslás hangzott el arról, hogy ezeknek a művészi módszereknek alkalmazása nyomán felvirágzik a szovjet szatíra. A kritikusok szinte »felnagytják a felnagytás szerepét« — jegyzi meg a cikkírő.

A kritikusok gyakran hivatkoznak a klasszikusokra, különösen Szaltikov-Scsedrinre, akinek műveiben néha »fel-fedezni« vélnek állítólagos érveket, amelyek a felnagytás hasznossága mellett szólnak. Még ha így is lenne — írja Busmin —, figyelembe kell vennünk azt, hogy Scsedrin az irodalomnak egy sajátos területén, a szatíra területén dolgozott, s a szatíra területén elért eredményei nem lehetnek általános érvényűek a művészet minden egyes ágában. A valóságban — írja — Scsedrin soha nem beszélt ennek a módszernek rendkívüli jelentőségéről. Ő csak a többi művészi kifejezőeszközökkel együtt alkalmazta a művészi felnagytást, de a felnagytást, mint szakkifejezést, többször támadta. Ennek az a magyarázata, hogy Scsedrin idejében a felnagytás mintegy színonimája volt a realizmustól való távolodás

fogalmának. A forradalmi demokrata kritikusok is ritkán használták ezt a kifejezést, többnyire csak akkor, ha egy realista író meg kellett védeniök a felnagyítás vádjától. Hangsúlyozták, hogy a valóság egyes vonásainak felnagyítása nem jelent eltávolodást a valóságtól.

Ma, habár a felnagyítás szóhoz nem kapcsolódik a realizmus ellentétének jelentése, nem helyes ennek a kifejezésnek túlzott használata, mert ez eltereli a figyelmet a realizmus középponti problémáiról.

Ha a művészi felnagyításról szóló nézetek első hibája magának a terminológiának helytelen használata — folytatja Busmin —, akkor a második a felnagyítás kérdéseinek spekulatív s a művészi alkotás konkrét tényeitől elvont feltevése. Általában beszélnek róla, anélkül, hogy megjelölnék formáját, használati módjait és szerepét, azt a bonyolult utat, amelyen az író eljut a felnagyításig. Gyakran a tipizálás problémájától függetlenül beszélnek róla, aminek pedig a felnagyítás szerves része. Busmin véleménye szerint a felnagyítás sokfélesége megköveteli, hogy a problémákat részekre bontsák. Meg kell különböztetni — írja — a felnagyítást, mint a művészi tipizálás mozzanatát általában, és a felnagyítás szélsőséges formáit: a hiperbolát, groteszket és a karikatúrát. Minden olyan általánosítás, amely a jellemvonásokat egy egészben testesíti meg — felnagyítás, azaz a tipizálás folyamata, melynek során az író kiválaszt olyan tulajdonságokat, amelyek sok alakban jelennek meg, s ezeket egy alakba sűríti, a természetes arányok megtartásával.

Bizonyos esetekben indokolt, hogy az író túllépjen a felnagyításnak ezen az általános formáján és a groteszk, a hiperbola eszközéhez folyamodjon. De a kritikusok gyakran összekeverik a felnagyítást a hiperbolával és a groteszkkal, vagyis összekeverik a művészi ábrázolás általános módszerét a művészi ábrázolás legritkább és legszélsőségesebb módszerével. Ennek a pontatlanságnak leg súlyosabb következménye az, hogy a szatírban egyes kritikusok megkövetelik a hiperbola és groteszk alkalmazását, azt állítva, hogy »a szatírban a felnagyítás átmegy groteszkbe, fantasztikumba, hogy a társadalmi ellentmondások legjobban a groteszkkal lepleződnek le«. Ennek megfelelően gyakori az a vélemény, hogy a szatirikus alakban nem szükséges megtartani a valóságnak megfelelő vonásokat, ez az alak mindig

kifordított, groteszk. Természetesen — írja Busmin — az írónak tanulmányoznia kell a hiperbola és groteszk elemeit, de helytelen a figyelmet főleg a torzításokra, a valóságnak nem megfelelő vonásokra összpontosítani.

Helyesen hangoztatják, — írja a szerző —, hogy az igazán realista művészet nem követeli meg feltétlenül a részletek külső valószerűségét. Ez azonban csak a külső valószerűségekre vonatkozik. Hiba lenne azt állítani, hogy a valószerűség másodrendű dolog. A művészi igazság és az élet valószerűsége az ábrázolásnak nem ellentétes oldalai. A jelenség külső megjelenése még nem az egész jelenség, de annak igen fontos oldala, mely szerves összefüggésben van a belső tartalommal. Ha mellőzzük a valószerűséget, ez a tartalom elszakadását jelenti a formától, amely idealista szimbolizmushoz, dekadenciához vezet. A realista szatíra elképzelhető groteszk nélkül, de a valószerűség megtartása nélkül elképzelhetetlen — írja tovább a szerző. A valószerűség minden megsértése a mű komoly hibájához vezet. A szatíra gyakran vét a valószerűség ellen, amikor túlzásba jut. Pedig a valószerűség a realista művészet törvénye. Vannak esetek, amikor a hiperbola nem jelenti a valószerűség megsértését, de csak meghatározott esetekben. Busmin vitába száll Elszberg véleményével, mely szerint a szocialista realizmus nagy távlatokat nyit a felnagyítás előtt. Ez — szerinte — a felnagyítás elvének kritikátlan elfogadásából ered, s irodalomtörténetileg nem igazolt. A felnagyítás annál jobb, annál művészebb, minél kevésbé fejeződik ki külső formákban. Ez vonatkozik a szatírira is, habár itt a felnagyítás határai jóval szélesebbek.

Cikke utolsó részében Busmin a felnagyítás, a hiperbola és a groteszk divatossá válásának elméleti alapjait tárja fel. Egyes szovjet irodalomkritikusok tévesen értelmezték G. M. Malenkovnak azt a tételét, mely szerint a tipikus nem egyenlő a statisztikailag átlagossal; ebből a tételből azt a következtetést vonták le, hogy a tipikushoz közelebb áll a rendkívüli, mint az általánosan elterjedt. Az igazság az, mint azt a *Kommuniszt* 1955. évi 18. számának szerkesztőségi cikke is leszögezte, hogy a rendkívüli csak akkor indokolt az irodalmi műben, ha általánosan elterjedt volt, vagy általánosan elterjedt lesz.

D. P.

DZSAFRI, SZ.

Poet i jevo augyitorija

[Költő és közönség]

Inoszttrannaja lityeratura, 1955, 4. sz.
238—242. p.

A cikkíró a hindu költészet legfontosabb, legtöbbet vitatott kérdésével: az ún. *musaerával* foglalkozik. A vita lényegének megértéséhez tudni kell, hogy Indiában a költők túlnyomó része — a kapitalizmus terjeszkedése ellenére — nem szakadt el a néptől; politikai gyűléseken vagy más események alkalmával még ma is maguk olvassák fel verseiket az egybesereglett hallgatóság előtt.

Bengáliában például még szokásban van, hogy ún. *kaviganokat* rendeznek, amelyeken a költők megadott témára verseket, dalokat adnak elő. Más paraszti vidékeken *kaszdrinak* nevezik ezeket a költői versenyeket. Maharastra körületben *póvadákat* énekelnek. Ezek ősi eredetű, balladaszerű költemények, legjelesebb művelőjük Annabhau Szathe, s az ő köréhez tartozó Amar Seih és Govan-kar. Népszerűségükre jellemző, hogy az elmúlt években közel ötmillió munkás és paraszt hallgatta meg verseiket.

A póvadák keletkezési módját a cikkíró A. Szathe *Sztálingrád* című versével jellemzi. A költő a csatával egyidejűleg a harcéri jelentések alapján folytatólagosan írta és olvasta fel versét hallgatóságának.

Az indiai népköltészet különböző formái a felszabadító mozgalom terjeszkedésével a városba is eljutottak, s a költők mindenütt harcba indultak India szabadságáért és függetlenségéért.

Urdu és kasmir nyelven ezeket a költői versenyeket *musaeráknak*, hindi nyelven pedig *kavi-szammelanok*nak nevezik. A *musaerák* — ezt a megnevezést alkalmazva valamennyi hasonló jellegű ünnepélyre — jelentősége abban áll, hogy egyetlen költő sem válhat igazán népszerűvé, ha ezeken a versenyeken nem vesz részt. Ennek oka abban rejlik, hogy a nép nagy része írástudatlan, s emellett a könyveket is igen kis példányszámban adják ki. A *musaerákon* viszont a költő sok százezer emberhez szólhat.

A *musaerák* keletkezéséről nincsenek biztos adatok, de valószínű, hogy abból a népi hagyományból származnak, amely szerint a költőknek maguknak kellett verseiket felolvasniuk. A régi fejedelmi udvarokban az ilyen felolvasásoknak különleges rituáléjuk volt. Eleinte a költők megadott versmérték és rímképlet

szerint írták verseiket, később csupán a téma volt kötött. Eleinte a versek általában romantikus vagy szerelmi témákat dolgoztak fel, később — elsősorban Hali kezdeményezésére — a politikai témák kerültek előtérbe.

A nemzeti felszabadító mozgalom következtében a versenyek jellege is megváltozott. A versenyeket politikai gyűlésekkel kapcsolták össze és szabad téren rendezték. Az ilyen gyűléseken néha negyven költő is fellép, nagyszámú hallgatóság jelenlétében. A *musaerák* általában este kezdődnek és egész éjjel tartanak.

A közönség tetszését vagy nemtetszését igen határozott formában juttatja kifejezésre; tapssal, a felolvasott vers sorainak ismétlésével, illetve füttyel, közönyös hallgatással.

A versek felolvasásáért a költők honoráriumot kapnak és az urdu nyelven írók ebből tartják fenn magukat. Más nyelven író költők életfenntartását a versenyek nem biztosítják.

A *musaerák* nagy szerepet játszanak India népeinek politikai nevelésében és segítik a nép ellenségei ellen folytatott harcot. A cikkíró több példát felsorol annak bizonyítására, hogy a reakciós, a nép ügyét eláruló vagy dekadens költőket a hallgatóság nem hagyja szóhoz jutni vagy nemtetszésének nyilvánításával elhallgattatja őket.

India városaiban — az imperializmus sokéves uralma következtében — alig van színház, opera vagy más kulturális intézmény. Ez magyarázza a *musaerák* nagy jelentőségét, amely még azáltal is fokozódott, hogy a rádió közvetítést ad a fontosabb költői versenyekről. A *musaera* segíti a költőt is a helyes tartalom és forma megragadásában. Hatása azonban nem egységes: gyenge költők vagy gyenge alkotások is népszerűséghez jutnak általa, és ez a körülmény gátolja nemcsak a költészet, hanem ma már a próza fejlődését is. Emellett a *musaerák* hozzájárulnak az elavult formák fennmaradásához.

Így tehát a folyamatban lévő vita egyes résztvevői szerint a *musaerákat* teljesen meg kell szüntetni, mások annak reformjára törekszenek. A cikkíró szerint a versenyek reformja indokolt: csökkenteni kell számukat, emelni színvonalukat. El kell érni, hogy csupán jelentős alkalmakkor rendezzenek költői versenyeket, a jó költők ne lépjenek fel bármilyen alkalommal és ne tekintsek a

versenyeket az irodalmi tevékenység egyetlen formájának.

A musaerák megszüntetése azonban súlyos hiba volna, hiszen segítenek a társadalom öntudatának emelésében és megakadályozzák, hogy a költők elszakadjanak a néptől.

V. P.

HOLODOV, J.

Mezdu pervim i poszlednyim gyejsztvi-jem

[Az első és utolsó felvonás között]

Tyeatr, 1955. 12. sz. 75—93. p.

Holodov a »közbeeső« (II., ill. III.) felvonások dramaturgiai problémáinak szenteli tanulmányát.

Bevezetőben megállapítja, hogy a dramaturgiai szabályok értelmében az első felvonás az egymással konfliktusban lévő erők kiinduló megoszlását ábrázolja, az utolsó lerögzíti az új erőviszonyokat, amelyek a drámai harc eredményeképpen alakulnak ki. Az erőviszonyok megváltoztatásának folyamata a közbeeső felvonásokban zajlik le. A közbeeső felvonások tehát nem mások, mint az expozíció és a megoldás közötti legrövidebb távolság. Ez a »legrövidebb« azonban korántsem jelent rövidséget, hanem mindig az adott konfliktus körüli harcnak megfelelő távolságokat.

Holodov számos példát idéz orosz klaszszikus írók (Gogol, Osztrovszkij) gyakorlatából, kik — pl. Gogol — a helyes távolság megteremtése céljából a közbeeső felvonásokon végezték a legtöbb javítást, kihagyást, vagy — mint Osztrovszkij több esetben — élesen szembeszálltak egyes kritikusaik olyan véleményével, mely szerint a közbeeső felvonások, jelenetek egyikét-másikat ki kell hagyni. Osztrovszkij valamennyi jelenetének megvolt a jelentősége a konfliktus alakulása szempontjából és kihagyásuk esetén a darab logikája szenvedett volna kárt.

Lessing Voltaire egyik darabjáról írja, hogy »valamennyi felvonás csak azért végződik be, hogy a következő megkezdődhessék«. A konfliktusnélküliség elméletének jegyében született darabokról valóban elmondhatjuk, hogy felvonásaik csak azért végződnek be, hogy a következő elkezdődhessék. Vannak azonban darabok, amelyekről nem állíthatjuk, hogy konfliktusnélküliek, de a konfliktust megjelenése pillanatában, mintegy varázsütésre meg is oldják. Az ellentmondások feltárása fontos feltétele megoldá-

suknak, azonban magábanvéve még nem jelenti a megoldást. A konfliktus ilyen könnyed kezelése a szovjet társadalomban még meglévő visszahúzó erők lebecsüléséből származik.

Cikke második részében Holodov felteszi a kérdést: mit várunk a drámaírótól? Minek kell történnie azután, hogy az ellentétes erőket a szerző elvezette a drámai párviadal sorompójáig? — A szereplők cselekszenek, harcolnak, szövetségeseiket, barátokat keresnek és elvezítik, támadnak, visszavonulnak, erőt gyűjtenek, fegyverszünetet kötnek, döntő ütközetre készülnek, győznek vagy elbuknak.

E követelés azonban nem jelenti azt, hogy a külsőleges cselekményességet előtérbe helyezük a komoly pszichológiai drámával szemben, csupán azt, hogy a belső cselekvés is mindenekelőtt *cselekvés* legyen, amely okvetlenül külső kifejezési formát is nyer! »Ismerünk egy drámaíró — írja Holodov — akinek a darabjaiban az emberek egymásra lőnek, párbajoznak, esküvőjük napján öngyilkosok lesznek, meghalnak tüdőbajban, tönkremennek, esztelenül szerelmesek lesznek, más feleségéhez közelednek, elcsábítják más menyasszonyát, elhagyják szerelmesüket, stb. stb. S ezt az író nem Scribe-nek, hanem Csehovnak hívják.«

Elterjedt nézet, hogy Csehov és Gorkij darabjai cselekmény nélküliek. Ez a nézet téves. Darabjaikban nagyon sok a cselekmény, de figyelmük nem korlátozódik az akciók külső ábrázolására, hanem végigköveti az alakok egymásközti viszonyának alakulásában a legfinomabb részleteket is, az ember lelki életét.

A cselekmény sokféleképpen fejlődhet, de mindenképpen fejlődnie kell; ha nem fejlődik, nem cselekmény. S a cselekmény fejlődésével jár az alakok egymásközti viszonyának változása is.

A közbeeső felvonások nemcsak elválasztják az expozíciót a megoldástól, hanem bizonyos értelemben el is távolítják. A megoldás már benne van a kiinduló helyzetben, de megvalósulásához idő és harc szükséges. Lényegét tekintve a színpadi idő nem más, mint harc.

Cikke befejező részében Holodov hat szovjet darabot elemez a fenti szempontok alapján. Lavrentyev *Szvetlaja* c. darabjáról megállapítja, hogy az I—II. és a III—IV. felvonás két külön darab. Szimukov *Gyevici—Kraszavici* (Széplányok) c. művét nem is két, hanem három különálló darabnak tartja. A konfliktust

az író nem tudja végigvezetni a darabon, kénytelen új és új konfliktusokat létrehozni.

A cikkíró összehasonlítja Agranyenko *Kljucsi ot doma* (A ház kulcsa) és Kaszsumov-Szejdbelli *More ljubit otvazsnih* (A tenger szereti a bátrakat) c. darabját. E darabok hibája, hogy nincsenek megfelelő ellenfelek szembeállítva, a negatív figurák könnyen lelepleződnek, csak a darab többi szereplője ismeri fel őket, ennélfogva erőszakoltan nyúlik a cselekmény.

Stejn *Perszonalnoje gyelo* (Személyes ügy) c. darabjával kapcsolatban a cikkíró visszautasítja D. Zolotnyickij vádjait (Tyeatr, 1955. 7.), aki teljesen elvétí Hlebnyikov alakját. Stejnt azonban hibáztatja abban, hogy hőse ellentmondásban van önmagával; szavakban harcol, de valójában alig cselekszik, »vár« három felvonáson keresztül az igazságra, — passzív.

A passzív pozitív hőst bemutató Stejn-darabhoz hasonló Kornejcsuk *Krilja* (Szárnyak) c. darabja is. Itt a negatív figura, Dremljuga szovjet-elnök nem avatkozik bele a cselekménybe, mintegy ölbetett kézzel várja leleplezését és bukását.

Befejezésül Holodov megállapítja, hogy a fenti hibák nem az írók mesterségbeli gyengeségéből erednek, hanem a konfliktusnélküliség elméletének utóhatásából: lebecsülik az ellenálló erőket, s így a konfliktust felfedezésekor azonnal meg is oldják. Ideje felszámolni — állapítja meg — a konfliktusnélküliség elméletének maradványait.

R. L.

MJASZNYIKOV, A. SZ.

Problémi realizma v epohu pervoj russzkoj revoljucii

[A realizmus problémái az első orosz forradalom időszakában]

Izvesztyija AN SzSzsZR, OLiJa., 1955. 6. sz. 485—513. p.

Cikke bevezetésében Mjasznyikov megállapítja, hogy az 1905-ös forradalom előkészítésének és kibontakozásának időszaka egybeesik az orosz irodalmi realizmus hatalmas fellendülésével. 1899 és 1905 között láttak napvilágot például a következő alkotások: Tolsztojtól a *Feltámadás*, az *Élő holttest*, a *Bál után*, a *Hadzi Murat*, Csehov utolsó színművei: a *Három nővér* és a *Csereznyéskert*, Gorkij regényei: a *Három ember* és *Az*

anya, színdarabjai: a *Kispolgárok*, az *Éjjeli menedékhely*, a *Nyarálók*, az *Ellenségek* stb. Ezekben az években jelentek meg Korolenko, Vereszajev, Kuprin, Bunyin, Szerafimovics kitűnő elbeszélései. A szovjet irodalomtörténészek azonban a XX. század-eleji orosz realizmus vizsgálatánál két súlyos hibába esnek. Az egyik hibát azok követik el, akik azt állítják, hogy a XIX. sz. végén az orosz kritikai realizmus súlyos válságon esett át, amely után nem is tért többé magához, hanem helyet adott az új irodalmi tendenciáknak: a naturalizmusnak és a dekadenciának. Az igazság ezzel szemben az, hogy a XIX. sz. végén és a XX. sz. elején szó sem volt a kritikai realizmus válságáról, csupán az történt, hogy a megváltozott történelmi körülmények között megváltozott a kritikai realizmus jellege is, és megszületett mellette az új módszer: a szocialista realizmus. A kritikai realizmus sok ország irodalmában a mai napig is létezik, nem élte túl magát. A második hiba abban nyilvánul meg, hogy a XX. század irodalmának vizsgálatából önkényesen kirekesztik Tolsztojt, Csehovot és Korolenkót, mintha ezek az írók a XIX. sz.-ban befejezték volna tevékenységüket.

Az 1905-ös forradalmat megelőző években széles demokratikus front alakult ki az irodalomban, rendkívül bonyolult belső struktúrával és ellentmondásoktól terhesen. Az irodalomkutatás hibája, hogy mindaddig elsősorban azokkal a vonásokkal foglalkozott, amelyek egyformán jellemzői e korszak minden demokratikus írójának, és nem vizsgálta azokat a sajátos módszereket, amelyeket az egyes nagy írók alkalmaztak.

Cikke további részében Mjasznyikov az orosz kritikai realizmus két utolsó legnagyobb alakjának, Tolsztojnak és Csehovnak egyes sajátosságait jellemzi — Tolsztojt végtelen igazságszeretetét, utólérhetetlen pszichológiai elemzőkészségét, erkölcsi érzésének tisztaságát, az egyszerű nép kitűnő ábrázolását; Csehov forradalmár-újító szerepét a novella műfajában és a drámában. A kritikai realizmus legnagyobb képviselői mellett felvázolja Gorkijnak, a szocialista realizmus megalapítójának pályafutását, műfajbeli fejlődését a forradalmi-romantikus legendáktól és meséktől a realista elbeszélésekig, regényekig és drámákig. Gorkij a századforduló utáni években fontos felfedezést tesz: ő ábrázolja az írók közül elsőnek a munkásosztályt, mint a jelenkori történelem vezető erejét, mint

minden anyagi és szellemi érték létrehozóját. Mjasznyikov szembeszáll azzal a nézettel, amely szerint Gorkij első, forradalmi-romantikus műveinek stíluselvei azonosak a regényekéivel és a színdarabokéival. Bemutatja Gorkij ez időben írt művein, hogyan értelmezte az író az Ember fogalmát, jelentőségét, szerepét a világban, s hogyan ábrázolta — minden eddiginél magasabb színvonalon — az anyaság problémáját, az anya, az asszony szerepét az emberiség történetében.

A forradalmat megelőző időben Tolsztoj, Csehov és Gorkij gyakran találkoztak és igen sokat vitatkoztak. Megbocsát-hatatlanul leegyszerűsítene a valóságot, aki azt tételezné fel, hogy az irodalom realista táborában nem voltak el-lentmondások, nézeteltérések, hibák.

Sok vitára került sor Gorkij és Tolsztoj között. Tolsztoj szerint Gorkij túlságosan megszépíti az életet, egyszerű emberek helyett lovagokat ábrázol. Az *Éjjeli menedékhellyel* kapcsolatban Tolsztoj megjegyezte, hogy Gorkij túl sokat beszél a saját nevében és ezért a színdarabban nincsenek igazi jellemek. Gorkij írásai közül sok minden nem tetszett Csehovnak sem. A *Foma Gorgyjejev* (Aki az életet keresi) című regényt pl. Csehov olyan egyhangúnak találta, mint valami disszertációt. Igen kritikusan nyilatkozott a *Három ember*ről és a *Kispolgárokról* is. Ugyanakkor sokra becsülte Gorkijt és összehasonlítva őt a kortárs-dekadens írókkal, megjövendölte, hogy a dekadensek hamarosan a feledés homályába merülnek, míg Gorkij — akinek szerinte legfőbb érdeme a kispolgárság leleplezése — örökre beírja nevét az orosz irodalom történetébe.

Gorkij Csehovot küzdőtársának tartotta az új irodalomért folytatott harcban, de jól látta korlátait is. Valószínűtlennek tartotta, hogy drámái, »a könnyfakasztó Ranyevszkajak« drámái, új életre tudják kelteni az elnyomott, megaláztatott embert. Tolsztoj, aki nagyon szerette és a prózáirás Puskinjának tartotta Csehovot, szintén nem fogadta el és nem is értette meg Csehov drámáit. Ez részben azzal magyarázható, hogy az öreg Tolsztoj általában nem szerette a színházat. Csehov így emlékezett meg egyik beszélgetésükről: »Tolsztoj így szólt hozzám: Nem bírom elviselni Shakespeare-t, — de a maga darabjai az övéinél is rozszabbak.«

Csehov szerette és tisztelte Tolsztojt, de szeretete sem vakította el. Szigorúan

megbírálta a világirodalom olyan remekművét is, mint pl. a *Feltámadás*. Nem értette, hogy írhat valaki ilyen éles társadalmi regényt és hogyan fejezheti be evangéliumi idézetekkel, amelyek képtelenek megvilágítani az emberek közötti bonyolult kapcsolatokat. Csehov élesen támadta Tolsztoj tanítását arról, hogy a gonoszat jóval kell viszonzni, hogy le kell mondani a politikai harc-ról, hogy a világot meg lehet változtatni az egyes emberek tökéletesebbé tételével. Gorkij még határozottabban elítélte ezt a »tolsztojánus« elméletet és magatartást.

A kutatók két hibát szoktak elkövetni, amikor Tolsztojt és Csehov Gorkijról alkotott véleményét értékelik Egyesek, akik a kritikai realizmus válságának elméletét hirdetik, kibányásszák Tolsztoj és Csehov megjegyzéseiből azokat, amelyek megrójják Gorkij egyes műveit. Mások, ellenkezőleg, úgy állítják be, mintha Tolsztoj és Csehov teljesen egyetértettek volna Gorkij minden sorával. Mondanunk sem kell, hogy mindkét felfogás helytelen és káros.

Cikke további részében Mjasznyikov bemutatja, hogy az egyes orosz írók hogyan reagáltak a nagy forradalmi tömegmozgalomra. Vázolja Gorkij politikai fejlődését és tevékenységét a századfordulótól a forradalomig.

A múlt század végén már Csehov is teljesen megundorodott a burzsoá-nemesi államtól, száműzött diákokat támogatót, lemondott tiszteletbeli akadémiai tagságáról, és mélységesen meg volt győződve arról, hogy a felnövekvő új olvasónak valami egészen más, új irodalomra van szüksége. Míg 1880—90-ben ábrázolt hősei arról ábrándoznak, hogy két-háromszáz év múlva megváltozik az élet Oroszországban, addig a *Cseresznyés kert* Trofimovja (1903) és a *Menyasszony* c. elbeszélés Nágyája (1903) már közvetlen közelben látják kirajzolódni a szebb, jobb jövőt. Az erőteljes népi mozgalom nyomot hagyott Tolsztoj munkáin és magatartásán is. Elítélte a fennálló rendet, és nem bízott semmiféle »felül-ről« ígért alkotmányban. A *Feltámadás*-ban leleplezte a burzsoá-nemesi társadalom minden bűnét, a *Hadzsi Murat*-tal, különösen Nyikolaj ábrázolásával, erőteljes csapást mért az önkényuralomra. A *Feltámadás* az író első regénye, amelynek hősnője nem arisztokrata, mint Natasa Rosztova, vagy Karenina Anna, hanem egyszerű asszony.

Új témát hozott az orosz irodalomba Vereszajev. 1902-ben jelent meg *A kanyarban* c. elbeszélése, amely leleplezi a forradalom előkészítése idején a revizionistákhoz pártoló radikális értelmiséget.

A forradalmi marxisták alakja még az olyan — a marxizmustól igen távol álló — írók alkotásába is behatolt, amilyen Korolenko. Korolenko azonban elsősorban a paraszti felszabadító mozgalmakkal foglalkozott, s — akárcsak Tolsztoj — ő sem látta meg a munkásosztály jelentőségét.

A forradalom idején Gorkij legnagyobb érdeme: személyes részvétele a mozgalomban, szigorúan lenini, pártos állásfoglalása, és a kispolgárságot leleplező írásai, amelyek nagyon sok írónak is felnyitották a szemét. 1906-ban, amerikai tartózkodása idején írta meg Gorkij az *Ellenségeket* és *Az anyát*, a szocialista realizmus klasszikus példaképeit. E művek legfőbb érdeme, hogy hőseik már nem kivételes személyiségek, akik kiemelkednek osztályukból, hanem hősiük maga a harcoló munkás-közösség, vagy a néptömegek egyszerű képviselője.

A forradalmi megmozdulás és a forradalom utáni kegyetlen megzavarás mélységesen megrendítette Tolsztojt. »A százmillió földművelő nép önkéntes ügyvédje«-nek nevezte magát, megvetette a cár október 17-i hirhéd manifestumát, nagy reményeket fűzött a forradalomhoz, a sok szenvedéshez, áldozathoz, bár az események lényegét, a munkásosztály szerepét nem értette, s a forradalom eszközeit, az erőszakot, sőt magát a politikát is elítélte és elvetette. Az 1905-ös forradalom lényegét Korolenko sem értette, de a nagy események mégis nagy tettere készítették. 1905-ben hozzáfogott egyik legjobb művének, *A kortársam történetének* megírásához, amelyben megmutatta, hogyan tükröződnek a századvégi ifjúság legjobb képviselőinek romantikus törekvéseiben az elnyomott parasztság gondolatai és érzései.

Az 1905 előtti és utáni irodalmi folyamat megértéséhez elemeznünk kell a Gorkij körül csoportosuló, ún. *Znanyije*-sorozathoz tartozó írók útját. Ez az út három főirányba vezetett — állapítja meg Mjasznyikov. Az írók egy csoportja — ide tartozik Vereszajev, Kuprin, Bunyin, Tyelesov stb. — jelentős műveket írt ebben az időszakban, s a forradalom után megpróbált — ingadozásokkal és kitérőkkel ugyan — megmaradni a korábbi demokratikus platformon, a kriti-

* Lásd jelen számnak 154. oldalát.

kai realizmus keretein belül. Az írók egy másik csoportja — köztük Andrejev és Ajzman — a forradalom veresége után erőteljesen jobbra fordult és sok mindenkiben csatlakozott a dekadensekhez. — Az írók harmadik csoportjához sorolhatjuk Szerafimovicsot, aki ezekben az években indult meg a szocialista realizmus útján.

A szocialista realizmus képviselői — az 1905-ös forradalom tapasztalataival és Lenin zseniális elméletével felvértezve — távol minden elmektásságtól, segítették az orosz irodalom legjobbait abban, hogy elviseljék a reakció nehéz éveit és a Nagy Októberi Forradalom előestéjén létrehozzák az orosz realizmus különböző irányzatainak új fellendülését. Ez a fellendülés megkönnyítette a szovjet irodalom megszületését.

K. Zs.

NAZARENKO, V.

Vmesztye sz vodoj — nye viplesznuty rebjonka

[Ne öntsük ki a fürdővízzel együtt a gyereket is]

Lityeraturnaaja gazeta 1956. 11. sz.

Nazarenko vitába száll A. Busminnak *O hudozsesztvennom preuvelicsenyit* [A művészi felmagyítás]* c. cikkével. Véleménye szerint Busminnak annyiban igaza van, amennyiben a pozitív hős és a negatív alak tulajdonságainak mértéktelen felmagyítás ellen hadakozik. Heyles Busminnak az a megállapítása is, hogy sok kritikus »felmagyítja a felmagyítás szerepét«.

A művészetben azonban — folytatja Nazarenko — nemcsak a tartalmi oldalt kell figyelembe venni, hanem azt is, hogyan ábrázol a művész. Nem parancsolhatunk rá az íróra: fékezd meg, ne nagyítsd fel szenvedélyedet, haragodat, vagy szeretetedet az ábrázolt valóság iránt. A művésznek az ábrázolt valósághoz való viszonya jut kifejezésre a különböző ábrázolásmódokban, így például a hiperbola alkalmazásában is. Eppen ezért kiigazításra szorul Busmin cikkének az a része, amely fokozott óvatosságra int a hiperbolikus ábrázolásmóddal szemben. Nazarenko számos példát idéz az orosz irodalomból a hiperbolikus, túlzottan felmagyított ábrázolás igazolására. Nyekraszov pl. *Lábon maradt* *termés* c. versében azt írja a szántóvetőről, hogy »féreg rágja beteg szívét«, Gogol úgy érzékelteti a Dnyepri méreteit, hogy »ritka madár tud elrepülni akár

csak a közepéig is«. Nazarenko az említett példákban és még más idézetekből azt a következtetést vonja le, hogy a hiperbolikus ábrázolásmód igen gyakran ad a műnek nagy kifejezőerőt.

Nem kell külön hangsúlyoznunk — folytatja a cikkíró — hogy a hiperbola csupán egy a művész számtalan ábrázolóeszköze közül. De aki a hiperbola használata ellen lép fel, az a művészi szó kifejezőerejének gyengítését szolgálja.

Cikke második részében Nazarenko Busminnak a valóságérzésről szóló tételével száll szembe. A dolgok valóságghű, külsőleg is természetes ábrázolásának busmini tétele véleménye szerint könnyen naturalizmusba torkolhat.

A jelenségek külső, természetes képét az irodalom sohasem tudja teljességgel kifejezni. Az író bármilyen embert vagy tárgyat ír le, annak mindig csak néhány lényeges vonását ragadja meg olymódon, hogy e néhány vonás segítségével teljes, életszerű képet kapjunk a tárgyról. De még a lényeges vonások között is válogatnia kell az írónak. Puskin például *Poltava* c. költeményében egészen más vonásokkal rajzolja meg Péter alakját, mint a *Nagy Péter szerezése* c. művében. E két példa elemzéséből Nazarenko arra a következtetésre jut, hogy a művésznek nem a tárgy külső természetességére kell törekednie, hanem a tárgy érzékelésének természetességére. Solohov például azt írja a *Csendes Donban*, hogy Grigorij Melehov fekete napot látott. Ezt semmiképpen nem lehet összegezgetni Busminnak azal a követelésével, hogy az irodalmi műben az ábrázolt tárgy külsőleg is természetesen jelenjék meg. Mi lehet természetellenesebb, mint a fekete nap? A valóságban azonban mégis ez a legmagasabb fokú természetesség, mert teljes mértékben adja vissza Melehov érzéseit.

Az író — fejezi be cikkét Nazarenko — nem óvni kell az érzékek kifejezésének hatásos eszközeitől, például a hiperbolától, hanem, ellenkezőleg, arra kell ösztönözni, hogy a lehető legnagyobb hatású kifejezőeszközöket keresse. Busmin cikke azért káros a szovjet irodalom szempontjából, mert gyengíti a szürkeség és művésziatlenség elleni harcot.

D. P.

ROMANOVA, JEL.

Antivojennije motyivi v. tvorcsesztve Viljama Folknera

[William Faulkner művészetének háborúellenes motívumai]

Inoztrannaja lityeratura, 1955. 6. sz. 170—176. p.

William Faulknerrel, a legnagyobb amerikai prózaírók egyikéről már számos munka jelent meg, kritikusan azonban szó nélkül elmentek művészetének egyik legfontosabb vonása: háborúellenes magatartása mellett. Romanova cikke azt a feladatot tűzi maga elé, hogy e téma fejlődését az író művészetében nyomon kövesse.

Faulkner a húszas évek derekán — Hemingway-vel és Steinbeckkel egyidejűleg — kezdett írni, tehát az ún. »elvezett generáció« tagja. Ennek a nemzedéknek művészetében mély nyomot hagyott az első világháború; ez tükröződik Hemingway *Búcsú a fegyverektől* (Farewell To Arms) és Faulkner *Katonai zsold* (Soldier's Pay) című regényében is.

A *Katonai zsold* hőse egy fiatal legény, aki testileg, lelkileg nyomorékan, lassú pusztulásra ítélt tér vissza a háborúból. A regény főszereplőjének tragikus sorsát az író tovább mélyíti azzal, hogy úgyszólván valamennyi hőse életét hasonló sötét színekkel festi. E szabály alól csupán azok a szereplők kivétel, akiket Faulkner megvetése kísér, s akiket ennek megfelelően ironiával, sőt helyenként groteszkül ábrázol.

Az író együttérzése tehát az imperialista háború áldozatainak oldalán van, ez azonban mégsem jelenti azt, mintha már ebben a művében is felismerné a háború aljasságát, valódi okát, történelmi szükségszerűségét és a kiirtásában bűnös erőket. Odáig azonban eljut, hogy megvetéssel beszéljen a hivatalos propagandáról, s gyűlölje azokat, akik lapulnak, mialatt milliók vére folyik.

Hasonlóan éles *Győzelem* című novellája is, amelynek hőse Alec Grey skót hajóépítő. Faulkner itt sem mond ítéletet a háborút előidéző társadalom felett, de novellájának mélyen pesszimista a hangja. Alec háborús és háború utáni történetének alakulása mégis állásfoglalás az értelmetlen pusztítással szemben, aggodalom az ember sorsáért.

Korábbi műveinél sokkal élesebb és határozottabb Faulkner *Legenda* (A Fable, 1954) című regénye. Ez a műve is az

első világháborúban játszódik, a francia fronton.

A regény biblikus analógia. Faulkner-nél azonban e formai megoldás, a hasonló felépítésű regényektől eltérően, nem az emberi sors tragikumának hangsúlyozására szolgál, hanem az értelmetlen és kegyetlen háborúval szembeszálló katonák bátorságát tükrözi.

A *Legenda* hőse egy francia káplár, aki a népet, az egyszerű embereket képviseli. Bár alakja nem teljesen egyértelmű, mégis benne jut kifejezésre a becsületes emberi érzés, a háború iránti gyűlölet. A regény legfontosabb jelenetében Faulkner hősét a hadseregparancsnokkal állítja szembe, s kettejük párbeszéde tárja fel az egyszerű ember bátorságát és békeszeretét, illetve a háború haszonélvezőinek hazug demagógiáját.

Ebben a regényben az író magatartásának lényegesen új elemei találhatók fel. Faulkner most először leplezi le az uralkodó osztály háborús bűnösségét, most először mutat rá az egymással szembenálló társadalmi erőkre, s ezzel hatalmas lépést tesz előre a történelmi törvényszerűségek felismerésében. Most először mondja ki azt is, hogy a háború célja nem lehet más, mint végetvetni a háborúknak.

A regény kilenc évig készült, de visszatekintve meg kell állapítani, hogy Faulkner számos korábbi műve tulajdonképpen a *Legenda* vázlatja volt, előkészület, hogy témáját ebben a műben a maga teljességében tárja fel. A rendkívül változatos kritika ellenére bizonyos, hogy Faulknernek ez a legjelentősebb alkotása, amelyben akár közvetlenül,

akár közvetve kifejezésre jutnak az emberiség sorsa feletti töprengései.

Témája folytán Faulkner művének világirodalmi jelentősége van; formailag azonban nem teljesen megoldott, miután a tiszta, méltóságteljesen áramló prózát helyenként nyers fogalmazás, az érett gondolatokat pedig misztikus szóhasználat váltja fel, és így az olvasóban is az elragadtatás kielégítetlenséggel párosul. A szövevényes gondolathalmaz és a nehézkes kifejezési mód megnehezíti a hosszadalmas, belső monológokkal tüzelt, helyenként kaotikus kompozíció megértését.

Rendkívül fontos annak felismerése, hogy Faulkner számára az ember személyisége, az ember élethez, szabadsághoz, igazsághoz való joga milyen jelentőséggel bír. Éppen ez a forrása a háború iránti gyűlöletének, amely életműve egyik legfontosabb motívuma.

Az utóbbi években Faulkner publicisztikai tevékenységében is szót emelt az ember személyisége, szabadsághoz való joga érdekében. Miközben íróársainak egy része a világ végéről, az emberi élet mulandóságáról beszél és az emberiség jövőjét a legsötétebb színekkel festi, Faulkner határozottan elutasítja az emberi lét végéről szóló elmefuttatásokat, állástfoglal a négerüldözéssel, az emberellenes megnyilvánulásokkal szemben.

A teljes elzárkózottságáról terjesztett mítoszt becsületes és szenvedélyes nyilatkozatai szétoszlatják. A *Legenda* és publicisztikai tevékenysége a bizonyíték, hogy Faulkner mind aktívabban kíván résztvenni az emberiség békéjéért és szabadságáért folytatott harcban.

V. P.

NÉPI DEMOKRATIKUS FOLYÓRATOK

AUER, ANNAMARIE

Haben wir eine Literaturtheorie?

[Van-e irodalomelméletünk?]

Neue Deutsche Literatur, 1955. 12. sz. 111—122. p.

A német írók, irodalomtörténészek és kritikusok körében egy idő óta egymást követik a különféle irodalomelméleti viták. Auer megállapítja róluk, hogy általában nem érik el az igazi elvi viták színvonalát. Sok esetben kölcsönös meg nem értés táplálja a vitaszellemet, máskor pedig minden meggyőző érv nélkül kerül sor egy-egy kérdés megválaszolására. Közös sajtójuk, hogy a vitaköz

felek érvei nem egyértelműek, gyakori eset az is, hogy a vitákat nem a marxista világnézet, a dialektikus gondolkodás hatja át. »A nyilvános irodalmi vitákat az utóbbi időben tehát az jellemzi, hogy fogalmaik tisztázatlanok, módszereik pedig nem dialektikusak.«

Helytelen volna azonban ebből azt a következtetést levonni, — folytatja Auer —, hogy nincs német irodalomelmélet. Különböző intézmények évek óta fáradoznak a marxista esztétika elsajátításán és terjesztésén, erőfeszítéseik azonban eddig nem vezettek az irodalmi viták színvonalának lényeges emeléséhez. Auer az írók szemszögéből ítéli meg a

helyzetet és az irodalom hiányos elméleti megalapozottságában találja meg ennek okát. Megállapítja: a német irodalomtörténészek és kritikusok a marxista esztétika általános elveinek elsajátításán és alkalmazásán sokat fáradoznak és érték is el eredményeket, azonban visszariadnak attól, hogy az általános elveken túl az irodalom sajátosságát meghatározzák, ti. azt, ami az irodalmat megkülönbözteti a művészet többi ágától.

Az irodalomelméleti fogalmak használatában uralkodó zűrzavar bizonyítékként a »mesterségbeli tudással« kapcsolatos vitákat említi meg. A »mesterségbeli tudás« kérdését nem lehet a realizmusról elmondott és általánosan ismert tételekkel megoldani, viszont az írói gyakorlatban lépten-nyomon találkozunk ezzel a problémával. Meghatározásához okvetlenül figyelembe kell venni az irodalom és a többi művészeti ág közötti különbséget. Az irodalom szavakból, nyelvi formában testetöltött elképzelésekből tevődik össze és időrendi egymásutánban ábrázol. Az ilyen sajátosságokon épülő meghatározásoktól ez ideig még visszariadt a német irodalomtudomány. Ennek okát a cikkíró abban látja, hogy »még mielőtt az általános művészetelméletből kifejlődött volna a specifikus irodalomelmélet, az esztétikának az irodalomra vonatkozó része dogmatizmusba eset, amely megakadályozza, hogy az írói alkotás gyakorlati tapasztalatai érvényre jussanak, s hogy azokat elméletileg meghatározzák és alkotó módon alkalmazzák. Őr távong a még alig kifejlődött és már megmerevedett elmélet és az időközben irányítás nélkül maradt írói gyakorlat között«.

A hiányt az írók maguk is megkísérelték pótolni; ennek egyik kiváló példaként Auer idézi Johannes R. Becher *Költői vallomásait*. Fiatalabb — kevesebb költői gyakorlattal rendelkező — írók azonban nem tudják az írói tevékenységük során felmerülő kérdéseket megoldani, még kevésbé elméletileg helyesen kifejteni. Ezt mutatja Kurt Türke fiatal író *Eszme és tárgy* című cikke (*NDL.*, 1955. 10. sz.) is. Türke a tárgyválasztás fontosságával, az objektív tárgy és az író személyes élményvilága bensőséges kapcsolatának szükségességével foglalkozik, és úgy véli, hogy e kapcsolat minél nagyobb fokú megléte az egyedüli alkalmas módszer a sematizmus leküzdésére. Igazát azonban nem tudja kielégítő érvekkel megvédeni: fejtegetései szerint valamely mű eszmei tartalma

csak áltálal válik objektív érvényű igazsággá, ha az író magának konkrét tárgyként választja és elárasztja egész élményvilágával. Ez a megállapítás viszont a művészetnek azt a funkcióját tagadja, hogy a társadalom megismerésének egyik formája. Türkének ez szándékában nem volt, ellenkezőleg, az írói gyakorlatból általános elvi tételeket szeretett volna leszűrni. Célját nem érte el cikkében azzal sem, hogy Schiller esztétikájához fordult segítségért.

Auer nem ezt a fiatal író hibáztatja, hanem az irodalomelmélet ki nem elégtő állapotában jelöli meg az okot, amely nem adja meg az írói tárgyválasztáshoz, de még az alkotó munka folyamatahoz szükséges legáltalánosabb fogalmak meghatározását sem, amelyek pedig a kölcsönös megértéshez nélkülözhetetlenek.

Károsan hat az irodalomelmélet hiánya az irodalomtörténészek körében is — állapítja meg cikkében Auer. Példaként említi meg itt a germanista aspiránsok konferenciáját, ahol az elhangzott számos referátum tematikájában és módszerében igen vegyes volt — a módszer fogyatékoságának oka pedig az elmélet fogyatékoságában leli magyarázatát.

Nemcsak fejletlen irodalom hat károsan az esztétikára, hanem fordítva is, az írói tevékenységet is gátolja az irodalomtudomány elmaradottsága.

A német irodalomelmélet — Auer szerint — még messze van attól, hogy segítséget tudjon nyújtani az íróknak. Elérte ugyan, hogy az írók ma már egyértelműen elfogadják a tartalom elsőbbségét a formával szemben, de nem tisztázta még a művészi képnek a valósághoz és az ideológiához való viszonyát. Nem ismerjük a művészi kép összetevőit, ami pedig minden író érdekelne.

Nem szabad többé visszariadni olyan fogalmaktól, — hívja fel a figyelmet Auer — mint tehetség, fantázia, érzet, ötlet, stílus, írásmód, forma stb. Bár a kései polgári irodalomtudomány kisajtította ezeket, mégsem mondhatunk le róluk. Meg kell tisztítani őket a rájuk rakódott misztifikációtól, és használhatókká válnak. A költői alkotó munka nélkülözhetetlen elemei ezek, s éppen ezért tartozéka az irodalomelméletnek is.

Auer foglalkozik még a marxizmus — leninizmus mint általános elmélet és az irodalomelmélet viszonyával; kitér az új

esztétikai fogalmak kialakulásának kérdésére is. Cikkje tömör áttekintést nyújt a Német Demokratikus Köztársaságban felmerülő legfontosabb elvi és elméleti kérdésekről.

M. A.

BIEN, HORST

Joseph Conrad und der Anarchismus

[Joseph Conrad és az anarchizmus]

Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 1955, 4. sz. 447—470. p.

A tanulmány írója Joseph Conrad művészetének problematikájából egy eddig csak felületesen érintett kérdés tisztázására vállalkozik, nevezetesen az író és az anarchizmus viszonyának vizsgálatára. Bevezetőben rámutat Conrad egyénileg becsületes írói szándékára, amely megmenti attól, hogy Kiplinggel és másokkal az angol imperializmus »ideológiá«-jának felmagasztalójává váljék. Ugyanakkor világosan leszögezi, hogy Conrad számára az imperializmus a maga valóságában és összefüggéseiben »áthatolhatatlan rejtély« maradt, annak ellenére, hogy nem egy regényében a fejlődő imperializmus világának egyes tipikus jelenségeivel foglalkozik. Az ideológiai tisztánlátás hiánya okozza azt, hogy nála anarchizmus, nihilizmus, terrorizmus és általában forradalom egy fogalmat jelölnek. Ez azzal a veszéllyel jár, hogy az olvasó Conrad bombavető szörnyeit a proletariátus forradalmi mozgalmának igazi hőseivel azonosítja, vagy az álmodozó rajongók reménytelen útkeresésében véli felfedezni a forradalmi felszabadulás célkitűzéseit.

Az anarchizmus kérdése Joseph Conrad négy művében vetődik föl: a *The Secret Agent* (1907), *Under Western Eyes* (1911) c. regényeiben, valamint a *The Informer* és az *An Anarchist* c. elbeszéléseiben, mely utóbbi kettő a *Set of Six* (1908) c. gyűjteményben jelent meg. A szerző e négy mű cselekményének és mondanivalójának elemzése után a szereplők öt kategóriáját állítja föl: 1. tönkrement kispolgárok, züllött elemek, akik az uralkodó osztály szolgálatában állnak, kémek, jómódú nők kitarottjai. Ide tartoznak: Verloc, Michaelis és Yundt a *The Secret Agent*-ből. 2. lumpenproletárok, egykori munkás vagy iparos, bérgyilkos, kiszabadult fegyenc. Ilyen például Nikita az *Under Western Eyes*-ben, vagy Paul az *An Anarchist*-ben, Peter Iwanowitsch, Michaelis és

Yundt a *The Secret Agent*-ben; 3. fanatikus és lezüllött értelmiségiek, egykori diák, tiszt; brutális emberek, munkakerülők, terroristák mint Ossipon, Haldin, Peter Iwanowitsch, Mr. X, a »professzor« a *The Secret Agent*-ben és a »professzor« a *The Informer*-ben; 4. az uralkodó osztályból származó egzaltált nők, akik a terroristák segítói vagy egyes terroristák bűvkörében élnek, mint Michaelis barátója és kitarója, a »fiatal hölgy« vagy Madame S... a *The Informer*-ben; s végül 5. azok az emberek, akik valamiképpen az anarchisták áldozataivá váltak, de akik maguk is többé-kevésbé megbarátkoztak az anarchisták elméletével. Idetartoznak Razumov és Paul az *An Anarchist*-ben, Haldin anyja, és nővére Winnie Verloc és Stevie a *The Secret Agent*-ben. A szerző tisztában van csoportosításának bizonyos fokú önkényességével és más osztályozási lehetőségükkel. Az öt csoport tagjainak társadalmi hovatartozósága azonban világosan mutatja, hogy Conrad »forradalmár« terroristái és anarchistái főképpen a kispolgárságból vagy kispolgári ideológiákkal megfertőzött individualista elemekből rekrutálódnak. Ez a társadalmi valóságnak megfelelő, helyes írói felismerés azonban nem tudatos Conradnál. Nem mutatja meg alakjainak társadalmi meghatározottságát, lelki alkatukból magyarázza tetteiket: hősei »született« anarchisták. Nem látta meg — amit Sztálin éppen a tárgyalt művek keletkezésének idejében, 1906-ban világosan kifejtett az *Anarchizmus vagy szocializmus?* c. művében —, hogy az anarchisták romboló téveszméi nemhogy nem azonosak az igazi tudományos szocializmus tanaival, hanem a tömeget megvető, egyéni terrort hirdető anarchizmus éppen ellentéte a tömegek felszabadításáért harcoló forradalmi marxizmusnak.

Joseph Conrad világnézetének gyökereit a szerző életkörülményeire vezeti vissza. A gyermek Conrad lelkén mély nyomot hagyott az 1863-as lengyel nemzeti felkelés vérbefojtása, a mozgalomban aktív szerepet vállaló apjának meghurcoltatása, szibériai száműzetése és korai halála. Tizenkét éves korában teljesen egyedül áll a világban, rokonai megbélyegzett rebellesek hírében állnak. Tizenhét éves, mikor elszakad hazájától. Ettől kezdve elveszti minden kapcsolatát a lengyel néppel. Nyelvet és nevet cserél (eredeti neve Korzeniowski), majd húsz évet tölt az angol tengerészet szol-

gálatában a távoli tengereken. Az elbukott forradalom emléke és az ebből leszűrt kiábrándultsága, hányatott fiatal-sága, a küzdelmes hajós-élet s később kínzó betegsége kialakította és táplálta pesszimista-fatalista világnézetét. A burzsoá élet mozzanatainak tragikumát a fatalista részvétével szemlélte, és írásaiban rendkívüli művészi megjelenítő erővel tudta ábrázolni. Regényei azonban mégsem tükrözik a valóságot a maga konkrét mivoltában, mert valóság szemléletéből hiányzott a társadalmi viszonyok mélyreható ismerete. A nép szerint az anarchizmusnak kiszolgáltatót vak horda, az élet nem más, mint az anarchizmus játéktere. Ha itt-ott bírálta is a polgári rend egyes kirívó hibáit, bírálata mindig jobboldali, sohasem baloldali. A haladó eszmeiség hiánya tartalmatlaná tette realista törekvéseit. Mindezek alapján a cikkíró összefoglalójában megállapítja, hogy Joseph Conrad képtelen volt a munkásosztály forradalmi szerepének megértésére és ezért »forradalmárai« nem hitelesek, eltorzítottak és valótlanok.

A. L.

DANCSEV, PENCSEO

Vöproszji na szocialiszticeszkija realizóm

[A szocialista realizmus kérdései]

Szeptemvri, 1955. 11. sz., 136—154. p.

A bolgár irodalomelméleti, irodalomtörténeti szakirodalomban és a kritikában bizonyos zavar figyelhető meg a módszer, a stílus, az áramlat fogalmak és terminusok használatában. A legutóbbi időben Pencso Dancsev, az egyik vezető bolgár irodalomtörténész vállalkozott arra, hogy a szovjet szaktudomány legújabb eredményei alapján helyesen válaszoljon ezekre a kérdésekre, amelyek nemcsak az elméletet, hanem a mindennapi művészi alkotó munkát is érdeklik.

Mindenekelőtt leszögezi, hogy élesen meg kell különböztetnünk a dialektikus módszert, az emberi megismerés különböző területein használatos módszerek közös alapját a művészi (alkotó) módszertől, amely egyike a különös módszereknek. A szovjet szakirodalomban már megbukott az a vulgarizáló, rappista értelmezés, amely a művészi módszert, pontosabban a szocialista realizmust egyszerűen a »művészetben alkalmazott dialektikus módszernek« tekintette, s a művészi alkotás művészi sajátosságait a

dialektika négy fő vonásának kategóriájába akarta beleszorítani. Erre a téves nézetre Sztálin nyelvtudományi cikke mérte az utolsó csapást.

A művészi módszer az élet művészi tükrözésének elveit magába foglaló rendszer. Nem aprólékos, részletekre kiterjedő, a képalkotást előíró kánonok gyűjteménye. Elvei határozottak, szilárdak, de ugyanakkor tágak, rugalmasak, hogy minden művészeti ág, a különböző izlésirányok alkotói, a különböző művészegyéniségek is elfogadhassák.

A stílus az alkotás eszmei-művészi sajátágaiban nyilvánul meg. E sajátágak, amelyek a tartalmat és formát egyaránt érintik, végsősoron társadalomtörténeti körülményektől függenek. A stílust tehát nem szabad metafizikusan változatlannak, öröknek tekintenünk; a stílus fejlődik, változik, gazdagodik vagy elkorcsosul, aszerint, milyen körülmények között alkot a művész. Tágabb értelemben a stílus az alkotások, illetve alkotók csoportjának közös jellemzője.

A módszer és a stílus szervesen összefügg, nem szabad őket metafizikusan elszakítani egymástól. S a stílus-sajátágok végeredményben mindig egy bizonyos alkotó módszerben gyökereznek (Vazov stílusát pl. csak a kritikai realizmus módszerének alapján lehet megmagyarázni). Viszont ennek az ellenkezőjétől is óvakodnunk kell: nem szabad egyenlőség jelet tennünk a stílus és a módszer közé.

Ezt a hibát gyakran elköveti a mai bolgár kritika, mikor minden írói alkotástól, alkotótól egy bizonyos stílust kér számon, ahelyett, hogy szocialista realista módszerrel, de egyéni stílusban megírt alkotásokat látna bennük.

Helytelen az is, ha a módszert azonosítjuk az egyes művészi ágak sajátágos technikai eszközeinek, fogásainak összességével. Természetesen ezek is kapcsolatban vannak a módszerrel, hiszen általuk öltenek »testet« az általános művészi alkotómódszer elvei.

A módszer fogalmának helytelen értelmezése elszakította a szocialista realizmust, mint módszert a múlt realizmusától. Gorkijnak azt a — lényegében helyes — megállapítását, amely szerint a szocialista realista művészet első feladata az új társadalom erősítése, szemben a kritikai realizmussal, amely tagadta, rombolta a kapitalista társadalmat, a vulgarizálók kategorikus kijelentésnek fogták fel és ezzel lealacsonyították a kritikai

realizmus szerepét, empirizmusba ragadt, szárnyalásra képtelen művészetet láttak benne, amelynek egyetlen feladata az örömtelen kapitalista világ objektívista, ábrázolása, kiutat azonban nem mutat a boldogabb jövőbe. A végső következtetésük világos: ettől a művészettől nem tanulhat semmit a szocialista realizmus, amely egy egészen más, új művészet.

A kritikai realizmusnak és a szocialista realizmusnak és a helytelen értelmezése súlyos következményekkel járt a mai írói gyakorlatra is. A szocialista realizmus építő, erősítő jellegének kizárólagos hangsúlyozása adott tápot a konfliktusmentesség hírhedt elméletének.

A módszer helytelen értelmezése főleg abból származott, hogy elhanyagolták a historizmust, a történelmi szemléletet, a marxista kutatás egyik alapelvét. A szocialista realizmus helyes, történeti szempontú értelmezése szerint a szocialista realizmus magasabbrendű, *minőségileg új* szakasz a realizmus fejlődésében, alapelvei a realizmus nagy, a művészet történetében mindig érvényes alaptételei, amelyek korunkban új, konkrét történeti tartalmat kapnak. — Ebből a felfogásból következik, hogy a realizmus az emberi művészet fejlődésének a fő vonala, ez a felfogás biztos alapot nyújt a múlt művészi alkotásainak értékeléséhez. A realizmusnak ezek az állandó, minden korban megtalálható principiumai: az igazság, az eszmeiség (pártosság) és a népiség. Minden valóban realista művészi alkotás helyesen tükrözi a valóságot, okvetlenül haladó eszmei tartalmában, mert az élet hű tükrözése maga feltételezi a haladó törekvések ábrázolását, s a nép életének, harcának és vágyainak ábrázolását.

A Szovjet Írók II. Kongresszusán K. Sziponov korrigálta a szocialista realizmusnak (a szövetség alapszabályában szereplő) közismert meghatározását, abban a vonatkozásban, hogy az élet igaz ábrázolása és a pártosság szervesen összefügg, nem mechanikusan, külsőleg kell összekapcsolni. A régi meghatározás — állapítja meg Dancev —, közvetve azt állította, hogy a kritikai realizmus nem vett részt kora legégetőbb problémáinak megoldásában.

Az igaz, helyes életábrázolás köti össze elsősorban szervesen a mai és a múlt művészetét. Óvakodnunk kell minden olyan tendenciától, amely a kritikai realizmus igazságát mint »csupán« a módszer helyességét, mint világnézeten

kívül eső kategóriát fogja fel. A kritikai realisták életábrázolása, igazsága nem objektivistá, naturalista igazság, hanem mélyesen haladó eszmei igazság ábrázolása,

Az utóbbi időben a szovjet szaktudományban többen (köztük Nyedosivin magyarul is megjelent *Művészetelméleti kérdések* c. művében) a szocialista realizmus meghatározásában a szocialista realizmus és a kritikai realizmus közös, rokon vonásainak vizsgálatából indultak ki. Az ilyen szempontú vizsgálódás azért is mutatkozik hasznosnak, mert egyrészt megdönti azt a szektáns, hamis elképzelést, hogy ti. a kritikai realizmusban nincs haladó romantika, másrészt lehetővé teszi a szocialista realizmus forradalmi romantikájának helyes meghatározását.

A legjobb kritikai realista művekben a pátosz *főleg* a kapitalista társadalmi rend tagadásában nyilatkozik meg. Ez az éles kritika azonban itt is egy jobb, tökéletesebb rend nevében történik, ez a kritika is összekapcsolódik az igazságos élet álmával: s éppen ebben rejlik a kritikai realizmus romantikája. Még a legjobb kritikai realista írók álmai sem lehetnek azonban teljesen realisták, történetileg konkrétak; ez azonban mit sem von le álmaik objektív értékéből és pozitív társadalmi hatásából. A régi irodalomban a realizmusnak vannak különböző fejlődési szakaszai a szociális optimizmus tekintetében is. A kritikai realisták a kapitalizmus válságának korában idegenül álltak az új, a jövőt jelentő társadalmi erőkkel szemben, elvesztették perspektívájukat, pesszimizmusba süllyedtek.

Általában nincs igazi realizmus irányzatosság, (akár utópikus, akár nem konkrét és határozott) előre mutató irányzatosság nélkül, mivel ez az irányzatosság az emberi társadalom konkrét tökéletesedési törekvésének tükröződése. Az apátia, a pesszimizmus a társadalom jövőjét illetően idegen a realista módszertől.

A szocialista realizmus romantikáját meghatározza egyrészt az új, szocialista valóság jellege, (a munkás hétköznapok, az alkotás és a hősiesség összeolvadása), másrészt pedig a szocialista álmok, ideálok, amelyek minőségileg különböznek még a legmerészebb kritikai realista álmoktól is. De a romantika a szocialista realista irodalomban *főleg* nem az álommal kapcsolatos. A múltban a romantika, álmodozás, ábránd

volt a jövőről (vagy a reakciós romantikában a múlttól), addig a szocializmus építésének korszakában maga a valóság kezd a romantikus pátosz forrásává válni, mert a szocialista valóság a megvalósult és egyre inkább megvalósuló álmok valósága.

A szocialista realista művészet igazsága és történetileg konkrét volta a munkásosztály történeti szerepével van összefüggésben. A munkásosztálynak érdekében áll az életigazság mindenoldalú feltárása, harcol a világ megismeréséért és megváltoztatásáért, harcának és munkájának célja egybeesik a társadalmi fejlődés megismert objektív törvényszerűségeivel. Ebből fakad ennek az irodalomnak az optimizmusa.

A hű, igaz valóságábrázolás feltételezi tehát az élet elmélyült tanulmányozását és az ábrázolás helyes, haladó eszmeiségét. Ma a realista művészi módszert a legmagasabb rendű eszmeiség, a kommunista pártosság jellemzi.

B. K.

GAFIȚA, MIHAIL

Fruntaș al literaturii noastre realist-socialiste

[Szocialista realista irodalmunk élenjáró írója]

Gazeta Literară, 1955. 43. sz.

A hetvenötödik életévét betöltő Mihail Sadoveanun méltató cikkek és tanulmányok hosszú sorából Mihail Gafița írása azért figyelemreméltó, mert abban a »román írásművészet mesterének« a felszabadulást követő munkásságát vizsgálja és elemzi a szerző.

A felszabadulás után Mihail Sadoveanu írói pályájának új szakasza kezdődött. Új írói fejlődési korszak ez mind tematikai, mind ábrázolási módszer szempontjából: ez Sadoveanu szocialista realista írói munkásságának a kezdeti ideje, amelyből több nagyszabású írás született: *A kis páva* (Păuna mică), *Mitrea Kokor útja* (Mitrea Cocor), *Virágcsalogató* (Nada florilor), *Nicoara Potcoavă*, *Kaland a Duna árterében* (Aventura în lunca Dunării). Ezekkel a művekkel teljessé vált az a hatalmas freskószerű kép, melyet Sadoveanu a román társadalomról festett. Ezek az alkotások azon az úton születtek, melyen Sadoveanu mindig is járt: a társadalmi igazságkeresés útján.

Sadoveanu mindig kora igazságérzet-től lelkesített, a nagy társadalmi kérdé-

sekre feleletet kereső krónikása volt, s a felszabadulás után megadatott számára az a lehetőség, hogy meg is találja azokra az égető társadalmi kérdésekre a feleletet, amelyek szüntelenül foglalkoztatták őt írói pályájának első negyven évében. A felszabadulás tényével megadatott Sadoveanunak az a lehetőség, hogy tollával közvetlenül részt vállaljon abból a hatalmas munkából, melyet a román nép nagy társadalmi kérdéseinek megoldása során minden becsületes dolgozó a maga munkaterületén vállalt. Sadoveanu így nemcsak a megoldatlan kérdések bátor felvetője, hanem a megoldások szemtanúja is lehetett, s a »mester« élt is a nagy idők nagy tanújának megadott lehetőségével, s az újnak a régivel folytatott nagy harcában ötvözötte remekké a román irodalom első szocialista regényét: a *Mitrea Kokor útját*.

Mitrea Kokor az új román irodalom első pozitív hőse. Mitrea az egész sadoveanui életmű paraszt-típusainak szintézise. Ez a klasszikus tömörséggel megrajzolt regényhős azoknak a parasztnak a típusa, akik már tudatosan hiszik azt, hogy sorsuk, igazságuk csak tőlük függ, sőt azzal is tisztában vannak, hogy ez az igazság valósággá szépülhet már a saját életükben is. Mitrea Kokor küzdelmes életútjának végén az új élet kapui tárulnak szét, s ez a messzmutató derűlátás Sadoveanu szocialista realizmusának egy másik lényeges jegyét: a forradalmi romantikát jelenti.

Mitrea Kokor útjában Sadoveanu a forradalmi erőktől mozgatott nép felemelkedésének eposzát írta meg. A Duna árterületén létesített állami gazdaság világába viszi el az olvasót a *Kaland a Duna árterében* című regényében, s itt a szocialista jelent építő embereket mutatja be. Ebben a könyvében Sadoveanu a szocializmust építő jelenkor fényeivel mutat rá a »múlt már megnyert nagy perére«, s a jelen győzelmeinek ábrázolásával igazolja meggyőződését, hogy a régi és új küzdelméből csakis az új kerülhet ki győztesen. A regény egyik hőse: Dimitru Ieșeanu, a »tisztá költészet« hajdani rajongója, az új élet meggyőző valóságának és igazságának hatására áll azok sorába, akik kezdettől fogva, társadalmi helyzetük parancsoló szükségessége alapján az újat áhították s az újat építik, mert az jelenti életük értelmét.

Sadoveanu írói fejlődésének legjelentősebb mozzanata az utóbbi tíz év során játszódott le: realista, illetőleg kri-

tikai realista íróból az új román irodalom legnagyobb szocialista realista regényírójává hatalmasodott. Régebbi írásai »a nép szenvedésének hangszerei« voltak, ahogy maga az író azokat elnevezte. Hetvenötödik születésnapjára a szocializmust építő, felszabadult népdalnokna lett.

A pártos ábrázolás módszereit magának valló és gyakorlatban alkalmazó Sadoveanu fáradhatatlan alkotókészséggel egészítette ki azt a hatalmas képet, melyet a román parasztságról, a vásárok világáról, a román faluról festett. Ezt az új szint, a sadoveanui életmű új eszmei gazdagodását jelenti a *Virágcsalogató* (Nada florilor) című regény, amelyben a harcban élő, a munkásosztály igazságáért és győzelméért küzdelmet és áldozatot vállaló munkás harcshívó erejét és a parasztsággal való nagy találkozásait írja le. Iliuța Dumitraș harcos szövetségre lép a szocialista munkással s midőn elszakad primitív életformájától, tulajdonképpen még szorosabbra fűzi a parasztsághoz kötő szálakat, mert a munkássággal olyan harcot vállal, mely a parasztságnak is meghozza a jobb és szebb életformát, a szocializmust.

A felszabadulás előtt Sadoveanu a történelmi regényírásban közelítette meg leginkább az élet valóságának tudományos értelmezését. A román történelmi múltból merített regénytémái a múltat a mai valóság közelségébe hozták s az olvasókat ráközbentik a lejtűnt rendszerégető társadalmi kérdéseire, forradalmi állásfoglalásra serkentik. A *Jderi testvérek* (Frații Jderii) c. regényében Ștefan cel Mare (Nagy István) korát ábrázolva arra figyelmeztette Sadoveanu a románságot, hogy az ország függetlensége érdekében vívott harc még háború formájában is igazságos. A *Sólymok nemzetsége* (Neamul Soimăreștilor) múltbéli megrázó történelmi képsorozata a földjétől megfosztott parasztság igazságtalan helyzetete ellen lázított.

Sadoveanu 1952-ben nagyszabású történelmi regénnyel ajándékozta meg az új román irodalmat; a *Nicoară Potcoavă* volt ez a mű, amelyben a szocialista realista módszerrel megalkotott történelmi regény egyszerű példáját szolgáltatta. Jóllehet Nicoară Potcoavă áll a regény középpontjában, mégsem egyedül ő a hőse a történetnek, hanem maga a román nép, évszázados vágyaival, törekvéseivel s legszebb emberi tulajdonságaival: emberszeretetével, más népek

megbecsülésével, szívósságával, harcedzetségével, nemzeti büszkségével, patriotizmusával, természet iránti szeretetével. Ez a mű Sadoveanu alkotásainak a csúcspontja; »egyike a legszebb műveknek, melyeket valaha román nyelven írtak« — állapítja meg Gafița.

Sadoveanu írói fejlődésének eme egyszerű eredményei azzal magyarázhatók, hogy a »mester« munkásságának rúgója és sugallója a munkásosztály pártjának ideológiája volt. Tollával részt vállalt a szocializmus építéséből s így nemcsak az új román irodalom legnagyobb szocialista realista regényírójává fejlődhetett, hanem egyúttal élvonalbeli pártmunkássá is, aki a nép, az igazság, a szocializmus iránt érzett szeretettel állította művészetét az új román élet, a szocializmus építésének szolgálatába.

H. B.

MATUŠKA, A.

O slovenskej próze

[A szlovák prózáról]

Kultúrny Život, 1955. 53. sz.

1955. december 21. és 22-én konferencián tárgyalták meg a szlovák irodalomtörténészek és írók a mai szlovák prózairodalom helyzetét.

Alexander Matuška referátumában rövid történelmi áttekintést adott. Mindezekelőtt párhuzamot vont a magyar és a szlovák széppróza fejlődése között s megállapította, hogy a szlovák költészet a magyarhoz hasonlóan minden szempontból jobban teljesítette történelmi feladatát, mint a szlovák, illetve magyar próza. E hasonlóság oka az, hogy a két nép egy államban élt, hasonló körülmények között. Persze, a szlovákoknál az is nehezítette a dolgot, hogy szlovák nyelvű írásbeliség csak elég későn, a latin, német és biblikus cseh nyelvű után alakult ki. Tény, hogy a Štúr-iskola négy nagy költőjével szemben egyedül Kalinčiakkal dicsekedhetik, mint prózaíróval. Az évszázadok távlatla hiányzik a realista széppróza erőteljes kibontakozásához, ez látszik meg a további fejlődésen is.

Matuška a mai szlovák prózát elsősorban úgy jellemzi, hogy a szlovák nemzeti önállóság első korszakától kezdve mind a mai napig bemutatja a szlovák történelmet és felhívja a figyelmet arra, hogy a jelen szlovák írói mit hogyan írtak meg ebből a szempontból. Hečko *Červené víno* (Vörösbor) c. regénye,

amely az első Csehszlovák Köztársaság társadalmi viszonyait mutatja be — Jenesský *Demokratáival* együtt — a szlovák kritikai realizmus legjobb szépprózai alkotása. Már Zuzka Zguriškának az első Csehszlovák Köztársasággal kapcsolatos regényei sematikusabbak, a társadalom bonyolult életét nemzetiségi ellentétté, vagy szimpla krónikává egyszerűsítik. Peter Karvaš trilógiájának első két kötete élettellenesen mutatja be a szlovák város életét ebben az időszakban. Tatarkának az ún. önálló Szlovák Államról szóló, regényét, a *Farská republikát* (A plébános köztársasága) csak röviden érinti, majd a Nemzeti Felkelésről szóló szépprózával foglalkozik és megállapítja, hogy e művek — nagy számuk ellenére — nem tudták bemutatni a felkelés egészét s nem hangsúlyozták eléggé nemzeti felszabadító jellegét. Egyedül Jilemnický *Kronika* (Garammenti krónika) c. regénye a kivétel. — Érdekesen és alaposan jellemzi Matuška a felszabadulás utáni helyzet »belső témáit«. Újra csak a falu lett a téma, elsősorban a falu szociális felébredésének és iparosításának a problematikájá, a falusi ember életében a réginek és az újnak a küzdelme a magántulajdon, a szerelem, az egyház és i. t. viszonylatában.

Ami az új próza *műfajait* illeti, Matuška rámutat, hogy a szlovák szépprózában a novellának vannak komoly hagyományai, a legfejlettebb kritikai realitások is elsősorban a novellában s nem a regényben voltak nagyok. Most mintha a regény kezdene előtérbe lépni, de nem egészen szerencsésen. A regény-nyé elnyújtott novellák, befejezetlen trilógiák nem értékesebbek a jól megírt novelláknál.

A *kompozíció* Matuška szerint a prózának, elsősorban a regénynek szükséges, de nem egyedül üdvözítő tényezője. A szlovák szépprózában a szempontból még sok a kivetni való. Hečkónál a mese szétfolyó, Zguriškánál túl lineáris krónikaszerű, másoknál viszont túl »bozontos«, alig lehet eligazodni benne. Tatarka kompozíciós módszere a legérdekesebb, benne nem Boileau »beau désordre«-ja, hanem Rimbaud »désordre sacré de ma raison«-ja érvényesül. Ebből következik, hogy Tatarka regényeiben a cselekménynek sok szála elsikkad, az író kezdetben hangsúlyoz valamit, ami később elveszíti a jelentőségét s ezért sikkad el sokszor az is, amit az író egész művével mondani akar.

Hosszasan foglalkozik Matuška a széppróza *hőseinek* a megrajzolásával. Idézi — el is fogadja — azt a nézetet, hogy bármilyenek is az epikus hiányai, egyet tudnia kell: élő, étellel teljes alakokat kell megformálnia. Rámutat, hogy a szlovák széppróza éppen ebből a szempontból elég szegény; Hviezdoslav és Vajanský párhuzamával viszont bemutatja (ti. Hviezdoslavnak vannak kiváló tipikus alakjai, Vajanskýnak nincsenek), hogy a típusalkotás elsősorban nem a műfajnak, hanem a realizmusnak, az író haladó vagy reakciós voltának a kérdése.

Matuška megállapítja, hogy a pozitív hős kérdése azért is fontos problémája a mai szlovák irodalomnak, mert a múlt írásbelisége elég szegény ebből a szempontból. A szocialista realizmus viszont megköveteli a pozitív hős példaadását. Hogyan oldja meg ezt a mai szlovák irodalom előzmény, minta nélkül? Sok volt a tapogatózás: volt, aki a pozitív és negatív hős ellentétét a régi nemzetiségi »kulcs« alapján oldotta meg, másoknál a munkásmozgalomban való részvétel volt az egyetlen kritérium. A Nemzeti Felkelés hőseinél három kategória van: »olyanok, kik egy bizonyos lovagi hősiességből, olyanok, akik férfibecsületből verekedtek és ismét olyanok, akiket az eszme vezérelt«. E három kategóriára hoz példákat, majd bemutatja, hogy e hősök az új szocialista építés elődjai.

Az új élet hőseinek formálódniuk, alakulniuk kell. De az új széppróza legtöbb alkotásában *túl gyorsan* alakulnak át! Matuška számos példát hoz arra, hogy a pozitív hős idealizálása milyen lélektani valószerűtlenségekre vezet.

Matuška az új szlovák széppróza perspektíváiról szól s tételeit is példákkal — ez esetben elsősorban Hečko példájával — bizonyítja. »A nagy irodalom mindig valóság és vágy volt, a reális és a megálmodott dolgok képe...« — írja s azonnal hozzáteszi: a szocialista irodalom is a valóság és a vágy ötvözete, azaz a különbséggel, hogy itt a vágy is reális, a szocializmus perspektívája az, amit emberi erővel el lehet és kell is érní. Matuška szerint éppen ebben a vonatkozásban a legerősebb a szlovák széppróza, sőt, sokkal jobban tükrözi a jövő perspektíváit, mint a ma valóságát.

Ez az oka — Matuška szerint — annak, hogy nincs megoldva a szatíra problémája sem. A mai szlovák szatíra nem tud korbács lenni, még nem tart ott, hogy kiséperje a szemetet. Aki szatírárt ír,

az újságíró módjára, mesterségből s nem hivatástudattal cselekszik.

Szükség van-e pozitív hőre a szatírban? Lehet-e »komoly« regényben a hibákról írni? Ezek a kérdések a sematizálás felé mutatnak s arra, hogy az írók még mindig nem jutottak el az élet komplex ábrázolásához. Az élet nem csak pozitívum vagy csak negatívum, hanem mind a kettő, a jó és a rossz, az alacsonyabbrendű és a magasabbrendű együtt. Persze, ennek ábrázolása nem könnyű dolog. Ezt bizonyítja az is, hogy a szlovák irodalomnak vannak művei a Nemzeti Felkelés»ről«, a falu»ről«, az ipar»ről«, a bányák»ről«, inkább monográfiák ezek az élet egy-egy részletéről, mint az életnek bemutatása a maga teljességében. Persze, a nagy klasszikusok is valami»ről« írtak. Az *Othello* a féltékenység»ről« szól, Sládkovič *Marinája* a szerelem»ről«, a *Háború és béke* Napoleon oroszországi hadjáratá»ról« szól. De mennyivel többet nyújt mind a három, mint magát a témát! Itt van éppen a komplex ábrázolás lényege. Valami»ről« kell szólni, de úgy, hogy közben az élet egységét is adjuk. Ez még eddig egyetlen szlovák prózaíró kortársnak sem sikerült, sőt, az összesnek együttvéve sem.

Befejezésül Matuška a kritikus szemével értékeli a legújabb szlovák prózaírást. Az elmúlt tíz év alatt születtek olyan prózai írásművek, amelyek a szlovák életet tükrözik, mégpedig úgy, hogy nem jelentenek az előző korszakokhoz képest hanyatlást, sőt, reális társadalmi erőtenyező a szocializmusért vívott küzdelemben. Viszont kár, hogy a mai kritika nem a maximumot várja az írótól: azt dicséri meg, amit éppen adott, a témát értékeli s nem a feldolgozás módját. Az írók csak azt írják meg a szépíró tollával, amit már mindenki tud, nem szállnak le a mélybe, megmaradnak a felszínen. Az igazi irodalom új tartalmat, új formát: eredetiséget keres.

»A štíri irodalom alapvető feladata volt, hogy a völgyek lakóiból nemzetet teremtsen. A szocialista irodalom alapvető feladata, hogy ebből a nemzetből szocialista nemzetet s a cseh irodalommal együtt köztársaságunk szocialista népét teremtsen meg. Az író ezt a feladatot nem tudja teljesíteni, ha megengedi, hogy az élettel együtt az olvasók is elébe vágjanak, ha nem tud az eszmények és dolgok lényegéig hatolni, ha elhiszi, hogy lehet másként is csinálni,

mint egész szívvel és egész intellektussal« — fejezte be Matuška előadását.

Mikuláš Bakoš elismeréssel szolt Matuška referátumáról, de rámutatott legfőbb hibájára is: Matuška a szlovák próza fejlődéséről legfeljebb az egyes írókkal kapcsolatban beszélt s nem mutatta be az egész fejlődési folyamatot. Ezért nem tudott rámutatni az 1949. év jelentőségére a szlovák próza fejlődésében, arra a nagy fordulatra, amely ekkor a szlovák prózában beállt. Ezután Bakoš a mai szlovák próza néhány lényeges hiányáról szólna rámutatott arra, hogy a mai írók félnek az élet tényeitől. Inkább kigondolt hősöket és eseményeket konstruálnak, nehogy naturalizmussal vádolják őket. Pedig a nagy kritikai realisták a tényekből indultak ki. Pavol Bujnák, a burzsoázia kritikusa, igazságtalanul vádolta őket naturalizmussal. »Minden attól függ, — mondotta Bakoš —, hogyan világítja meg az író művében az életből vett anyagot, hogyan lesz úrrá rajta a tipizálás folyamatában, hogyan teszi művészileg teljessé, hogyan alakítja át bátor és nem szokványos módon.« (K. Z. 1956. 1. sz.)

Tóth Tibor a csehszlovákiai magyar irodalom — és elsősorban a csehszlovákiai magyar próza — problémáiról beszélt. Itt szó lehet bizonyos »kétéltűségről«, persze, a szó jobbik értelmében. Mert bár a közös nyelv — mint az író alapvető kifejező eszköze — a magyar irodalom egészéhez fűzi, elsősorban mégis a csehszlovák irodalomhoz tartozik, ha ez a jelző nem a cseh és szlovák nemzet összeházasítására utal, hanem a Csehszlovákia nevéből alkotott melléknév. »E megállapítás igazságát — mondotta Tóth Tibor — a közös gazdasági és társadalmi alapon kívül az a tény is igazolja, hogy a hazai (csehszlovákiai) magyar irodalom fejlődésére szinte egyáltalán nem voltak közvetlen hatással azok a nyugtalanító jelenségek, amelyek az utóbbi időben Magyarország irodalmi életében előfordultak.« Éppen ezért kifogásolta a csehszlovákiai magyar irodalomnak a többi, főleg a szlovák irodalomtól való izoláltságát. A szlovák irodalommal szorosan összefügg; a témák és a sors közössége köti hozzá. Baj, hogy a két irodalmat nem kapcsolja össze a kölcsönös megismerés. Persze, itt a nyelv nagy akadály. De ezt könnyen ki lehetne küszöbölni. Tóth Tibor határozott szavakkal kérte a kongresszust, ne csak a magyarországi, hanem a csehszlovákiai magyar írók, Egri

Viktor, Szabó Béla, Petrőci Bálint stb. műveit is fordítsák szlovákra. Örömmel üdvözölte a *Slovenský spisovateľ* (Szlovák író) kiadóvállalatot, mely szlováknyelvű antológiát ad ki a csehszlovákiai magyar költők műveiből, reméli, hogy azt a csehszlovákiai magyar prózaírók fordítása is követni fogja. A csehszlovákiai magyar irodalom művelői megérdemlik ezt az érdeklődést, mert igen fejlődőképesek. Szabó Béla például — kevésbé sikerült falusi témájú regénye után — *Marci, a csodakapus* c. regényével ismét a városi proletariátus jól ismert környezetébe tért vissza. Igen figyelemreméltó Egri Viktor fejlődése. Gyakran érte az a szemrehányás, hogy több benne a rutin, a »mesterség«, mint az igazi művészet. Kétségtelen, hogy Egri a mai csehszlovákiai magyar irodalom legrutinosabb írója. De tervezett trilógiájának II. kötete azt bizonyítja, hogy korát megszegyenítő önkritikával tud fejlődni; legutóbbi regényében már sokkal több van, mint mesterségbeli rutin és érett stílus. Vérbő, igaz élet van benne.

Persze, a csehszlovákiai magyar közönségnek is szüksége van a cseh és szlovák irodalomnak magyar fordításban való megismertetésére.

Dominik Tatarka (Kultúrny Život, 1956. 2. sz.) elismerte, hogy Matuška alapos referátumának igen nagy érdeme volt a modern szlovák prózának első rendszeres összefoglalása a felszabadulás után. Felhívta a figyelmet Jirí Hájek könyvére, amely a cseh és a szlovák prózát együtt tárgyalja, tehát nem különíti el egymástól a két irodalmat, hanem meglátja és elemzi az összefüggéseket.

A hozzászóló helytelenítette, hogy Matuška nem tárgyalta fejlődésükben az egyes írókat is. Történeti fejtegetése nem volt eléggé alapos, s nem számolt azzal az óriási változással, amely az új társadalmi viszonyok között az írók egyéni életében is beállott. Vannak, akik elvesztettek valamit régi énjükből, de még többen vannak, akik mérhetetlen sokat nyertek.

Vladimir Mináč elsősorban Matuška referátumának a módszerét kifogásolta. Szerinte Matuška az általános kérdéseket és a konkrétumokat túl mereven elválasztotta egymástól s ha előadásának két részében igazat mondott is, így el-sikkadt a kép teljessége.

A regény kérdéséről szólva Mináč kifejtette, hogy ez nemcsak kizárólagosan szlovák probléma. Mindenütt, ahol a szo-

cializmus építése folyik, kísérleteket látnunk a szocialista realista regény megteremtésére, de ez még tökéletesen sehoh sem sikerült.

Igen érdekesek voltak Mináč szavai a modern szlovák stílus problémáiról. Szerinte ezen a ponton Matuška nem mélyült el eléggé. Pedig igen fontos felvetni: miben fejlődött a szlovák széppróza stílusa Kukučín és Tajovský óta, mai állapota mennyiben tükrözi a szlovák társadalom mai helyzetét, mit kell az íróknak a továbbfejlesztés érdekében tenniük és így tovább.

Sz. L.

RILLA, PAUL

Zum Werke Gerhart Hauptmanns

[G. Hauptmann életművéhez]

Sinn und Form, 1955. 5. sz. 739—749. p.

Gerhart Hauptmann munkássága a német imperializmus főkorszakára esett, arra a korszakra, amelyben a vilmosi autokráciától a hitleri rémuralom felé tévelygő német vezető osztályok gazdasági és szellemi kiüttlansága az egész kulturális életben megnyilvánult. E változás tüneteit Gerhart Hauptmann művészte nagyönis láthatóan magán viseli. Ennek ellenére mégsem férhet kétség ahhoz, hogy ő a századforduló legjelentősebb német drámaírója, s hogy a polgári dráma történetében a nagy kritikai realisták, Ibsen, Csehov, Shaw mellett a helye. Sőt, ha úgy folytatta volna, ahogy kezdte, túl is juthatott volna rajtuk. Mert Gerhart Hauptmann az imperialista világ elutasításától s a szocialista alapeszmék igenlésétől indult el, onnan, ahová fiatalabb német kortársai, Thomas és Heinrich Mann hosszabb vagy rövidebb küzdelem, de nehéz küzdelem árán érkeztek csak el. Biztató pályakezdését azonban megtorpanás és útvesztés követte, és mikor Thomas Mann emigrált, hogy az új barbárság alapjait leleplezve s »Görögország és Moszkva« szövetségét hirdetve szálljon szembe a korszak embertelenségével, Gerhart Hauptmann belső emigrációba vonult s ott maradt haláláig, mely 10 éve, 1946. június 6-án érte utól.

Agnetenorfban, élete utolsó évtizedének magányában Hauptmann az antik és régi tragédia mondaanyagának modern újraköltéséhez menekült (*Iphigenia Delphiben, Iphigenia Aulisban, Hamlet Wittenbergben*), majd 1942-ben a nyolcvan-

éves költő *A nagy álom* tercináinak apokaliptikus jelbeszédével fejezte ki irtó-zását a véres erőszaktól. Azonban művészetének »klasszikus betetőzését«, amelyre törekedett, nem tudta elérni öregkori alkotásaiban. De nem is érhetette el, s elsősorban azért, mert nem saját költészetének leglényegét, igazi vonalát folytatta bennük; mert »Hauptmann klasszikumának, nemzeti példaszerűségének — ahogy Paul Rilla mondja — a német népdramában és a német népkomédiában kellett volna kiteljesednie.«

Hogy Hauptmann gazdag s oly különböző művészi-ideológiai színvonalú művei között sok a nagy érték, a helyes kezdeményezés, a befejezett remekmű, ezt már kérlelhetetlen első kritikusa, Franz Mehring éppúgy elismerte, mint ahogy Paul Rillával együtt elismeri a mai haladó német irodalomtudomány. S az is tény, hogy egy nemzet még érzelmi válságai idején sem ajándékozta szeretetét olyan bőkezűen érdemtelen költő fiának, mint ahogy Gerhart Hauptmannnak ajándékozta a német. Hauptmann költőegységének szinte mágikus vonzóerejét bizonyára Thomas Mann példázta legszebben Mynheer Peeperkorn és Hans Castorp lenyűgöző mester-tanítvány viszonyában. S az sem jelentéktelen dolog, nem is véletlen, hogy ma is Hauptmann az NDK színpadainak egyik legnépszerűbb szerzője. Mindezt tekintetbe kell vennünk ahhoz, hogy kellőképpen méltányoljuk Paul Rilla 1952-ből való rövid értékesítésének elvi következetességét a költő életművének felmérésében és értékelésében.

Gerhart Hauptmann költői életművének áttekintésében Paul Rilla a már Mehring által is kimutatott szempontot használja föl, alkalmazza és fejleszti tovább: Hauptmann művészetének sajátos fejlődésvonala megtört, s Hauptmann sohasem talált többé vissza önmagához. Mint ismeretes, pályáját a »következetes naturalizmus« programjával kezdte, s elvét egy szociális tartalmú drámában (*Napfölkelte előtt*) meg is valósította. Következő drámaiban (*A béke ünnepe, Magányos emberek*) azonban már — Ibsen nyomán — családi témákhoz fordult, csak éppen az ibseni társadalmi konfliktust hagyta ki belőlük. Az ilyen idillizált családi drámák jelentették későbbi pályáján is a mélypontokat, talán a legmélyebbet a *Naplemente előtt*, melyet hetvenéves korában írt, s mely már a címével is kinosan emlékeztet művészetének annyira más kezdetére. De még

erővel teljesebb alkotásait, mint a *Henschel fuvarost* vagy a *Michael Kramert* is fenyegeti a családi drámává-laposodás veszélye.

Hauptmann művészi pályájának csúcsa az 1890-es évek első felére esik, amikor *A takácsok*, *A bunda* és a *Florian Geyer* keletkezett. Az elsőkben a takácsok félévszázaddal korábbi harca aktuális tartalommal telik meg, s mintegy a munkásmozgalom fejlődését példázza a teljes öntudatlanságtól a tudatos szolidaritás kezdetéig; *A bunda* cselekménye a Bismark-féle szocialista üldözés idejéből veszi szociális hangsúlyát, míg a *Florian Geyer* Hauptmann egyetlen olyan történeti drámája, amelyben időszerű kérdések szólalnak meg — noha itt sem szerencsésen, mert a parasztháború a főhős egyéni tragédiájának epizódjává jelentéktelenedik.

A törés azonban Hauptmann pályáján nemsokára bekövetkezik. Jelét Rilla éppúgy a *Hannele mennyemenetelésben* látja, mint Mehring, ámbár nem itéli el olyan élesen, mint amaz, nem szociális és lélektani csapdáit, hanem inkább népies-naív, de egyben édeskés-mesterkélit hangját és hangulat-költészeti jellegét emeli ki. Ebben az irányban persze Hauptmann legnépszerűbb műve, *Az elszüllyedt harang* jelenti a csúcspontot, amelyet azonban a korszerű szimbolizmus éppúgy torzít, mint a későbbi, valóságosabb mesejátékát (*És Pippa táncol*). Lényegében hasonló jellegűek történelmi drámái is: bennük egy-egy történeti anekdóta, egy-egy történelmi különlegesség izgatja a nézők idegeit; nem egyebek ezek, mint történeti formába öltöztetett problémák a modern polgári magánélet köréből (*A szegény Henrik, Károly császár keze, Griselda*). Öregkori antik témájú drámáinak célja pedig művészetben belüli cél volt: legmagasabbrendű költői megjelenítés — s pusztán ez maga nem adott elég tartalmat és értelmet nekik. De — mint Paul Rilla meggyőzően fejtegeti — Hauptmann művészi alkata nem is volt alkalmas a belülről kifelé irányuló költői megjelenítésre: arra volt teremtve, hogy népies képszerű művészetet hozzon létre és emeljen széles nemzeti alapon nagy társadalmi jelentőségre. Így indult, s költészetének korai szociális hitvallásából kellett volna kibontakoznia. De polgári gyöngesége folytán költői tevékenysége kitért a társadalmi harcok ábrázolásának kényszerítő osztályszempontja elől, hogy elaprózdják az irodalmi irányharcok művelődési

szempontjai között, s így nem teljesítette nagy feladatát, melyre elhivatott: nem mondta el a kor szavát a nép hangján. Valahányszor későbbi éveiben Gerhart Hauptmann művészte ismét közelebb jutott a társadalmi valóságábrázoláshoz, ez mindannyiszor a saját indulásához való közeledés jegyében történt. Példa rá *A patkányok* (1911), a polgári társadalom rothadásának e sötét képe, melyben nem gyullad föl — mint még *A takácsokban* — semilyen útjelző fény, s proletáralakot Hauptmann föl sem lép-tet benne.

Méltán népszerűnek és nagyinak tartjuk mégis, noha nem hunyunk szemet fogyatékoságai, hibái fölött. Ami életművében nem maradandó, kihullik s már részben ki is hullott az idő rostáján, de ami valódi nagy értéket adott, az egyre maradandóbb, egyre valódibb s egyre nagyobb lesz azáltal, hogy a tömegek tulajdonába megy át. De tegyük még azt is hozzá: Gerhart Hauptmann életművének kiadása az 1942-ben megjelent 17 kötettel nem zárult le. A költő képét akkor fogjuk teljesen világosan látni, ha egész életműve hozzáférhetővé válik.

V. Gy. M.

STRIBRNÝ, ZD.

Socialistický realismus v románech Howarda Fastá

[A szocialista realizmus Howard Fast történelmi regényeiben]

Časopis pro Moderní Filologii, 1955. 5. sz. 257—265. p.

A szocialista realista történelmi regényt az különbözteti meg a más típusú történelmi írásoktól, hogy benne a történelem dialektikus és materialista szemlélete jut kifejezésre. A marxista tudományos világnézet nagy mértékben megnöveli az új művészi alkotások értékét a valóság megismerése szempontjából, ugyanakkor azonban nehéz és eddig ismeretlen *esztétikai* problémákat vet fel a művész számára. Ez a cikk igyekszik megmutatni, miként oldotta meg e problémák némelyikét történelmi regényeiben Howard Fast.

Fast számára a történelem forradalmi fejlődés a társadalmi szervezet alsóbb fokairól az osztályonkívüli kommunista társadalom felé, mely biztosítja minden egyén számára a teljes gazdasági és személyi szabadságot és demokráciát. Erről az elméleti alapról kiindulva képes bemutatni a múltnak azokat a haladó erőit

és mozgalmait, melyek — éretlenségük következtében — nem tudtak győzedelmeskedni, de amelyek mégis fontos állomást jelentettek a győzelemhez vezető úton. Az igazság és az emberi szabadság végső győzelmébe vetett hit adja Fast történelmi hőseinek azt a szilárd és nemesítő meggyőződését, hogy szenvedésük és áldozatvállalásuk meghozza a maga gyümölcseit az elkövetkező korokban. Így például a *Spartacusban* a hater ezer keresztre feszített rabszolga közül az egyik halála előtt a következő megdöbbentő szavakat mondja: »Vissza fogok térni milliószorososan.« Ez ellen fel lehetne hozni azt, hogy egy kétezer éve élt és meghalt rabszolga nem gondolkozhatott ilyen tiszta és optimista történelmi távlatokban. De Fastnál ezek az »anakronizmusok« pontos rendszert képeznek, mely szervesen beleilleszkedik történelmi témáinak egész építményébe. Világos tehát, hogy nem lehet ezeket a jelenségeket a történelmi ábrázolás hiányosságának, még kevésbé hibának tekinteni. Ellenkezőleg, így képes az író — mai tudásunk és tapasztalataink kifejezéseivel élve — bemutatni a múlt vízióját. A történelmi események Fast számára a jelenkor küzdelmeinek és törekvéseinek jelképei, szimbólumai. Fast történelmi tárgyú írásainak egyik legszembetűnőbb értéke a magasfokú feszültség a régmúlt felidézése és a jelen erős, aktuális átérzése között.

Fastnak sikerült a múltat és a jelent összeforrasztania a realista művészet legfontosabb alkotó folyamatában, a típusalkotásban is. Leghatásosabb pozitív hőse, Gideon Jackson a *Freedom Roadban*, egyesíti jellemében nemcsak az államépítés kora több néger államférfiának jellemző vonásait, hanem Benjamin J. Davis jelenkori néger vezető személyiség jellemző tulajdonságait is. Ennek a bátor fogásnak köszönheti létrejöttét ez a rendkívül gazdag és dinamikus jellem, melynek nagy, úttörő jelentősége van a történelmi regény pozitív hősének fogalma szempontjából. Lehetővé válik tehát, hogy olyan hőst alkossunk, aki nincs szigorúan a tényleges történelmi kor keretei közé szorítva, hanem a jövőendő fejlődés jeleit mutatja egy ma élő, hasonló típusú, de a történelmi fejlődés magasabb színvonalán létrejött egyéniség jellemvonásainak felvétele által. Az így létrejövő jellem nem egyesítheti magában a múltat és a jelent kizárólag az író elképzelései szerint; ennek a jellemnek a történelmi valóságon kell alapulnia. De ezt

a valóságot a mai kornak csak azokkal a vonásaival lehet kiegészíteni, kibővíteni, melyek logikus folytatását jelentik az eredeti történelmi szakasznak. Ha az író alkotó munkájában szem előtt tartja a társadalmi fejlődés tudományos törvényeit, el fogja kerülni a történelmi igazság szubjektív elferdítését és hamis »időszerszerűsítését«.

Az elmondottakból nyilvánvalóvá válik, hogy a realizmusnak, azaz a valóság igaz ábrázolásának sajátos vonásai vannak a történelmi regényben. Az író nem saját korának valóságát festi le, hanem elmúlt korok eseményeiről és személyeiről szól, ahogyan megismerte őket a történelmi forrásmunkákból, s ahogyan újjáalakítja őket művészi képzeletében. Az író nem tükrözheti csak passzívan a történelmet, nem helyezheti magát kívül azon az időn és társadalmon, melyben él. Ellenkezőleg: a történelmet korának és kora társadalmának a szempontjából kell bemutatnia. Fast felismerte ennek szükségességét és így eljuttott a valódi művészi szabadsághoz. Szabadon választotta az emberi történelem leghaladóbb tudományos elméletét, a dialektikus materializmust és szabad akaratóból állt a társadalom leghaladóbb osztályai, a dolgozók mellé. Realista módszere így sokkal objektívabbá vált. Mert, ha az író az elnyomó osztályok szempontjait teszi magáévá, azok kizsákmányoló érdekei és parazita életmódja ránehezedenek világnézetére és történelemszemléletére. De ha a valóságban közvetlenül az aktívan-teremtve résztvevő dolgozók szempontjait teszi magáévá, azonnal az objektív igazságot látja.

Az amerikai történelem legfontosabb kérdései új színben tűnnek fel ebben a népi perspektívában. Így tehát az amerikai forradalomról szóló ciklusban — *Patrick Henry and the Frigate's Keel* (1936—45), *Conceived in Liberty* (1939), *The Unvanquished*, (1942), *Citizen Tom Paine* (1943), *The Proud and the Free*, (1950) — felveti a szabadság alapvető értelmének nagy kérdését. Kiderül, hogy a szabadságot pontosan az egyszerű amerikai állampolgároknak azoktól a millióitól tagadták és tagadják meg, akik a legtöbbet járultak hozzá a nemzeti szabadság és függetlenség kivívásához és megőrzéséhez. Fast történelmi regényeinek második csoportjában, amelyek a XIX. század második felében amerikai történelmével foglalkoznak — *The Last Frontier*, (1941), *Freedom Road*, (1944),

The American, (1946), — az író az amerikai *demokrácia* alapjainak és jellegének hasonlóan döntő kérdésével bírkózik meg. Fast vizsgálódása itt sem mutat sokkal kedvezőbb képet. Napfényre kerülnek a faji és az osztályellenesség mély gyökerei, a mai fasiszta irányzatok történelmi előzményei. Fast széles látókörű és objektíven igaz ábrázolása bemutatja, hogy az amerikai szabadság és demokrácia csak a burzsoázia számára jelent szabadságot és demokráciát, a nép tömegei számára korlátokat és plutokráciát jelent.

Fast alkotó módszerének egyik fontos vonása, hogy a történelmi személyiségeket koruk főbb társadalmi erőihez való viszonyukban mutatja be. Míg a jelenkor burzsoá regényírói helyesnek és előnyösnek tartják, ha a híres embereknek csak a magánéletét ábrázolják, Fast alakjait egy nagy történelmi keretben helyezni. Első pillanatban azt gondolhatnánk, hogy ez a módszer egyszerűsíti a hősök lelki életét, lélektanát és egész egyéniségét. A valóságban azonban ennek pontosan az ellenkezője történik. Fast történelmi alakjai csak ebben a széleskörű társadalmi keretben telnek meg élettel, csak így jelennek meg teljes egyéni és társadalmi nagyságukban, személyi boldogságukban és tragédiájukban és ugyanakkor egész történelmi fontosságukban. Fast Tom Paine-portréja azért olyan érdekes és megragadó, mert nemcsak egyéni szerencséjében vagy balszerencséjében ismerjük meg, hanem együtt látjuk harcolni őt az amerikai forradalom katonáival, látjuk, mint vezet radikális körök Angliában, mint ül a francia köztársaság forradalmi Konventjében. Gideon Jackson néger vezető kimeríthetetlen ereje hasonlóképpen nem egy titán, egy felsőbbrendű ember »metafizikai« mindenhatóságaként jelenik meg előttünk, hanem tehetsége együtt nő a rabszolgaságból felszabadított néger nép növekvő szükségleteivel. Gideon Jackson írástudatlan és megalázott rabszolgából kulturálisan és politikailag teljesen érett emberré fejlődik, és továbbra is szoros kapcsolatban áll gyermekkori környezetével, melyet szeret és melyért felelősnek érzi magát.

Az adott történelmi szakasz fő társadalmi irányzatai között Fast felfedez hatalmas földalatti áramlatokat, népi mozgalmakat, melyeket a burzsoá történetészek és történelmi regényírók figyelmen kívül hagytak és elhallgattak, de amelyek gyakran igen fontosak voltak,

vagy éppen döntő befolyást gyakoroltak a történelem alakulására (mint például a pennsylvániai brigádok nagy lázadása a szabadságharc idején, vagy a négerék és fehérek demokratikus együttműködése a polgárháború után).

A cikk ezután Fast elbeszélő stílusa népies jellegének néhány jellemző sajátosságával foglalkozik, majd arra a végző következtetésre jut, hogy Howard Fast lefektette a szocialista realizmus elvein felépülő új típusú történelmi regény alapjait az amerikai irodalomban.

D. K.

THIENOVA, INGEBORG

Der kritische Realismus bei John Galsworthy

[John Galsworthy és a kritikai realizmus]

Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. 1955. 4. sz. 432—446. p.

A polgári irodalomtörténeti kutatás nem értékelte Galsworthy-t igazi érdemei alapján. Kényelmesnek bizonyult Galsworthy-t a modern angol stílus legkiválóbb mesterének tekinteni, anélkül, hogy igazi irodalomtörténeti jelentőségét megállapították volna. A szerző helyesen tekinti Galsworthy-t a Dickens-, Thackeray-i kritikai iskola követőjének. Még határozottabban is rá lehetett volna mutatni, hogy Galsworthy Thackeray-t tudatosan követte és szatirikus társadalomábrázolása művészetének centrális problémája.

A cikk részletesen tárgyalja Galsworthy életkörülményeit és írói fejlődését, majd külön foglalkozik műveivel. Kimerítően elemzi első jelentős művét, a *Forsyte Saga* első részét, a *Man of Property*-t, melyet Galsworthy legtökéletesebb művészi alkotásának tekint. Helyesen polemizál más kritikusokkal, akik nem ismerik el ennek a műnek igazi értékét, mely a társadalmi kritika élesen leleplező erejében rejlik. A cikk szerzője szembeszáll André Chevrillon egyoldalú véleményével, aki a *Man of Property*-ben nem látott mást, mint »a Forsyte állattan kitűnő kézikönyvét«. Valóban, az a tény, hogy Galsworthy alakjait a legaprólékosabb realista ábrázolásban mutatja be, még nem ok arra, hogy ne vegyük észre a realista ábrázolás célját. Galsworthy nem miniatűröket festett, hanem kritikus szemmel leplezte le alakjai hibáit. Helyesen állapítja meg a cikk szerzője, hogy még a marxista Ar-

nold Kettle sem értette meg Galsworthy mesterművének igazi jelentőségét, mert szerinte »a *Man of Property* olyan, mint egy múzeumban kiállított tárgy, nem élő művészet«. Élesen mutat rá a szerző ennek a megállapításnak egyoldalúságára is egy olyan műben, mely elsősorban azt akarja bemutatni, hogy milyen fogadtatásban részesül az igazi művész egy el-lenséges kapitalista környezetben. Galsworthy művészetének egyik legnagyobb bizonyítéka Bossiney alakjának megrajzolása. Mindvégig a háttérben marad, alig ismerjük meg, csak titokzatos halála világítja meg szerepét a regényben. A művész feltétlenül elpusztul abban a társadalomban, melyet kizárólag csak az egyéni érdek vezet.

A cikk rámutat ezután a *Forsyte Saga* egyik fő fogyatékoságára, mely természetesen Galsworthy osztálykorlátainak következménye. Galsworthy társadalomkritikája azért egyoldalú, mert csak a burzsoázia felső rétegét mutatja be, a proletariátus tagjai teljesen hiányzanak portrégalériájából. Bár szerepel néhány munkás műveiben, de sem Tony Bicket és felesége a *White Monkey*-ban, sem Roberts a *Strife* c. drámában, sem a Hughs-család a *Fraternity* c. drámában nem tekinthető tipikus alakoknak, mert az író főleg egyedi vonásokkal jellemzi őket. Galsworthy a humanista mély megdöbbenésével szemléli a munkássztály kizsákmányolását, de szálanmon kívül más megoldást nem lát, mint egyéni kezdeményezésekkel kiegyensúlyozni ezt a társadalmi igazságtalanságot. Ennek egyik példája az *End of the Chapter* főhősének, Michael Mont-nak kolonialis terve.

Galsworthy realista művészetének lényege, hogy rámutat a kapitalista burzsoázia uralmának válságára. Művészetének ez a centrális, tudatos problémája. Ez világosan látszik, ha egész életművét szemléljük az *Island Phariseestől* a *Flowering Wildernessig*. A cikk szerzője azonban úgy látja, hogy társadalmi bírálata sokkal élesebb korai regényeiben, mint a későbbiekben. Az *Island Pharisees* (1904) talán a leghaladóbb gondolatokat tartalmazza, ha a regény gyenge alkotás is, a *Man of Property* pedig nemcsak legtökéletesebb alkotása, hanem a legélesebb állásfoglalás a birtoklásvágytól (»sense of property«) fűtött kapzsi, pénzsóvár burzsoáziával szemben. A cikk szerzője szerint Galsworthy későbbi műveiben az éles kritika eltompul. Legjobb példája ennek az a változás, amely Soa-

mes alakjának ábrázolásában tapasztalható a *Forsythe Saga* és a *Modern Comedy* regényeiben. A *Man of Property* majdnem undorító, öntelt Soames-ja végül a legrokonszenvesebb alakká válik, akiben még önéletrajzi vonásokat is lát sok kritikus. Meg kell jegyeznünk, hogy ez a jelenség, mely teljes mértékben fellelhető Galsworthynél, nem egyedülálló. Igen sok művész, idősebb korában, ha meg is tartja kritikai állásfoglalását, elcsendesedik és szatírájában a színek élessége eltompul, és az érett humanista megbocsátóbb, megértőbb lesz az emberi hibákkal szemben. Ez épp úgy áll Shakespeare-re, mint Balzacra, vagy Thackeray-re is.

Igen helyesen mutat rá a cikk szerzője, hogy Galsworthy amikor a burzsoázia válságjelenségeit vizsgálja, fontos szerepet tulajdonít annak, hogy nemcsak a gazdasági jellegű eseményeket mutatja be, mint amilyen a londoni nagy sztrájk leírása, hanem figyelme — főleg későbbi regényeiben — kiterjed azokra az antirealista tendenciákra, melyek az irodalomban, művészetekben és zenében megnyilvánulnak és világosan jellemzik egy hanyatló osztály dekadens kultúráját. Legjobb példája ennek Wilfrid Desert, a deklasszálódott arisztokrata, dekadens költő. A cikk szerzőjének ez a helyes megállapításával, mert a kulturális válság bemutatása Galsworthy kritikai realizmusának elmélyülését, nem pedig elhalványodását jelenti.

Cikkének utolsó két oldalán a szerző egészen eredeti megvilágításba helyezi Galsworthy világszemléletét. Szerinte Galsworthy összes regényein végigvonul esztétikai hitvallása, melyben a szépség teljes mértékben azonosul a jósággal. Tételének megvilágítására elemzi a szerző a *Forsythe Saga* nőalakjának, Irene-nek megrajzolását. Soames első felesége valóban elmosódott alak, és az olvasó nehezen tudja megérteni lenyűgöző hatását a férfiakra. Ez az ábrázolás — a cikk szerzője szerint — Galsworthy erkölcsi platonizmusának következménye: azért mutatja be Irene-t jónak, holott ez cselekedeteiből nem világlik ki, mert a szépségének aktív hatóerőt tulajdonít. Galsworthy idealizmusát oxfordi egyetemmel éveit alatt szívhatta magába, mely át volt itatva Morris, Ruskin és a praerafaeliták tanításaival azokban az években, amikor ő egyetemre járt. Nézetem szerint kár, hogy a szerző csak Irene alakját elemzi, mely bizonyos fokig Gals-

worthy feleségének portréja, és Galsworthy esztétikai idealizmusát nem próbálja többoldalúan kimutatni. Nézetem szerint Galsworthy kritikai realizmusának vizsgálatánál ki kellene terjeszkedni más nőalakjainak vizsgálatára is. Dinny Cherrel, aki egyáltalában nem szép, az *End of the Chapter* legpozitívabb alakja és bizonyítéka annak, hogy Galsworthy a női egyenjogúság alapján áll és teljesen megérti a modern nő problémáit, elítéli azt a társadalmat, mely nem ad más szerepet neki, mint a Viktória korban. Sok más esetben sem helytálló a cikk szerzőjének megállapítása, pl. Fleur Forsythe, bár nagyon szép, de önző és szívtelen.

I. Thienova cikke számos, Galsworthy értékelése szempontjából érdekes és helyes megállapítást tartalmaz. Ezen az úton haladva ki fog alakulni az a kép, mely új helyet biztosít Galsworthynek a modern angol regény mesterei között.

R. É.

WYKA, KAZIMIERZ

O komedij w Panu Tadeusza

[Vígjátéki elemek a Pan Tadeuszban]

Twórczość, 1955. 11. sz. 121—136. p.

Epopcja Mickiewicza

[Mickiewicz eposzelmélete]

Życie Literackie, 1955. 48. sz.

Trojka opisowość Pana Tadeusza

[A hármas leírás a Pan Tadeuszban]

Nowa Kultura, 1955. 48. és 49. sz.

Nagy viták előzték meg a Mickiewicz-centenáriumot, — az irodalomtörténetesek vitáinak gyűjtőpontjába került az a kor, az az irodalmi irányzat is, melyet Mickiewicz teremtett meg, mely Mickiewiczet teremtette meg a lengyel irodalomban: a lengyel romantika. Még nem aludt ki e viták tüze, mely az elméleti kérdések, általánosítások és definíciók tisztázását tűzte ki céljául, — s egy, legfőbb követelménybe torkollott: a művek, az irodalmi anyag konkrét elemzéséből kell kiindulni, csak a konkrét kutatások eredményeiből lehet általános elméleti következtetéseket levonni. Hogy e követelmény hangoztatása nem volt pusztába kiáltó szó, annak első bizonyítéka a Mickiewicz-év termése, s ezen belül a lengyel irodalmi folyóiratok ünnepi Mickiewicz-számai. E lapok anyagában az irodalmi feldolgozások — elbeszél-

lések és versek — és az egyéni élmények, lírai reflexiók mellett a legtöbb hely a konkrét Mickiewicz-kutatásoknak, a tudományos elemző munkának jutott. Első helyen kell említenünk Kazimierz Wyka három tanulmányát, a *Pan Tadeusz* vígjátéki elemeiről, Mickiewicz epepeia-elméletéről és a *Pan Tadeusz* leíró művészetének három típusáról és forrásáról.

Wyka a *Pan Tadeusz* vígjátéki elemeiről írt tanulmányában először rámutat a mű dramaturgiai elemeire általában, néhány drámai elemére, s azután részletezi a vígjátéki elemeket. Összeveti pl. a Bíró két monológját, s kifejti, hogy mi teszi az egyiket vígjátéki jellegűvé: a Bíró maga jellemzi a monológgal saját egyéniségét, maga neveteti meg az olvasót sajátmagán. Wyka végigkíséri a cselekmény humoros mese-fonalát: Teliména történetét, elemzi azokat a jeleneteket, melyekben vígjátéki helyzet alakult ki körülötte, a párbeszédek vígjátéki hatást keltenek. De megvizsgálja Wyka Teliména cselekedeteinek rúgóit is, s igazat ad neki: a magányos, vagyontalan nő az adott korban és helyzetben nem találhatott más módot jövőjének biztosítására, mint a férjvadászatot. Foglalkozik még Gerwazy alakjával is, bemutatja szerepét a dobrzyni tanácskozásban és a soplicowói csatában; végül megállapítja, hogy a *Pan Tadeusz* ellenállhatatlan varázsa nemcsak lírai, festői és mese-motívumaiban rejlik, hanem vígjátéki elemeiben is.

A *Zycie literackie* hasábjain jelent meg Wyka tanulmánya Mickiewicz epepeia-elméletéről; fő forrása Mickiewicz párizsi, Collège de France-beli előadás-sorozata. Mickiewicz érdekes fejtegetései az eposz-költészet előfeltételeit vizsgálják, s annak sajátos formáit a szláv irodalmakban. Mickiewicz megállapítja, hogy a szláv népek költészete természetes, földközeli, eposz-költészetükből hiányzik a csodás elem, nincsenek benne természetfölötti jelenségek, nincsen szláv mitológia. Az *Igor-ének* és egyéb szláv költői művek elemzéséből azt a következtetést vonja le, hogy a mitológiát és a csodákat a természetből vett képek, a természet megelevenítése helyettesíti, — ember és természet aktív kapcsolata a költészet tükrében. Wyka összefoglalva az előadások ide vonatkozó részeit, rámutat arra, hogy Mickiewicz elmélete szerint a szláv epepeia garanciája a népi természet-érzés, s a naív eposz alapvető

követelménye a történeti igazság realizmusa.

Ember és természet aktív kapcsolata, természeti képek megelevenítését vizsgálja Wyka Mickiewicz leíró-művészetéről írt tanulmányában is. A leírások három típusát különbözteti meg *Pan Tadeusz*ban, s a II. ének egyik részletén mutatja be mind a hármat. A konyhakerti leírásról van szó: az informatív jellegű, szinte gazdasági kalendárium-szövegű részt antropomorfizált, az emberek világából vett hasonlatokban és képekben gazdag leírás követi; s ezután lép a képbe az ember, s az ő személye eleveníti meg a környező természeti jelenségeket, tőle kapnak lírai színezetet.

Wyka a három leírás-típust vizsgálva Mickiewicz forrásait kutatja, és bőséges szakirodalmat idéz; hol hivatkozik rá, hol cáfolja. Felsorolja az egykorú »gazdasági« költészet alkotásait, s a fiziokratizmusban és Jacques Delille művében (*Les jardins*) találja meg a költő egyik »mesterét«. Delille irodalmi programjához tartozott az informatív jellegű leírás mellett a természet antropomorfizálása is; de Wyka más forrást is keres, és a népköltészethez jut el. Foglalkozik a primitív népek mitológiáját helyettesítő, panteisztikus természet szemlélettel, majd a népdal-költészet egy ismert stíláriusjegyével: a paralellizmussal. Ilyen paralellizmusról beszélhetünk olyankor, mikor a népdal egyes sorai természeti és emberi világból vett képeket állítanak egymás mellé anélkül, hogy egymáshoz hasonlítaná őket. E paralellizmust is Mickiewicz forrásának tekinti Wyka, de hangsúlyozza, hogy nem lehet egyszerűen egyenlőségi jelet tenni a népköltészet és primitív népi képzeletvilág, továbbá a népdalok paralellizmusa, és a költő alkotta képzeletvilág, a *Pan Tadeusz* leírásai, képei és hasonlatai közé.

Wyka véleménye szerint tehát Mickiewicz írói műhelye egyesíti magában a Delille-i költemény hagyományát, az emberi gazdálkodáselrendezte természet dicséretét a népi természet szemlélet és a népköltészet köréből vett képekkel. A harmadik forrás a romantikus költészet szemlélete, mely az ember személyes érzéseivel itatja át a természeti jelenségeket. Ennek alapját Wyka a romantikus természetfilozófiában, főleg Schelling rendszerében találja meg. Ide vezeti vissza a harmadik leírás-típust.

Befejezésül Wyka megállapítja, hogy e különféle szemléletmódok és hagyományok harca teszi színessé és érdekessé Mickiewicz leírásait.

Az értékes tanulmányból hiányoljuk Mickiewicz antik irodalmi kapcsolatainak vizsgálatát. A »gazdasági« leírásoknál bizonyára szerepet játszott Delille mellett Vergilius *Georgiconja* is (ne feledkezzünk meg Mickiewicz nagy klasszikai-filológiai műveltségéről, — hiszen Lausanne-ban e szakterület előadó tanára lesz!), s hasonlatai, természeti képei bizonyára Homéroszt is elődüknek vallják. Ezen a téren kiegészíti Wyka kutatásait L. H. Morstin értékes tanulmánya. (*Twórczósé*, 1955. 11. sz. 99—110. p.)

Morstin a *Pan Tadeusz*t Homérosz eposzai mellé állítja, hasonló vonásokat fedez fel bennük. A tulajdonképpeni cselekmény itt is, ott is igen csekély; az eposzok hősei nem különösképpen jók, se nem okosak, vagy erőnyesek, de fajtájuk jellegzetes képviselői, — mindkét író egy letűnő világ képét rajzolja meg, egy forduló korban. Morstin Homéroszt kifejezetten Mickiewicz példaképének tekinti; szerinte a lengyel költő antik elődjéről mintázta pl. a soplicowói csata leírását, az ellenség rokonszenves ábrázolását Rikov kapitány alakjában, a cselekmény lezárását egy lírai feszültségű ponton, a tulajdonképpeni végkifejlet előtt. Megállapítja, hogy Mickiewicz felelőmúlja mesterét a hősök lelki folyamatainak megrajzolásában; foglalkozik a homéroszi eposzok és a *Pan Tadeusz* írónikus elemeivel.

Részletesen tárgyalja az író Homérosz és Mickiewicz leíróművészetét (ezen a ponton érintkezik Wyka tanulmányával). Hasonlóságot lát a két nagy epikus költő természet-látása és hasonlatai közt; több helyet idéz a természet és az emberek világának hangulat-párhuzamára, a természeti jelenségek plasztikus leírására. Az *Iliás* és az *Odyszeia* háttere a tenger, a *Pan Tadeuszé* a litván őserdő; ezen a hátteren játszódik le a cselekmény, bemutatva az ember mindennapi életét, munkáját, örömeit és mulatságát. Összehasonlítja Morstin az *Iliás* (XVIII. ének) és a *Pan Tadeusz* egy-egy táncleírását, s végül költői ábrándját juttatja kifejezésre: jó lenne, ha valaki lefordítaná a *Pan Tadeuszt* — ógörög nyelvre!

K. G.

BERNDT, ROLF

Neue Wege in der englischen Folkloristik

[Az angol folklorisztika új útjai]

Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. 1955, 3. sz. 320—363. p.

Nagy érdeklődéssel vettük kezünkbe Rolf Berndt terjedelmes tanulmányát, melyben a szerző a cím után ítélve az angol folkloristák új módszereiről kíván beszámolni. Várakozásunkat még fokozta a bevezető szakasz, amelyből kitűnik, hogy az angol marxista kutatók munkájának ismertetésére s egyben az angol folklorikustól haladó hagyományainak értékelésére törekszik. Sajnálatos, hogy csak első céljának tudott eleget tenni — amennyiben néhány kutató népszerűsítő jellegű népdalgűjteményét s kapcsolatos fejtegetéseit ismerteti — a másíkról csupán általánosságban nyilatkozik.

Tudvalevő, hogy az európai folklorisztika története Percy püspök 1765-ben megjelent *Reliques of Ancient Poetry* c. balladagűjteményének megjelenésével kezdődik s hatása Herderével párosulva ösztönöz gyűjtésre mindenütt a XIX. század kezdetén. Az is köztudomású, hogy a »folk-lore« mint műkifejezés a népköltészet és néphagyományok meghatározására 1846-tól kezdve az angol Thoms ajánlatára vált általánosan elfogadottá. E tények jelentőségét, a haladó hagyományok fontosságának felismerését, újszerű megvilágítását el kell várnunk a marxista bírálótól, csak úgy mint azt, hogy megfelelő módon értékelje a nemzetközi folklorisztika két nagy angol úttörőjét, a balladakutató Francis J. Childet, valamint a népdal ma is időszerű elméleti vizsgálóját, Cecil J. Sharpot. Mindketten méltó folytatói voltak a klasszikus hagyományoknak, oly haladó tudósok, kiknek munkásságára bizvást építhet a modern marxista tudományosság. E helyett a cikkíró azonban, hangoztatva a burzsoá elméletek tarthatatlanságát, oly mondatokat emel ki műveikből, melyek ma már nyilvánvaló módon elavultak.

Nem tarthatjuk helyesnek azt a módszert sem, amelyet Berndt a mai marxista kutatók érdemeinek kiemelésére használ. Itt ti. olyan, ma már régen elavult reakciós elméleteket vonultat fel, amelyeket azóta százszorosan megcáfoltak maguk a polgári kutatók. Ma már aligha ért valaki egyet Naumann itt ismertetett »gesunkenes Kulturgut« elméletével, azt se gondolja ma már senki, hogy a népköltészet hordozója csakis a parasztság. Ma már mindenütt nyugaton is s főleg Amerikában nagy lendülettel

folyik a munkásfolklorgyűjtés (elég itt a sok közül Korson, vagy Greeway hatalmas gyűjteményeire utalnunk). Berndt az elavult nézetek cáfolatára fölszegelesen szentelt egy egész fejezetet.

Jó lett volna, ha Berndt említést tesz a jelenlegi angol folklorisztika általános helyzetéről, helyes és helytelen irányairól, ha megbírálta volna azokat. Lehetett volna szólni a városi dolgozó osztályok hagyományaival foglalkozókról (Hole, Burke, Murray), a történeti folklor nagyszámú kutatójáról (különösen a rendkívül gazdag újabb Robin Hood-irodalomra gondolok), a *Folk-Lore* c. folyóirat működéséről, a Sharp iskola képviselőinek (pl. Maud Karpelesnek) újabb munkáiról és, ami a népszerűsítő munkát illeti, a *Folk-Lore Society* és az *English Dance and Song Society* működéséről. Úgy véljük, mindezek megérdemlik a marxista szempontú kritikát, mégpedig összevetve a Szovjetunióban és a népi demokratikus országokban folyó hasonló kutatások eredményeivel, nem pedig szembeállítva a történelmi materializmus elméletét ugyan felhasználó, de kezdő angol marxista folkloristák próbálkozásaival. Már csak azért is fontos lett volna ez, mert a speciálisan angol körülmények hozták létre azt a kis kutatógárdát is, amely marxista módszerekkel nyúl a folklor anyagához.

Rátérve már most az új irány ismertetésére, Berndt itt főleg A. L. Lloydnak, az ismert zenekutatónak három művére támaszkodik (*The Singing Englishman. An Introduction to Folksong.* London, 1944; *Come All Ye Bold Miners. Ballads and Songs of the Coalfields.* London, 1952; *Folk-Song for Our Time.* — *The Marxist Quarterly.* 1954, Jan. 47—56. p.) néhány kisebb gyűjteményre, valamint főleg a *Daily Worker*ben megjelent újságcikkekre. Mindezek alapján értesülünk arról, hogy 1951-től kezdve egyre szélesebb rétegekben folyik az angol népköltészet népszerűsítése, továbbfejlesztése és társadalmi gyűjtése. A marxista elmélettel felvértezett munkásság áll a mozgalom élén s a nemzeti kultúrának a népi kultúrából való újjáteremtésében részt vesznek az ifjúsági szövetségek is. Különösen nagyjelentőségű az, hogy a *Workers' Music Association* tudományos feladatot vállalt magára: magnetofon- és gramfonfelvételeket készít, köteteket ad ki, s a vállalkozás jövőjét az is biztosítja, hogy vezetője olyan lelkes és képzett gyakorlati szakember, mind Lloyd.

Berndt tanulmányának legértékesebb két fejezete (4—5.), egyrészt, melyben

bemutatja Lloyd *Singing Englishman*-jében a marxista történeti folklor-kutatás módszere alapján készített vázlatát az angol népköltés alakulásáról, másrészt melyben az új ipari folklorról ismerteti. Itt valóban világosan megmutatkozik a marxista módszer fölnyene. A népköltés fejlődése szorosan összefonódik a társadalom fejlődésével, történeti-politikai eseményekkel, a társadalmi ellentétek fokozatos éleződésével. Ezt a rendelkezésre álló anyag alapján Lloyd nagy vonásokban mutatja meg; bizonyosak vagyunk benne, hogy elméleti megállapításait az eddig feltáratlan anyag még gazdagabb példatárral fogja igazolni.

Lloyd a középkortól az ipari forradalom korszakáig tematikai szempontból, tekintetbe véve a társadalmi valósághoz fűződő viszonyt, három kategóriába sorolja a népdalköltészetet: 1. Misztikus témák felhasználása a való élet sivársága elől való menekülésként. 2. Az élet valóságával foglalkozó daltémák, melyeknek egy része azonban még nem ismeri fel azt, hogy a helyzet megváltoztatható, más része pedig úgy igyekszik vigasztalódni, hogy művészi eszközökkel szépíti meg az élet árnyoldalait, ideáizálni próbálja a rosszat, hogy »minden rosszban van egy szemernyi jó is«. 3. Oly dalok, melyekben kifejezésre jut az aktív törekvés a világ igazságtalan rendjének megváltoztatására. Az idetartozó dalok nemcsak feltárják a nép nyomorúságos helyzetét, hanem harcba szólítanak a kizsákmányolás megszüntetésére.

Különösen figyelemreméltó, amit Lloyd a korai polgárosodásról, a városi proletariátus rohamos fejlődéséről ír. Igen meggyőzően mutat rá arra, hogy a különféle mesterségekkel, ipari foglalkozásokkal kapcsolatos dal- és balladaköltészet miként virágzott ki páratlan gazdagságában, párhuzamosan a társadalom kapitalista fejlődésével. Hasonlóképpen érdekes, amit a régi hagyományt részben folytató, részben romboló broadsheet-balladatípus kialakulásának körülményeiről ír, valamint a Robin Hood és az outlaw-költészetrel kapcsolatban fejteget. Már a XVIII. században forradalmi proletártömegek tiltakozó költészetéről számolhat be Lloyd, amikor a munkanélküliség, nyomor a munkástömegek forradalmasodásához vezet, és a lázadások, demonstrációk megteremtik a maguk sajátos népköltészetét. A XIX. század elején fellépő proletáryomorúság kísérőjelensége a bűn: tömegesen deportálják Ausztráliába a legkisebb vétéséért is a szegénységet. Új balladatípus

születik: a gyarmati kényszermunkások szomorú sorsukat éneklék meg, hiszen sose térhetnek vissza szülőföldjükre, ha le is töltötték büntetésüket, annyi pénzük sose lesz.

Külön fejezetben foglalja össze Berndt a munkásdalok és balladák új (XVII. száznál nem régebbi) anyagát. 1952 előtt ezeknek gyűjtésével senki sem foglalkozott Angliában. Az itt ismertetett gyűjteményekben szereplő mintegy száz szöveg megrázó dokumentuma kétszáz esztendő szerveződő munkásmozgalmának; s további gyűjtés bizonyára még gazdagabb források nyomára vezet majd a kutatókat. Lloyd 67 balladája közül, melyek főleg az észak-angliai bányavidékről származnak, a legrégebb 1793-ból való, az utolsó pedig 1934-ből. Témái közt szerepelnek a bányászélet

nyomorúságát panaszló dalok, szerencsétlenségeket, tüntetéseket, sztrájkokat megéneklő balladák. Sokkal vérszegnőbb az az anyag, amelyet az ipari munkásság más rétegében gyűjtöttek. Ewan MacColl kis kötetében csupán ízelítőül ad egy-egy takács-, mozdonyvezető-, szállítómunkás-, útkövező-balladát; a gyűjtés még a kezdet-kezdetén áll. A szép kezdeményezésről az »industrial folklore« anyagának feltárására csakis a legnagyobb elismerés hangján szólhatunk. Azt kell még itt megjegyezni, hogy az angol munkásballadák és dalok formái, esztétikai szempontból sokkal kiforrottabbak, mint az újabbkeletű magyar darabok, jóllehet, nem érik el a sokkal régebbi angol—skót balladák formai csiszoltságát.

D. L.

TÖKÉS ORSZÁGOK HALADÓ FOLYÓIRATAI

BARNES, LOIS

American and British Folk Song

[Az amerikai és angol népdal]

Science and Society, 1955. 4. sz. 333—342. p.

Lois Barnes cikke az egyre nagyobb érdeklődést keltő amerikai folklórral foglalkozik, majd néhány amerikai és angol kutató újabb könyvét bírálja. A szerző szerint az érdeklődés leginkább a népzene irányul s jellemző adatként megemlíti, hogy a dzsessz — mely részben népzene, vagy legalábbis a népzene leszármazottja — komoly tudományos irodalommal rendelkezik, szinte akadémiai rangot kapott. A *The Bulletin of the New York Public Library* bibliográfiájában több mint négyszáz könyv szerepel a dzsessz irodalmáról. A folklór, melynek tudományos eredményeit néhány poros könyv őrizte csupán a nagy könyvtárak mélyén, a nagyközönség elé került.

A néprajzkutatók gyakran mondják, hogy a történelem az, ami megtörtént, a folklór pedig, amit a nép szeretett volna, hogy történjék. Ez a meghatározás túlértékeli az akadémikus történettudományt és lebecsüli a népi gondolkodás egészséges logikáját. A nép valóságérzéke sokkal erősebb, semhogy hiábavaló álmokba meneküljön s nem agyoneszményített hősöket alkot — mint Walt Disney Crockettje, akit a meghamisított múltból halásztak elő — hanem valóságos parasztok, indiánok és négerék érze-

lemvilágáról énekel. Walt Disneyék idealizált hőse, Davy Crockett, a valóságban félig csirkefogó, félig bolond kalandor, a gyarmatosító »felsőbbrendű« fehérember típusa volt. Ennek a Crockettnek »hőstetteit« sorozatban gyártják Disneyék laboratóriumában — de nem lehet véletlen, hogy a gyerekek milliói, bár valószínűleg nem rendelkeznek alapos történelmi tudással, gúnydalt énekelnek egy ilyen Crockett-eszményítő, futószalagon gyártott »népdalra«. Egészséges ósz-tonúkkal úgy látszik megérezték, hogy itt valami olyanról van szó, ami hamis és hazug. Miért lenne a nép ítélőképesége és valóságérzéke erőtlenebb a gyermekekénél?

Barnes ezután az amerikai népdal jellegéről beszél. Igaz — írja —, hogy már nem vagyunk daloló nemzet, mint az olaszok, wales-iek vagy oroszok. Műköltészetünk nem kerül a nép ajkára, mert szemlélete és formakincse lényegében más — míg Spanyolországban például Garcia Lorca szimbolista és szürrealista verseit is mint népdalokat éneklé a nép. Mégis — írja Barnes — népdalainkban igen gazdag változatosságot találunk: faji, nemzetiségi, politikai és osztályellentéteket tükröznek. Csak elemezni kell ezeket a népdalokat és kiderül, mennyire a kor társadalmi talajából nőttek virággá.

Sajnos, a tudóskor legnagyobb része — írja Barnes — nem szívesen foglalkozik a nép művészetével s nem beszél a népdalokban megnyilvánuló politikai állás-

foglalásról. Ha mégis megteszik, nem képesek megszabadulni az idealista filozófia büvköréből. Nagy szükség van tehát igazán tudományos gyűjtésekre és feldolgozásokra. A századforduló körül néhány tudós — S. Baring Gould, William Chappell, Francis J. Child, Cecil Sharp, John Lomax — megkezdték ezt a munkát. Működésük azonban csak kezdetnek számít, s így minden összefoglaló művet, gyengéivel együtt, örömmel kell fogadni.

Reginald Nettel új könyvének (*Sing a Song of England*) végső következtetése szerint az angol népdal történelmi fejlődésen ment keresztül, együtt változott és alakult a társadalommal. Ez a megállapítás figyelemreméltó fejlődést jelent — írja Barnes —, mert végre megdönti a régi, statikus szemléletet, mely szerint a népdal az »örök« paraszti lélek időtlen kifejezője. De bármennyire is helytálló és örvendetes ez az előrehaladás Nettel könyvében, miután a szerzőnek nincs határozott módszere, menthetetlenül eklektikussá és zavarossá válik. Nettel azzal igazolja önmagát, hogy nem kíván egyetlen szemlélet és ideológia rabjává lenni: »egészében«, összefüggéseiben vizsgálja anyagát. Ezt írja: »Minden freudista fallikus szimbólumokról és minden marxista a zene és társadalomtörténet viszonyáról beszél: sajnos igen kevesen képesek túllépni elméleti korlátaikon«. Ezek után szinte szükségszerű, hogy a könyvben igen sok a tudománytalan, önkényes megállapítás. Míg a szerző freudista, marxista és szimbolikus értelmezések ellen hadakozik — jó néhány népdalban habozás nélkül termékenységi és vallásos szimbólumokat fedez fel. Sőt, a politikai értelmezéstől sem tartózkodik, ha például egy XVII. századbeli *lovagi* énekről van szó. Nettel szerint tehát aki egy paraszt-dalban forradalmi tendenciákat fedez fel, az egy merev ideológia rabjaként tekinthető; aki azonban egy *köztársaság-ellenes* lovagi éneket forradalminak tekint, annak értelmezése kifogástalan.

A. L. Lloyd könyve (*The Singing Englishman*) érettebb és fegyelmezettebb munka. Angol nyelven jelenleg nincs könyv, melyet Lloydéhoz hasonlíthatnánk. Nem népieskedő és nem is akadémiikus, mégis minden sora egyszerű, érthető és tudományos hitelű. Lloyd nem hangoztatja, de megvalósítja, amit Nettel ígért: egészében tekinti az angol népdalt s feltárja a társadalmi-történelmi környezet összefüggéseit.

Amerikában eddig a legjobb, valóban összesítő és a lényegét tárgyaló könyv a két Lomax munkája. (John and Alan Lomax, *Folksong: U. S. A.*) Bár elsősorban daloskönyv, válogatásával, a dalok karakterizálásával, jegyzeteivel helyes szemléletre tanítja az olvasót. A szerzők szerint a népdalkutató az egyszerű ember szószólója. S ez a könyv valóban a népé.

Nemrég jelent meg egy könyv (*The Burl Ives Song Book*), melynek szándékát a következő alcím jelzi: az amerikai dal történelmi távlatokban. Azonban szándéka ellenére nem nyújt teljes képet az Egyesült Államok népdalkincséről. Az 1850 után keletkezett dalokat például kihagyja; összesen három néger eredetű dalt közöl s a »történelmi távlatban« a rab-énekek és munkadalok teljesen homályba merülnek. A könyv végül elkerülhetetlen módon azt sugalmazza az olvasónak, hogy a bányászok, vasutasok, favágók és pásztorok dalai nem tartoznak az amerikai népdal világába — csupán a telepesek és fajtiszta angolszászok énekei.

Sokkal teljesebb és használhatóbb történelmi munka Russel Ames könyve (*The Story of American Folk Song*). Figyelmét nem csupán angol daloknak szenteli, azonkívül alaposan tárgyalja a gyarmati élet, az amerikai forradalom, a polgárháború, a néger rabszolgák és a munkásság dalait. Bár a könyv rövid és népszerűsítő jellegű, tudományos módszere kidolgozott. Alaposan elemzi a korok gazdasági és politikai szerkezetét. Szeretettel és hozzáértéssel beszél a népdalairól, hangsúlyozva, hogy a népművészete értékes és maradandó, összetevője minden kultúrának.

Miles Mark Fisher könyve (*Negro Slaves Songs in the United States*), igen sok kevéssé bizonyítható állítást tartalmaz. Félrevezeti az olvasót, mert nagy filológiai apparátusának görögtüzeiben tényként közöl olyan adatokat és megállapításokat, melyek csupán a szerző igen vitatható feltevései. A könyvnek azonban vannak erőnei is: például a néger spirituálék keletkezésének társadalmi hátterét kutatja, mert nem elégitik ki a néger lélek vallásosságának »örök« tartalmai. Jól használható a könyv bibliográfiai szempontból.

John Greenway könyve sikerültebb (*American Folksong of Protest*). Örvendetes jelenség, ha egy egyetemi kiadvány nemcsak összegyűjti, hanem elemzi is a rabok, forradalmárok, rabszolgák és

munkások dalait. Az elemzések nagy része valóság-hű, tájékozott tudásra vall s a szerző rokonszenvező hangon beszél e dalok rókeiről. Grenway tanulmányának azonban van egy végzetes gyengéje: az elnyomás elleni szociális tiltakozás közvetett megnyilvánulásait — ironia, szimbolika stb. — nem tekinti tiltakozásnak. Ennek következtében igen szűk körre szorítja össze ezt a népdal-típust. S miután csak a nyilvánvalóan tiltakozótartalmú, efemer dalokat sorolja ebbe a csoportba, arra a következtetésre jut, hogy ebben a műfajban igen kevés az értékes és maradandóan művészi. Greenway könyve tehát, bármennyire értékes eredményeket és használható gondolatokat tartalmaz, akadémiakusan korlátozott szemlélete és bizonyosfokú merevsége miatt nem elégíti ki az olvasót.

Összegezve tehát az eddigieket, Lloyd, Lomax és Ames könyveit kivéve, nem jelent meg valóban magas színvonalú, tudományos hitelességű, összefoglaló mű az angolnyelvű népdalkincsről. Ez nem annyira olyan tudósok, mint Nettel, Ives, Fisher és Greenway személyes képességein múlott, hanem talán inkább azt jelenti, hogy Angliában és az Egyesült Államokban valami nincs rendjén a tudomány körül — fejezi be fejtegetéseit Lois Barnes.

G. G.

BEECHING, JACK

The Uncensoring of The Ragged Trousered Philanthropists

[Az eredeti, cenzurálatlan *Rongyos nadrágú filantrópok*]

The Marxist Quarterly, 1955. 4. sz. 217—229. p.

A huszadik század forradalmakkal terhes éveiben valamennyi nemzeti irodalomnak támadt olyan mestere, aki művészetével hidat épített a múlt és a jelen közé, — pl. Oroszországban Gorkij *Az anya* c. munkájával, Kínában Lu Hszin *Az Ah Q. története*, Angliában Robert Tressell könyve, a *The Ragged Trousered Philanthropists* tölti be ezt a szerepet. Tressell regénye annak a sornak a folytatása, amelyet Defoe, Swift és Smollett nyitottak meg, és egyben az angol munkásmozgalom fejlődésével kibontakozó új irodalomnak a kezdete.

Harmadával megcsonkítva, megrostálva, egész fejezetek kihagyásával jelenhetett csak meg ez a regény. Mégis elterjedt és meghódította az olvasókat,

elsősorban a dolgozó emberek tömegeit. Anglia bármely mozgalmi gyűléstermébe benyitva legalább egy olyan embert találunk, aki azt vallja, hogy ez a könyv vezette el a mozgalomhoz és segítette szocialista öntudata kialakításához.

A kritika — ennek a meghamisított kiadásnak az alapján — elmarasztalta a regényt. Helytelenítették a benne hirdett szocialista tanításokat. Hősét, a szocialista Owent szenteskedőnek mondták. Hibáztatták az író, mert könyv második része epizódok láncolata lett és pesszimista befejezéssel oldotta meg. Hiányolták, hogy nincs benne szerelmi történet, »csak munkából, veritékből és szocialista prédikálásból áll«. Ezek a bírálatok részben a mozgalmon kívüli állókritikusoktól eredtek, vagy olyan mozgalmi emberektől, akik külön »elméletet« állítottak fel a szocialista realista regényírásról.

Tressell művét a komoly közönségsiker igazolta. A mű eredeti formájának ismerete pedig — pár éve köztudomású, hogy van a könyvnek egy eredeti, teljes kézírata — megsemmisíti az elmarasztaló véleményeket. A regény cenzurázatlan, teljes szövege újabban meg is jelent.

A fábianus Jessie Pope készítette a megcsonkított kiadást. eltörölte a fejezetbeosztást, ami az egész mű belső átrendezését eredményezte és magából a történetből is kivágott egyes részleteket. Ezekkel a kihagyásokkal tompítani igyekezett Tressell szatírájának, vallásellenességének az élet és a szexuális kérdések tárgyalásának nyersességét. Nemcsak az álszent kor követelményeinek tett ezzel eleget, hanem Tressell világnézetét állásfoglalását is meghamisította. Olyan helyen szakított meg jeleneteket, hogy mondanivalójuk ezáltal éppen ellenkező előjelet kapott, mint Tressell eredeti megformálásában. Jellemző pl. a mű befejezése. A hős, Owen, öngyilkosságban talál megoldást. A meghamisított kiadásban ide kerül a művet záró pont. Az eredetiben azonban Owen túllát saját öngyilkosságán és megsejti népe biztatóbb jövőjét egy olyan korban, amikor az emberek testvéri egyetértésben fognak élni.

Owen, a könyv központi alakja, maga a megtestesült intelligencia és osztályöntudat, de kívüláll a munkásosztályon, amint a valóságban is kívülről hatol be a munkástömegek közé a szocialista öntudat. Owen az eszmét testesíti meg. És a bér munkások, akik szeretnék tisztán látni, hogyan fosztja ki őket a kapitalista

rendszer, nem érzik művészetlennek, hogy a cselekményt minduntalan megszakítják az elméleti fejtegetések, sőt szívesen követik Owen gondolatmenetét.

A regény Hastingsben játszódik, az első világháború előtti években. Tressell, a művelt ír mesterember a búr háború kitörésekor tért ide vissza Dél-Afrikából. Festő volt, és Afrikában igen jól megélt a mesterségéből, otthon azonban az elszegényedés várta. Időközben ugyanis megindult az addig félreeső kis halászfalu kapitalista fejlődése. 1860 óta vasút köti össze Londonnal és egyre jobban kiépül. Az építkezéseket különösen fellendítette az akkor kezdődő mezőgazdasági válság, a vidék elnéptelenedése. A parasztok és halászok a városépítkezésnél kerestek munkát. A városba való áramlás azonban hamarosan az életkörülmények romlását és munkanélküliséget eredményez. A kizsákmányolás növekszik, de az új munkásréteg tapasztalatlan. Már bekerült a bérabszolgaságba, de tudata a régi parasztgazdaságban gyökerezik. Sörrel, álmokkal és a vallás narrikumával még el tudják leplezni előtte rabszolgasága okát és lényegét. Erre a tömegre mondatja Tressell hősé-vel, Owennel, hogy »megérdemlik szენvedésüket«, és ez közel áll Marx gondolatához, hogy a proletariátusnak forradalmakon kell átesnie, nemcsak a társadalmi átalakulásért, hanem, hogy maga is megváltozzék.

Tressell ennek a társadalmi öntudatra még nem ébredt tömegnek az életében mutatja meg a szocialista eszme alakító és átforgató erejét. Műve az igazi realizmus példája. A való életből veszi hőseit. Hastings öreg lakósaik között talán még vannak, akik ismerik az egyes alakok mintaképeit. Úgy formálta jellemeit, hogy azok megtartották önálló egyéniségüket és mégis a társadalmi mondani-
való megtestesítői és hordozói. Az angol munkás ilyen élettel teli, hű és tipikus rajzát Tressell adta először az angol irodalomban. Jellemei valójában azok a társadalom alsó rétegeiből kiemelt jellemek, akik Fieldingtől és Dickenstől Hardyig és Wellsig végigvonultak a realista angol irodalmon, de Tressell könyvében jelentős változáson mennek keresztül. Emberi méltóságra emelkednek és kezdik öntudatosan megszerezni maguknak a vezető szerepet. A munkások, az egyszerű emberek és a mozgalom mély ismerete emelte ide Tressell művészetét, ez teszi regényét a mai olvasó számára is nevelő hatásúvá és érdek-

sé. Megnyitotta az irodalomban azt a perspektívát, aminek az ígérete és biztosítóka az egyre növekvő angol munkásmozgalomban van — a gazdag és szép emberi jövő távlatát.

K. Sz. 'Zs.

GREENLEAF, R.

Jay B. Hubbell: *The South in American Literature*

[Jay B. Hubbell: A Dél az amerikai irodalomban]

Science and Society, 1955. 4. sz.

A cikk szerzője szerint Hubbell könyvének célja, hogy az amerikai irodalomban a »déliek« szerepét tisztára mossa, sőt, felmagasztosítsa. Ehhez elsősorban a »déliek« politikai szerepét kell tisztára mosni, ha másképpen nem, akkor a történelemhamisítás módszerével. Hubbell tehát minden habozás nélkül kijelenti, hogy azok a politikai eszmék, melyek az amerikai nemzetet kialakították, Délen születtek. Az irodalomról szólván, Hubbell professzor szerint a háború előtti déli államok irodalma igen gazdag volt és nemesveretű. Az ilyen kijelentés természetesen következményeket von maga után. Így a szerzőnek többek között azt is be kell bizonyítania, hogy a rabszolgatársadalom nem feltétlenül ellensége a művészetnek. Eme tételét az ókori görög és római példákkal támasztja alá — ugyanakkor azonban elismeri, hogy a párhuzam nem tökéletes, mert a két ókori állam akkor emelkedőben volt, míg a déli államok a XIX. században hanyatlásnak indultak. Hogy miért, azt már nem boncolja a szerző, ugyanis az ő meggyőződése szerint valószínűleg csupán azért, mert a jenkik nem voltak eléggé tevékenyek a kultúra felvirágoztatásában. — Az egész könyv tulajdonképpen kétségbeesett önigazolási kísérlet — úgy látszik, egyetlen elnyomó osztály sem képes rá, hogy üldözési mániáját is elnyomja. Hubbell végül több figyelmet követel ama déli írók iránt, akik bírálják a kapitalizmust. Ezek az írók ugyanis nem azért nem kedvelik a kapitalizmust, mert nem eléggé demokratikus, hanem mert túl demokratikus. Hosszasan el lehet gondolkozni azon, hogy ez a »kritika« kinek a malmára hajtja a vizet?

G. G.

HERRA. MAURICE

Feuilles d'herbe en Europe et en Amérique Latine

[A *Fűszálak* sorsa Európában és Latin-Amerikában]

Europe, 1955. nov.—dec. 137—145. p.

Whitman hírnevét versei külföldön már életében megalapozták. Első és legnagyobb visszhangja Angliában volt, itteni sikere még saját hazájabeli hírért is túlszárnyalta. Angliai tisztelői elsősorban demokratikus érzelmeinek hevét és erőteljes, férfias hangját értékelték és nem vetették szemére, mint honfitársai, rossz ízlését és a finomság hiányát. Whitman verseit Angliában kevesen ismerték, a nagyközönség csak az 1868-as Rossetti válogatás alapján ismerkedhetett meg a *Fűszálakkal*. A költők közül Tennyson és Swinburne voltak nagy hódolói, Swinburne 1871-ben, a Mazzininak ajánlott *Songs Before Sunrise* c. kötetében adózik elismeréssel az »amerikai bárd látnoki tehetségének«. Később Swinburne néhány kifogást emelt Whitman költészetével szemben, azonban sohasem szűnt meg méltányolni a nagy amerikai költőt: szenvedélyes, őszinte hangját, gazdag képzeletvilágát és szabadság-szeretétét.

A szocialista Edward Carpenter is Whitman költészetének ezt az oldalát emelte ki, két verseskötetét Whitman hatása alatt írta. Bár Whitman angliai visszhangja nagy volt, az angol irodalomra mégsem volt jelentős hatással. Kapcsolatot legfeljebb Cecil Day Lewis *The Magnetic Mountain* (1935) c. szocialista inspirációjú versgyűjteményének egy-két darabjában fedezünk fel. A közelmúltban egy újjeländi professzor, S. Muskrove próbált T. S. Elioton is Whitman hatást bizonyítani, eléggé meggyőzően.

A német irodalomban a nyelvi nehézségek ellenére is jelentékeny Whitman hatással találkozunk, amit a német költők és Whitman között meglévő »előzetes« harmóniával magyarázhatunk. Whitman fejlődésének egy korszakában nagy szerepe volt a német idealista filozófiának.

Az első, hitelesség igényével fellépő német fordítás 1898-ban jelent meg Zürichben, egy német és egy ír fordító együttes munkájának eredményeként. 1922-ig, amikor az első teljes és hű fordítás, Hans Reisigeré, megjelent, több válogatásról tudunk. Whitman nagy népszerűségét mutatja, hogy Reisiger fordítása 1946-ban újra napvilágot lá-

tott, majd 1948-ban két újabb kötet került a német olvasók kezére.

Whitman költészete a német irodalomra különösen 1920—1930 között hatott. Detlev von Liliencron — a háború alatt az Egyesült Államokban élt — háborús versei nagyon emlékeztetnek Whitman *Dobpergésére*. Rilket különösen a *Fűszálak* kozmikus és panteista hangja ragadta meg, azonban hiányzik belőle a mintakép férfias ereje és életöröme. Rilke verseiben inkább a félelmet és a magányt szólaltatja meg. Richard Dehmelnél viszont a jövő, a városok, a gépek megéneklésének ihlete találgázott Whitmanéval. (*Landstreichers Lobgesang — Song of the Open Road*).

Több német költő (Alfred Mombert, Arno Holz) verse Whitman formai hatását tükrözi, az ő hosszú vessorainak példájára szakítottak a hagyományos prozódiaival. Whitman németországi népszerűsége az első világháború után érte el tetőpontját, amikor a fiatal költők bátran és felszabadulva énekelhették az ember, a szabadság, a haladás diadalát (Arnim T. Wegner, Heinrich Lersch, Gerit Engelke). Azok a költők, akik Németországban hittek a demokráciában, Whitmanban látták a példaképüket s a nácik hatalomrajutása után kénytelenek voltak külföldre menekülni, mint pl. H. Hesse, F. Werfel, Th. Mann, aki a *Von Deutscher Republikban* hódol Whitmannek.

Németország után Franciaországban volt a legtermékenyebb Whitman hatása. Whitman verseinek első fordításai 1886—1892 között jelentek meg kis szimbolista lapokban, csekély hatást keltve. Igazán ismertté Whitman csak Léon Bazalgette-nek 1909-es fordítása után vált. Fogadtatása nagyon kedvező volt, amihez az is hozzájárult, hogy Bazalgette az előző évben adott ki egy magasztaló életrajzot. Bazalgette istenítési kísérlete többeknek nem tetszett, pl. André Gide-nek, aki azzal vádolta Bazalgette-et, hogy elhallgatta Whitman költészetének legjellegzetesebb vonásait. Gide ezért kollektívát szervezett a kimaradt versek fordítására. Ezek a versek 1918-ban jelentek meg a *Nouvelle Revue Française*-ben. A Gide-féle fordítás sokkal magasabbrendű, költőibb és hűségesebb volt, mint Bazalgette-é. Kár, hogy nem teljes s pl. az *Ének magamról* egyáltalán nincs köztük.

A *Fűszálak* kettős hatással volt a francia irodalomra: formai és tartalmi gazdagodást eredményezett. Gustave Kahnra,

Jules Laforgue-ra és Tristan Corbière-re Whitman verstechnikája hatott, különösen hosszú strófái. Tematikája a szimbolista számára adott újat, akik eddig steril szolipszizmusba zárkóztak, és most a whitmani programnak — a lélek és a test együttes kultuszának — hatására új formulát dolgoztak ki, az »ideorealizmust« (Robert de Souza, St. Pol-Roux). Közvetve Whitmannak köszönhetjük André Gide két életörömöt hirdető himnuszát is, a *Nourritures Terrestres*-t (1897) és a *Nouvelles Nourritures*-t (1935). 1910 körül Whitman hatása módosul. A társadalmi változások előszele, a polgárság útkeresése következtében a politika, a társadalmi mondanivalók egyre nagyobb helyet foglalnak el a költészetben. Ekkor figyel fel egy jelentékeny költői csoport Whitman költészetének másik oldalára; a társadalmi átalakulás harsonását, az új idők prófétáját üdvözlük benne. Követői közt Daniel Halévy, Jean-Richard Bloch, Georges Duhamel, Jules Romains nevével találkozunk. Még Verhaeren költészetében is érzünk Whitman-hatást, bár csak közvetett hatásról beszélhetünk, hisz Bazalgette teljes fordítása csak Verhaeren kötetének megjelenése után látott napvilágot.

A második világháború után franciaországi népszerűsége csökkent, csak az utóbbi években készült néhány Whitman-fordítás, ill. tanulmány.

Oroszországban is tekintélyes volt a *Fűszálak* visszhangja. Fordításukra Turgenyev készült, de terve csak szándék maradt, s így megvalósítása Konsztantyin Balmontra hárult. Az első fordítások 1905-ből valók, gyűjteményesen csak 1911-ben jelentek meg. Balmont szép, de hűségesnek nem mondható fordítása nyomán Whitman versei szép szimbolista versekké váltak. A következő kiadás A. Zsukovszkij fordításában jelent meg, újabb kiadásai 1914-ben, 1918-ban (Lunacsarszkij előszavával) és 1919-ben (a leningrádi dolgozók szovjetjének költségén) követték.

A *Fűszálak* legújabb kiadása 1953-as, s népszerűsége rendkívüli. A *Szovjet Irodalmi Enciklopédia* Whitman Szovjetunióbeli nagy népszerűségét a következőkben magyarázza: »Bár Whitman természetesen nem volt szocialista, de a közösségi érzésnek olyan erővel adott hangot, hogy sajátunknak tekinthetjük

őt az osztály nélküli társadalom megteremtéséért vívott harcunkban. Whitman haladó eszméi, a munka méltóságába, az ember erejébe vetett hite csak szimpátiával találkozhatnak a szovjet olvasók körében.«

Whitman jelentékeny hatással volt több szovjet költőre, pl. Hlebnyikovra, Larionovra, különösen pedig Majakovszkijra, akiknek segítségükre volt abban, hogy egyéni hangjukat megtalálják.

A többi szláv országban: Bulgáriában, Jugoszláviában, Csehországban és Lengyelországban a *Fűszálak* csak töredékes fordításban jelent meg, hatása azonban, különösen a második világháború után tagadhatatlan.

Ezzel szemben a skandináv országokban nagyon hamar és széles körben elterjedt Whitman-kultusszal találkozunk, ebben Dánia jár az élen. Már 1872-ben jelentek meg fordítások és cikkek Whitmanról.

Olaszországban, érdekes módon, nagy sikere volt Whitmannek. Whitman verseinek válogatott fordításai már 1887-ben megjelentek Luigi Gamberale tolmácsolásában, majd 1907-ben a teljes *Fűszálak*, Enzo Giachino munkájaként. Whitman hatása már Carduccinál is jelentkezik, az *Odi barbari*ban találkozunk vele éppúgy, mint D'Annunzio szép *Odi Navali*-jaiban. D'Annunzio szép szonettben is hódolt Whitman emlékének. A közelmúlt egyik legjelentősebb Whitman-nel foglalkozó írása Cesare Pavese 1933-ban megjelent cikke.

Az ibériai félszigeten 1912-ben jelent meg az első fordítás, a teljes *Fűszálak* csak 1946-ban látott napvilágot. A spanyol olvasók körében nem keltett tetszést Whitman pogány és demokratikus költészete, inkább csak egy felvilágosult és haladó kisebbség értékelte, élükön Lorcával és Jorge Guillénnal. Lorca híressé vált ódáiban rövid New York-i tartózkodása alatt emlékezett meg Whitmanról.

Latin-Amerikában viszont Whitman sikere jelentékeny. Most is egyre-másra jelennek meg újabb spanyol és portugál fordításai. A nagy romantikus költő, Ruben Dario *Azul* c. verse a legszebben sommázza Whitman költészetét és az egész világon való népszerűségét.

T. E. I.

JONCHERIE, ROGER

A propos d'une critique „nouvelle”

[Az »új« kritikáról]

Nadeau ou la révolte du critique

[Nadeau, vagy a kritikus lázadásai]

Nouvelle Critique, (1955) 69. sz. 168—180. p., 70. sz. 161—174. p.

Az irodalmi kritika bizonyos idő óta »divatos« lett Franciaországban. A polgári irodalom válságával együtt jár a polgári irodalmi kritika válsága: akár csak az irodalom, a kritika is új utakat keres. Tanulmányok, cikkek jelennek meg, amelyek a kritika jelentőségét, célját, módszereit vizsgálják. Mi a kritika? tesz fel a kérdést, s a válaszok a szerény közhelytől (»az irodalmi kritika múltbéli vagy jelenkori szerzők műveinek vizsgálata megvilágítás, magyarázat, értékelés céljából« — vagy: »az irodalmi kritika tárgya az irodalom«) az olyan bonyolult megállapításokig terjednek, mint J. P. Richardé, aki szerint az a kritikai munka célja, hogy »valamely, a meghamisító véletlenektől megszabadított és sajátos összetartását visszanyert egzisztencia felsőbbrendű egységét visszaadja«. — Roland Barthes, Michelet-ről szóló tanulmányában, arra törekszik, hogy »megtalálja egy egzisztencia, vagy tematika struktúráját... a megszálltságok tervszerű hálózatát«. Albert Béguin szerint az igazi kritika feladata: »az irodalmi átlényegülés eredetében felfedezni a személyiség legsajátabb mélységeiből előtörő mozdulatot«.

Vajon a polgári irodalmi kritika milyen »új irányát« jelölik ezek a szövirágok?

Carloni és Filloux *La critique littéraire* c. tanulmánya szerint a modern irodalmi kritika két iránya: a »lélektani alapozású« és a »marxista szociológiai alapozású« modern kritika. E két irányzatot a szerzők a »pozitivisták megújulás« közös címszava alatt tárgyalják. Elismerik »a marxista sémák értékét«, de megállapítják, hogy a marxista kritika magyarázatai nem alkalmasak arra, hogy »magát az esztétikai tényt a tulajdonképpen irodalom szintjén megvilágítsák«. Mi tehát a helyes kritika feladata? A szűk látókörű és túlságosan dogmatikus »tudományos interpretáció« helyett a művel »azonos hangfekvésben«, »a mű leglényegébe, célzatába és irányába behelyezkedve« túl kell emelkednie, igazi filozófiai technika segítségével, »az átalakulás igen sokszor nagyon is individuálista és bizonytalan szemléletén«. Ha ez

megvalósult, akkor eljutottunk az igazi kritikához, amely — a tanulmány írói szerint — ismét többféle lehet: a) a kifejezés kritikája, b) a mondanivaló kritikája, c) a kutatás kritikája. Mindezek közös jellemzője az a törekvés, hogy »az embert a maga teljességében ragadják meg és meghatározzák emberi állapotát«. A filozófiai kritikának nem annyira az író eszméit, mint inkább »legrejtettebb szándékait« kell kutatnia. Azt kell eldöntenie: mondott-e az író olyat, ami megfelelne az »emberi állapot« által az adott pillanatban feltett valamely kérdésre.

A tanulmány írói tehát — néhol zavaros és szándékosan homályos fejtegetéseikkel — végeredményben a klasszikus idealizmus két tételéhez jutnak el: 1. az írói mű az »emberi állapot« kifejezője, ez pedig az elvont, általános »ember« állapota, tehát megfiatalított kiadása a klasszikus »emberi természet«-nek, az »örök emberi«-nek. Itt a szerzők önmagukkal kerülnek ellentétbe, mert másutt, az idealista kritikát bírálva, kijelentik, hogy »azt az állítást, amely szerint örök igazságok léteznének... vagy emberi természet... a komoly vizsgálat egy pillanatra sem fogadhatja el.« 2. az író eredetisége ellenben abszolút és megfoghatatlan, a világot »belső séma« szerint ragadja meg, s a kritikának ezt a belső sémát kell helyreállítania. »... az írói mű, amennyiben vallomás, rejtjeles vallomás, amely személyes viszonyok világára utal, ezeket kell tehát felderíteni.«

Ime, az idealista kritika alapvető ellentmondása, egyfelől azt állítja, hogy az írói mű »az emberi állapot emberének« objektív és általános érvényű leírása, másfelől viszont, mégis teljesen szubjektív és irracionális meglátás eredménye, amelyet az író egyéni- és rejtjeles — nyelvezet segítségével juttat kifejezésre.

Ez az ellentmondás nemcsak Carloni és Filloux sajátja: megtalálható a polgári kritika egyéb — fentebb már említett — művelőinél is.

J. P. Richard *Littérature et sensation* [Irodalom és érzés] címmel közel négy tanulmányt (Stendhal, Flaubert, Fromentin és a Goncourt-testvérek). Előljáróban megállapítja, hogy a kritika feladata: »az élet és a mű által szolgáltatott adatok összeillesztése és távlatba állítása.« Stendhal-tanulmányában azt fejtegeti, hogy ezt az író az értelem és a szív, az elemző hajlandóság és a szintézis utáni vágy közötti konfliktus jel-

iemzi. Nem éppen eredeti állításának bizonyítására a *Pármai kolostorból* vett idézetekre hivatkozik. De a tanulmány végén beismeri, hogy a tétel ellenkezője ugyanúgy bizonyítható lenne. A kötet többi tanulmányai hasonló értékűek.

Roland Barthes Michelet-tanulmánya tovább megy az eredetiség útján. Olyan messze megy, hogy már egyáltalában nem is lehet követni. Michelet szerinte megszállottságok szövédéken át élte meg a történelmet. Nyelvezete rituális, egyházi nyelv, ő maga a történelem áldoztató papja. »A múlt feltámasztása nem metafora: valóban szent áldoztatás, a halál megszelídítése.« A michelet-i történelmi arcképekhez különleges »szentírás-magyarázat« szükséges. Ez a szövegmagyarázat pedig hemzseg az olyanféle kifejezésektől, mint: Isten-Történelem, Tudomány-Történelem, Növény-Történelem, Spirál-Történelem, Egyenlet-Történelem, Álom-Halál, Nap-Halál, Macska-Ember, Óz-Ember, Bika-Ember stb., stb. Valósággal kabbalisztikus magyarázatokat fűz Michelet egyes mondataihoz. Pl. »Kallisztenészt, Arisztotelész unokaöccsét Nagy Sándor parancsára keresztre feszítették. Ebből a mondatból semmit nem értünk akkor, ha nem gondoljuk meg, hogy Arisztotelész, az energia filozófusa itt a cselekedet témáját személyesíti meg, míg Sándor a játékát, a bajt és a monarchista puffadtságát: tehát a férfias igazság áll szemben a nőies bájjal.«

Ebből a példából is látszik, hogy Barthes Michelet műveiben a különböző, egyszerű vagy furcsa »témák« játékát keresi. Ezek a témák — manicheus hagyomány szerint — legtöbbször ellentétesek: Jó és Rossz, Szív és Értelem, Kegyelem és Igazság. A Michelet-nél tagadhatatlanul meglévő — gnosztikus hatást annyira eltúlozza, hogy valóságos mágiába és okkultizmusba téved. Michelet Robespierre haláláról szóló sorait így magyarázza »...két vér harcol egymással, az egyik szegény, száraz, olyan sovány, hogy mesterséges vér, a galvanikus erő segítségével szorul; a másik a Thermidor-i asszonyok vére (Thermidor a történelem nap-hava): szuperlatívusz-vér, ez, amely a felséges vérnemesség jellemvonásait egyesíti: forró, piros, meztelen, túltáplált. Ez a két vér farkasszemtel néz (?) azután a Vér-Asszony felfalja a Macska-Papot.«

Magáról Michelet-ről Barthes ezt a meglepő jellemzést adja: Szobalányember, a Szamóca-Nő szerelmes szemlélője.

Ezek után már nem is meglepő, hogy Michelet politikai állásfoglalásait hogyan magyarázza: a monarchiát nem elvei, hanem »émelygéssei« miatt utasítja el, mert »a királyság daganat, a császárság pedig májbaj...«

Ime, a Barthes-féle »megszállottságok tervszerű hálózata...«

Albert Béguin *Note sur la Critique littéraire* (Jegyzetek az irodalmi kritikáról) c. tanulmányában (Esprit, 1955. ápr.) ugyancsak a »tisztá« kritika mellett tör lándzsát. »Az irodalmi mű és társadalmi hatása vagy a társadalmi harcban betöltött szerepe között kapcsolatot létesíteni: terrorista vállalkozás« — állapítja meg. Szerinte az írói mű csak »privilegizált szavak, kedvenc képek összessége, ezek pedig éppen olyan szorosan hozzátartoznak az írőkhöz, mint az arca, a járása, vagy kézírásának rajza a fehér papíroson.« A mű — minden mű — »valamely egyetlen lény magányosságát« jelenti. Üzenet akarna lenni, de nem lehet az. Mindig csak »az élmény átlényegülése... teljesen személyes mondatokká« — titokzatos aktus, amely egy öntudat kifürkészhetetlen mélységeiből született. Az »új« kritikus szerepe tehát csak az lehet, hogy leírja azt a képzelő mechanizmust, amely által a valóság irodalmi művé alakul át. Ez az átalakulási folyamat azonban mindig független a társadalmi környezettől és a történelmi időponttól.

Béguin szakít tehát a Taine-i alapelvekkel: megtagadja a »faj, idő, környezet« elméletet, amely oly hosszú időn át volt a polgári kritika szent és sérthetetlen alapja. Nem látja azonban, hogy a Taine-féle tudományos kritika kudarcát éppen az okozta, hogy szűk látókörű pozitívizmusába zárkózva megfosztotta a művészetet valóságos társadalmi tartalmától, mert tagadta az akarat és a cselekvés hatását, de a történelem és az osztályharc szerepét is, s ezáltal menthetetlenül az idealizmusba tévedt. Volna tehát mit bírálni a taine-i kritikán. Béguin azonban éppen ellenkezőleg cselekszik: még Taine-nél is messzebb megy a társadalmi valóság módszeres visszautasítása tekintetében. Így azután végleg elrugja magát a szilárd talajtól. A Béguin elvei szerinti kritika végeredményben a saját tehetetlenségét hirdeti. Mert, ha elfogadjuk azt az állítást, hogy az írói mű az író öntudatának legmélyén keletkezik, ez az öntudat pedig teljesen független a külső világtól: vajon mi módon szállhatna le a kritikus az emberi lélekre éppen szerinte kifürkészhetetlen

mélysegeibe? Mindaz, amit mond, vagy mondhat, nem több találgatásnál, bizonytalan feltételezésnél.

A francia polgári kritika »új útjai« tehát közelebbi vizsgálatnál zsakutcáknak bizonyulnak. Maurice Nadeau sem kivétel, aki *Littérature présente* cím alatt összegyűjtött kritikáihoz írott előszavában fejti ki véleményét a kritika feladatáról. Szerinte a kritikusnak az a dolga, hogy »a mű szempontjából legmegfelelőbb olvasó legyen, aki, mint Sainte-Beuve mondta, »tud olvasni és másokat is meg tud rá tanítani«. Igazi alap híján ő is csak meglepő — és téves — értékelésekig jut: Marquis de Sade-ot nagy írónak és nagy lázadónak minősíti, Balzacról megállapítja, hogy a realista máz alatt »vizionárius«, aki mítoszokból indul ki a valóság festésében.

A polgári kritika érzi, hogy megújulás szükséges, próbál letérni a hagyományos utakról. De csak szóvirágokig és eredeteskedő megállapításokig jut el.

A marxista kritika elveinek kifejtése külön tanulmányra tartozik. Legyen itt elég L. Aragon megállapítása: »Mint minden emberi dolog, a költészet is tárgya az ismeretnek. Ez annyira igaz, hogy minden elméletnél, amelyet a költészet-ről alkotnak, először is azt kell kérdeznünk: növeli-e vagy csökkenti a költészetben a titokzatosságot? Ha igen, akkor csak arra jó, hogy a kutyának dobják, mert ismét csak célzatos világbolondítás és zavarosban halászás. A második esetben — és csakis ebben az esetben — szolgálja a költészetet és az embert is, — mert a kettő sorsa egy — és adja meg a költészetnek az őt megillető helyet az emberi társadalomban.«

S. Z.

LANZA DE LAURENTIIS, MARIA TERESA

La realtà di Domenico Rea

[A valóság Domenico Rea műveiben]

Società, 1955. 4. sz. 741—748. p.

Rea új novelláskötetének (*Quel che vide Cummeo*. Milano, 1955. Mondadori) megjelenése nem jelentett nagy újságot azok számára, akik figyelemmel kísérik a tehetséges fiatal író pályáját; új kötetet három nagyon jelentős novella mellett (*La Signora scende a Pompei*, *Idillio*, *Cummeo*) gyengébbeket is tartalmaz. Az újdonság *Due Napoli* c. tanulmánya,

amelyet kiindulópontként kell használnunk, ha Rea művészetét jobban meg akarjuk ismerni.

Ez a nagy műveltségről tanúskodó tanulmány fedi fel előttünk Rea írói célját: Nápoly életének bemutatását. A probléma, éppúgy, mint az egész Dél ábrázolása, rendkívül jelentős s minden déli olasz író foglalkoztat. Problémájuk lényege ez: maradjanak-e meg az ún. »nápolyi irodalom« régi bevált sémái szerinti ábrázolásmódnál, amelyben a romantikus szentimentalizmustól kezdve az elavult előítéletekig, lapos kétértelműségekig minden megtalálható, vagy pedig új, közvetlen tapasztalatokra, új társadalmi és történeti kutatásokra támaszkodva új utakat keressenek.

Rea a régi, arkadikus ábrázolásmódnak szigorú kritikusa s már eddig is több szenvedélyes vádbeszédben kelt ki a »szép Partenope« üres, retorikus magasztalása ellen.

Mi indította Reát erre a szenvedélyes hangra? Egyrészt a déli nyomor alapos ismerete, másrészt az a törekvése, hogy felfedje a nápolyiak igazi arcát, bemutassa jellemüket, emberi és érzelmi problémáikat.

Rea szenvedélyesen kutatja az igazságot, ezért igyekszik lehatolni a valóság történelmi gyökereireig, az emberi cselekedetek titkos rugóira. Képei, alakjai mindmegannyi vád az élőködésre nevelő társadalom ellen, amely a »dolce far niente« hangoztatásával is saját vétkeit akarja leplezni.

Bár Rea már eddig is újszerűen mutatta be a várost és lakóinak életét, — ő az első pl., aki megemlékezett Nápoly hősi napjairól: az Inkvizíció elleni lázadásról és az 1821-es, valamint a szabadságharc idején kitört felkelésről, — azonban még alaposabb történelmi kutatásokat, nagyobb szigorúságot kell követelnünk tőle.

Még mélyebbre kellene hatolnia a társadalmi valóságba ahhoz, hogy túljut-hasson »a szegény és gazdag társadalmi ellentétének« szokványos értelmezésén. Rea szemében a »nép« még differenciátlan tömeg, nem mutatja be a nápolyi mérhetetlen szegénységnek okait, amelyet pedig olyan megrázóan ábrázol. Sőt, mintha »ábrándos népszerűtete« a valóságot elferdítve, azaz változhatatlannak tüntetné fel előtte. »Nápoly örök varázsá«-ról beszél, néha-néha ennek következtében az üres irodalmi fecsegés veszélye is kerülgeti.

Ennek leküzdéséhez szüksége volna arra, hogy a századok óta továbbélő szokásokat, gondolkodásmódot egyénítse, az adott valóság »miért«-jeit kutatva bemutassa társadalmi okait. Rea fejlődésében nagy előrehaladást jelentene, ha megértené, hogy nincs »nápolyi« irodalom, mintahogy Verga nem »szicíliai«, Porta nem »milánói« és Belli nem »római« író. Csak *egy* irodalom van, amely komoly és nagy célokra kötelezte el magát, a realista irodalom, mint ahogy csak *egy* másik irodalom van, amely szórakoztató, de tartalmatlan, arkadikus, az életet meghamisító irodalom.

Ezután a cikk Rea költői világának ismertetésére tér át. Azt vizsgálja, kiket választ hősül és miért? Költői képzeletének legkedvesebb alakjai a koldusok, kéregetők, akár »hivatásból«, akár kényszerűségből válnak azzá. Ezek a civilizáció elfeledettjei, az élet eltaposottjai, a szerencsétlenek közül is a legszerencsétlenebbek, akiknek drámája saját sorsukból, alkatukból fejlődik, s nem a feltettük álló s őket elnyomó társadalommal való összeütközésből. Hősei nem vesznek tudomást a társadalomról, sokan még az iskolán keresztül sem találkoznak vele. Életük az erkölcsi és anyagi alvilágban telik el, de még ennek a rétegnek is a legszerencsétlenebbjei, mint pl. Cummeo, aki e magányosságának és szenvedésnek megrázó alakja. Novelláit olvasva látjuk, hogy Rea ábrázolóművészetét egyrészt az a veszély fenyegeti, hogy érzelmi telítettségénél fogva túlságosan sötét, keserűen ábrázolja a valóságot, másrészt az, hogy a valóság irodalmi megszépítésének hibájába esik.

Rea útja, eddigi hibáinak a kijavításához, az elméleti elmélyülés és a kritikai gondolkodás, ill. ábrázolás fokozása; be kell látnia, hogy nem támaszkodhatik csupán érzelmeire, benyomásaira.

Igazán kiváló alkotásokkal akkor gazdagítja majd az olasz irodalmat, ha a tisztánlátás megszerzésével a költői erő s az ábrázolandó élet ismerete mellett történelmi távlatot is ad művének. Utolsó elbeszéléskötetében már megtaláljuk az ígéretet arra, hogy Rea túljutva eddigi korlátain, közeledik az ellentéteiben és harcaiban történelmileg meghatározott valósághoz, ami az igazán nagy realista irodalom kulcsa.

T. E. I.

RUSSO. PAOLO

Paul Strand—Cesare Zavattini: Un paese

[— —: Egy falu]

Belfagor, 1955. 6. sz. 713—715. p.

Annyi híres film írója, az újrealista olasz irodalom egyik legkiválóbb képviselője, Cesare Zavattini érdekes könyvsorozat megindítását kezdte el, *Italia mia* címmel. Ebben a sorozatban hazája vidékeit, városait, falvait és főleg lakóit akarja bemutatni. Az egyes kötetek inkább fényképriportok lesznek majd, de irodalmi igényű összekötőszöveggel. Ilyen szempontok szerint készült el az első könyv is, mely Luzzarát, Zavattini szülőfaluját mutatja be. (A felvételeket a híres amerikai operatőr, Paul Strand készítette.) Az összeállítás mintegy átmenet a film és az irodalom között és jó eszköznek kínálkozik a valóság bemutatására.

Az érdekes és sikerült alkotás bemutatásán kívül azonban Paolo Russo cikke mást is elárul: betekintést ad Zavattini néhány, irodalomról vallott nézetébe. A híres író az újrealizmus szellemében alkotta meg ezt a művet is, mely — Zavattini felfogása szerint — elsősorban »a tények, az ország egyszerű népének megismerésére fordított időt, szemlélődést és érzékenységet tartja a legértékesebbnek«. Zavattini szinte rajongója az igazságnak és a valóságnak s alkotásaiban a legnagyobb vívódások közepette tud csak lemondani egy-egy mellékes alak vagy esemény szerepeltetéséről. Nem szívesen emel ki hőseket: elég volt belőlük — mondja — hiszen valamennyien szereplők vagyunk. Elég volt a filmekben is a kitalált történetekkel: nem a történetnek kell hasonlítania a valósághoz, de a valóságot kell megtenni történetnek. Ezek az egyszerű elvek eredményezhették az olasz film forradalmi újjászületését 1944 után: a *Paisà* a *Róma nyílt város*, a *Fiúk a rács mögött*, a *Biciklitolvajok*, a *La terra trema* szerzője igazolva láthatta nézeteit. De ez a felfogás veszélyt is rejt magában. Az *Amore in città* című film már nem sikerült úgy, mint elődei: az aprólékos elemzések, a mellékesnek a lényegestől való szét nem választása (erre egyébként jó példa Luchino Visconti rendezői gyakorlata is) a kezdeti évek sikeres alkotásainak sorát megtörte. Az újrealizmus — a növekvő igények eredményeképpen — válság elé került: a művészi meglátás, a kiemelés, a tipizálás égető kérdései mellett a formai problémák

is mélyítik ezt a válságot. A sorozat első kötetére is ez nyomta rá bélyegét. A nagyszerű képek, lebilincselő bevezetés és összekötő-szöveg ellenére a szereplők megválasztása főleg az esetlegesség alapján történt. »Legszívesebben legalább ezer embert szerepeltettem volna« — mondja a bevezetőben Zavattini, és az ezerből néhány arcot idéz csak, de ezt a kis keretet nem a jellemző egyének vonásaival töltötte meg. Így az érdekes könyv — értékei mellett is — inkább csak kuriózum marad.

Paolo Russo rövid ismertetése is néhány adalékkal járul hozzá a haladó olasz művészet kérdéseiről folyó vitához, melyet egyébként — igen tanulságos volta miatt — mi is nagy figyelemmel kísérünk.

Sz. Gy.

VARLOOT, JEAN

Une critique de formation. Réflexions en marge de Littératures Soviétiques d'Aragon

[Új kritika van kialakulóban. Megjegyzések Aragon: Szovjet irodalmak c. könyvéhez]

La Nouvelle Critique, (1955). 70. sz. 95—108. p.

Franciaországban ma minden harmadik ember a Szovjetunióban látja az emberiség jövőjét, s még ennél is több francia érdeklődik minden iránt, ami ott történik. Mégis: aránylag kevéssé ismerik a szovjet irodalmat. Ezt a hiányt kívánja pótolni Aragon műve, amely olyanféle jelentőségű, mint Voltaire *Angliai levelei* és Mme de Staël *De l'Allemagne*-a volt.

A könyv címében a többszám arra utal, hogy a Szovjetunióban nem egy irodalom van, hanem mintegy hatvan nagyobb lélekszámú nemzet, nemzeti csoport és nemzetiség, s ezenfelül még számos kisebb nemzetiségi csoport mindenikének saját irodalma. Aragon végigkalauzolja olvasóit a nemzeti irodalmaknak ezen az óriási területén, a sarkvidéktől a perzsa határig, a Csendes Óceántól Moldváig és a balti síkságokig. A szovjet irodalmak egy családot alkotnak, amelyben nincsenek kiváltságosak és elnyomottak: mindannyian a szocialista kultúra alkotásai; nyelvükben sokfélék, de ugyanegy forrásból eredtek. Aragon megmutatja, hogy a kölcsönös hatások révén hogyan gazdagították egymást a nemzeti irodalmak. Üzbegisztán

múltbeli irodalmának kincsei — például — új jelentőséghez jutottak a szovjet korszakban azáltal, hogy oroszra fordítva meghódították a fejlettebb kultúrájú népek olvasóközönségét, és megihlették ezek íróit. Kell-e erősebb cáfolat arra a rágalomra, hogy a szovjet rendszer »sterilizálta« az irodalmat? Hiszen a Szovjetunió népei között nem egynek az irodalma csak a forradalom után született, másoké ekkor indult virágzásnak, s klasszikusai — a fordítások révén — ekkor váltak a szovjet és a világirodalom »aranyalapjának« részeivé.

Aragon célja nem »Sorbonne-tan-könyv« megalkotása volt. A könyv rendeltetése az, hogy az érdeklődő íróit és az olvasóközönséget tájékoztassa, irányítsa, mintegy útikalauz legyen a szovjet irodalom óriási területén. Ehhez a célhoz alkalmazkodik módszere, amely az időrendi-felsorolás és ismertetés helyett azokat az írókat veszi elsőül, akiknek műveit a szovjet irodalommal ismerkedni akarók számára első olvasmányokul ajánlja: Gorkijt és Osztrovszkijt. Ezután — a szovjetország területéről elindulva — utazásszerűen halad végig földrajzi sorrendben, minden nép és nemzetiség irodalmán, biztos pillantással választva ki a jellegzeteset és értékeset.

A könyv céljának felel meg stílusa is: inkább szabad előadások sorozatára emlékeztet, mint tankönyvre. »Szenvedélyes kritiká«-nak (Critique passionelle) mondja a szerző, hangja sokszor tudatosan polémikus, harcos, mint Majakovszkij némely verséé. Az egyes híatóknak nem egyszerűen életrajzát adja, hanem megeleveníti magát az embert, testi valóságában, eredeti hanghordozásával. Felhasználja a statisztikai adatokat, ha kell, de közben prózai költeményt ír Musza Dzsailil-ről, aki meghalt a Moabit-i börtönben és feltámadt akkor, amikor a Reichstag ormára felröppent a vörös lobogó.

»Critique passionelle«, tehát kritikai mű Aragon könyve. »A kritika tragikus mesterség, ha komolyan vesszük, és komolyan kell vennünk.« A kritika alapja a szilárd tudományos világnézet. A materialista kritikusnak azonban mindig ügyelnie kell arra, hogy ne csak formulák és közhelyek ismétlésére szorítkozzék. Minden irodalmi munka értékének első feltétele az őszinteség. Nem őszinte eljárás az, ha egy-egy formulát — formulává lett megállapítást — a szövegből kiemelve alkalmazunk. A materialista módszer ellenkezőjére változik, ha ahe-

lyett, hogy vezérfonalnak tekintenek a történelem tanulmányozásához, kész mintának nézik, amelyhez hozzá kell alakítani a történelmi tényeket — mondja Engels. Aragon tehát figyelmezteti olvasóit: ne akarják mindenáron megtalálni könyvében, amit vártak. Éppen az az értékes, amit nem vártak. Megkívánja tehát az olvasótól, hogy gondolkozzék a valóságon, de természetesen, ez a gondolkodás csak akkor lehet igazán gyümölcsöző, ha az olvasó tisztában van az elmélettel is. Aki azonban előre elkészített formulákat vár, az nem ismeri az elméletet, mert megfélekedzik arról, hogy a világ lényege az állandó változás, amely »állandóan túlrad a kész közhelyeken«.

Részletesen foglalkozik Aragon a szocialista realizmus alapjaival. Gorkij ennek az iránynak a megalapítója, akinek életműve »ott áll a modern idők küszöbén, mint a jövő nagy és ünnepélyes bevezetése...« Ez a mű »lassú és fokozatos kidolgozása egy gondolatnak, amely könyvről-könyvre ölt testet, elmélkedik önmagán és tisztul, míg végre megadja az elméleti alapot, amelyre majd az egész élő irodalom támaszkodik«.

A szocialista realizmus tehát nem múltó irodalmi irányzat, hanem tudományos fogalom, az irodalomtudomány kiindulópontja, egyben a művészet végleges alapja. Tudományos módszer, amelyet először a Szovjetunióban határoztak meg, de amelynek minden országban megvannak a nemzeti forrásai. Gorkij mellett második megalapítója — Aragon megállapítása szerint — Majakovszkij. Ők ketten »tették meg az irodalom területén a döntő, történelmi lépést a szocializmus felé«. Kettejük mellé állítja Aragon az újabbak közül Osztrovszkijt és Makarenkót. *Az új ember kovácsa* és *Az acélt megedzik*: felveti és megoldja az ifjúság, az új ember kialakításának problémáját.

A *l'art pour l'art*-nak nem lehet helye az irodalomban. »Nem Majakovszkij az első költő, aki szakít a *l'art pour l'art*

elméletével. De ő az, aki véget vet a *l'art pour l'art*-nak, s ő adta meg elsőként, állandó jelleggel a művészet igazi természetének módszeres bizonyítását.«

Az író »én«-jének kérdését is vizsgálja Aragon. A szovjet költészetben és regényirodalomban sok az önéletrajz. De a személyes lirizmusnak példaadó, nevelő és tanító értéke van. »...ha kommunizmusról van szó, olyan értelemben, ahogyan a kommunista szó a jót és a szépet jelenti... az, amit a költő a kommunista egyéniségéről ír, csak kiegészíti azt, amit ez a kommunista író és mond.« Majakovszkij gigantikus »én«-je sok esetben a győzelmes proletariátust jelenti. Korcságin, Osztrovszkij hőse, nem maga az író, hanem általános, művészi kép, amelyben kétségtelenül vannak önéletrajzi elemek. A kettő között nem annyira a forrás, mint inkább a műfaj tekintetében érzünk különbséget. A lírai költészetben a tipikus szívesebben jelenik meg konkrét személy alakjában.

Az irodalmi művek tartalma és formája a szocialista irodalomban, a témaválasztás, a nemzeti témák szocialista feldolgozása: mind elsőrendű kérdései a mai irodalomnak. Aragon mindezekben állást foglal: bebizonyítja, mennyire hamis az az álpuritanizmus, amely kommunista költőnek nem engedné meg, hogy a szerelemről írjon. De az új költő ezt a témát is új tartalommal tölti meg: a szerelem nem hangulatvilágításos kettős, kis, négy fal közötti boldogság, hanem a világ, a történelem, a harc ritmusát veszi át. A hazafiság is új tartalmat kap: a nemzeti téma szükségszerűen szocialista tartalommal telítődik. »A mi pártunk« — mondja Aragon — »a szót és a példát adja a nemzet színehez«.

A könyv nemcsak a Szovjetunió-beli irodalomról ad képet és nemcsak ez iránt ébreszti fel az érdeklődést. Irányt mutat a kritikusoknak is; kiindulási alap lehet az irodalmi kritika kérdéseinek továbbbi megvitatásához és tisztázásához.

S. Z.

ZATHEY, JERZY

„Piesn o Wiklefiu” i jej zapomniana melodia

[A *Wiklef-ének* és elfelejtett dallama]

Pamiętnik Literacki, 1955. 3. sz. 171—178. p.

Andrzej Gałka *Wiklef-éneke* eddig másolatból volt ismeretes; az eredeti szöveg fényképmásolata lehetővé teszi a hiteles szöveg és dallam megállapítását. Zathely először a szöveg útját kíséri nyomon — visszafelé; a rendelkezésünkre álló szöveg, 1540—60 körül készült másolat (Wolfenbüttel 306. sz. kézirat), s Zathely feltevése szerint Flacius Illyricus keze írása. Az egész kézirat-köteg, melyhez a *Wiklef-ének* is tartozik, Heinrich Tockétól kerülhetett Flaciushoz; Tocke 1433-ban vette meg Prágában, s Jakub ze Střibrától eredhetett. Valószínűleg maga Flacius írta rá Gałka költeményét. A dallamra viszont — ami eddig elkerülte a figyelmet — maga a szerző, Andrzej Gałka mutat rá: egy latin nyelvű, katolikus, huszita-ellenes ének dallama ez. Ezt vette át Gałka a maga huszita költeményéhez. Tovább kutatva, Zathey arra az eredményre jut, hogy ugyanez a dallam latin nyelvű karácsonyi énekekben, kolendákban és cseh nyelvű egyházi énekekben is szerepel, s hasonló motívumokat mutat egy VI. századi cseh világi ének is. Mindebből azt a következtetést vonja le, hogy több irányú kölcsönhatásról van szó: nemcsak a katolikus egyházi ének és a huszita ének, hanem a latin középkori ének és a népdalok kölcsönhatásáról is. Tehát tovább kell folytatni a kutatást a középkori írott költészet és színhagyomány-örizte népköltészet kapcsolata terén; a kutatás eredményei elő fogják segíteni az irodalmi népiesség vizsgálatát, és a kötött-szótagszámú lengyel verselés őstörténetének felderítését.

K. G.

DOWNER, ALAN S.

Shakespeare's Derived Imagery. By John Erskine Hankins

[J. E. Hankins: Shakespeare származékos képvilága]

Shakespeare Quarterly, 1955. 4. sz. 466—468. p.

Hankins 1953-ban megjelent könyvének bírálatát Downer a Shakespeare-kritika alaptípusainak érdekes jellemzésével kezdi. Az egyik tábor az Erzsébet-kori társadalom viszonyainak megvilágításában vizsgálja a drámaíró műveit, a másik az »örök emberi« vagy az »időtlen« költői szellem megnyilvánulásainak tartja. Az első csoporthoz tartozó kritikusok szemében a *Hamlet* a kor divatos bosszú-tragédiáinak egyik változata, Falstaff a középkori allegorikus drámában szereplő Bún örököse, a drámaíró kifejezési eszközei pedig az Erzsébet-kori színpad fizikai feltételeiből és a közönség társadalmi összetételéből vezetendők le. A másik tábor képviselőire olyan vélemények jellemzőek, hogy a *Hamlet* »pirandellói rögtönzés«, Falstaff jellemének kulcsa a homoszexualitásban keresendő, a shakespeare-i drámák legfőbb szerkezeti elve pedig a képrendszer és a szimbolika.

Downer maga relativista felfogása következtében nem tesz értékbeli különbséget a két tárgyalásmód között, bár hajlamai inkább a történeti módszer felé vonzzák. A konkrét mozzanatok megbecsülésére vall az a figyelmeztetése, hogy Shakespeare nemcsak a szóképek összefüggő rendszerét teremti meg drámaiban, hanem a költői képeket cselekményben és helyzetekben, drámai szimbólumokban jeleníti meg. A *II. Richárd*-ban a burjánzó kert képei után a kertészek is megjelennek a színpadon, a *Hamlet*-ben a sírásók érzékletes jelképei a dán udvar romlottságának és pusztulásának.

A Shakespeare-kutatásban újabban a képrendszer és szimbolika vizsgálata került előtérbe. Downer utal arra, hogy különböző kutatók más-más céllal folytat-

ják ezeket a vizsgálatokat. Caroline Spurgeon pl. Shakespeare egyéniségére próbált fényt vetni, Baldwin a költő olvasmányait akarta kinyomozni, Clemens a drámaíró művészi fejlődésének kulcsát kereste a shakespeare-i képvilág fokozatos módosulásában, míg Knight és Heilman a mai olvasóra gyakorolt költői hatás titkát kutatták. Downer szerint a képvilág fontosságának túlhangsúlyozása a szubjektív megítélés és a romantikus elemzés csapdáit rejti magában, s ezért örömmel üdvözli Hankins túlzásoktól mentes, tudományos szellemű könyvének megjelenését.

Hankins fő tétele az, hogy Shakespeare képeinek jelentékeny része hagyományos forrásokból ered, de a költő a konvencionális anyagban szétszóródó fényt a tömör metafora vagy hasonlat gyújtópontjában egyesíti. Hankins a Shakespeare-drámák leggyakoribb képcsoportjai közül húszat vezet vissza korábbi forrásokra, főleg Palingenius *Zodiacus Vitae* és La Primaudaye *The French Academie* című, az Erzsébet-korban közösen forgó műveire; a forrás felderítése mellett arra is rámutat, hogyan nyer az eredeti kép vagy kifejezés különleges alakot, szint és intenzitást Shakespeare kezében.

Hankins módszerének egyik érdeme, hogy új fényt vet a drámák egyes vitatott részleteire. Példa erre Edmund szózata a Természethez (*Lear király*, I. ii.). Heilman a tragédia szimbólum-rendszerének vizsgálata alapján arra az eredményre jutott, hogy a Természet jelen esetben az életerőt, az egyéni akaratot és a szexuális energiát jelképezi; Hankins viszont egy Palingenius és egy *Hamlet*-passzus összevetése alapján Shakespeare öröklődés-elméletét körvonalazza: Edmund ajkán a Természet a rosszra való veleszületett hajlamot jelenti, talán fattyú származása következtében.

Hankins módszerének értékes vonása, hogy a képvilágot nem sztatikus szerkezeti elemként, hanem történeti összefüggéseiben vizsgálja. A képrendszer-kutatás túlkapasáinak kíván gátat vetni Moody E. Prior cikke a folyóirat ugyanazon számában.* A szerző K. Wentersdorf cikkével polemizál, amely a képvilág egységének alapján igyekezett bizonyítani *A makrancos hölgy* egységes szerzőségét. Prior meggyőző példákon mutatja ki, hogy Wentersdorf érvelésének elvi pre-

misszái ingatagok s hogy a képrendszer önmagában nem nyújt kellő alapot pl. Kyd és Jonson vagy Shakespeare és Heywood írásmódjának egymástól való elhatárolására és a szerzőség kérdésének eldöntésére.

A fentiek egyszersmind arra is figyelmeztetnek, hogy a képvilág kutatása sok értékes szemponttal gazdagíthatja ugyan a költői művek értelmezését, de komoly eredményre csak akkor vezethet, ha a kifejezési eszközök vizsgálatát szervesen beleillesztjük a szélesebb társadalmi és történeti összefüggésekbe.

Sz. M.

WEISINGER, HERBERT

The Study of Shakespearean Tragedy since Bradley

[A shakespeare-i tragédia tanulmányozása Bradley óta]

Shakespeare Quarterly, 1955. 4. sz. 387—396. p.

A. C. Bradleynek, a századforduló híres Shakespeare-kutatójának 1904-ben jelent meg *Shakespearean Tragedy* (A shakespeare-i tragédia) című nagyjelentőségű munkája, mely szétszórta a shakespeare-i tragédia elméletének XIX. századbeli »didaktikus«, »impresszionista« és »romantikus« téveszméit.

Fejlődött-e Bradley művének megjelenése óta a shakespeare-i tragédia elmélete? Weisinger megállapítása szerint a modern kritika különböző uton-módon igyekszik cáfolni Bradleyt. Elsősorban a szöveg fontosságát hangsúlyozzák szemben az eszmei mondanivalóval. Új jelenség a shakespeare-i képvilág tanulmányozásának hatása is: Caroline F. E. Spurgeon tanulmánya a shakespeare-i képvilágról például valóságos viktoriánus költőként állítja elének Shakespeare-t.

Lily B. Campbell az Erzsébet-kori pszichológia és filozófia hiányos ismeretével vádolja Bradleyt. Campbell azonban tévesen állítja, hogy a reneszánsz írók, akár maga Shakespeare alkotása is valamiféle egységes, átfogó pszichológia és filozófia talajában gyökerezne, hiszen ilyenfajta egységes és átfogó Erzsébet-kori pszichológiáról csupán a közelmúlt tudósai beszélnek — a valóságban ez a kor ellentétes és töredékes pszichológiai és ál-pszichológiai irányzatoknak volt termő talaja. Mint Weisinger megállapítja, Campbell csupán azt állíthatja,

* Imagery as a Test of Authorship. (A képvilág mint a szerzőség próbaköve), 381—386. p.

hogy néhány Erzsébet-kori pszichológus olyasmint mondott bizonyos emberekről, ami emlékeztet arra, amit Shakespeare mondott róluk.

Egyes újabb kritikusok a középkori elem jelenlétét hangsúlyozzák Shakespeare tragédiáiban és ezen hatás gyökerét a római kultúrában vélik felfedezni, anélkül, hogy elismernék a reneszánsz világmép térhódítását az Erzsébet-kori drámában. A középkori tragikus elem hatását Bradley sem tagadta, de rámutatott arra, hogy a shakespeare-i tragikumnak ez csupán egyik alkotórésze.

Itt vetődik fel a senecai tragédia hatásának kérdése is. Igaz, hogy mind a középkori, mind az Erzsébet-kori tragédia sokat örökölt Senecától, de semmiképpen nem azonosul vele. Az Erzsébet-kori és különösképpen a shakespeare-i tragédia eszmei tartalmában élesen különbözik a senecai rémdrámától — csak egyes eszközeit használta fel.

Summázásként Weisinger megállapítja, hogy szemben a fentebb vázolt kritikái elméletekkel, még mindig Bradley műve az, amely a legmegbízhatóbb módon elemzi a shakespeare-i tragédiát. Művének egyetlen hiányossága, hogy nem alkot bizonyos összekötő hidat az athéni és a shakespeare-i tragédia között. A modern kritikának legyen feladata, hogy megoldását adja ennek a problémának.

B. M.

MALNICK, BERTHA

The Theory and Practice of Russian Drama in the Early 19th Century

[Az orosz dráma elmélete és gyakorlata a XIX. század elején]

The Slavonic and East European Review, 1955. december 10—33. p.

Az a három mű, mely az orosz nemzeti dráma alapját megvetette, egy nem egészen húsz évet felölelő időköz folyamán jött létre. Gribojedov *Az ész bajjal járja* és Puskin *Borisz Godunovja* csaknem egyidejűek. Gogol *Revizorja* valamivel több mint egy évtized múlva követte őket. Mindhárom mű a színpad számára készült. Szerzőik közel álltak a színház világához, és jól ismerték a korabeli orosz színjátzás erős és gyenge oldalait. Puskin és Gogol aktív résztvevői voltak azoknak a vitáknak, amelyek a drámaírás feladatait és nemzeti jellegét illetően a XIX. század elején Oroszországban kibontakoztak.

A XVIII. századi orosz dráma erősen epigón jellegű volt; bonyodalmaikat, jellegüket és még stílárisk eszközeinek jórészt is általában külföldi mintákból merítette. Amikor az orosz dráma, melyben a XVIII. század során a szatirikus jelleg volt túlsúlyban, az európai példát követve a szentimentalizmus irányába fordult, ez csak még nyilvánvalóbbá tette a mintaképül szolgáló nyugati drámák szelleme és az orosz élet igazi arca közötti ellentétet. Az a polgári osztály, melynek helyzetét és érzelmeit a német és francia szentimentális drámák ábrázolták, Oroszországban alig létezett; a jobbagyság intézményén alapuló társadalomban a többség az érzelmek szabadságától ugyanúgy meg volt fosztva, mint a személyes szabadságtól, vagy a tulajdonhoz való jogtól. Az ilyenfajta drámák és melodramák mégis hozzájárultak ahhoz, hogy az orosz közönségben felébredjen az igény és érdeklődés a jellemábrázolás, az emberi érzésvilág gazdagabb bemutatása iránt. Az orosz írók azonban leplezetlen ellenszenvvel fogadták a könnyeknek és borzalmaknak ezt az áradatát, amellyel Kotzebue, majd Pixérécourt, Ducange és más hasonló írók művei az orosz színpadot elárasztották, Katyenyin, Krilov, Gribojedov, Puskin és Gogol éles bírálattal illették a német és francia szentimentális, illetve később romantikus irodalom gyengeségeit.

Az elméleti és gyakorlati zürzavar állapotából kivezető utat az orosz dráma számára Gribojedov komédiája és Puskin tragédiája mutatta meg. Gribojedov *Az ész bajjal járjának* szerkezete az első pillantásra nem különbözik számos XVIII. századi vígjátékétól, melyekben a bonyodalmat egy szerelmi intrika jelenti és a portrészerűen bemutatott jellemeken keresztül a korabeli viszonyokról kapunk folyamatos kommentárt. Gribojedov egyes figurái szemmel látható rokonságban állnak bizonyos hagyományos vígjátéki típusokkal, s *Az ész bajjal jár* a hely- és időegység követelményének is eleget tesz. Gribojedov azonban túlhaladja azt a konvencionális formát, amelyet látszólag követ. Vígjátékában a szerelmi bonyodalommal párhuzamosan bátor társadalmi szatíra bontakozik ki és a harmadik felvonásban ez az utóbbi elem már szinte teljesen elnyomja az előbbit. A kortársak és még a későbbi kritikusok közül is sokan kifogásolták a szerelmi bonyodalom és a társadalmi szatíra közötti látszólagos diszkrpanciát.

Goncsarov vette észre először, hogy a két elem kölcsönösen aláhúzza és erősíti egymást. Maga a szerelmi bonyodalom is feltűnően szokatlan volt. A Szofja, Csackij és Molcsalin közötti inkább tragikus, mint komikus kollízió ábrázolása egy erőteljesen disszonáns akkorddal szakította meg az addigi orosz színpadon látható, a megkülönböztethetlenségig egyforma boldog ifjú szerelmesek vége-láthatatlan sorát. Csackijt Szofja és a társaság egyaránt kiközösíti, mert ez nem hajlandó magát szabályaiknak alávetni. A lázadó számára nem létezhet szerencsés megoldás, mint ahogyan más-felől a valódi gonosztevőket nem éri semmi büntetés ebben a világban. Gribojedov volt az első orosz drámaíró, aki feláldozta a »szerencsés befejezést« az élet igazsága kedvéért. *Az ész bajjal jár*ra vonatkozó kortársi megnyilatkozásokból ki-tűnik, hogy még a legjobb moszkvai szí-nészek is zavarba jöttek, amikor Gribo-jedov művében a hagyományos sémák-tól eltérő, újszerű alakokat kellett meg-eleveníteniök.

Puskinnek *Az ész bajjal jár*ral kap-csolatos megjegyzéseit ismertetve, a szer-ző hangsúlyozza, hogy Puskin mélyre-hatóan foglalkozott a drámái jellemábrá-zolás problémájával. Ebből a célból szá-mos európai drámaíró és kritikust ta-nulmányozott. A francia dráma keveset adhatott számára. A francia klassziciz-mus és a romantika művészi módszereit egyaránt korlátozottaknak és helytelenek-nek érezte. Elfogadhatatlannak tartotta a Byron-féle önéletrajzi jellegű ábrázolásmódot is. A gazdag és sokoldalú jel-lemábrázolás igazi példaképét Puskin Shakespeare művészetében találta meg.

A történelmi dráma feladata Puskin szerint »az embereknek, a korszaknak, a történelmi alakok és események fejlő-désének hű ábrázolása«. (Puskinnek eb-ben a nyilvánvalóan a realizmus prog-ramját hirdető megállapításában a szer-ző a korabeli romantikus felfogás kife-jezését látja). A *Borisz Godunov*ban Pus-kin ezt a feladatot akarta megvalósítá-ni. Művészetének újszerűsége leginkább a tömegek ábrázolásában mutatkozik meg. A *Borisz Godunov*ban szereplő tö-meg, amely keserű közönnyel és szkep-szissel figyel a hatalomért versengő cso-portok harcát, a legkevésbé sem hason-lít a »hazafias« színjátékok lelkes töme-gére.

A cikk ezután a *Borisz Godunov*ra vo-natkozó — egymással sok tekintetben sző-gesen ellentétes — kortársi véleményeket

ismerteti. A cikkíró szerint a legtöbb kri-tikus egyetért abban, hogy a melléksze-replők megformálása sikerültebb, mint a két főalak: Borisz és az ál-Dmitrij á-brázolása. A kortársak a legnagyobb elis-meréssel Pimen és Sujszkij alakjairól nyilatkoztak.

Puskin »kis tragédiáiról« szólva, a szer-ző megállapítja, hogy a művek hősein egy-egy olyan ösztön vagy szenvedély lett úrrá, melyet maguk sem értenek és nem is tudnak megfékezni. Ezek a drá-mák távol állnak attól, amit általában »költői drámának« szoktak nevezni. A vers Puskin számára nem cél, csupán eszköz. Nem csoda, hogy Puskin lakoni-kus stílusát a retorikus dagályhoz és ro-mantikus szélsőségekhez szokott kortár-sak közül sokan túlságosan tömörnek és túlságosan konkrétan találták.

Puskinhoz hasonlóan Gogol is tiltakozott a szokványos drámái jellemek és elcsé-pelt bonyodalmak ellen. Egyaránt elítél-te korának banális és felületés vigjáték-irodalmát és a mindenáron borzalmakat hajhászó francia melodramákat. A drá-mai jellemeknek szerinte cselekvésükön keresztül kell a néző előtt feltárulniok. Mind Puskin, mind Gogol azt tartották, hogy a dráma jellemeit a szerző szándé-kától és véleményeitől független élet viszonyai és körülményei határozzák meg.

Gogol *Revizor*ja a valóságos élet el-lentmondásait mutatja be. Maga a téma nem volt új. Gogol művét két hasonló tárgyú vigjáték is megelőzte: az egyiket Polevoj, a másikat az ukrán Kvitka-Osz-novjanenko írta. A *Revizor*t a művektől mindenekelőtt a gazdagabb, sokrétű jel-lemábrázolás különbözteti meg. Amit az előbbi művek úgy ábrázolnak, mint egy közönséges szélhámos sablonos ötletét, az Gogolnál a jellemek és körülmények kölcsönhatásának eredményeként jön létre. A *Revizor*ban nem a bonyodalom mozgatja a jellemeket, hanem a jelle-mek alakítják ki — részben tudatosan, részben öntudatlanul — a bonyodalmat. A cselekmény két pólus körül kristályo-sodik ki. Az aktív pólust a polgármester, a passzívát Hlesztakov jelenti. A többi szereplő jelleme e két pólushoz való viszonyán keresztül tárul fel. A kon-venzionális szerelmi bonyodalmat Gogol nem csupán mellőzte darabjában, hanem az anyának és leányának egyszerre ud-varló Hlesztakov ábrázolásával egyene-sen annak paródiáját vitte színpadra. Az »előkelő« közönség éppen azért fogadta

a *Revizort* finnyáskodó ellenszenvvel, mert magára ismert a mű alakjaiban.

Az orosz dráma első nagy mesterei — mint a szerző megállapítja — a drámaszerkesztés és a drámái nyelv tekintetében éppúgy újítók voltak, mint a jellemábrázolás területén. Mindhárom író kitágítja (illetve Puskin egészen el is veti) a klasszikus francia drámáktól öröklött s az orosz színpadon mindaddig egyeduralmat élvező hagyományos formák kereteit. Sem a *Borisz Godunov*, sem *Az ész bajjal jár* célja nem pusztán a főhősök személyes sorsának bemutatása; mindkét mű az egész társadalomról, egy meghatározott történelmi korszakról akar képet adni. (A szerző egyébként azt a Shakespeare-re emlékeztető drámái formát, amelyet Puskin a *Borisz Godunov*-ban alkalmaz, s amely viszonylag önálló, hely és idő tekintetében szerteágazó jelenetekből épül fel, a modern nyugati dráma egyes áramlataira jellemző montázs-technikával hozza — igen vitatható módon — rokonságba.)

A klasszikus orosz dráma nyelvéről szólva, a szerző megállapítja, hogy a tanulmányban tárgyalt mindhárom író átörözte az irodalmi nyelv és az élő beszéd közé emelt korlátokat. Puskin nyelvi vonatkozásban is Shakespeare népi jellegű drámáját tekintette példaképének. A klasszicisztikus drámában többek között azt is hibáztatta, hogy az a nép erőteljes nyelvét finomkodó udvari társalgássá szelidítette. Puskin nem éri be azzal, hogy alakjait nyelvileg is egyeníti és megkülönbözteti egymástól, hanem ezen túlmenően, mindenkorli helyzetüknek és hangulataiknak megfelelően árnyalja a szereplők nyelvét.

Gogol páratlan nyelvművészete nem irodalmi minták nyomán, hanem a beszélt nyelv állandó és gondos megfigyelésének eredményeként alakult ki. Már Gribojedov szellemes stílusa és Puskin népi figuráinak velős, gazdag nyelve megmutatta az orosz nyelv drámái erejét, de Gogol mindkettőjüket felülmúlta. A *Revizor* alakjainak jellege és nyelve elválaszthatatlan egymástól; a szereplők minden szava magán viseli egyéniségük bélyegét. Az »előkelő társaság« mesterkéltséggel beszédenek és a hivatalos tolvajnyelvnek kigúnyolása céljából gyakran alkalmazza Gogol a paródiás módszereit is.

Bertha Malnick tanulmányában a klasszikus orosz dráma sajátosságairól, művészi eszközeiről számos érdekes és helytálló megállapítást olvashatunk. A szerzőt azonban a pozitivisták szemlélet-

módból származó korlátok meggátolják abban, hogy a feldolgozott gazdag anyag valamennyi tanulságát kiaknázza. A drámai stílusnak a cikkben elemezett átalakulását a szerző nem tudja szerves kapcsolatba hozni a XIX. század orosz társadalmában végbemenő fejlődési folyamatokkal. Ezért nem veszi észre azt, a már Csernisevszkijtől utólréhetetlen világossággal elemzett körülményt, hogy a kor nagy drámái alkotásaira vonatkozó eltérő véleményekben, melyeket a tanulmány elég részletesen ismertet — valójában politikai természetű ellentétek fejeződtek ki; nem mutat rá arra, hogy pl. a *Revizor* pozitív vagy negatív értékelése általában egyúttal a haladás vagy a reakció tábora mellett, illetve elleni állásfoglalást is jelentett. A tanulmány azonban e fogyatékoságai ellenére is hozzájárul a klasszikus orosz irodalomról való ismereteink gazdagításához.

O. A.

GROSSZMAN, L. P.

Dramaturgicseskijje zamiszli Turgenyeva
[Turgenyev drámái tervei]

Izvesztyija Akagyemii Nauk SzSzsZR
OLiJA, 1955. 6. sz. 547—555. p.

Grosszman ismerteti Turgenyev két ifjúkori dráma-törredékét, melyek az író Párizsban őrzött kéziratai között maradtak fenn. Az egyiknek *Dva Szesztri* (Két nővér), a másiknak *Iszkusenyije szvjatovo Antonija* (Szent Antal megkísértése) a címe. Mindkét törredék a *Revue des Etudes slaves* sorozatban jelent meg: a *Két nővér* a 31. a *Szent Antal megkísértése* a 30. kötetben.

A *Két nővért* egyfelvonásos drámának tervezte Turgenyev. A szerzői kézirat 4 oldalas, szinte teljesen javítás nélküli. A meglévő első jelenetből következtetni lehet a dráma alapgonolatára. és hőseinek jellemére. A mű tartalma: két nővér szerelmi versengése.

A *Szent Antal megkísértése* három felvonásból áll, helyenként próza és vers váltogatják egymást. A kézirat javításokkal tarkított. Az ősi legenda Turgenyev tolla nyomán fantasztikus drámává alakul; Itáliában játszódik le, a nevek is olaszok. Turgenyev filozófiai drámájában Faust-motívumokkal is találkozunk, amelyből még a felhők, tengerzúgás, ördög és a romantikus dráma hasonló kellei sem hiányoznak.

A két dráma-törredék ismertetése után Grosszman meghatározza helyüket Tur-

genyev írói fejlődésében. Előző művére a romantika volt jellemző: ennek iskola-példája *Steno* c. tragédiája, mely az író saját bevallása szerint a »*Manfréd* szolgái utánzata« volt. A 40-es években írt művei viszont már a romantika és a kibontakozó realizmus harcát tükrözik. A stílusirányzatoknak ezt a küzdelmét Turgenyev Prosper Mérimée műveiben figyelhette meg, s ezekből merítette drámáihoz az ihletet. A *Szent Antal megkísértésének* pl. Mérimée *Une femme est un diable ou la tentation de Saint Antoine* c. drámája volt az ihletője.

Az új, realista vonások még jobban elmélyülnek Turgenyev következő művében, *Nyeosztorozsnosztj* (Óvatlanság) c. első megjelent drámájában, amelyen Mérimée, Lope de Vega, Cervantes hatása érezhető.

Így jutott el Turgenyev 1844-ben a *Két nővér* c. dráma tervéhez — ez romantikus stílusának utolsó próbálkozása. Az ihlet forrása még itt is Mérimée darab: *Théâtre de Clara Gazul*.

Ezután az író már Gogol módszereihez közeledik, s eljut a való orosz élet ábrázolásához. Ekkor születnek meg a *Bezgyenyezsje* (Pénztelenség), a *Nahlebnyik* (Tányérvyaló) s a *Meszjac v gyerevnye* (Egy hónap falun) c. drámái, amelyek közül az utóbbit a cenzúra be is tiltotta. Tartalma emlékeztet a *Két nőverre*, azaz a különbséggel, hogy itt a versengés tárgya nem egy gazdag ember, hanem egy szegény diák szerelme. A stílusában »csehovi« dráma már messze van Mérimée feszült, heves komédiáitól. Már nem romantikus, hanem igazán realista mű. A 40-es években kialakulóban van Turgenyev önálló módszere, tematikája, s eljut az egzotikumok világától a hazai tárgyú és problémájú realista drámáig.

D. P.

ALBOUY, PIERRE

Alfred de Vigny poète et policier

[Alfred de Vigny, a költő és a rendőr]

Humanité, 1956. febr. 9.

Henri Guillemin új munkájában — *M. de Vigny, homme d'ordre et poète* (Vigny, a rend embere és a költő) (H. n. 1955. Gallimard) — több kiadatlan írást, jegyzetet és levélvázlatot közöl Vignytől. Ezek a költő életének és munkásságának több részletére világítanak rá. Felháborodást keltettek azonban azok a szövegek, amelyekből Vigny rendőrszerű volta derült ki. A költő feljegyzései nem titkolják el, hogy ő Bonaparte

Lajos államcsinye után »forradalmárokat, köztársaságiakat, szocialistákat, kommunistákat és más demagógokat« tartott szemmel Charente vidékén, ahol a birtokai voltak.

A most közzétett írások Vignynek néha meglepően nagyfokú korlátoltságát árulják el — írja Albouy. Képes volt testes aktacsomókat készíteni bárkiről, aki forradalmár, kommunista vagy akárcsak köztársasági érzelműség hírébe keveredett.

Felmerült a kérdés, mi dolga van az irodalmi kritikának az efféle pletykadatokkal? Az a tény, hogy Vigny maga választotta a besúgó szerepét, hozzájárul művének helyesebb értelmezéséhez — állapítja meg a szerző. Majd így folytatja: — itt azonban nem csupán Vigny-ről van szó, hanem egész osztályáról. Szégyene az egész osztály szégyene. Vigny osztályszolidaritásból lett rendőrspiclivé. Tudta, mit tesz. A burzsoáziának ugyanis más eszközei is vannak a költők kiirtására, mint a gyilkolás és az éhség. Chatterton, a költőt, a nincstelent, a megvetés ölte meg. Alfred de Vigny, a költő és földbirtokos a burzsoáziáért vált becstelenné. Ha korlátolt spicliirataiban nem is, egyebütt Vigny tisztán lát, amikor azt írja az 1830 júliusi forradalom másnapján, hogy csak két út van: »a katonai diktatúráé vagy a lázadásé, majd meglátjuk«. Meg is látta, bekövetkezett a lyoni munkások felkelése, s a proletariátus és a burzsoázia első nagy csatája 1848 júniusában. 1850-ben ezt jegyezte fel: »1830 óta egyértelműek a közéleti események: védekeznek a tulajdon«. Flaubert írja ezekről az évekről az *Érzelmek iskolájában*, hogy akkoriban vallásos tisztelet vette körül a tulajdont. Nos, Vigny csak úgy viselkedett — írja Albouy —, mint világosfejű, de elbolondított osztálya. Pedig ő még a hadsereg akkori szerepét is helyesen elemezte, ezeket írva róla: »Amint nem háborúzik a hadsereg, a csendőrség egy fajtájává válik.« S ez a csendőrség, ha kellett, kész volt a munkások vérére is ontani.

Vigny a költő, Chattertonában a rideg kegyetlenséggel számító angol ipari burzsoá, John Bell ellen foglal állást, de Vigny a polgár mégis Bellnek ad igazat. Ebben ellentmondás van, de ez megmagyarázhatja a költő szerencsétlen sorsáról alkotott felfogását. Vigny-nek, a költőnek és polgárnak életművét ez az ellentmondás jellemzi. Nagyság és szolgaság egyszerre.

H. F.

LEVAILLANT. JEAN

Aspects de la création littéraire chez Anatole France

[Anatole France írói teremtő művészete]
Revue d'Histoire Littéraire, 1955. 4. sz.
469—491. p.

Anatole France írói értékelése a legváltozatosabbak egyike a francia irodalomkritikában. Egy időben, a huszadik század elején, a francia és a világirodalom egyik legnagyobb alakjaként emlegették. Politikai állásfoglalása, racionális, szkeptikus-írónikus magatartása és stílusművészete később éles elutasításra talált az első világháborút követő írógenerációk részéről, s divattá vált France-ot az »irodalmi hullák« közé sorolni. Egy egész korszak igyekezett őt eltemetni, s az a különös helyzet adódott, hogy Franciaország e nagy íróját mindenütt máshol pozitívabban értékelték, mint hazájában. Megtagadták tőle azt, ami az íróban a legnagyobb érték, a teremtő erőt, az alkotó géniuszot, és a tehetséges dilettáns (az olasz »dilettante« eredeti értelmében) címekéjét ragasztották rá.

Jean Levaillant cikke az alkotó Anatole France-ot választja vizsgálódása tárgyául, s megmutatja a nagy teremtő művész igazi arcát. Rámutat arra, hogy Anatole France maga is nagyban hozzájárult a róla kialakult helytelen értékeléshez, számtalan megnyilatkozásával adva érveket azok kezébe, akik szerint hiányzott belőle a teremtő géniusz, s csak utánozni tudott, újat alkotni képtelen volt.

Levaillant is elismeri, hogy France gyakran merít ihletet olvasmányaiból, de számára a könyv mindig csak kiindulópont, alapanyag, amelyre rádolgozza saját érzéseit, emlékeit, élettapasztalatait. Nem Daudet vagy a Goncourt-ok módszerével dolgozik, akik az életet a maga materialista nyersségében teszik meg művük anyagává, hanem a dolgok igazi jelentését keresi, igyekszik meglátni a tényekben azt, ami bennük jelképes értelmű. Ebben nagy szerepet játszik az is, hogy harminckét éves koráig főleg költészettel foglalkozott, látásmódja tehát a költőé, aki a dolgok mögött mélyebb értelmet keres és talál. Gondolatokkal teli műveiben gyakran nagyon nehéz megtalálni azokat az elemeket, amelyek egyéni élményeire vonatkoznak, de azért minden esetben ki lehet mutatni a kapcsolatot a mű és az író élete között. A *Thaisz* megírására pl. Mme Armand-hoz fűződő szerelme ihleti, ugyan-

ebből a boldogtalan érzésből fakad a *Vörös Liliom* is; a *Lüdláb Királynő* kulcsát a kilencvenes évek okkultistáihoz való viszonya adja meg, a *Jelenkori Történetét* politikai érdeklődése, amely egyre erősebbé válik, ahogy az író halad a korral. Mikor megismerkedik az 1905-ös orosz forradalom politikai emigránsaival, megírja az *Istenek Szomjaznak* c. regényét, és a Dreyfus ügy váltja ki belőle a *Crainquebille*-t. Mindezekben a művekben nagyon erős a sokat olvasó, olvasmányából mindent felszívó, nagy »dilettante« könyvihlete; a *Vörös Liliomot* kivéve, első látásra úgy tűnik, hogy az aktuális élmények szinte semmi szerepe sincs létrejöttükben. De az alaposabb elemzés fényt derít France teremtő eljárásának titkaira, s minden esetben nyomon követhetjük az olvasmányok és az élmények egymásbakapcsolódásának folyamatát. France műveiben az olvasmányok és az élmények kettős arculatot mutatnak; ugyanazt a témát szinte szabályos egymásutánban két oldalról közelíti meg s dolgozza fel. A szenvedély rajzára az írónia következik, a *Thaiszra* a *Lüdláb Királyné*, a *Vörös Liliomra* a *Jelenkori Történet*, a *Jeanne d'Arc-ra* a *Pingvinek Szigete*, az *Istenek Szomjaznak-ra* a *Lázadó Angyalok*. A *Jeanne d'Arc*ban és a *Pingvinek Szigetében* még a hősök is ugyanazok, s a mély szociálislélektani rajzra válaszol a groteszk változat.

Levaillant a *Thaisz*on mutatja be, hogyan érik meg France-ban az olvasmányokból (jelen esetben Hrosvita nálunk is ismert drámájából) merített téma a személyes élmények hatására; hogyan ragadja meg egy színházi előadás a képzeletét, s foglalkozik vele előbb kritikában, hogyan emeli ki Paphnuce alakjából és szenvedélyéből a groteszk vonásokat, s hogyan választja hősnője számára a *Thaisz* nevet egy színésznő iránt érzett ifjúkori szerelme emlékeként. Az a tény, hogy Paphnuce jellemének groteszk vonásait emeli ki, megfelel íróniára hajló lelkialkatának; de az, hogy évtizedek távlatából visszanyúl egy ifjúkori szerelem fájó emlékéhez, mindenél világosabban mutatja a téma kikristályosodásának lassan érő, hosszú folyamatát. A művészi teremtő folyamat elején egyéb műveiben is rendszerint olvasmány-ihletet lelünk, amely maga köré kristályosítja az emlékeket, élményeket. Ez a folyamat gyakran igen hosszú; latzólag jelentéktelen jelenetek ismétlődnek regényről-regényre, míg végül meg-

találják végleges alakjukat és valódi értelmüket. A kikristályosodás legtöbbször még a végleges formába-öntés közben is tart. France nem dolgozik kész tervekkel; regényei mintha anekdótából nőnének ki. Írás közben változtatja elgondolását, s fontos részteket átír, számtalan esetben az első megfogalmazással egészen ellentétes hangulatú és értelmű megoldásnál köt ki. Anyaggyűjtő módszere nem az adatok lejegyzése, hanem a szereplők »légkörének« a rögzítése; céduláin a legfontosabb szereplőkről nem adatokat jegyez fel, hanem egy-egy jellemző választ, szólásmódot vet papírra, több, egyre tökéletesedő változatban. Mintha csak a szereplőkkel akarna mindjobban megbarátkozni. Nem a bonyodalom a fontos a számára, hanem a hősök, az emberek sorsa. Fogalmazványain nyomon követhetjük, hogyan távolít el mindent a műből, ami felesleges, s keresi és találja meg a sorsokban rejlő jelképet. Képzelete a konkrétól halad az elvont, a tárgytól a szimbólum felé.

Bizonyos szerkezetbeli azonosságokat találunk műveiben. Regényeiben szinte kivétel nélkül olyan hősökkel találkozunk, akiket az események vagy alkati különbségeik elsodornak egymástól, s mindenütt ott van mellettük, ironikus kórusként, az interpretátor, aki a történetet elemzi, magyarázza; France lelki-alkatának kettőssége nyilatkozik meg ebben, elemző elméje és kielégülést soha nem nyerő szenvedélyessége. Visszatérő képek (nyírkos pince, hideg, rideg bolt-hajtások stb.) mindig ugyanazt jelképezik nála, a tűnő, vissza nem térő, elfutó életet.

Ez a szkeptikus, ironizáló író végeredményben önmagát keresi hőseiben, akik nem mások, mint France saját maga. Nem azért teremtí hőseit, hogy velük élveztesse azt, amit érzelmi életében nem talált meg; hanem azért, hogy önmagát vagy lehetséges énjét és sorsát bennük gúnyolja ki. Ezt az azonosságot még oly távoli vonatkozásokban is felfedezhetjük, mint amelyek az *Istenek Szomjaznak* Gamelinjét kötik össze France-szal. E hús-vér alakok mellett gyakran találkozunk műveiben elvont típusokkal is, valószínű absztrakciókkal, mint például Coignard abbé, de még ezekben is megfigyelhető, hogyan válnak emberibbökké: Coignard új változatban a *Vörös Liliomban* Choulette-é válik, és ráismerünk az *Istenek Szomjaznak* Brotteaux des llettes-jében is.

Végső következtetésként Levaillant megállapítja, hogy France alkotó művészetének alapja a tudatos elemzés, az ironia és a tudatalatti érzelmi élet állandó harca, melyben a szenvedélyek az absztraháló szellem fölé igyekeznek kerülni. France azt a látszatot akarja keltetni, hogy kívül marad a tárgyan, mintegy szemlélője hősei sorsának, pedig vég-eredményben minden műve legbensőbb énjéből, élményeiből, szenvedélyeiből fakad.

P. L.

Writing in Gaelic

[Kelta nyelvű irodalom]

The Times Literary Supplement, 1956. jan. 27.

Írországnak ma azoknak az íróknak kedvez az irodalompolitika, akik anyanyelvükön írnak. Az angol nyelvű írókat, amelyek a londoni és amerikai kiadók listáin szerepelnek, otthon gyanakodva fogadják. Védekezés ez és nem indokolatlan. Az íróirodalom angol nyelvű nagyjai, Yeats, Joyce és mások nemzetközi hírnevének árnyékában egyre kevésbé veszi észre a világ, hogy van egyáltalán ősi kelta hagyományokat folytató, ír nemzeti irodalom is. Pedig van, és a hivatalos támogatás melegeben most virágzik.

A kelta nyelven író költők és írók helyzetét a cikk szerint csak a szovjet írókéhoz lehet hasonlítani. Nemcsak erkölcsi segítséget kapnak, az Ír Köztársaság ma írói számára a jólét országa. Egy irodalmi hetilap és több, havonként megjelenő folyóirat élvez teljes állami támogatást. A Rádió, mint állami intézmény széles teret enged adásaiban a kelta nyelvű irodalomnak. Az An Gum (Terv) nevű állami kiadóvállalat kb. 20 év alatt számos kelta nyelvű regényt, novellát, verseskötetet jelentetett meg, köztük fordításokat angoltól és más nyelvekből. Ez a szervezett állami támogatás még magán kiadóvállalatokat is fellendít, mint a nemrég alakult Sairséal agus Dil kiadót. Az ehhez tartozó Gaelic Book Club (Kelta könyv klub) jelenleg 2500 tagot számlál.

A kelta irodalom a VI. század meszesésébe nyúlik vissza. Ez olyan tény, ami felszítja a mai író képzetét. Az új-éledés korai napjainak úttörői, Canon O'Leary, Padraic Ó Conaire és An Seabhac készítettek elő a mai írók útját.

A kelta nyelv szóincse rendkívül gazdag, bővelkedik szinonimákban és tájnyelvi változatokban. Nagy feladatot vállalnak az írók, amikor modernizálni akarják, hogy hajlékony eszközzé tegyék az új problémák kifejezésére.

A tájnyelvi kifejezések, az ízes nyelvjárási beszéd mestere Mairtín Ó Cadhain szatirikus regényíró, Connemara egy írnyelvű kerületének szülőtte. A regény és a novella írói mesterei közül Seosamh Mac Grianna, Séamus Ó Néill és Tarlach Ó hUid a jelentősek. Az egyszerű vidéki élet, a forradalmi évek kisebb-nagyobb eseményei kapnak hangot írásaikban. Sok rokon vonást mutatnak angol író társaikkal. A költők kö-

zül Seán Ó Riordáin fiatal ígért a jövőre. Máire Mac an tSaoi tudós és költő, a mértékes verselés művésze. A kelta nyelvű irodalom virágzását leginkább mégis a kétnyelvű írók, Liam O'Flaherty, Robert Farren, Micháel MacLiammóir és Francis MacManus munkássága igazolja.

Az ősi kelta nyelv és hagyományok felélesztése nemzeti probléma és a kormányzat vette a kezébe. Rövidesen ki-nevezik ennek a kérdésnek, illetve az anyanyelvű területeknek a külön miniszterét. Ilyen körülmények között megvan a remény egy értékes és jelentős ír nemzeti irodalom kibontakozására.

K. Sz. Zs.

A TUDOMÁNYOS ES IRODALMI ELET HIREI

»A világ íróinak kerek-asztala« — cím alatt közli a *Lityeraturnaja Gazeta* számos külföldi író nyilatkozatát, akik helyeslik Solohovnak az *Inosztrannaja Lityeraturában* nemrég megjelent levelét. Solohov, amint arról már megemlékeztünk, indítványozta a »kerek asztalt«, azoknak az alkotó művészeknek eszme- és tapasztalat-cseréjét, akiktől nem idegen a béke és haladás ügye.

E kezdeményezésre az egész világ haladó folyóirataiban nyilatkoztak a kérdésről az írók, többek között Sartre, Fast, Moravia, De Santis, Carlo Levi stb. Levi nyilatkozatában, melyet a *Lityeraturnaja Gazeta* is közölt, azt kívánja, hogy a lehető legrövidebb időn belül hozzák létre az írók és kulturális alkotók világkonferenciáját, és hívjanak életre minél több, az *Inosztrannaja Lityeraturához* hasonló típusú folyóiratot. Szükségesnek tartja az egész világ íróinak közös sajtó-organumát is, mely időnként más-más fővárosban különböző nyelveken jelenne meg... A *Lityeraturnaja Gazeta* »Kerek asztal« rovatában végül nyilatkozott K. Brandys is.

Sibelius kilencvenedik születésnapjának megünneplése a nyugat-európai sajtóban is élénk visszhangot keltett. Egy német hetilap *Kis ország szép gesztusa* c. riportjában érdekes adatokat közöl. Megemlíti, hogy a nagy szerző 32 éves korától állandó fizetést kap a finn kormánytól. Helsinki közelében az erdőben lévő házától ötven kilométeres körzetben az utak forgalmát 1948 óta lezárták és így Sibeliusnak alkotó munkája számára olyan ideális viszonyokat teremtettek, amilyenekben sem a múltban, sem most, művész sehol másutt nem részesült.

Az indiai tudósok Agrában, 1954. januárjában tartott kongresszusán jóváhagyták az első indiai ötéves tudományos tervet. A terv egyebek között gazdag nemzetközi együttműködést ír elő. A

kongresszus bizottságot választott, melynek feladata az lesz, hogy az egyes tudományágakban az angol nyelv helyett bevezesse a hindu államnyelvet.

Shaw írásai közt megtalálták *Why she would not* c. befejezetlen színdarabját. A darabot ez év júliusában, a nagy író születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett ünnepségen Londonban mutatják be. A művet Leonard Britton angol író fejezte be.

Egy éves fennállását ünnepelte az elmúlt hetekben a Szovjetunió legifjabb akadémiaja, a frunzei Kirgiz Tudományos Akadémia.

Livornóban tartották a III. olasz országos kulturális kongresszust. A szervezőbizottság tagjai sorában olyan kiváló politikai és kulturális vezetők voltak, mint Di Vittorio, Vasco Pratolini, Carlo Levi, Renato Guttuso, Cesare Zavattini, Luigi Russo irodalomtörténész, Mario Alicata kommunista kiküldött és mások. A kongresszuson 400 delegátus vett részt. Tommaso Fiore, a bari egyetem tanára megnyitó referátumának témája *A kultúra és demokrácia harca a néptömegek haladásaért* volt.

A Lengyel Írószövetség vezetősége elhatározta, hogy bizottságot hív életre Brunon Jasiński, Stanisław Ryszard Stände és Witold Wandurski, a két háború közti időszak nagy lengyel forradalmárköltői műveinek kiadására. Ezek a költők emigrációban éltek Moszkvában (Jasiński Majakovszkij egyik legjobb barátja volt), de műveik nem juthattak el a tömeghez. Most e mártírhálált halt művészek alkotásai végre betölthetik hivatásukat. A kiadásokra alakult bizottság elnöke Léon Kruczkowski, tagjai kiváló írók, irodalomtörténészek és kritikusok, mint pl. Broniewski, Rudnicki, Żółkiewski.

x **A Szovjet Tudományos Akadémia** megemlékezett a XVIII. század nagy koreai realista írójáról, Pak Di Vonnól, a kiváló tudósról és gondolkodóról, halálának 150. évfordulója alkalmából.

A Harvard-egyetem (USA) könyvtárának megnyílt a Heinrich Heine emlékének szentelt kiállítás, melynek anyagában a nagy költő művei, azoknak fordításai és számos eddig ismeretlen levele található. A gyűjteményt egy elhalt amerikai könyvgyűjtő adományozta az egyetemnek és most először állították ki nyilvánosan.

Puskin-estet rendezett, halálának 119. évfordulója alkalmából, február 10-én a Szovjet Írók Szövetségének Puskin-bizottsága az írók központi házában. I. Novikov bevezető szavai után Servjusz-kij tartott előadást *A. Sz. Puskin versei* címmel. Egy kiadatlan Puskin kéziratról is beszélt. Az est után hangversenyt tartottak.

Egy francia bölcsészhallgató, Bernard de Fallois, kutatásai során kiadatlan Proust-regénykéziratot fedezett fel. A regény címe: *Jean Santeuil*. A szakértők véleménye szerint Proust ezt a regényt 1896 és 1904 között írta. A mű néhány alakja szerepel *Az eltűnt idő nyomában* című regényciklusban.

A leningrádi Orosz Irodalmi Intézet gyűjteményében megtalálták Heinrich Heine néhány ismeretlen kéziratát, egyebek között a *Németország, téli rege* c. ismert műve negyedik fejezete néhány versszakának különböző változatait.

Az amerikai Művészeti és Irodalmi Akadémia megüresedett helyeinek betöltésére kiírt választások nemrégiben zajlottak le. Az Akadémiát századunk elején alapították, 50 örökös tagja van (köztük Faulkner, Dos Passos, Pearl Buck, Wilder, Sandburg, Steinbeck), komolyabb tevékenységet azonban nem fejt ki. Az elhalt Thomas Mann helyére Mariann Moor öregedő költőnőt választották be, akinek misztikus verseit csupán néhány ezer ember olvassa az USA-ban. Az ismert drámaíró, Sherwood helyére Maswell Anderson drámaíróvá választották, akinek alkotó ereje már régen a múlté. Az 1940. évi Pulitzer-díjas Leonard Bacon és az ismert irodalmi kritikus Bliss Perry helyét Lewis Mumford, az ismert író és műkritikus és Walter Piston zeneszerző fog-

lalták el. Az Akadémiára bejutott még Andrew Wyeth — festő, (a kiváló svéd szobrász, Milles helyére), és az absztrakt festő Hopper. Az amerikai akadémikusok körének az ismert költő, Archibald Mac Leish az elnöke.

Dosztojevszkij moszkvai lakásában, ahol gyermekkorát és serdülő éveit töltötte, múzeumot rendeztek be. Az utca nevét nemrég Dosztojevszkij utcára változtatták át. A múzeum öt szobából áll, mindegyik szobában az író életének más-más korszakát láthatjuk. (Gyermekkora, munkássága, kényszermunkában töltött évei, stb.). A múzeumot február 10-én nyitották meg.

Kínai tudósküldöttség utazott 1951-ben Tibetbe, tanulmányozni a még mindig kevésbé ismert népet és területet. Ez volt az első, valóban tudományosan felkészült és megszervezett tibeti kutató-expedíció. A tudósok között történészek és nyelvészek is voltak. Útjukat és munkájukat a hivatalos támogatás mellett a tibeti nép kedves és jóindulatú segítsége is könnyítette.

A kutatások során természeti és kulturális értékekre találtak. Most tanulságos kiállítást rendeztek Pekingben a felárt és gyűjtött anyagból.

Csehszlovák íróküldöttség járt Franciaországban. A küldöttség egyik tagja, František Burianek nyilatkozott a *Les Lettres Françaises* hasábjain a mai csehszlovák irodalomról. Megállapította, hogy az egész csehszlovák irodalom lényegében Fučík hősi példáját és művészetét tartja mintaképének. Megemlékezett a mai irodalom eredeti hangú, ifjú költőiről: Vilém Zavadáról, Josef Kainarról, Jaroslav Seifertről és — többek között — Josef Sekeráról, a fiatal regényíróról is.

A negyedik legnagyobb francia irodalmi díjat, a Prix Interallié-t Felicien Morceau nyerte el *Les Elans du coeur* c. könyvével. Az *Olyan díj, mint a többi* c. cikkében André Wurmser azt írja a *Les Lettres Françaises*-ben, hogy az idén irodalmi díjat (*Goncourt, Renaudot, Femina, Interallié*) nyert művek bizonyos dologban hasonlítanak egymásra; olyan könyvek ezek, melyeket egyaránt írhattak volna mind 1930-ban, mind 1910-ben, vagy 1880-ban; *inactuel* könyvek, túl vannak az időszerűségeen, »örökös« jellegűek; a dekoráló művészetre, a túlzott művésziégre emlékeztetnek. Olvas-

mányosak, lebilincselőek, de valahogyan elavultak is, nem hoznak semmi újat az irodalomba. Wurmser cikke mellett kezdte meg a szerkesztőség Jacques Lanzmann huszonnyolc éves író jegyzeteinek közlését, akinek már második regénye, a *Le Rat d'Amérique* ért el Franciaországban hatalmas sikert. »Nincs köztük egy fiatal író sem, egyetlen új író sem — olvassuk a lap megjegyzéseit Lanzmann jegyzeteihez, aki a négy irodalmi díj bíráló bizottságának idei döntését kritizálja — bár az új irodalmi nemzedék között számos sokat ígérő tehetség akad... A bírálóknak van egy év idejük, hogy elgondolkozzanak a gyávaság bűne és a bátorság erénye felett.«

Az Azerbajdzsán Irodalmi- és Nyelvtudományi Intézet munkatársai lefordították orosz nyelvre az azerbajdzsán népmemzeti hőskölteményét, a *Ker Oglá* eposzt.

Kínában komoly könyvtár-hálózatot épített ki a szakszervezeti mozgalom. Elsősorban az ipari és bányászközpontokban létesítettek jól felszerelt könyvtárakat. Ezek száma ma 17.400 körül van és több mint 24 millió könyvet juttatnak el az olvasók kezéhez. Ez az 1950-es számoknak 48-szorosa.

A legszívesebben olvasott könyvek a forradalmi harcokról és hősökrol szóló elbeszélések, de nagy az érdeklődés a művészeti és tudományos irodalom iránt is. A kényelmes és nyugodt olvasás lehetőségét olvasószobákkal biztosítják. A kisebb gyárakat, félreeső helyeken fekvő ipari vagy bányavárosokat mozgókönyvtárakkal kapcsolják be a kínai kultúra és irodalom áramkörébe.

Vitaliano Brancati, a nemrég elhunyt tehetséges olasz író életművéről tartottak igen színvonalas konferenciát Cataniaiban, melyen az író édesapja — neves publicista — is részt vett. A konferencián megállapították, hogy Brancati utolsó műveiben egyre közelebb jutott a realizmushoz.

A legfiatalabb művészet ünnepli most hatvanadik születésnapját; attól a naptól számítva, amikor Louis Lumière először mutatta be a párizsi közönségnek »mozgó képeit«. Az évforduló alkalmából Párizsban nagyszabású filmkiállítás rendeztek; a kiállított tárgyak között megtalálhatók a legrégebb vetítő készülékek, a leghíresebb forgatókönyvek, kéz-

iratai, Lumière első filmszalagjai, Max Linder, Charlie Chaplin, Eisenstein, David Griffith és más jeles filmművészek és rendezők alkotásai.

A legnagyobb cseh szocialista költő, S. K. Neumann életének és életművének szentelt országos konferenciát 1956. február 7-én és 8-án tartották meg, melyet az írókongresszus előkészítő munkálatai keretében rendezett meg a Csehszlovák Írók Szövetsége Prágában. Az ülést Vitezslav Nezval nyitotta meg, majd Jiri Taufer tartotta meg beszámolóját. Bevezetőben felvázolta a kor és irodalom helyzetét, melyben S. K. Neumann életműve létrejött, beszámolója második részében pedig részletesen ismertette költői és politikai fejlődését. A tartalmas, hét órán át tartó referátum felölelte Neumann valamennyi alkotó korszakát, költői és publicisztikai tevékenységét. Befejezésül az előadó foglalkozott a költő esztétikai nézeteivel és összefogóan értékelte hagyatékának jelentőségét korunk és irodalmunk számára. A konferencia résztvevői elé tárta, mint tükrözi a költő életműve a nagy, pártos művészet harcosának alakját, melyet az életöröm és a nép szabadságáért és boldogságáért való harckészség sugározna be. A konferencia második napját a vitának szentelték.

Az üldöztetés és sérelmek következtében José Venturelli, a kiváló chilei festőművész és grafikus kénytelen volt elhagyni hazáját. Kínában telepedett le. Műveinek kiállítását nemrég rendezték meg nagy sikerrel Berlinben.

A Szovjetunió Legfelsőbb Tanácsa a *Szovjetunió Hőse* címmel tüntette ki Musza Dzsaliht, a Nagy Honvédó Hábórában hősi halált halt tatár költőt.

Az ismert történész, Lukasz Kurdybacha, a varsói egyetem tanára, gazdag tudományos anyaggal tért haza romániai útjáról. A kolozsvári levéltárakban és könyvtárakban értékes anyagot talált a lengyel ariánusok működésére vonatkozólag. Az ariánusok, akiket 1661-ben űztek ki hazájukból, egyebek között ebben a városban találtak menedéket. Mint ismeretes, az ariánusok feljegyzéseit Lengyelországban megsemmisítették ellenfeleik, éppen ezért az erdélyi kéziratok és nyomtatványok a tudományos kutatások szempontjából igen értékesek.

A román könyvtárakban és levéltárakban egyebek között 19 kéziratot ta-

láltak, melyek a lengyel ariánusok társadalmi ideológiáját tükrözik, közöttük van a Lengyelországban eddig még ismeretlen *Rozmowa ministrów* (Miniszterek beszélgetése) c. kézirat, mely az ariánusok álláspontját fejt ki a XVI. század végének társadalmi problémáival szemben. A felkutatott anyag nagy része a rakowi akadémia működésére vonatkozik, melyet Rakowban, Sandomier földjén alapítottak az ariánusok. Az anyagban akad számos, a XVI. és XVII. századból származó ritka nyomtatvány, mely az arianizmust propagálja. Ilyen egyebek között a *Confessio*, egy 1564-ből származó okirat, mely az ariánus hitvallást tartalmazza.

Az Egyesült Államokról készült riport-sorozatában a *Lityerturnaja Gazeta* közölte N. Gribacsov írását a szovjet újságíróknak Lion Feuchtwangernél tett látogatásáról. Feuchtwanger Los Angelesben lakik, házának falait könyvek fedik, ablakaiból kilátás nyílik a Csendes Óceánra. A szovjet újságírók nehezen tudtak eleget tenni Feuchtwanger meghívásának, a hatóságok akadályokat gördítettek látogatásuk elé, s csak amikor azzal fenyegetőztek, hogy kérésük megtagadása esetén megszakítják további utazásukat, kapták meg az engedélyt a nagy író meglátogatására. Feuchtwanger Gribacsov közlése szerint *Jafet és lánya* c. regényén (mely Palesztina őstörténetéből meríti tárgyát), *Maria Antoinette elítélése* c. színművén — valamint *Hajszka a varázslók után Bosztonban* c. színdarabján dolgozik. Munkája betölti idejét hajnaltól alkonyatig, emellett még sokat olvas.

A Los Angeles-i újságok azt híresztelték, hogy Feuchtwanger megijedt a szovjet újságírók látogatásától és megtiltotta a fotóriportereknek, hogy belépjenek házába. Annak bizonyosságául, hogy ezek az állítások nem felelnek meg a valóságnak, a riport szerzője közölte a *Lityerturnaja Gazetában* Feuchtwangerrel készült közös fényképét.

A szovjet újságírók az Egyesült Államokban, ott-tartózkodásuk alatt, beszéltek még Robessonnal, Fasttal, Kahn-nal, M. Golddal és Ethel Lilian Voinich-csal a *Bögöly* szerzőjével. Nem sikerült találkozniuk Hemingwayvel, aki Kubában saját jachtján utazgatott. Steinbecket azért nem látogathatták meg, mert az amerikai hatóságok útvonalukból törölték a déli államokat, ahol Steinbeck lakik.

Veszélina Genovszka bolgár író, a cseh irodalom ismert nevű fordítója, befejezte *Szedm gogyini* (Hét év) c. regényét. A regény bemutatja Bulgária fejlődését az 1879—86. években. Egyik főszereplője Konstantin Jozef Jireček cseh tudós, aki akkoriban Bulgáriában működött.

Csiky Gergely Ingenyelők c. darabjának moszkvai bemutatójáról közölt kritikát a *Lityerturnaja Gazeta* 1956. jan. 28-i száma. A cikkíró megjegyzi, hogy a művészek alakítása időnként egyoldalú, nem tudja visszaadni Csiky figuráinak sokoldalúságát, bonyolultságát.

»A bűnügyi regény — egykor és ma«: ez a címe F. K. Kaul érdekes cikkének a *Neue Deutsche Literatur*-ban. A cikkíró megjegyzi, hogy a »bűnügyi irodalom, vagy helyesebben — a detektív regény« kérdésének elméleti kidolgozása nem könnyű. A detektívregény kezdeteit — mondja F. K. Kaul — François Gajot de Pitaval francia ügyvéd XVIII. századból származó *Causes célèbres* c. írásaiban találjuk meg... Bűnügyi, illetve detektív témákkal foglalkoztak Balzac, Dosztojevskij és Fontane. »Valamely rejtély megoldása« — a cikk írójának véleménye szerint alapvető jellegzetessége a detektív regénynek, melyet az európai irodalomba Voltaire ültetett át Keletről. Tehát nem a »büntett története« hanem csupán a »körülmények kiderítése« fegyelemmel a »felderítés fajtájára« lényeges és elválaszthatatlan velejárója ennek az irodalomnak. A modern detektív-irodalom kezdetét a szerző E. A. Poe — *The murders in the Rue Morgue* c. novellájában látja, mely 1841 áprilisában jelent meg a philadelphiai *Grahams Magazine*-ban. 1887-ben hívta életre Conan Doyle *Sherlock Holmes* alakját — amivel felvetette a pozitív hős problémáját. A cikkíró a fenti nevek megemlítésére szorítkozik, nem elemzi a későbbi korszakot, sem a Nyugaton rendkívül elterjedt modern bűnügyi irodalmat.

Az új vietnami irodalom a társadalmi és nemzeti szabadság kivívásáért folytatott harcok tüzeiben született meg. Míg a háború előtt a Hanoiban vagy Szai-gonban megjelent regények átlagos példányszáma nem haladta meg a kétezret, sőt a költészet esetében ez a példányszám még jelentékenyen kisebb volt, — a háború idején, mely a nemzet minden erejét igénybe vette, a legkezdetlegesebb kiadási viszonyok mellett is, a költői és pró-

A KÖNYVKIADÁS HIREI

zai művek tízezres példányszámban jelentek meg, olykor még a negyvenezres példányszámot is elérték. A nyomtatásban megjelenő irodalom mellett a népköltészet és népdal szájhagyomány útján terjedt, feldolgozásával a vietnami irodalom éppen most foglalkozik.

A vietnami írók és költők többsége 1945-től kezdve a népi erők oldalán harcolt a francia gyarmatosítók ellen. Az írók és művészek Phu To-ban kongresszust tartottak, melyen megalakult a Vietnami Írók és Művészek Szövetsége. Az írók fő feladata volt ebben az időszakban a felszabadító hadsereg harcának támogatása. Ekkor születtek meg Tran Dang háborús témájú elbeszélései, Nama Cao *A határharcok története* c. magával ragadó műve, Nguyen Dinh Thi *A rohamosztag katonája* c. regénye.

Az írók teljes szívvel álltak a földreform mellé. Ekkor keletkezik Xuan Dieu *Anyá és fia*, Trana Hun Thung *Tanács fiainak* c. költői műve. Egyre több az új író, a nép köréből új tehetségek kerülnek napvilágra. Ilyen Vo Huy Tam bányász, akinek nagy sikert aratott *A bányák országában* c. regénye. Ezt a könyvet az Írószövetség 1952. évi nagydíjával tüntették ki.

Feljődik a nemzetiségek irodalma is. A tho törzsbeli Nong-Quoc-Chan versei több díjban részesültek. Közismertek a man törzsbeli Ban-Tai-Doan versei is, főleg a *Ho bácsihoz* írt gyönyörű költeménye.

A háború idején ezeket a műveket — minden nehézség ellenére — mégis ki nyomtatták, főleg bambuszrostból készült papírra. Az írók jártak a katonák és a parasztok között, megismertették velük saját műveiket, fordításait. Így jutott el a vietnami néphez pl. Mickiewicz is, franciából fordítva. Ma már — a háború végeztével — erősen megjavultak a könyvkiadás lehetőségei. Hatalmas példányszámban jelennek meg az új és régi írók legkiválóbb alkotásai. To Huu költő például összegyűjtött verseit adta ki *Viet Bac* címmel, 25 ezres példányszámban. Harmincezer példányban jelent meg Tran Dan háromkötetes regénye *Hatalmas teher* címmel; ez a regény a Dien Bien Phu alatt kivívott győzelemről szól.

Befejeződött Gorkij összes műveinek 30 kötetes kiadása. A befejező kötet több mint 350 levelet, táviratot, kéziratot tartalmaz az 1927—36-os évekből. A levelek között jelentős helyet foglalnak el a Tolsztojhoz, Makarenkóhoz, Romain Rollandhoz és mást ismert írókhoz címzettek.

Reykjavikban nyomtatásban megjelent az Izlandi népi mondák és költemények első két kötete. Ez csupán mintegy fele részét teszi ki annak a hatalmas anyagnak, melyet Jon Arnasson — a XIX. század egyik szerény izlandi vidéki tanítója, anyagi eszközök nélkül, a folklór néhány egyszerű rajongójának segítségével az ország minden részéből összegyűjtött, és megalkotta a világ egyik legnagyobb folklór gyűjteményét.

Arnasson kéziratái, melyeket az izlandi nemzeti könyvtárban őriznek, néhány ezer költeményt, legendát, példabeszédet, közmondást tartalmaznak, melyeknek hősei emberek, jó és rossz szellemek, különböző teremtmények, állatok, madarak, halak, gejzirek stb. Arnasson munkája a szájhagyomány hatalmas erejét, a kis izlandi nép gazdag történelmi és irodalmi múltját bizonyítja. Az *Edda-dalok* és a régi szagák talajából nőtt ki számos jeles prózaíró és költő alkotó munkája, az ún. *izlandi reneszánsz* korában, többek között Halldor Laxness életműve is.

A Lítyeraturnoje Naszledszto (Irodalmi örökség) legközelebbi kötete Dosztojevszkijvel foglalkozik. A kötet tartalmazza Dosztojevszkij eddig kiadatlan kéziratát is. Az Októberi Forradalom óta egyébként 114-szer adták ki a Szovjetunióban Dosztojevszkij műveit különböző nyelveken. Most ismét kiadják számos művét.

Lengyelországban megjelent a 08/15 című új háborúellenes regény, melynek szerzője Hans Hellmut Kirst nyugatnémet író. Kirst regénye a német militarizmus leleplezésével nagy visszhangot keltett számos országban és hamarosan több nyelvre lefordították. A francia kiadás meghaladta a százezres példányszámot. A francia kritika a könyvet Remarque *Nyugaton a helyzet változatlan* c. könyvéhez hasonlította. Kirst könyvének megjelenése Lengyelország-

ban, és az, hogy a szerző a lengyel kiadás honoráriumát a lengyel hadiárvak részére ajánlotta fel — az újhitlerista sajtó veszett reakcióját váltotta ki. A Hamburgban megjelenő *Die Welt* c. nagy nyugatnémet napilap, mely Adenauer politikáját képviseli, cikkében azt írta, hogy Kirst a »varsói vörös propaganda« szolgálatába szegődött. A *Die Welt* véleménye szerint az, hogy a szerző honoráriumát a lengyel árvak számára ajánlotta fel, német íróhoz méltatlan cselekedet volt.

Taskentben üzbég és orosz nyelven — üzbég tudósok szerkesztésében — megjelent Avicenna *Az orvostudomány kánonja* c. művének első könyve. Ez az új orosz és üzbég kiadás azért nevezetes, mert Avicenna könyvét, az eredetihez méltó fordításban, eddig még sehol sem jelentették meg.

»**The Quiet American**« (A nyugodt amerikai) a címe Graham Green új regényének, mely egy amerikai ügynök és egy angol újságíró összeütközését beszéli el Vietnamban. Az újságíró a gyarmatosítók ellen harcol. A *Daily Worker*, a *The Times Literary Supplement* és a *New Statesman and Nation* magasra értékeli Green új könyvét. A *The New Statesman* egyenesen azt állítja, hogy ez a könyv »az angol irodalom legkiválóbb háború utáni alkotása«.

A Szovjet Tudományos Akadémia kiadója sorozatot indított a *Tudomány klasszikusai* címen. A sorozatban a világ tudósainak legfontosabb művei jelennek meg. Eddig 60 kötetnél többet bocsátottak ki.

A Szovjetunió Kulturális Minisztériuma tervbe vette 836 szépirodalmi mű és ezenkívül 411 ifjúsági könyv második kiadását. Ezek között szerepel Doszto-

jevszkij, Leskov, Heine, Ibsen, Katajev, Panfjorov, stb. összes műveinek kiadása. Folytatják azoknak a műveknek a kiadását, melyeket még 1955-ben kezdtek el. Fontos helyet foglalnak el az orosz klasszikusok és más forradalom előtti orosz írók művei (Mihajlov, Dosztojevskij, Andrejev, Bunyin); külföldi írók művei (Edgar Poe, Zweig, Shaw) és a szovjet írók művei (Kornejcsuk, Gajdar, Nyikulin). Újra kiadják az orosz népdalok és csasztuskák gyűjteményét, valamint az *Antik líra* és *Római szatíra* c. köteteket.

A lengyel könyvkiadás tízéves eredményei. Lengyelországban 1944—1954. között összesen 48 023 könyv jelent meg, 739 millió 492 000 példányban, ebből 186 millió 270 ezer szépirodalmi mű. Ez idő alatt 8958 könyvet fordítottak lengyel nyelvre. Milliós példányszámban jelentek meg Gorkij, Dickens, Balzac, valamint Prus, Sienkiewicz, Żeromski, Słowacki és mások munkái, Adam Mickiewicz alkotásai pedig 4 millió 400 ezer példányban.

A Szovjet Tudományos Akadémia kiadásában megjelent A. F. Ivascsenko Flaubert alkotó munkásságának szentelt műve. A szerző elsősorban három mű elemzésével foglalkozik: a *Bovarynéval*, a *Salambóval* és az *Érzelmek iskolájával*. Érdekes és eredeti módon nemcsak Flaubert alkotó munkásságát világítja meg, de a XIX. század végének egész francia irodalmát is és külön fejezetet szentel Flaubert felfogásának a »l'art pour l'art«-ról.

A Lityeraturnoje Naszledszto c. sorozatban tovább közlik Gercen és Ogarjov külföldi levelezését. A levelezés anyagát a Csehszlovák Népköztársaság és a Bolgár Tudományos Akadémia adta át a Szovjetuniónak.

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki felelős: Szöllősy Károly

A kézirat beérkezett: 1956. II. 10. — Példányszám: 600. — Terjedelem: 9.3 (A/5) ív

Szegedi Nyomda Vállalat 56-800

Felelős vezető: Vincze György

TARTALOM

SZEMLE

A romantika. (Nagy Szovjet Enciklopédia, 36. köt.) (Ford. Nagy Géza)	101
H. Markiewicz: Újból — a realizmusról. (Ford. Süteő Imre)	110
Győri János: Az újabb Corneille-kutatás eredményei	119

ÍRÓI ARCKÉPEK ÉS MEGEMLEKEZÉSEK

V. Jermilov: F. M. Dosztojevszkij (Ford. Szöllősy Klára)	125
--	-----

MONOGRÁFIÁK

Vajda György Mihály: B. Hunnigher, A színház eredete	136
Szenczi Miklós: D. V. Erdman, Blake.	139
Kovács Zoltán: V. Birjukov, Az Urál költészete	145
Sallay Géza: V. V. Ivasova, A XIX. század külföldi irodalmának története. (Az olasz irodalom története. 1789—1830)	146

FOLYÓIRATCIKKEK

Szovjet folyóiratok	153
Népi demokratikus országok folyóiratai	162
Tőkés országok haladó folyóiratai	180

ADATTÁR	192
---------------	-----

HÍREK	201
-------------	-----

Ára: 10,— Ft

Előfizetés egy évre: 32,— Ft

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA



II. ÉVF.

AUGUSZTUS

3. SZÁM

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYOIRATA

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

Felelős szerkesztő
KARDOS TIBOR

E szám munkatársai: *Báder Dezső* egy. lektor, *Borzák István* egy. tanár, kandidátus, *Botka Ferenc* középiskolai tanár, *Deák Károly* fordító, *Dobossy László* egy. adjunktus, *Elbert János* előadó (DISZ Központ), *Forgács László* aspiráns, *Heszke Béla* középiskolai tanár, *Horányi Mátyás* tud. kutató (O. Sz. K. Színháztörténeti Osztály), *Horn András* lektor (Corvina), *Kádár Zsuzsa* lektor (Ifjúsági Kiadó), *Kerényi Grácia* író, *K. Szógyi Zsuzsa* s. szerkesztő (Magyar Enciklopédia), *B. Mészáros Vilma* aspiráns, *Mollay Károly* egy. docens, *Nagy Géza* lektor (Szikra Kiadó), *Rózsa Zoltán* aspiráns, *Oltványi Ambrus* tud. s. kutató (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Pánczél Éva* tanárjelölt, *Roboz László* tud. munkatárs (Színház- és Filmművészeti Szövetség), *Satyámosy Miklós* középiskolai tanár, *Sziklay László* tud. munkatárs, kandidátus (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Szilvás D. Gyula* tud. s. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Terebesi Erzsébet* egy. demonstrátor (Lenin Intézet), *Vajda Gy. Mihály* főiskolai tanár, *Vámosi Pál* író.

Szerkesztőség

Budapest, XI. Ménesi út 11—13.

Tel.: 268—062.

Technikai szerkesztők

BOR KÁLMÁN ÉS TÖRÖKNÉ ERDÉLYI ILONA

Irodalmi Figyelő

Évenként négy füzetben, kb. 24 nyomtatott íven jelenik meg. Előfizetési ára egy évre 32 forint. Megrendelhető az *Akadémia Kiadónál*, Bp., V. Alkotmány u. 21.

Bankszámla: MNB. 46.

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

II. ÉVF.

1956. AUGUSZTUS

3. SZÁM

JAN KOTT

A művészet újszerűsége és forradalmisága

*Részletek a lengyel Kulturális és Művészeti Tanács XIX. ülészakán,
1956. március 24-én elmondott beszédből**

Megjelent a Przegląd Kulturalny 14. számában

Azt hiszem, hogy jelenleg a számunkra valószínűleg legfontosabb, és a legjobban érdeklő, intellektuális szempontból legjobban lekötő probléma a mitológiától való eltávolodás, az a nagy folyamat, amelyben a történelmi jelenségek mitikus felfogása, a társadalmi fejlődés mitikus értelmezése lassanként, ellenállások legyőzésén keresztül, de következetesen helyet ad a marxista analízisnek.

A fiatal Marx Hegelt bírálva azt írta, hogy Hegel az egész valóságot, a kultúra minden területét dialektikusan fogja fel, azonban képtelen dialektikusan szemlélni saját rendszerét. Marxista módra értelmeztük a történelmi folyamat hatalmas lépéseit, de elvesztettük a marxista értelmezés képességét ott, ahol a fejlődés folyamatát és a forradalmi változások folyamatát kellett értékelnünk.

Hol és mikor kezdődött a valóság mitologizálásának folyamata?

A megszállás és a hitlerizmussal vívott harc idején erkölcsi támaszt, a megismerés és a cselekvés alátámasztását jelentette annak megértése, hogy mi történik. Meg kellett érteni a történelmi folyamat szükségszerűségét, a történelemnek mint egésznek az értelmét, amely az ellentétekből nő ki, s amely harcokon, vereségeken és győzelmeken keresztül vezet előre, de sohasem gépiesen.

A történelem értelmébe vetett hitünk a történelem objektív törvényszerűségeinek megértéséből fakadt, de soha nem jelentett vak hitet magában a történelemben. A marxizmus és a harci tapasztalatok megtanítottak minket arra, hogy megkülönböztessük a fejlődés és a hanyatlás folyamatait, hogy megkülönböztessük a haladást a reakciótól, az igazat a hamistól.

Az elmúlt tizenöt év folyamán a történelmi folyamat marxista értelmezése egyre inkább háttérbe szorult a pragmatikus értelmezés mellett. Mint ahogy a burzsoázia boldog századának jó éveiben hajlandók voltunk elismételni a pápával, hogy minden ami van, jól van, hogy minden ami van, helyesen van, hogy minden ami van, feltétlenül szükséges is.

* A cikket, amely bár általános fejtegetéseket tartalmaz, de híven tükrözi a lengyel fejlődést, vita-cikként közöljük. Hozzászólásokat szívesen közlünk.

A forradalom fejlődésének minden szakaszát történelmi szükség-szerűségnek tartottuk. Azt tartottuk, hogy minden, ami a mi táborunk-ban történik, az egész emberiség ügyét viszi előre. A múlt vizsgálatában a marxista analízis az objektív igazság megismerését szolgálta. Ez az elemzés azonban a jelenkor küszöbén megállt. Ugyanannak a módszer-nek és ugyanazoknak a fogalmaknak a segítségével nem az igazság meg- ismerésére törekedtünk, hanem a valóság megmagyarázására. Megmagya- rázására és igazolására. Minden áron! Még az igazság árán is.

És így történt, hogy a szemünk előtt a mai történelem évről évre egyre inkább mitológiává változott. Ha akadályozták ezt a tények, — megváltoztatták a tényeket; ha akadályozták ezt igazi hősök — eltün- tették őket.

Az a ránk erőszakolt tétel; hogy a forradalom és a szocialista állam építésének minden szakasza mindig egy lépés előre, arra kellett hogy vezessen, hogy az isteni csalhatatlanság jelzőivel látták el a vezetőséget, s azt, aki ezt a vezetőséget képviselte. De ha a történetben van isten, ördögnek is kell lennie. A vezető személye mitologizálásának megfelelt az ideológiai harc mitologizálása és a kitalált vagy igazi ellenségek mito- logizálása. Ezt szolgálta az osztályharc fokozódásáról szóló elmélet és a »nép ellensége« fogalom. A mitológia inkvizíciót szül. Az inkvizíció támo- gatja a mitológiát. Minden politikai per boszorkánypörré változott.

Kétségtelen, hogy a mitologizálásnak ugyanez a folyamata játszó- dott le az irodalomban és a művészetben is. Itt majdnem észrevétlenül tértünk át az igaz véleményekről a csalhatatlanoknak kijelentett vita- tézisekhez és a tisztán mitikus állításokhoz.

Amikor azt állítottuk, hogy a művészet minden területén eszmei harc folyik, s ezt a harcot minden ellentétében észrevettük, igazunk volt. Amikor azt mondtuk, hogy Debussy és Sztravinszkij zenéjében burzsoá hanyatlási tünetek mutatkoznak, akkor olyan kijelentést tettünk, ame- lyet lehet védeni, amely magán viseli a helyesség látszatát, de amely bizonyítást követel. Amikor tovább ugrottunk, és kijelentettük, hogy aki- nek Debussy vagy Sztravinszkij muzsikája tetszik, az a nép ellensége, akkor az esztétika területéről a mítosz területére léptünk.

Amikor azt mondtuk, hogy a festészet mai stílusának megválasztá- sában az az eszmei harc a döntő, amely a világ szemlélésében és értéke- lésében az új és a régi rend harcát tükrözi, igazunk volt. Amikor azt hirdettük például, hogy a posztimpresszionista stílusban, a színes felü- letek apró pontokra való széttörésében nem lehet megmutatni korunk politikai drámáját, olyan nézetnek adtunk kifejezést, amely körül mű- vész körökben mindig vitáztak és vitázni is fognak. De amikor hivatalo- san leszögeztük, hogy a posztimpresszionista módszerrel festett vásznak fenyegetik a rendszer biztonságát és ellenségesek a kommunizmussal szemben, akkor a veszélyes mitológia adott helyet a kritikának.

Amikor azt hirdettük, hogy az irodalomnak fontos nevelő szerepe van — igazat mondtunk. Az irodalom valóban gyakran játszott nevelő szerepet. De ha ebből a helyes tételből azt a tézist következtettük ki, hogy az irodalom megváltoztathatja a társadalmi valóságot, egyszerűen idealistákká váltunk. A moralizáló és szubjektivista felhívásoknak olyan- erőt tulajdonítottunk, amely képes a valóságot megváltoztatni. Az átkok

és a litúrgiai formulák kellett hogy megváltoztassák az objektív valóságot, ezeknek kellett kiűzni az ellenséget, felemelni az életszínvonalat.

Sajtónk azt tartotta, hogy ha gyakran és szüntelenül ismételtetjük, hogy boldogok vagyunk, erkölcsösesek és gazdagok vagyunk, és még boldogabbak és még erkölcsösebbek leszünk, akkor eltűnnek nehézségeink és az életszínvonal valóban megjavul.

A mítoszteremtésnek ez a folyamata nagyon hirtelenül és nagy erővel nyelte el a művészet elméletét és az esztétikát. A marxizmus tudományos világnézet, legmagasabb fokát jelenti a társadalmi fejlődéstörvények filozófiai általánosításának. Ebből az állításból azt a következtetést vezettük le, hogy a marxista esztétika, amely a történelmi és dialektikus materializmusra támaszkodik, a legérettebb az összes létező esztétikák között. Már most az — s nem hogy azzá válhatik: Elfelejtettük, hogy az esztétika tudomány, és hogy a filozófiai alaptételek helyessége egy tudományban sem jelent automatikus fejlődést. Innen már csak egy lépést kellett megtenni odáig, hogy kijelentsük: a szocialista realizmus módszere, mivel a marxista esztétikára támaszkodik, a legtökéletesebb művészi módszer, amelyet az emberiség valaha is létrehozott.

Ez már a mitológiával határos állítás. A következményei szörnyűek voltak. A szocializmust építő társadalom művészetét minden téren és minden fázisban automatikusan a legteljesebb, a legnagyobb és a legtökéletesebb művészetnek kiáltották ki. A mitológiai kör bezárult. Ebben a pillanatban nem marad más hátra, mint hogy előlről és teljesen újrakezdjük a XX. század hazai és külföldi művészetének és irodalmának fáradságos, sok türelmet és munkát megkövetelő elemzését, ugyanazoknak az ismérveknek, ugyanazoknak a kategóriáknak a segítségével, amelyeknek segítségével a marxista történelmi elemzés a feudális és a polgári irodalmat és művészetet vizsgálta.

A marxista irodalomtudomány, a marxista kritikai gyakorlat már kezdettől fogva ellenezte, hogy a realizmus fogalmát a stílusra és egy meghatározott poetikára korlátozzák, arra, hogy a világot felületileg és szó szerint ábrázolja. Marx, Engels és Lenin mindig szembeállították a nagy realista tipizálást a lapos hasonlatossággal és a XIX. századi verizmussal. A realizmus mértéke számunkra mindig a művészetnek és az irodalomnak a valósághoz való viszonya volt, *viszonya*, nem pedig a valóság ábrázolásának módja.

A realizmus mércéje a műben található objektív igazság. Az irodalmi realizmus mércéje a történelmi folyamat megértése ellentéteiben és fejlődésében, az igazság a történelmet alkotó és törvényeinek alávetett emberről: mégpedig az erkölcsi és a lélektani igazság...

A realizmusnak ezt az egyedüli ismérvét, a történelmi és az emberi igazságot kell a szovjet irodalom és a modern lengyel irodalom értékelésénél szem előtt tartanunk.

A forradalom utáni évtized szovjet irodalma legnagyobb költészeti eredményeiben, így Majakovszkij és Paszternák verseiben, valamint Solohov, Gladkov és Leonov regényeiben meg A. Tolsztoj *Golgotájában* megmutatta a valóságos társadalmi folyamatot, megmutatta a történelem és Október embereinek drámáját, álmaikat és nyomorukat, fájdalmaikat, harcukat és küzdelmüket, nem hátrált meg a tragédia kegyet-

lensége előtt és tudott könyörtelen harcot vívni a forradalom jövőjéért. Még az első öt éves terv és a kollektivizálás éveinek irodalma is igazi embereket, valódi embereket mutatott be, megmutatta az osztályharcot ott, ahol az valóban létezett. Ez az irodalom tovább harcolt a forradalomért, még képes volt az eszmék védelmére, az erkölcsi tisztaság védelmére, s nem csak a történelmi sikereket nézte.

A megtorpanás, a pangás a harmincas évek kezdetén következett be. Az irodalom és a művészet nem mondott már igazat, nem értette meg a történelmi folyamatot, nem volt többé a forradalom lelkiismerete és esze.

Ezekben az években kezdődött a »zsdánovizmus« és a szocialista realizmus mitológiájának hivatalos kanonizálása. De lényegében nem a poétika, az esztétika és a stilisztika műve, ami a Szovjetunióban az irodalommal és a művészettel történt a harmincas évek után.

Hamis volt a szocialista realizmus esztétikája és a mintaképeknek a XIX. századból való kiválogatása, de sokkal hamisabb volt a történelmi folyamat értelmezése ebben az irodalomban és művészetben. A művészet nem a társadalmi rendszert, hanem az államrendszert igazolta, nagy dicsőítő, szépítő művészetté alakult át, állandó dekorációvá. Talán sehol nem nyilatkoztak meg olyan erősen, olyan szemelláthatóan, olyan teljes világgossággal a dicsérő-szépítő művészet hamis tételei, mint az építészetben, mely nem mondott igazat az emberről, mely nem az embert szolgálta. A homlokzat-kiképzés építészeti szakkifejezés, de jól fel lehet használni azoknak a jelenségeknek a meghatározására, amelyek a művészi tevékenység minden területén uralomra jutottak.

Állandóan azt mondták nekünk, hogy az irodalom nem tud lépést tartani a nagy társadalmi folyamatokkal. De a politikai gyakorlatban ez soha nem jelentette azt, hogy az irodalom nem érti meg az életet, hogy dicsőítő és optimista képet fest róla. Ellenkezőleg, azt vetették az irodalom szemére, hogy még mindig nem eléggé »udvari« és nem eléggé szépíti meg a nagyszerű valóságot.

Az irodalomnak, amelynek nem volt szabad a bűnökről beszélnie, amelynek hallgatnia kellett a mindenki lelkiismeretét megrázó perekről, amelyek sok év mindennapi valóságát jelentették, amelynek be volt »fogva a szája«, ennek az irodalomnak egyre mélyebben el kellett süllyednie a hazugságban, s a valóságról egyre fiktívebb képet kellett adnia.

Ha ez az irodalom azért mégsem szűnt meg teljesen irodalomnak lenni, akkor ez azért volt, mert még mindig, habár egyre gyengébben, hullott rá a nagy Október fénye, mert az alapvető emberi dolgokban amellet állt ki, ami a jövő, ami a jövő lesz.

Az ilyenfajta irodalom igazolására keletkezett a szocialista társadalom művészetének gépies fejlődését hirdető hamis elmélet. Ez az elmélet, habár többféleképpen formulázták meg, nem állja meg a helyét a tények előtt. Az az elmélet, hogy a szocialista társadalomban a művészet mechanikusan fejlődik, hatalmas károkat okozott . . . Hierarchiát állított fel a »realizmusok« között, melyben a múlt századi kritikai realizmus uralkodott, mint amelyik legközelebb állt a szocialista realizmushoz.

A hamis elmélet a hagyományok hamis kiválogatását okozta, a kritikai gyakorlat pedig ezt a hamis elméletet még jobban megerősítette.

A szocialista társadalom művészetének mechanikus fejlődését hirdető elmélet magával hozta azt a hamis elméletet, mely szerint az imperializmus korának burzsoá társadalmában a művészet mechanikusan elpusztul. Ezt az elméletet gyakran hirdették, gyakran alkalmazták a gyakorlatban. Pedig ez az elmélet teljesen ellentétes a klasszikus marxizmussal. A XX. század művészetének és irodalmának alakulását ugyanazokkal a módszerekkel és elvekkel kell értékelnünk, amelyeket sikeresen próbáltunk ki az elmúlt korok irodalma és művészete fejlődésének vizsgálatában. Az irodalom a XX. században csakúgy, mint régebben, az osztályharcokból, eszmei harcokból nő ki és azokat fejezi ki, s a társadalmi élet képe az élet minden ellentmondásában.

A burzsoá társadalom bírálatának nagy folyamata nem szűnt meg a XX. században. Az osztályharc sem szűnt meg az Októberi Forradalom kitörésével. Ez a forradalom nemcsak a tömegeket és a leigázott népeket ihlette meg, hanem a nyugat művészeinek és értelmiségeinek hatalmas részét is, akik egyre tudatosabban szakították el az osztályukkal őket összekötő láncokat.

A burzsoázia klasszikus országaiban az eszmei harc kiélesedett, és a XX. század irodalma nagyságát, erőteljességét és élességét annak köszönheti, hogy — akár a XVIII. és XIX. században — szenvedélyesen, habár ideológiailag nem mindig éretten, vett részt a harcban, az erőszak, az elnyomás és a burzsoá család kritikájában.

Az irodalom és a művészet nagyságát azonban nemcsak ideológiai érettséggel mérik, hanem mindenekelőtt azzal, hogy mennyire mutatja meg az igazat a nemzetek, osztályok és emberek történelmi sorsának ábrázolásában. A XX. század irodalmának és művészetének nagy változásait, melyek pedig a humanista és racionalista hagyományok erejét, a lelkiismeret éberségét és a fasizmussal szembeni ellenállást, a proletariátus élgárdájának közvetett, de szakadatlan hatását mutatják, úgy tekintettük, mint a burzsoá művészet szétesésének és pusztulásának egységes folyamatát.

Az irodalom és a művészet fejlődésének marxista elemzése megállt a XX. század küszöbénél. Mindent, ami azután történt, alávetettek annak a hamis általános tézisnek, hogy a szocialista társadalomban a művészet automatikusan fejlődik, s ugyanúgy automatikusan bomlik szét a művészet, a kultúra és az irodalom a burzsoá társadalmakban. Ennek erősen rá kellett nehezednie művészeti gyakorlatunkra; a kulturális egység tragikus megszakadásához kellett vezetnie, nagy akadályokhoz és kétségtelen regresszióhoz...

Az intellektuális, humanisztikus, részben a tudományos, és majdnem mindig a művészeti újítás központjai hosszú időn keresztül szoros kapcsolatban álltak a társadalmi és politikai radikalizmussal. A fiatal festők, fiatal humanisták és mindenekelőtt a fiatal költők között társadalmi forradalom eszméi és a kifejezési eszközök régi fegyvertára felújításának eszméje állandóan keresztezte egymást. Ezek a fiatalok többségükben politikailag távol álltak a marxista gondolattól, azonban közel álltak a radikális társadalmi mozgalmakhoz és teljes jóakarattal, a szellem és a lelkiismeret nyugtalanságával álltak az alapvető konfliktusban a forradalom oldalára. A szürrealisták útkeresésében és lázadásában a burzsoá erkölcsi-

ség elleni dühödöt gyűlölet nyilvánult meg, élő — bár anarchikus — forradalmi szellem. Az a mély kapcsolat, amely a színház, az építészet, a zene és az irodalom terén az újítás képviselői és a társadalmi forradalom reményével éltetett radikális körök között fennállt, a harmincas évek elején tragikus módon szakad meg. Megszakad a művészi alkotómunkában éppúgy, mint intellektuális téren. A marxista szellem meghátrált az újítók által felvetett tudományos javaslatok megvizsgálása elől. Ez volt a helyzet a prágai Neofilológiai Iskolával, amely kísérletet jelentett a nyelvtudomány alapjainak tudományossá tételére. Ez volt a helyzet a bécsi Logisztikai Iskolával, amely pedig nagy erővel harcolt a filozófiai idealizmus ellen, s amely segíthetett volna a materialista gondolkodás modernizálásában.

Ez volt a helyzet az elméleti fizika, biológia és a biokémia új vívmányainak általánosításával. Így volt ez még három éve is a kibernetikával.

A harmincas években a marxista gondolkodás vulgarizálódott, kialudt, gyakorlatban idealista álláspontokat foglalt el, vagy görcsösen ragaszkodott holt formulákhoz, és búcsút mondott az új kérdéseknek, az új problémáknak. Szétzúzó meghatározásokat hallottunk, amelyek egyszerre vádoltak idealista filozófiával és politikai ügynökséggel. Hasonlóképpen népellenes, forradalomellenes és antihumanista művészetnek bélyegezték mindazt, ami a nyugati művészetben az új kifejezések keresésében túlhaladt a XIX. század konvencióin. Ebben a helyzetben nagyon mélyreható lélektani folyamatok játszódtak le. A nyugat tudósait, csakúgy mint művészeit és íróit ez a helyzet arra kényszerítette, hogy válasszanak a saját munkásságuk igazsága, tudósi, művészi és írói kötelességük — és politikai lelkiismeretük között. Addig mondogatták nekik, hogy az, amit tesznek, népellenes és szovjetellenes, míg végül el is hitték és akkor tudományos és művészeti útkeresésüket már valóban nem kísérték a társadalmi forradalom nagy eszméi, a történelmi tudat, a harcban a nép oldalán való részvétel lehetősége.

És ekkor valóban láthattunk nagy tudósokat, akik előrevitték a materialista tudományt, és ugyanakkor fideizmusukról tettek tanúbizonyságot. Láthattunk nagy festőket, akiknek vásznáról hiányzott a humanista tartalom. Kiváló írókat, akik annak a leszögezésére voltak képesek, hogy az élet és a történelem értelmetlen.

És csak nagyon kevés írónak, nagyon kevés művésznek és gondolkodónak sikerült legyőzni a forradalom meghamisítói által kikényszerített tragikus ellentétet a forradalmiság és az újító szellem között, a taktikának való alárendeltség és annak tudata között, hogy feltétlenül szükség van a marxista gondolat és művészet megújítására.

Mindez ugyanúgy érezte hatását a Nyugat tudományában és művészetében, mint ahogy a Szovjetunió tudományában és művészetében.

Az újító szellem és a forradalmiság közti ellentét szempontjából, a forradalmat előrevivő és hátrahúzó erők közti harc szempontjából kell vizsgálnunk a népi Lengyelország irodalmának és művészetének drámai történetét...

1945 világa, ez a hősi világ, a nagy álmok és a nagy nekilendülés világa ábrázolást nyert az irodalomban. Lehet, hogy nem tökéletesen, ma-

gasfokú politikai tudatosság nélkül, de hatalmas tüzzel, az alapvető drámákat, az alapvető folyamatokat mutatta meg igaz módon...

Az irodalom, csakúgy mint a tudomány és a művészet, részt vett abban, hogy a nemzetet a hazába visszatérítse; tanulta a marxizmust, a történelmi felelősséget és az élet törvényeit, mozgósította a szíveket, a lelkiismereteket és az agyakat ennek a forradalomnak az érdekében. Ez a folyamat körülbelül 1949-ig tartott.

Akkor — és ezt teljes őszinteséggel és nyíltsággal meg kell mondanunk — mechanikusan, gyakran közfelkiáltás útján az írók és a művészek kongresszusaikon elfogadták a szocialista realizmust a művészi alkotás legtökéletesebb módszerének.

Sok művész és író azt hitte, hogy a szocialista realizmus elméleti elvei segítséget jelentenek az intellektuális forradalom végrehajtásában, megkönnyítik a néprétegek életének megismerését, igazi forradalmi művészet kialakulásához vezetnek. A valóságban azonban másképp történt.

A később sematikusnak nevezett irodalomnak és művészetnek nemcsak hamis poétikája volt, nem erről van itt szó, még csak nem is a stilisztikáról vagy a kifejezés eszközeiről. Az életnek teljesen hamis képét adták, s hiányzott az értelem és a bátorság; a gyávaság és a talpnyalás uralkodott, mitológia — marxizmus helyett; erről van szó.

Ezekben az években sokat tettünk, becsületesen és lelkiismeretesen, nemzeti hagyományunk megismerésére. Kiadtuk a lengyel klasszikusokat és nemcsak a klasszikusokat, s jobban, mint valaha. Egyre jobban értjük az irodalom és a művészet fejlődését a reneszánsz, a felvilágosodás és a romantika korában. Többet tudunk ma, s amit tudunk, jobban tudjuk.

Miután annyit tettünk a múlt irodalmáért, egyre jobban lemaradtunk a XX. század megértésében, s nemcsak a mai nyugati kultúra és irodalom, hanem a lengyel kultúra és irodalom megértésében is. A haladó nemzeti hagyomány megválasztásának becsületes és ésszerű módszere csődöt mondott a XX. század küszöbén. Innentől kezdve mindent elvetettünk, mondván, hogy minden hamis, mérgezett, fertőző, s tévútra vezetheti új művészetünket, melyet most alakítunk ki.

A lelkiismeret és a szellem számára sötét évek voltak ezek, s sokunk számára súlyos személyes ügyet jelentenek, amely miatt magunk előtt, és nemcsak magunk előtt kell magyarázkodnunk? Kiveszett belőlünk a forradalmi lendület. Elvesztettük azt a meggyőződést, hogy minden, ami történik és amit csinálunk, a jövő társadalmának célját kell hogy szolgálja, az embert, s nem pedig valami nagy történelmi absztrakciót...

Három évvel ezelőtt megkezdődött az ideológiai, intellektuális és erkölcsi felébredés folyamata. Olyan volt ez, mintha téli álom után az emberek hirtelen kinyitották volna a szemüket, elkezdtek volna gondolkozni, kitartani véleményük mellett. Lassanként újra forradalmárokká és marxistákká váltak...

Elméletileg a pártvezetőség kétfrontos harcot hirdetett: egyrészt a sematizmus ellen, másrészt a feketénlátás, azaz a jobboldali elhajlás ellen. A valóságban, a konkrét gyakorlatban azonban, a művészeti körök viszonylatában a villámok kizárólag azokra csapdostak, akik néha úgy tévelyegve, mint amikor valaki előjön a ködből és az éjszakából, új utakat kerestek a történelmi igazsághoz és a forradalmi erkölcshez való visszatérés-

hez... Elsőnek az irodalmi kritikában s az elbeszélésben lehetett rávilágítani arra a tragikus paradoxonra, amelynek lényege az volt, hogy megköveteltük az íróktól a társadalmunkban végbemenő politikai változások bemutatását, olyan hősök kiválasztását és bemutatását, akik a forradalom tényleges aktíváját jelentik, s ugyanakkor megparancsoltuk az íróknak, hogy ezeket a hozzánk annyira hasonló embereket tizenkét éves leánykák és tízéves fiúcskák lelkével lássák el. Egyrészt azt akartuk, hogy a regény életünk kérdéseit tárgyalja, másrészt tilos terület volt mindaz, amiben az aktivista élt, tehát az egész politikai dráma, amelyet átélt; ehhez nem volt szabad hozzányúlni, ez fehér volt a térképen.

Ha tisztában vagyunk azzal, milyen is az új életünk három éve, amelyben a »honfiak éji beszélői« szünet nélkül folynak, beszélgetések, amelyekben mindenki tűzben ég, el óhajtana számolni lelkiismeretével, új utakat keres és makacsul egyre csak ugyanazokra a dolgokra gondol, ha ezzel tisztában vagyunk, hogyan is lehet azt követelni, hogy ez a nyugtalanság, keserűség és fájdalom ne szólaljon meg a versekben, hogy a novellák és regények hősei ezekről a problémákról ne beszéljenek és ne gondolkozzanak; hogy lehet azt megkövetelni, hogy kész megoldásokat hozzanak, szívélyes bizalmat, szüzi naivitást és pirosposzsgás optimizmust!?

Ez elmúlt hónapok során irodalmunk először kezdett a tilos területre behatolni, először kezdett kérdéseket feltenni, olyan kérdéseket, melyek a mi nemzedékünk számára, főleg pedig a kommunisták számára, a legfontosabbak. Kérdéseket, amelyek a forradalmár méltóságáról, a forradalom sorsáról és jövőjéről szólnak.

Nyíltan meg kell mondanunk: ezek a kérdések az életünk. És irodalmunk és művészetünk nagyságát egyedül csak az biztosítja, ha felel ezekre a kérdésekre.

Politikára vagyunk ítélve, azaz arra, hogy tudatosan, szívvel és agygyal részt vegyünk történelmünkben. Az irodalomtól, festésztől, a többi művésztől azt kívánjuk, hogy elmondja nekünk a teljes igazságot, a forradalom sorsáról, a szocializmus jövőjéért vívott kíméletlen harcról...

A történelmi tapasztalatok minden korban azt mutatják, hogy a nagy irodalom mindig a társadalmi tudat, a társadalmi erkölcs élgárdája volt. Mégis a mi irodalmunknak jutott az a feladat, hogy valóban élgárda legyen a lelkiismeretek ébresztésében, az igazság keresésében, az intellektuális nyugtalanságban. A mi irodalmunknak kell először felvetnie a kérdést: veszélyben van-e a forradalom. Nem az ideális módon jutottunk ehhez a feladathoz, az igaz.

A mi erkölcsi erőnktől és ellenállásunktól, tüzességünktől és az igazsághoz való hűségünktől függ irodalmunk és művészetünk jövője, s attól, hogy soha többé ne egyezték ki a mitológiával és a történelmi pragmatizmussal.

Csak úgy lesz irodalmunk és művészetünk nagy és politikai irodalom és művészet, ha nem megrendelésre dolgozik, nem a hónapról hónapra, vagy évről évre változó tételeket illusztrálja, hanem forradalmi igazságot szolgáltat az embereknek és a történelemnek, s szüntelenül harcol a forradalom meghosszabbításáért és a forradalom megtisztításáért, egészen a végső győzelemig.

(Ford.: Deák Károly)

Vita a tipikus kérdéséről a szovjet irodalomban

A *Kommuniszt* 1955. évi 19. számában megjelent szerkesztőségi cikk *A tipikus kérdéséhez az irodalomban és a művészetben* (magyarul az *Irodalmi Újság* 1956. 1. és 2. számában) élénk visszhangot keltett a szovjet irodalmi életben. Bár a cikkben tárgyalt kérdések egy részéről — mint pl. az ún. termelési regényekről, a lakkozásról, az élet felületes ismeretéről, a szürkeség és a nivellálás elleni harcról, »korunk hősenek« irodalmi megteremtéséről — már igen sok szó esett az elmúlt években, mégis, a tipikusból mint központi problémából kiindulva, új megvilágítást kapnak ezek a kérdések, s új vitára serkentik a kritikusokat, irodalomtörténészeket.

Az áttekinthetőség kedvéért érdemes röviden összefoglalni a *Kommuniszt* cikkének azokat a tételeit, amelyek köré a legtöbb vita, hozzászólás csoportosul. Ilyen elsősorban az a megállapítás, amely szerint a tipikust semmiképpen sem lehet az adott társadalmi-történelmi erő lényegként felfogni, mert ez a felfogás az élet individuális sokszínűségének elvesztéséhez vezet, művészi képek helyett sémákhoz, skolasztikához és dogmatizmushoz, művészi feltárás helyett az általános tételek illusztrálásához. — Ilyen továbbá a tipikusnak és a pártosságnak kettéválasztása, s ezzel kapcsolatban annak a tendenciának megcáfolása, amely a tipikust a politikumra szűkíti le; ilyen a haladó és a pártos megkülönböztetése, s ezzel együtt a különböző korokban, osztályokban, társadalmi rendszerekben élt művészek világnézetének kérdése. Végül: a tipizálás módszerei, különös tekintettel a felnagyításra, kiélezésre, hiperbolizációra. Ez utóbbival függ össze a »rendkívüli« hősnék és a »hétköznapi« embernek oly sokat vitatott kérdése.

A *Kommuniszt* szerkesztőségi cikkére az elsők között reagált A. Busmin a *Lityerturnaja Gazeta* 1956. 3. számában megjelent *A művészi nagyításról* c. tanulmányában. (Részletes ismertetését l. az *Irodalmi Figyelő* 1956. 2. számában.) Busmin fejtegetéseiben igyekszik meghatározni a nagyítás módszerének szerepét a művészetben. Véleménye szerint a mai szovjet művészetben túlzott, sőt szinte kizárólagos mértékben alkalmazzák a nagyítás különböző fokainak, a kiélezésnek, a groteszknak, a hiperbolizációnak a módszerét. A hiperbolizáció, a groteszk ábrázolás Busmin szerint együtt jár a valószerűség, az élethűség megsértésével, hamis útra viszi a különféle irodalmi műfajokat — köztük a satírárt is —, sőt eltávolodik a realizmustól, minthogy nem ad igaz, hű képet az életről. A realista satírárnak nincs szüksége groteszk elemre — jelenti ki Busmin —, lehetlenné válik, ha megsérti, lebecsüli a valószerűséget, a jelenségek hűséges, naturalis ábrázolását. A *Kommuniszt* cikke Busmin szerint sok félreértésre, túlzásra adhat alkalmat. A statisztikai átlagként, a legelterjedtebb jelenségként felfogott tipikus elleni harc könnyen odáig fajulhat, hogy egyesek majd csak azt fogadják el tipikusnak, ami rendkívüli, kivételes, s bizonyos arisztokratikus, dekadens szemlélettel fordulnak a tömeges, a hétköznapi felé. Busmin azzal vádolja meg azokat, akik tagadják az elterjedtségnek, mint a tipikus fontos ismérvének szerepét, hogy elszakadnak a materialista esztétikától, sőt az egész materializmustól, az objektív tör-

vényszerűségektől. A nagy klasszikusokat hozza fel példaképpen, Gogolt és Scsedrint, akik szatíráikban éppen azzal alkottak nagyot, hogy a leg-hétköznapibb, legelterjedtebb jelenségeket leplezték le.

A *Lityeraturna*ja Gazeta 1956. 11. száma már választ közöl Busmin cikkére, Nazarenko tollából *Ne öntsük ki a fürdővízzel együtt a gyereket is* címen. (Részletes ismertetése ugyancsak az *Irodalmi Figyelő* 1956. 2. számában.) Nazarenko Busminnal szemben megvédi a hiperbolizáció, a groteszk ábrázolás létjogosultságát, és annak az aggodalmának ad kifejezést, hogy a Busmin által hirdetett elvek, mint pl. a jelenségek »külső, természetes« képeinek elvontan értelmezett ábrázolása, mentségül szolgálhatnak a mai irodalom gyengeségeinek, a szürke, jellegtelen, kevéssé művészi alkotásoknak. Az élet ábrázolásának külső, természetes hűsége, amelyet Busmin követel, könnyen vezethet naturalizmushoz. Nazarenko a klasszikus irodalomból vett példákkal bizonyítja, hogy a hiperbolizáció, a groteszk a legkevésbé sem jelenti a valóság megsejtését, sőt éppen annak hűséges kifejezését szolgálja. — Itt közbevetőleg meg kell jegyezni, hogy Busmin és Nazarenko bizonyos mértékig két malomban örölnek. Busmin ugyanis arról beszél, hogy egyes műfajokban — elsősorban a szatírban — hogyan nyúl az író az ábrázolni kívánt jelenséghez, kiélezve vagy a maga hétköznapiságában vet-e fel egy-egy problémát, tehát a mű egészének felfogását, ábrázolási módszerét fejtegeti, míg Nazarenko csupán egyes sorokkal, egyes költői képekkel, allegóriákkal, metaforákkal védi a kiélezés jogosultságát, pl. azzal, hogy Solohovnak joga volt »fekete nap«-ról írni, hogy érzékeltesse Melehov hangulatát, holott fekete nap a valóságban nincsen. Ez a kettősség nagyrészt annak a sajnálatos ténynek a következménye, hogy sem Busmin, sem Nazarenko nem elemeznek cikkükben *egyetlen* mai irodalmi művet sem, de mégcsak példaképpen sem hivatkoznak rá. Kétségtelen, hogy egymáshoz is, az olvasóhoz is közelebb vitték volna mondanivalójukat, ha egy-egy mai regényen, szatírán bizonyítják be állításaik helyességét.

Még egyszer a művészi általánosításról c. cikkében Masinszkij (*Lityeraturna*ja Gazeta 1956. 38. sz.) elismeri, hogy Busminnak igaza van, amikor szót emel a nagyítás és a kiélezés egyoldalú alkalmazása ellen, de ugyanakkor sematizmussal, dogmatizmussal vádolja Busmint, mert nem veszi eléggé tekintetbe a művészet és a valóság jelenségeinek bonyolultságát, tényekkel alá nem támasztott általánosságokat hangoztat, önkényes, tudománytalan történelmi analógiákat alkalmaz, vagyis éppen azokat a hibákat követi el, amelyekről a *Kommüniszt* cikke óvja az irodalmárokat.

Cikkében Masinszkij a tipikusnak azzal a téves felfogásával foglalkozik, amely szerint a tipikus az adott társadalmi erő lényegének megnyilvánulása. Ez a felfogás vezetett el oda, hogy a művészetben elhanyagolták azt, amit Csernisevszkij a jellem »élő individualitásának«-nak nevez, s hogy konkrét, művészi alakok helyett sémák, ösztövérs absztrakciók születtek. Igen érdekes és tanulságos tény — állapítja meg Masinszkij —, hogy a tipikusnak a szovjet esztétikában hosszú időn át elterjedt vulgárszociológiai értelmezése végeredményben megegyezik az idealista esztétika felfogásával, amely képtelen megérteni a tipikus belső dialektikáját, azt, hogy az élet általánosított visszatükrözése csak a valóság jelenségeinek a maguk egyedülálló és páratlan sajátágaiban történő ábrázolásával

érhető el. Az idealisták ezt nem értik meg, mert metafizikusan fogják fel az »általános« és »egyéni« fogalmát, mint egymást kizáró fogalmakat. S bármilyen különösen hangzik is, a XIX. század eleji német metafizikus idealisták — köztük Schelling — és a német romantikusok felfogása a tipikusról — amely szerint a jelenség »lényege« szembenáll a »jellegzetességével«; az »egyéni« elem kevésbé reális, mint a »közös«; az »egyéni« azonos a véletlennel — ez a felfogás a mai napig is él és virul, sőt csekély változtatással időnként még marxizmusnak is nevezi magát az esztétika területén.

A művészi kép, alak mély egyénítése a tipikus egyik legfontosabb feltétele — szögezi le Masinszkij. — Az ábrázolt típus általánosító funkciója annál szélesebben és mélyebben érvényesül, minél élesebben és világosabban rajzolódnak ki benne egyedülálló, egyéni sajátosságának vonásai. Más szavakkal: az általánosítás esztétikai lehetőségei a tipikus alakban nagyrészt annak konkrétságától függenek. Az ábrázolt alak csakis akkor lehet tipikus, ha egyéniség van benne.

Az *Oktyabr* folyóirat ez évi második számában V. Scserbina, ismert irodalomtörténész, *Tipikus és individuális* című tanulmányában ugyancsak Busmin ellen foglal állást. Komoly veszélyt lát abban, hogy az ilyen kritikai hangok feltámaszthatják a régen sutba dobott sémákat, ismét polgárjogot adhatnak a szürke, homályos, jellegtelen, naturalista irodalomnak, éppen annak, amely ellen a *Kommunizist* cikke küzd. Nem ért egyet Busminnek azzal az állításával, hogy a valóságosság megsértése azonos a forma és a tartalom elszakításával, s azt is helyteleníti, hogy Busmin lényegében száműzni akarja a nagyítást, a kiélezés módszerét az irodalom valamennyi műfajából, még a satírából is.

Scserbina alátámasztja a *Kommunizist* cikkének azt a tételét, hogy a tipikus a művészetben nem azonos egy bizonyos történelmi-társadalmi erő lényegével, s rámutat ezzel kapcsolatban a művészet és a tudomány közötti különbségekre, arra, hogy a tudománynak és a művészetnek gyökeresen különbözőképpen kell a világot megismernie és megismertetnie, s hogy abban a pillanatban, mihelyt a tudomány kategóriáit mechanikusan alkalmazni akarják a művészetre, vulgarizálás lesz az eredmény.

A tipikus és az egyéni dialektikus kapcsolatáról szólva, Scserbina megállapítja, hogy a tipikusság nemcsak hogy nem csökkenti az individuális sajátosságokat, hanem ellenkezőleg, feltételezi azok minél teljesebb kibontakozását. Az egyénítés lebecsülése, az absztraktság, a művész céljainak határozatlansága vezetett ahhoz, hogy a múltban — de sajnos, gyakran a jelenben is — sok mű »a munkást« általában, »a kolhozparasztot« általában, »az értelmiséget« általában ábrázolta; elvont vasutasokat, zoológusokat, orvosokat teremtett élő emberek helyett.

A szovjet irodalomtudományban sajnálatos módon egészen az utóbbi időkig nem fordítottak sok gondot a hős egyénítésének művészetére — állapítja meg Scserbina. — A kritikusok, az irodalomtörténészek csupán azt nézték, mely történelmi korszak, társadalom, osztály képviselője a hős, s nem tekintették emberi jellemének teljességét. Ezzel magyarázható, hogy a Gorkij művészetének szentelt könyvekben, tanulmányokban Az *anya* Pavel Vlaszovja és az *Ellenségek* hősei között nem tesznek különbséget: egyiket is, másikat is öntudatos, forradalmár munkásnak könyvelik el.

Foma Gorgyjejev, Artamonov és Jegor Bulicsov között sem látnak lényeges különbséget — kivéve a cselekménybeli és életrajzi részleteket —, s egységesen annyit állapítanak meg róluk, hogy »ki akarnak lépni osztályuk kereteiből«. Az egyéniség lebecsülésére, a felületes szemléletre jellemző az az elemzési mód is, amely az irodalmi művek alakjait, jelenségeit mechanikusan, valamiféle furcsa nomenklátúra szerint pozitívokra és negatívokra próbálja szétválasztani. Az irodalomban gyakoriak a se nem pozitív, se nem negatív, ellentmondásos hősök, akik általános társadalmi-világnézeti jellegű konfliktust hordanak magukban, mint pl. Anyegin, Pecsorin, Foma Gorgyjejev, Roscsin vagy Melehov.

Igen érdekesen veti fel a tipikus kérdését D. Tamarcsenko a *Zvezda* 1956. évi 3. számában. Az orosz kritikában — írja — már a múlt század hetvenes éveiben megvolt a hajlandóság, hogy csak azt ismerje el tipikusnak, ami hétköznapi, általános. Goncsarov például megállapította Hamlet-ről, hogy nem tipikus alak. Ez a felfogás természetesen Lear királyt sem tartotta tipikusnak, nem is beszélve Osztrovszkij *Viharjának* Katyerinájáról, Gorkij Jegor Bulicsovjáról és Nyilovnájáról, Solohov Grigorij Melehovjáról.

Talán nincs még a szovjet irodalomnak egy alakja, akiről annyit vitatkoztak volna, mint a *Csendes Don* hősről, Melehovról. Egy időben kijelentették róla, hogy nem tipikus figura, mert környezetéhez képest szokatlan és kirívó jelenség. Aztán úgy emlegették, mint aki példa arra, hogy a szokatlan is lehet tipikus. De más dolog elismerni, hogy egy alak tipikus, és megint más megmagyarázni, hogy miben áll a tipikussága — véli Tamarcsenko. — Ez utóbbi feladat a mai napig is megoldatlan és megoldhatatlan azok számára, akik a tipikus hőst egy bizonyos osztály vagy társadalmi csoport eszméi, törekvései megtestesítőjének tekintik. Ozerov pl. 1953-ban, a *Znamjában* megjelent tanulmányában kifejtette, hogy Melehov azért tipikus, mert megszemélyesíti a középparasztság bonyolult útkereséseit, ingadozásait a forradalom időszakájában. Ozerovnak ez a megállapítása sem történelmileg, sem politikailag nem felel meg a valóságnak — szögezi le Tamarcsenko. — Bármennyire is bonyolultak voltak a középparasztság ingadozásai a forradalom idején, a középparasztság széles rétegei mégsem távolodtak el — Melehovhoz hasonlóan — a forradalomtól, hanem csatlakoztak hozzá. Mi döntötte el, mi pecsételte meg Melehov sorsát? Az, hogy a kiélesedett osztályharc periódusában a társadalom fölött akart állni és úgy akarta megteremteni egyéni boldogságát. Az ilyen tragikus ellentmondás csak bukással végződhet. Grigorij Melehov egész útja és tragikus bukása a burzsoá individualizmus bukását példázza. Ebben van Solohov hőségének tipikussága. Aki látja, hogy Grigorij útja elvált a forradalométól, az nem állíthatja, hogy ez a hős személyesíti meg a középparasztság széles tömegeinek útkeresését.

Amennyire hibás Melehov alakjának, mint a középparasztság megtestesítőjének felfogása, annyira helytelen a klasszikus orosz irodalom olyan ellentmondásos hőseiben, mint Anyegin, Pecsorin, Foma Gorgyjejev vagy Jegor Bulicsov, az osztály-jelleget, mint tipikusságuk döntő tényezőjét keresni; azt állítani pl., hogy Bulicsov és Gorgyjejev képviselik a felbomló burzsoáziát. Ezek a hősök feltétlenül tipikusak, de tipikusságuk abban rej-

lik, hogy mindegyik a maga sajátos módján, az élet egy meghatározott korszakában a konkrét, történelmi ellentmondásokat tükrözi.

A tipikus hős hétköznapiságával vagy kivételességével kapcsolatban Tamarcsenko vitába bocsátkozik Szimonovnak a II. írókongresszuson tartott korreferátumával. Szimonov igen helyesen bírálta Babajevszkij ábrázolási módszerét a *Fény a föld felett* című regényében, amelynek hősei rendkívüli tulajdonságokkal felruházott, kivételes emberek. De nem mutatott rá helyesen a bajok gyökerére. Általában és egészében hadat üzent a rendkívüli, kiemelkedő hősöknek, holott arra kellett volna rámutatnia, hogy a hiba gyökere nem a rendkívüli emberekben van, hanem Babajevszkijnek abban a törekvésében, hogy szépítgesse, lakkozza az életet. A Központi Bizottságnak az írókhoz intézett üzenete, a *Kommunizist* szerkesztőségi cikke éppen arra hívja fel az írókat, hogy alkossák meg napjaink ragyogó hősét, az új Pavel Korcsagint, aki példájával lelkesíti a tömegeket. Ha azonban Szimonovval együtt ki akarjuk irtani az irodalomból a rendkívüli, a tömegből kiemelkedő, ragyogó hősöket, akkor sosem születik meg napjaink Pavel Korcsaginja. (Sajnos, állapítja meg Tamarcsenko, Szimonov új regényének, a *Fegyvertársak*nak hibái — szürkesége, laposága — éppen ebből a felfogásból erednek.) A kérdés tehát nem az, hogy rendkívüli vagy hétköznapi ember-e a regény hőse, hanem az, hogy milyen helyet foglal el ez a hős a többi ember között, hogyan segíti elő az életigazság megragadását. A hős rendkívülisége eltorzíthatja, szépítheteti az életet, de hűségese is tükrözheti a valóság lényeges vonásait.

Felmerülhet a kérdés — írja Tamarcsenko —, vajon az a lenini megállapítás, amely szerint a realista művészet az egyszerű emberek *szokatlan, sőt rendkívüli* körülmények közé helyezésével tipikus alakokat, hősi jellemeket teremthet belőlük, nem mond-e ellent annak a közismert engelsi tételnek, hogy a realizmus tipikus jellemeknek *tipikus* körülmények között való ábrázolását kívánja meg. Ha tipikusan a gyakran ismétlődő, a széleskörben elterjedtet értjük, akkor el kell ismerni, hogy a két tétel között kibékíthetetlen ellentmondás van. Ha azonban helyesen értelmezzük a tipikust, úgy, mint az adott jelenség lényegének egyedi, egyéni formában való megtestesítését, akkor Engels és Lenin között a legcsekélyebb ellentmondás sincs.

Tipikus jellem tehát nemcsak a hétköznapi, a szélesen elterjedt jellem lehet. Tipikus körülmények sem csupán azok, amelyek gyakran ismétlődnek az életben. A hősöket körülvevő és cselekvésre buzdító körülmények akkor tipikusak, ha egyszerűen lehetségesek — lehetségesek úgy, amint azt Aristotelész megállapította, valószínűségükben vagy szükségszerűségükben.

Teremthet-e tehát az író rendkívüli hőst, egyéni körülményeket? — teszi fel a kérdést Tamarcsenko, és rögtön meg is adja a választ: feltétlenül!

*

A *Kommunizist* szerkesztőségi cikke kapcsán támadt vita természetesen még nem zárult le. De már most, az eddigi cikkek, hozzászólások olvasása után is megállapíthatjuk: a *Kommunizist* cikke segít a művészibb, sokoldalúbb, színesebb, a valóságot hívebben tükröző irodalmi művek megteremtésében.

A romantika

Nagy Szovjet Enciklopédia, 36. köt.

III. A színjátszás

Az 1810—1830-as évek szabadságmozgalmainak hatására a különböző európai országok színpadain kialakul a romantika haladó irányzata, amelynek fő tartama a fennálló rendszer igazságtalansága elleni tiltakozás. Művészetük nemzeti, történelmi tartalmát tekintve bármennyire különböznek is egymástól a romantikus színház legkiemelkedőbb alakjai — P. Sz. Mocsalov (1800—1848) Oroszországban, Edmund Kean (1787—1833) Angliában, Ludwig Devrient (1784—1832) Németországban, G. Modena (1803—1861) és Adelaide Ristori (1822—1906) Olaszországban, Pierre Boccage (1799—1862), Marie Dorval (1798—1849), Frédéric Lemaître (1800—1876) Franciaországban, Egressy Gábor (1810—1866) Magyarországon stb., rokonokká teszi őket a humanizmus, s a kispolgári filiszterséggel, a klerikális és feudális reakcióval szemben érzett szenvedélyes gyűlölet. E színészeknek a forradalmi demokratikus és nemzeti szabadságésgesztméktől áthatott művészete a hős új típusát hívta életre, az embert, a világos drámai kifejezés a haladó romantika társadalmi pátozának hatására vált művészetük szerves részévé. A romantikus színészekre az erős, szabad személyiség, az erkölcsileg magasztos tettek kultusza, s ugyanakkor a színpadi alaknak az emberi elhagyatottság érzetéből fakadó tragikus kiélezése jellemző. Innen adódik az érzelmek egyoldalú felnagyítása, a »világfájdalom«, a melankólia, a saját álmaik és szenvedélyeik iránti keserű gúny motívumának beleszővése a hősök jellemébe. A romantikusok világnézetük sajátosságaiból kifolyólag szakítottak a klasszicizmus racionalista esztétikájával. A képzelet és az érzelem vált a romantika színpadi esztétikájának alapjává. A romantikus színészek, szembefordulva a »nemes természet« klasszicista elvével, figyelmüket a valóság ellentmondásos, kontrasztokban bővelkedő oldalainak ábrázolására összpontosították. A történelmi jellegzetesség, a sokszínűség elérésére törekedtek, s ezért előadásukba belevitték a mindennapi élet vonásait. Az egyszerű emberrel való demokratikus együttérzés keltette a színészen azt a vágyat, hogy a színpadon ezt az embert a valósághoz híven ábrázolva, necsak belső életét mutassa be, hanem a külsejét is. A színpadi művészet előző fejlődési szakaszára jellemző dallamos, stilizált deklamációt a színészek játékában felváltotta az élő, beszélt nyelv, amely intonációs változatosságával, ellentétes árnyalatainak gazdagságával érzékeltetni tudja a szereplő személyek lelki életének feszültségét, a lelkiállapotok gyors váltakozását. A színházban uralkodóvá váltak a szenvedélyes gesztusok, amelyekben már nyoma sincs a klasszicizmusra jellemző mesterkelt, balettszerű simaságnak és előkelőségnek.

A romantika reakciós irányzata számos színésznek és rendezőnek abban a törekvésében jelentkezett, hogy idealizált formában reprodukálják a színen a feudális középkor »romantikáját«, monarchista és nacionalista érzelmeket keltsenek a nézőkben, vallásos, misztikus hangulattal itassák át az előadást, s a titkok és a végzet légkörével vegyék körül az eseményeket. Ezek a vonások jellemezték I. Napóleon császársága idején Nepomu-

cene Lemercier és Renouard drámáinak előadását, a XVIII. század végi és XIX. század eleji német sorstragédiákat, N. V. Kukulnyik és mások darabjait a XIX. század 30—40-es éveinek orosz színpadán.

A reakciós romantika elterelte a színművészetet az ember belső életének feltárásától, a színészi játékban az igazi érzelmeket retorikai, melodramai hatásokkal váltotta fel, s az előadás dekoratív gazdagságát helyezte előtérbe. Ezzel szemben a haladó, demokratikus romantika az embert, az ember lelki világát tette a színművészet fő tárgyává. A romantikus színház hangoztatta elsősnek azt, hogy a színészi alkotás alapja a színpadi átélés. A legnagyobb romantikus színészek (Mocsalov, Kean, Lemaitre, Dorval és a többiek) játékának közvetlensége és őszintesége magyarázza azt az óriási hatást, amelyet művészetük a nézőkre gyakorolt. A romantika érzelmi világfelfogása az alkotói szubjektívizmus veszélyét hordta magában, s ez egyes színészeknél arra vezetett, hogy a színpadi alakokban az utánozhatatlan, individuális, kizárólagos szeszélyes vonásokat domborították ki, s a konfliktust társadalmi síkról tisztán pszichológiai síkra helyezték át. De a színpadi romantika leghaladóbb, legértékesebb irányzatai előmozdították a társadalmi konfliktus alapos feltárását, a társadalmilag tipikus alakok megteremtését. Ez egyben meghatározza azt a közeledési tendenciát, amely a haladó romantika és a kritikai realizmus között megfigyelhető. A forradalmi romantika kiváló képviselői közé tartozik P. Sz. Mocsalov, a nagy orosz színész. A feudalizmus elleni tiltakozás pátosztól áthatott művészete az ember méltóságának, jogainak védelmére szólította fel a kortársakat. Lemaitre-nek, a nagy francia romantikus színésznek, aki a kritikai realizmus megalapítója lett a francia színpadon, az határozta meg művészi fejlődését, hogy a fennálló rend bírálata során magasfokú, tipikus általánosításra volt képes. Az éles szociális tiltakozás jegyeit viselte magán Edmund Kean, a nagy angol színész művészete.

A romantika egészben véve gazdagította a színház kifejező eszközeit. Ebben óriási szerepet játszott a »couleur locale«¹ érzékeltetésének, a díszletek és a kosztümök történeti hűségének, a tömegjelenetek és látványos részletek valóságosságának követelménye. A művész, a zeneszerző, a színházi személyzet egyetlen feladatot szolgált: a nézőre gyakorolt érzelmi hatást, a darab dinamikájának, utánozhatatlan eredetiségének kidomborítását. A romantikával új szakasz kezdődött a rendezői művészet fejlődésében. A színpadi romantika haladó tendenciái szervesen beleilleszkedtek a különböző országok színház-művészetébe, s jelentősen előmozdították a XIX. századi színház demokratikus irányzatának fejlődését. Így például az emelkedett, hősi romantika hagyományaihoz fűződik Oroszországban M. N. Jermolova és számos kiemelkedő színész — F. P. Gorev, A. I. Juzsin, később J. M. Jurjev, A. A. Osztuzsev és mások — művészete.

(Ford.: Nagy Géza)

FORGÁCS LÁSZLÓ

Forradalmi romantika — vagy szocialista realizmus?

1.

Vajon valóban »szerves része«, »alkotó része«-e a forradalmi romantika a szocialista realizmusnak, vagy sem?

Nem pusztán definíciós kérdés ez. Nem is egyszerűen ismérvek, jegyek felsorakoztatásának kérdése. A szocialista realizmust vagy a romantikát, mint művészi módszert, csak komplex történeti és esztétikai elemzés tisztázhatja. Csak úgy közeledhetünk eredményesen a mai szovjet, magyar és nyugati irodalom problémáihoz, fejlődésutainak felderítéséhez, ha szakítunk mindennemű eleve-kinyilatkoztatással; szigorúan történeti alapokra helyezkedünk; — de nem állunk meg a történeti alapok feltárásánál, hanem ebből szervesen kibontjuk a most már történetileg felfogott folyamat esztétikai-filozófiai általánosítását. Nem akármi-lyen, hanem — mondhatnók: — *mozgó egysége* (a történeti és az esztétikai kutatásnak) a tudományos kritika komplexitásának feltétele. Könnyen téves eredményekhez vezethet, ha — akár a komplexitás nevében is — egyoldalúan, csak deduktív módszerrel kutatunk. Ha mi a *mai* társadalmi valóság talajáról *tagadjuk* a romantikus ábrázolási módszer létjogosultságát és rámutatunk terméketlenségére — akkor éppúgy a lenini tükrözélmélet módszerét igyekszünk követni, mint akkor, amikor a XIX. század eleji, középei haladó magyar, lengyel stb. romantikának elismerjük létjogosultságát a korabeli konkrét történeti valóság talajáról, *elismerjük* jelentős művészi eredményeit, fontos szerepét a realizmus előkészítésében.

Lenin formulája a megismerés útjáról: »Az eleven szemlélettől az absztrakt gondolkodáshoz és ettől a gyakorlathoz — ez az igazság megismerésének, az objektív realitás megismerésének dialektikus útja.« (*Filozófiai füzetek*. Szikra. 1954. 147. p.) — induktív és deduktív megismerés egységét írja elő a szocialista kritikának is. Éppen ez a szocialista realista kritika útja: a társadalom- és irodalomtörténeti tapasztalattól az esztétikai elméletig s tőle — az új irodalom, a társadalmi élet gyakorlathoz. A szocialista realizmus elméleti problémáinak kutatásánál ezt a dialektikus folyamatot eddig kevésbé vették figyelembe nálunk is, de a Szovjetunióban is a filozófusok, irodalomtörténészek és kritikusok. (E három terület összefüggéseinek felbomlására már sokszor felhívták a figyelmet:

* Hozzászólás a magyar irodalomtörténészek II. kongresszusán (1955. XI. 1—3.) a realizmus kérdéséről megindult vitához. Elhangzott 1956. július 4-én a Világirodalmi osztály vitáján.

de nem mutatták ki mélyrehatóan okait s nem folytattak következetes harcot a lenini ismeretelmélet érvényesítéséért.) Csak a XX. kongresszus utáni új ideológiai fellendülés teszi lehetővé, hogy megindulhassunk a lenini irodalomtudomány alapelveinek tisztázása útján.

2.

A szovjet irodalom története alapjaiban cáfolja azt az elvet, mely szerint a *szocialista realizmus = forradalmi romantika + realizmus*. De nem csupán a szovjet irodalom története, hanem a magyar, a XIX. századi klasszikus orosz és a kelet-európai irodalom története is ékesszólan bizonyítja, hogy a haladó romantika nem *párja*, hanem *elődje* a realizmusnak. Olyan elődje, amelyet — gyakran a kiemelkedő írói életműveken belül is — a realizmus egészében meghaladott. A realizmus történeti kibontakozása a XIX. sz. elején és közepén Kelet-Európában a romantika felbomlásával függ össze. A forradalmi romantika értékelésében nem helyezkedhetünk ahistorikus álláspontra. Nem abból a zsdánovi követelésből kell kiindulnunk, mely szerint a valóság realista tükrözése egyben szükségszerűen romantikát is feltételez, hanem ellenkezőleg, abból a történeti útból kell kiindulnunk, amelyet a haladó romantika megtett. Éppen ezért nem érthetünk egyet Scserbina professzor számos részletében helyes, de egészében még zsdánovi reminiszcenciákat felidéző álláspontjával, amelyet a magyar realizmus-kongresszuson (1955. nov.) foglalt el.

»Ha Gorkij hősi romantikáját mint elavultat, realista alkotásaihoz képest alacsonyabbrendűt tekintjük, akkor tagadjuk a művek igazi történeti jelentőségét. Mi értelme van, hogy a *Sólyom* és a *Viharmadár* szembeállítsák *Az anya* regényhőseivel?« Vajon egy és ugyanaz a tárgy nem világhítható-e meg különbözőképpen?« (*A realizmus kérdései a magyar irodalomban*. Akad. Kiadó. Bp. 1956. 382. p.).

Úgy gondolom: éppen azzal ismerjük el Gorkij hősi romantikájának igazi történeti jelentőségét, ha ezt a későbbi szocialista, öntudatos Gorkij realizmusának előkészítéseként — és nem párjaként fogjuk fel. Gorkij hősi romantikája nem véletlenül időzik kedvenc témáján, hős és nép antagonizmusán oly gyakorta; nem véletlenül dönti el ezt a szembenállást oly gyakran a nép fölött álló, azt megvetve-szerető hős (Danko) javára: ez a hősi romantika még azt a Gorkijt idézi, aki nem jutott el a marxizmus dialektikus történelemszemléletének megértéséig, aki még nem a szervezett osztályöntudatos proletariátus álláspontját tükrözi művészetében. S miért ne minősítsük e korai korszakhoz képest a kiforrott, nagy realista remekműveket alkotó szocialista proletár Gorkij művészetét magasabbrendűnek történetileg és művészetileg is? Éppen a gorkiji életmű, amely az orosz proletariátus forradalmi mozgalmának nagy szakaszait tükrözi vissza, s méltán nevezhető Október tükrének, — éppen a gorkiji életmű történeti kifejlése jogosít fel bennünket arra a kritikai álláspontra, amelyet a korai korszak individualista hősi romantikájával szemben elfoglalunk — a későbbi, a valóban reprezentatív, a történeti és az esztétikai igazság egészével lenyűgöző Gorkij-mű nevében.

A zsdánovi forradalmi romantika teoréma éppen e ponton képzett legendát Gorkij művészetéből. Amikor a marxista—leninista irodalomtörténetírás elismeri a haladó romantika nagy jelentőségét a XIX. század történelmi sorsfordulója, a szabadságharc korában (Vörösmarty, Jókai), a dekabrista romantikának, a lengyel nemesi forradalmárok romantikájának középponti jelentőségét korokban — akkor történelmi, s ezért esztétikai szempontból is indokoltan jár el. De éppily mértékben jogosult mai irodalmunkban a forradalmi romantika-elv bírálata. A XIX. sz. haladó romantikájának *reális* társadalmi háttere volt (a forradalmi osztályerők gyengesége, belsőleg ellentmondásosan haladó osztály [köznemesség], dicső, de bukott felkelés vagy forradalom stb.). Ezzel szemben a mi mai társadalmi körülményeink között a romantikának, még ha forradalmi címkével látják is el, csupán *irreális* háttere lehet (a társadalmi fejlődés konfliktusainak mesterkélt feloldása, a valóságnak a személyi kultusz jegyében történő megszépítése stb.), mert jelenleg nincs olyan történelmi helyzet, nincs olyan haladó osztály, amelynek alkati, lényegi szükséglete lenne a valóság romantikus eszményítése. Ezért lehet és kell is teljes mértékben méltányolnunk XIX. századi romantikánknak a társadalmi fejlődéssel szervesen összefonódó fővonalait — s ezért nem ismerhetjük el a szocialista-realista valóságtükrözésre nézve adekvátnek a »forradalmi romantika« elméletét.

Miért volt szüksége a zsdánovi irodalomfelfogásnak a romantikus Gorkij legendájára? Azért, mert e legenda segítségével a legnagyobb szocialista-realista művére úgy mutathatott rá, mint romantika és realizmus elegyedésére az alkotó módszerben, mint olyan realizmusra, amely nem következetes, hanem a döntő pontokon romantikába csap át. Ezt a tévelméletet Gorkij maga is hirdette, de mint realista író, művészi gyakorlatával rácáfolt elméletére. Ennek az eklekticizmusnak (irodalmunk történetében ehhez fogható elvi nézőpont volt Gyulai »eszményítő realizmusa«, amely a kiegyezés realitásának alapjairól harcolt a kritikai valóságtükrözés ellen) az a történelmi helyzet volt a forrása, amely a harmincas évek közepétől alakult. A konfliktusmentesség elmélete olyan illúzió volt, amely a társadalmi valóság mozgásától a sematikus, eszményítő sztatikához, a pillanatképhez vezetett a művészetben. Sajátos belső ellentmondást fedezhetünk fel a zsdánovi koncepcióban. Egyfelől az osztályharc élesedésének elve alapján állva a törvényesség megsértésével küzd minden nem-eszményítő, nem »forradalmi-romantikus« irányzat, mű ellen. (Gondoljunk a Honvédő Háború reális viszonyait bemutató Groszman-, Katajev-művek pártbírolatára.) Másfelől a társadalmi konfliktusok esetlegességének elve alapján állva elutasítja a szatírárt, a tragédiát stb. Ez az ellentmondás abból következik, hogy a harmincas évek közepe után lehetőség nyílt (ez a lehetőség nem változott volna szükségyszerűséggé, ha a sztálini vezetés nem részegedett volna meg a sikeraktól) az antagonisztikus osztályellentmondások felszámolásával az addig elért eredményeknek, s az eredmények elérésében Sztálin személyének abszolutizálására, a viszonylagos igazság idealisztikus abszolúttá-növelésére. A viszonylagos igazságnak mint abszolút, objektív igazságnak a felfogása az a döntő ismeretelméleti vonása a zsdánovi irodalomfelfogásnak, amely a romantikus eszményítés követeléséhez vezetett a művészetben.

Éppen ezért volt égető szüksége a zsdánovi irodalomfelfogásnak a forradalmi romantika elméletére. Ez az elmélet lehetőséget adott arra, hogy a művész úgy ábrázolja a valóságot, hogy a döntő pontokon, a jellemek dinamikájában, az összeütközés következetességében stb. *felülemelkedjen* a valóságon, megszépítse azt. (A háború utáni »bestseller«-könyvek javarésze ilyen.)

S ezért nem elégedhetünk meg azzal az állapottal, hogy a szocialista realizmus döntő módszerének megítélésében — realista vagy romantikus módszer kérdésében — engedelményeket tegyünk a valóságcsépítés esztétikájának, még akkor sem, ha ez az esztétika a szocialista realizmust állítólag kiegészítő romantikát a XIX. század haladó romantikájának nevében, annak analógiájára védelmezi. Nem tehetünk engedményt a realizmus módszerének kérdésében, mert minden ilyenemű engedmény a realizmus gyengítésére, a művészi realista valóságtükrözés rovására megy.

A szocialista realizmus nem abban különbözik a polgári realizmustól, a kritikai realizmustól, hogy a realizmussal összeházasítja annak kibékíthetetlen ellentétét, a romantikát, hanem abban, hogy ez a realizmus — legnagyobb alkotásaiban, legnagyobb képviselőinek személyében — már felszámolta írói tudat és mű konfliktusát, hogy a szocialista realizmus klasszikus alkotásainak esetében újszerű, csak szocialista világnézetű íróknál lehetséges harmónia alakult ki az író elméleti tudata és spontán alkotása, írói tudata között, ami megfelel mű és valóság harmóniájának ez alkotásokban. A kritikai realizmus klasszikusaira szinte kivétel nélkül jellemző belső ellentmondás reakciós maradi világnézet és objektíve haladó, művészi alkotás között a szocialista realizmus valóban jelentékeny képviselőinél megszűnt, s helyébe a más társadalmi tudatformáknak is utat mutató, mély valóságfolyamatokba bevilágító, tudatos művészet lépett. Ez az az új vonás, ami nézetem szerint a legmélyebben jellemzi a szocialista realizmust, — de éppen ez mutatja azt is, hogy ez a művészet nem a »forradalmi romantika«, hanem az eddigi realista művészi fejlődést továbbfolytató, azt magasabb tudati fokra emelő realizmus művészet.

A forradalmi romantika elméletét nem bírálhatjuk meg következetesen, ha nem tisztázzuk összefüggését a *típus*-elmélettel. A zsdánovi irodalomfelfogásnak az a sztálini elv adta meg az alaphangját, amely szerint nem az a tipikus, ami van, hanem az, ami növekvőben van, s holnapra győzedelmeskedik. Ezt a viszonylagos igazságot — mert kétségtelen, hogy pl. Pelageja Nyilovna alakjának tipikusságát ez a koncepció viszonylag helyesen érteti meg — abszolutizálta a zsdánovi felfogás. Minden csak-létező elvesztette jelentőségét a típusalkotás szempontjából, viszont gyakorta a történelmi realitásnak ellentmondóan felnagyították a keletkező újat, s sem a körülmények, sem a jellemfejlődés belső problematikáját sem vették figyelembe az ilyen »forradalmian új« típus ábrázolásánál. (Gondoljunk a háború utáni »bestseller« irodalom olyan hőisére, mint Szergej Tutarinov Babajevszkij könyvében.)

Kétségtelen előrelépést jelentett ehhez az ismeretelméleti gyökereiben romantikus-idealista tipikus-felfogáshoz képest a társadalmi erő tipikusságáról szóló elmélet (Malenkov). És nem vitás, hogy ennek a

malenkovi koncepciónak számos gyenge pontját az egyéni elvére épülő tipikusság elmélet-helyesen mutatja ki. De úgy gondolom, hogy mind a társadalmi erő-elv, mind az egyéni-elv egyoldalúságban szenved, aminek nézetem szerint az a módszerbeli oka, hogy a dialektikus összefüggést jelenség és lényeg között az előbbi a lényeg, az utóbbi a jelenség oldaláról kettévágja. A forradalmi romantika-elmélet torzító hatása a tipikusság problémájának értelmezésében nem utolsósorban abban mutatkozott meg — s részben mutatkozik ma is —, hogy idealisztikus módon abszolutizálta a típusalkotás egyik mozzanatát, a lényegbehatolás mozzanatát. Kiterjesztette ezt a típusalkotás egész folyamatára, s az egyénítés, az individualizálás követelményét mint pusztá külsőséget, formalitást fogta fel, amelynek a típusalkotás lényegéhez nincs köze. Ezt az idealisztikus abszolutizálást azonban hasonlóan helytelen mechanisztikus individualizálás-elvvel felváltani ismét nem vezethet a tipikusság problémájának tudományos megoldásához. Emlékezzünk a magyar reformkori irodalomkritika erőfeszítéseire, előrehaladására a klasszicista, majd romantikus eszményítés-követeléstől az egyéniség követeléséig (Kölcseytől Erdélyiig). De éppen ez az út mutatja legvilágosabban, mennyire kevésbé kielégítő mind az első, mind a második véglet álláspontja. A lényegbehatolás mozzanatát elvonatkoztatni és szembeállítani az objektív valósággal, szembeállítani a jelenségek közvetlenségével: éppoly súlyos idealista tévedés, mint reakciója, a csak-jelenségekre figyelő, a közvetlen egyénen túlmutató, lényeges objektív valóságjelenségeket elhanyagoló mechanikus materialista individualizálás elv. A forradalmi romantika elmélete hosszú időn keresztül éppen azért fogta le sok szovjet művész kezét, mert a társadalmi valóság lényegét idealisztikusan értelmezte. Emiatt most komoly erőfeszítéseket kell tennünk, hogy a társadalmi jelenség, és társadalmi lényeg objektív dialektikáját, a konkrét emberi magatartásban, sorsokban, relációkban feltáruló történetileg konkrét társadalmi mozgást juttathassuk érvényre a típus-elméletben, hogy egyfajta »forradalmi romantikával« szemben most ne essünk másfajta naturalizmusba, ne elégedjünk meg a közvetlen jelenség ábrázolásának követelésével, hanem a legnagyobb szovjet, külföldi, s magyar szocialista realisták (Gorkij, Majakovszkij, Solohov, Nexő, Becher, József Attila stb.) életművében érvényesülő spontán művészi dialektikát, jelenség és lényeg realista dialektikáját követeljük meg a művészettől.

Végezetül felmerül a kérdés: számítani akarjuk-e a romantikát a szocialista realizmusból? Nézetem szerint itt arról van szó, hogy mint módszert tagadjuk a forradalmi romantika létjogosultságát a szocialista realizmusban — de nem tagadhatjuk az egészében realista művekben helyenként — mindig összhangban a jellemzési-ábrázolási szükséglettel: — a *romantikus stílusárnyalatok* létjogosultságát. Éppen azért, mert a romantikának, mint módszernek nincs társadalmi alapja, nem ismerhetjük el a szocialista realizmus »alkotó részének« sem. De a valóság egyes jelenségei, az ember életének egyes mozzanata, egyes kedélyhangulatok igenis reális alapot adhatnak ahhoz, hogy mint jellemzési eszközt realista művészek bizonyos esetekben hasznosítsák a romantika stíluselemeit. Vagyis éppen megfordítva áll a helyzet, mint ahogy a zsdánovi forradalmi romantika-elmélet hirdette: nem a realizmus vált stíluselemmé a romantikus műben, hanem a romantikus stílelemeket realizztikusan (összhangban az ábrázolás

reális folyamatával, annak egyes mozzanataival) hasznosítják a szocialista realizmus számos jelentékeny alkotásában. Ilyen értelemben — stilművészetként — a realista módszer hatóerejét növelheti. De ha az emberi életben felbukkanó romantikus jelenségeket mint a romantikus alkotó módszer alapját tüntetik fel; ha a »forradalmi romantikát« szuverén művészi módszerek fogják fel a szocialista realizmusban: ez idealista eredményekhez vezet és megakadályozza a jelentékeny művészet kialakulását. Termékeny, nagy művészet csak a társadalmi élet valóságalapjaira, az osztályok valóságos helyzetére támaszkodva, azt visszatükrözve születhetik s minden olyan kísérlet, amely eltekint a konkrét, objektív történeti valóság reális (osztály) viszonyaitól, nem lehet — és nem lehetett — nem csupán realista, de még jelentékeny romantikus, klasszicista stb. művészetnek sem az alapja. És valóban, ez történt a »bestseller« irodalom remekművekként kikürtölt termékeivel az elmúlt esztendőkből. A művészet társadalmi valóságból eredettségének törvényét a forradalmi romantika elméletének nem sikerült legyőznie. Ez a törvény diadalt aratott a szocialista realizmus legnagyobb alkotásaiban — és úgy gondolom, irodalomtörténetírásunknak és kritikánknak éppen az a feladata, hogy szilárdan támaszkodjon ez elvre, érvényt szerezzen a szocialista realizmus elméletében is a realista művészi valóságtükrözés alaptörvényének és végleg dobja sutba a zsdánovi irodalomfelfogás még ma is ható tévelméletét a forradalmi romantikáról.

Albert Camus du Gard-képe

A Société de la Nouvelle Revue Française az elmúlt év végén a párizsi Gallimard kiadásában megjelentette Martin du Gard összes műveit. A pompás kiadáshoz Albert Camus írt terjedelmes bevezetőt.*

Írók megemlékezése írókról mindig érdekes. Mit mond el önmagáról az értékelő, saját művészi alkotómódszerének milyen kérdéseit próbálja egy másik író életművének boncolgatásán keresztül tisztázni? Különös érdekességet ad a dolognak, ha az értékelő azzal az igénnyel lép fel, hogy egy egész írói irány vagy nemzedék nevében döntse el, mit jelent számukra egy olyan művész alkotása, aki elveikkel eléggé élesen szemben áll. Ez ad különös jelentőséget Camus legutóbbi du Gard-ról szóló tanulmányának is.

Camus a legfiatalabb nemzedékhez tartozik, azokhoz az írókhoz, akiket lényegében az utolsó 10–15 év viharai szóaltattak meg. Filozófiájában, etikájában egzisztencialista, művészileg a francia dekadencia egyik legszélsőbb áramlatának képviselője. Saját bevallása szerint ahhoz a csoporthoz tartozik, amelyet a francia irodalom klasszikus hagyományaihoz eléggé vékony szálak fűznek csupán. Döntő hatással a külföldi irodalom három jelensége volt rájuk. Camus éppen ebben a cikkben Dosztojevszkijt, Kafkát és az ún. »viselkedési regény amerikai technikáját« nevezte meg. Magában véve ezzel még nem mondana sok újat, érdekes azonban az, hogy ezeket a hatásokat ma már, úgy látszik, ő maga sem tartja kielégítőnek. Ahogy Dosztojevszkijt Tolsztojjal összehasonlítja (hol helyesen, hol helytelenül), újra és újra arról beszél, mi hiányzik a modern művészetből. Nostalgiaival említi, hogy Tolsztojnál még megvan a világ egysége (más kérdés, hogy ezt az egységet a tolsztoji alakok vallásos hitének tulajdonítja). Tolsztoj és Dosztojevszkij emberábrázolását összehasonlítva, Tolsztoj hőseinek három dimenziós voltáról, plasztikus jellemzéséről beszél, ezzel szemben a dosztojevszkiji figurákat szerinte inkább több mozgás és filmszerűség jellemzi, ha találok is nála klasszikus jelleget, ez sohasem válik alkotói szabállyá. Érdekes módon megsejt valamit abból is, hogy ez a jellemzés nem annyira Dosztojevszkij hibáit mutatja meg, mint inkább késői híveit, akik életművükből szinte kizárólag gyengeségeit folytatták, és torzították el úgy, miközben egyszerűen elhagyták Dosztojevszkij problémafelvetéseinek mindig reális és konkrét társadalmi alapját. Megjegyzni ugyanis, hogy Dosztojevszkijnél a hiányokat egy — az ő kifejezésével élve — »szellemi dimenzió« pótolja, ami eredetét a bűnben vagy a szentségben leli. Ez a harmadik dimenzió hiányzik aztán teljesen Camus szerint kortársíróink óriási többségénél, így keletkeznek árnyékhoz hasonló alakok és egy »izgató és csalódást okozó« irodalom, amelynek »ambíciójával csak bukása ér fel, és amelyről senki sem mondhatja még meg, hogy új korszakot jelez-e vagy csupán egy divatot aknaz ki«. Már ebből a mondatból is kétségtelenül látszik, mennyire szkeptikusan ítéli meg saját és barátai művét, egész generációjában és közvetlen elődeiknél csupán »esztétikusokat«, finom vagy éppen kifinomult írókat talál. Még nyíltabbá válik ez a nostalgia, amikor szinte két nemzedék íróinak művészi hitvallását megtagadva (azt a nemzedéket értem ezen, amelynek Camus közvetlen szellemi örököse) kijelenti: »Valóban sok szól amellet, hogy íróink igazi törekvése az, hogy miután az *Ördögösök* művészetét magukévá tették, egy napon megírassák a *Háború és békét*.« Nagy jelentősége van ennek, ha arra gondolunk, hogy hosszú éveken, évtizedeken át Dosztojevszkij volt a

* Camus tanulmánya a *Nouvelle Revue Française*, 1955. októberi számában is megjelent.

francia írók egy csoportjának »harci zászlaja«, és kevés külföldi regénynek volt komolyabb hatása rájuk az *Ördöngösöknél*. Felmerült természetesen a kérdés, mit jelent ez az önkénytelen beismerés, mik az akadályai — vagy mi a lehetősége annak, hogy ez a fordulat valóban megtörténjék? Camus tanulmánya mindkét kérdésre eléggé meggyőző feleletet ad — tegyük mindjárt hozzá — részben öntudatlanul, akaratlanul ellenére.

Nézzük meg először is, mi az, amit du Gard-nál helyesen értékel, elsősorban mi az, ami őt ehhez a tőle annyira különböző íróhoz vonzza. Nos, a vonzás titka elsősorban az előbb említett Tolsztoj—Dosztojevskij párhuzamban keresendő. Szerinte du Gard az egyetlen a maga generációjában, aki Tolsztoj folytatója. Ez természetesen bizonyos mértékig igazságtalanság pl. Romain Rollanddal szemben, aki — ha formailag nem is — de elsősorban etikai érdeklődésével feltétlenül szintén ideszámítana, annyi azonban kétségtelen, hogy valóban du Gard őrzi meg legteljesebben a klasszikus polgári epikai hagyományokat, — nemcsak Tolsztojt, hanem Balzac-ot is ő közvetíti műveivel a mai írói számára. Kiemeli az ebből folyó plasztikus jellemzést, amiben du Gard valóban mesterré vált és figyelemre méltó, hogy nemcsak a klasszikus vonal folytatóját látja benne, megérti azt is, ami újat ad. Elismeri, hogy du Gard az egyetlen (még hozzá Gide-del és Valéryval állítja szembe), aki a mai irodalom hírnöke volt, és akitől ez az irodalom súlyos problémákat, de ugyanakkor sok reményt is örökölt. Nagyszerűen jellemzi azt is, mennyire más még egyéniségében is a *Thibault család* írója, mint az utolsó fél évszázadban Franciaországban megszokott és elfogadott író típus. Helyesen emeli ki, hogy már első, ifjúkori művében, a *Devenir*-ben lezögezte alkotóelvéit és a regény egyik fontos szereplője, Bernard tulajdonképpen magának az írónak művészi hitvallását és életről való felfogását képviseli. Valóban nem lehet véletlen, hogy Bernard, aki a regényben a valódi tehetség típusa, olyan jelentőséget tulajdonítson a zsenialitás kérdésében a tudatosságnak, a lelkiismeretességnek. A határozatlan, életét állandó tervezgetéssel, nagy nekikészülődésekkel kitöltő Andréval szemben folytatott vitái mintha csak Gorkij és Andrejev híres párhuzamát idéznék, a munka és a kitartás szerepéről a művészetben. Azt is jól látja, hogy du Gard híres szerénysége, feltűnéstől való óvakodása egy olyan irodalmi közéletben, ahol nem egy író előbb vonta magára a közfigyelmet botrányaival, mint műveivel, nem csupán egy emberi tulajdonság következménye, hanem elsősorban az írói munkával szembeni magatartás különbözőségére mutat. Két szempontból is így van: egyrészt a rendszeres alkotó idejét védi a kíváncsiskodók hada elől, másrészt valóban becsüli a saját munkáját. Camus ezt úgy határozza meg, hogy amikor du Gard kezdő író volt, még úgy szentelte magát valaki az irodalomnak, ahogy valaha a kolostorba vonultak, a későbbi nemzedék csupán komédiát látott benne (Dérision). Szerinte itt fejlék ki az író magatartásának titka is: aki a szabad munka örömét így becsüli, annak el kellett jutnia ahhoz, hogy elvesse azt a világot, ahol a munkát láncban tartják és megalázzák. Így jutott el ahhoz a ponthoz, ahol műve — amelyben pedig az egyén problémái állottak előtérben — történelmi méretűvé tágult. Természetesen ez a megállapítás egy kicsit fejtetetjére állítja a dolgokat. Nyilvánvaló, hogy éppen ellenkező irányú folyamat játszódott le: du Gard világnézetéből következett művészi magatartása is (más kérdés, hogy természetesen erős kölcsönhatás is volt a kettő között). Ugyancsak világnézeti okokkal kell magyarázni azt a Camus számára joggal feltűnő jelenséget, hogy du Gard-nak nem kell választania egyének festése és társadalom-ábrázolás között. Du Gard számára éppúgy egységes a világ, mint azt Camus Tolsztojnál látja, ezért van az, hogy gazdag és változatos emberi kapcsolatokkal, gazdag és változatos jellemű hősöket tud elénk állítani.

Ez a példa egyúttal rámutat a tanulmány gyöngé pontjára. Camus valóban helyesen látja a jelenségeket, biztos ösztönnel érzékeli du Gard írói nagyságát, és azt is könnyörtelen őszinteséggel tárja fel, mennyire különbözik ez a mű a saját és társai alkotásaitól. Másként áll a helyzet, amint arra kerülne a sor, hogy ezeknek a helyesen megfigyelt különbségeknek igazi okát adja. Nem mintha részletelemzéseiben nem lenne sok éles megfigyelés, finomság is, sok konkrét kérdésben azonban félreértések vagy talán tudatos félremagyarázások sorozatát találhatjuk. Magyarán arról van szó, hogy egész sor jelenségnél megpróbál olyan párhuzamot vonni, ami du Gard-t lényegében a modern dekadenciával kötné össze, hogy így, amit a réven vesztett, a vámon nyerje meg.

Ilyen pl. »l'ambiguité« kérdése. Jól tudjuk, hogy az egzisztencialista filozófia egyik döntő sarktétele »l'ambiguité de la morale«, az erkölcs kétarcú volta, ami

szélső esetekben odáig vezet, hogy egyáltalán nincs mércénk, amellyel valamilyen emberi cselekedet jó vagy rossz voltát eldönthetnénk. Du Gard-nál természetesen — határozott világnézeténél fogva — szó sincs erről. Mire hivatkozik mégis Camus? Olyan esetekre, mint amikor a *Devenir* végén a hős, aki éppen akkor vesztette el feleségét — és ezt a veszteséget fájdalmasnak érzi — megpillantja az ablakban azt a fiatal kis cselédlányt, akit egyszer már megkívánt, és az író valóban sejteni engedi, hogy ez a lány »enyhíteni fogja bánatát«. Camus szerint itt valamiféle »kegyetlen modernséggel« találkozzunk, holott erről szó sincs. André egyáltalán nem valami titokzatos kétlelkű ember, egyszerűen az, aminek elejétől fogva látjuk; gyöngye, mély érzelmekre, kemény elhatározásra és éppen ezért igazi gyászra teljesen képtelen jellem, akinél tehát ez az utolsó kép sorsa logikus folytatását jelenti. (Nem is beszélve arról, hogy feleségéhez tulajdonképpen nem szerelem fűzte, a kényelmes, gondtalan élet megteremtőjét becsülte a nála jóval gazdagabb asszonyban, aki minden gondot levett a válláról. Ha ez »ambiguité«, akkor majdnem minden jó irodalmat ezzel a névvel lehetne illetni. Balzac-nál, Stendhal-nál, még Claudel-nél is száz példát találunk arra, hogyan mutatja meg az író egyszerre hőse cselekedetének tudatosan nyílt és titkos, rejtett rugóit.) Szó sincs azonban arról, mintha itt egyenrangú szempontokból lehetne pl. André megítélni, vagy éppen logikátlan, ellentétes viselkedéssel állnánk szemben. Ugyanez vonatkozik a másik példára is, az öreg Thibault keneteljenessége és vallásossága mögött meghúzódó ösztönökre. Világos, hogy itt egy magatartás belső indítékainak leleplezése a cél.

Ugyanilyen fogalmi tisztázatlanság jelentkezik ott is, ahol a *Thibault család* egyik valóban remek epizódját — Antoine látogatását a javítóban sínylődő Jacques-nál — azért dicséri Camus, mert a megalázás témáját különleges írói eszközökkel fejezi ki, és ebben Dosztojevskij és Malraux mellé állítja. Szerinte Jacques némasága (amely valóban megalázottságát fejezi ki) azt eredményezi, hogy »a titok és az irgalom hirtelen betörnek egy eddig nyílegyenesen haladó elbeszélésbe és sokkal szélesebb perspektívákat tárnak fel annál a polgári és párizsi környezetnél, ahol a történet elkezdődött«. A Malraux-ra, elsősorban pedig *A királyok útjára* (La Voie royale) való célzás világosan megmutatja, hogy Camus a perspektívának ezt a kiszélesítését nem abban keresi, amiben valóban megtalálhatnánk, vagyis ott, hogy ebben az epizódban az általa idézett polgári környezet visszáját a jótékonyágában tetszelgő apostolkodás embermegalázó, szörnyű mivoltát pillantjuk meg, hanem egy elvont »megalázás«-fogalomban, amely az emberi sors örök kísérője lenne.

Erősen vitatható Jacques szerepének elemzése is. Már abban is erősen kételkedhetünk, hogy valóban Antoine-e a *Thibault család* központi hőse, mint ahogy azt Camus állítja. Lehet ugyan, hogy egyes tulajdonságai, fejlődésének állomásai megalkotójára emlékeztetnek, ez azonban nem döntő. Hogy szélsőséges példát idézzünk, — köztudomású, hogy Anatole France maga is fellép a *Pinguinek szigetében* a Dreyfus-párti csillagász szerepében, ezt azonban igen ironikus formában teszi és igazán senki sem tarthatja a derék csillagászt főalaknak. Antoine-nal természetesen másképp áll a helyzet, többek között éppen azért, mert *nem* du Gard fényképe vagy karikatúrája, hanem tőle független eleven, gazdag figura. A baj csak ott van, hogy Antoine-nal szemben, akit Camus több szempontból helyesen értékel, Jacques-nál csak a hibákat, gyengeségeket képes észrevenni, és az író véleményként fogad el minden megjegyzést, amely bátyja fejében megfordul vele kapcsolatban. Csak ezzel magyarázható, hogy Antoine-t látja egyedül bonyolult és épp ezért gazdag jellemnek, nem véve észre, hogy Antoine-nak Jacques-kal kapcsolatos megjegyzéseiben gyakran éppen azt akarja megmutatni az író, mi az, ami Antoine-ból *hiányzik*, mivel áll szemben hosszabb-rövidebb ideig értetlenül. Gondoljunk csak arra, mennyire irigyli lényegében Antoine Jacques-ot azért, hogy igazi barátja van, amilyen neki sosem volt, mint ahogy csak önvizsgálatásnak lehet elfogadni, amikor a csak kalandokat (igaz, hogy szép és különös kalandokat) ismerő Antoine értetlenül, megvetéssel beszél Jacques és Jenny merev, szemérmes, de nagyon mély és tiszta szerelméről. Jacques forradalmi álmait természetesen nem érti meg. Mégsem állítanám, hogy nyomtalanul múlnak el felette. Igaz, hogy fizikailag Antoine éli túl öccsét, azonban ne feledjük el, hogy Antoine komoly változásainak, fejlődésének, látóköre kitágulásának okát nemcsak a Camus által helyesen felhozott Rachel-féle kalandban és sebesülésében kell keresni; nagyon mélyen hat rá Jacques önkéntes halála is. Lényegében ő az, kettőjük közül, aki a köztük folyó vita két döntő kérdésében (helyes-e részt venni a háborúban, és törődhetik-e valaki csak magánügyeivel) álláspontját komolyan megváltoztatja.

Természetesen Camus-nek nem nehéz bebizonyítania, hogy Jacques nem a szó mai értelmében vett százszázalékos forradalmár. Igaza van abban, hogy Jacques a forradalmárok közt is magányos marad, még végső áldozata is magányos áldozat. Egyáltalán nem fogadható el azonban az, hogy Jacques-ot a terrorista típus első képviselőjének tekintje a francia irodalomban. Azt hányja szemére, hogy az élet megváltoztatásával akarja önmagát megváltoztatni és éppen ezért végül az élet is és ő maga is olyan marad, amilyen volt. A kétfajta változás ilyen összekapcsolása csak akkor lenne helytelen, ha *csak* őnmaga kedvéért próbálna a világon változtatni és ha a küzdelem hevében sem tudna önmagáról megfeledkezni. Ugyanígy nem igaz az sem, mintha Jacques a serdülő ifjú örök típusa lenne, azé a serdülőé, aki sohasem nőhet fel. Igaz, hogy néha csakugyan úgy érezzük, nem lehetett pl. Jennyvel való szerelmének jobb, és bizonyos értelemben megnyugtatóbb vége, mint az elutazás és a halál, hogy csak így tudott örökké olyannak maradni a lány szemében, mint amilyennek boldogságuk percében látta; de az egyáltalán nem csupán Jacques jelleméből következik, legalább annyira Jenny hibája is. Erdemes megfigyelni viszont, mennyire »felnőttnek« látja Antoine Jacques-ot a genfi környezetben, ahol komoly, meglett emberek kéri tanácsát, örülnek elismerő szavának. Jacques gyermekjellegének hangsúlyozása ismét azok közé tartozik, amelyek Antoine türelmetlenségét, merevségét is bizonyítják. Abban lényegében igaza van Camus-nak, hogy Jacques forradalmi cselekvés helyett megelégszik egy-egy tettel, az »action« helyett az »acte«-tal. Ennek oka azonban egyáltalán nem lélektani, legalábbis nem csupán lélektani. Egyszerűen arról van szó, hogy Jacques környezetének legtöbb tagja szintén nem igazi forradalmár, elsősorban olyanokkal találkozik, akik a II. Internacionále opportunistáknak behódolnak, vagy azzal csak szubjektív jószándékot és hősiességet tudnak szembeállítani.

Itt érkezünk el az egész tanulmány egyik döntő kérdéséhez: hogyan látja Camus du Gard világnézeti problémáit?

Jacques-ról szólva, de más helyen is azt hangsúlyozza, hogy du Gard-nak elsősorban kételyeit, szkepticizmusát tartja aktuálisnak. Hangsúlyozza, hogy az íróra az *Epilógus* megírásánál erősen hatott a szocializmus balsikere, egy döntő helyzetben, és ez valószínűleg így is van. Az 1914 nyara valóban könyörtelenül leszámolt a szociáldemokrácia és az anarchizmus összes illúziójával. Ez azonban nem jelenti még, hogy minden forradalmat elvetne, főképp pedig azt nem, hogy megszünnék az emberi haladásba vetett hite. Már említettünk egy pár helytelen párhuzamot, erőszakolt aktualizálást, mindennél rosszabb azonban, amikor egy epizodikus párbeszédből, ahol du Gard hősei a forradalom apostolairól és technikusairól beszélnek, azt következette, hogy du Gard lényegében Koestler előtt »felfedezte« a »yogi és a komisszárius« hírhedt dilemmáját. Epp az a különbség egy forradalmi frázisokkal boldoguló tucatíró (mint amilyen Koestler is) és egy nagy művész között, hogy míg az előbbi ezt a dilemmát korunk nagy tragikus kérdésévé fújja fel, du Gard olyan emberek szájába adja a megkülönböztetést, akik közül — mint ezt jól látja — egyik sem képviseli a helyes álláspontot és mindjárt azt is érzékelteti, hogy az igazi vezető mindkét fajta előnyeit egyesíti. Nem kell jobb példa arra, mennyire tisztán látja du Gard ennek az egész mozgalomnak a gyengeségét, minthogy miután hosszú vitákat folytattak az erőszak igazságos vagy igazságtalan voltáról, legjózanabb alakjával, a Pilótával megjegyezteti, hogy itt maga a kérdés feltevése helytelen. (Arról van ugyanis szó, hogy ahelyett, milyen eszközökkel lehet a forradalmat végrehajtani, elvontan vitakoznak azon, hogy ezek az eszközök mennyiben felelnek meg egy minden kor és szempont felett álló, absztrakt igazságosság eszméjének.)

Egy percre sem akarom azt állítani, hogy du Gard bolsevik szemmel kritizálja a forradalom különböző elhajlásait. Egyáltalán nem véletlen, hogy a Pilóta, ez a sokszor igen helyes álláspontot képviselő hőse, emberileg—filozófiailag igen komoly problémákat vet fel és egyáltalán nem mutat kiutat. Kétségtelen, hogy du Gard kétszer is csalódott abban a hitében, hogy a tömegek harca már elért arra a fokra, amidőn a háborút el tudja kerülni. Ez azonban egyáltalán nem jelenti, mintha minden álláspontot egyforma szkepszissel nézne és megrendült volna a hite az emberiség lassú, kerülő utakat vágó, de biztos haladásában.

Du Gard pályája ilyen szempontból nyílegyenes. Sohasem tagadta meg ifjúkorának eszményeit és reményeit. Első regényében, a *Jean Barois*-ban így fejezi ki világnézetének lényegét: »Minden nemzedék szigorú kötelessége, hogy az igazság irányában haladjon.« Ezt a követelést végig minden hőisével szemben érvényesíti,

természetesen, vérbeli művész lévén, felismeri, milyen nehézségek árán kell ezzel a követelménnyel egy-egy embernek megbirkóznia. Innen ered az a vonása, amelyet Camus valamifajta általános megbocsátással téveszt össze. Du Gard valóban minden hőst embernek ábrázolja, megértéssel festi, de ez a megértés ahhoz hasonlít, amelyet Luce érez a halálfélelmében elveit megtagadó Jean Barois ágyánál. »Luce részvevő tekintettel tanulmányozta« — írja —, »eléggé közelről fürkészte ki a szakadékokat, semhogy megvetné azokat, akiket elfog a szédülés.« (Egy lélek története, 222. p.)

Az emberi értelemben vetett hite, a racionalizmus, a háborúnak, az elnyomásnak, a népbutítás minden fajtájának gyűlölete végig elkíséri az író. Camus önmagával kerül ellentétbe, amikor egyhelyütt helyesen mutat rá, hogy du Gard időnkénti kétségei mögött a társadalmi fejlődés egy-egy nehezebb problémája áll (világháború, a fasizmus győzelme Németországban stb.), ugyanakkor pedig azt próbálja végkövetkeztetésként levonni du Gard egész művéből, hogy a művész a hibákért lényegében nem a társadalmat, hanem az emberi lelket teszi felelőssé. Allításának bizonyítására du Gard kétségtelenül legkeserűbb könyvét, a *Vieille France*-t idézi, ahol a tanítónó annyi reménytelen küzdelem után felteszi magának a kérdést: »Miért ilyen a világ? valóban a társadalom hibája ez? ... Nem inkább az emberé?«

Csak éppen két dologról feledekzezik meg. Az egyik, hogy a tanítónó összeroppanása (éppúgy, mint szörnyű álma, amivel a könyv lezárul) lényegében annak a következménye, hogy egy igen konkrét környezetben, egy 1930 körüli francia faluban annyit kell a társadalmi fejlődés stagnálásának hibájából szenvednie egy mocsaras, áporodott levegőjű »köz- és magánéletben«, hogy lassan elveszti ellenálló erejét. Bizalmának megingását tehát végeredményben nem valamilyen elvont emberi természet gyarlósága, hanem a francia társadalom körülményei okozzák, épp az mutatja tönkremenését, hogy hitét kezdi elveszteni.

A másik az, hogy az idézetnek folytatása is van, amely már egészen másképp hangzik: »Azonban annyi tiszta buzgalmat őriz szívében és annyira szüksége van a bizalomra, hogy nem tudja rászanni magát arra, hogy az emberi természetben kételkedjék. Nem, nem! Csak jöjjön el végre egy új társadalom uralma, egy kevésbé ésszerűtlen, kevésbé igazságtalan társadalomé — s akkor talán meglátjuk majd végre, mire képes az ember«. Camus-nak, aki annyira szeret mindenütt két értelmet felfedezni, legalábbis céloznia kellett volna az utolsó kép és az idézet kettős jellegére! Így azonban nem lett volna módja du Gard tagadhatatlan életszeretetét, optimizmusát logikátlannak, irracionálisnak találni, vagy pedig misztikus gyökekre visszavezetni.

Camus ugyanis du Gard egész művének középpontjába a halál kérdését állítja. A mű tragikumát szerinte ez az állandó kérdés adja: segíthet-e meghalni az emberi közösség, amely néha élnünk segít? A kérdés ilyen formában természetesen hamis. Du Gard művének középpontjában az élet kérdése áll, ehhez kéri az egyén társai segítségét, és a halál problémája csak olyan értelemben merülhet fel: segíthet-e a társadalom abban, hogy az ember halála is az életet támogassa és ne csúfolja meg évtizedek küzdelmét. (Mint Barois esetében.) Szó sincs arról, mintha du Gard-t valóban megszállta volna a halál gondolata, a vágy és a halál összefonódása, amiről Camus beszél, és ami valóban legtöbbször dekadens jelenség, du Gard-nál egyszerűen az életerő utolsó percig való kitartását jelképezi. Camus maga állapítja meg, hogy du Gard egyike azon keveseknek, akik a szexualitás kérdését őszintén, de nem nyersen tárgyalják. Azt azonban már nem veszi észre, hogy ez éppen abból fakad, hogy minden ilyen megnyilvánulásban az élet erejét, a természetességet kutatja. Elfogadhatatlan az az érv, hogy a halál szerepének fontosságát az is bizonyítja, hogy mindegyik regénye a hős halálával ér véget. Ilyen alapon ide lehetne sorolni a világirodalom igen sok nagy epikai alkotását, tekintettel arra, hogy a hős halála eléggé természetes, mesterkéletlen befejezési módja a műnek.

Nem, a halált nem önmagáért szerepelteti annyiszor du Gard műveiben, csak mint az élet egyik jelenségét. Az önmagukat illúziókkal hitetők agóniájának könyörtelenül fájdalmas leírása mellett módot talál arra is, hogy a halált mint az élet betetőzését állítsa elének. Ezt még Camus is kénytelen elismerni a *Jean Barois* Luce-énél; csakhogy szerinte Luce lemond a boldogságról. Valóságban Luce egyike a legkiagyensúlyozottabb regényhősöknek, nyugodt, derűs elmúlása nemcsak saját győzelmét jelenti legnehezebb órájában, hanem másoknak is erőt ad. Du Gard-nak itt olyan feladat megoldása sikerült, amelyre előtte többen is hiába vállalkoztak:

a polgári antiklerikalizmus hőjét teremtette meg. Luce-re ráillik az az elnevezés, amelyet a szerző du Gard-ról szólva használ: »atheista — de nem hitetlen — Pierre de Craon«. (Pierre de Craon Claudel drámájának, az *Annonce faite à Marie*-nak egyik hőse: az alkotás erejét szimbolizáló katedrális-építő.) Minden szavából, de még abból is, amit róla beszélnek, az a minden sallangtól mentes, egyszerű patosz árad, amelyet egyedül a valóságot alaposan ismerő emberek tudnak elérni. Es erről a harmonikus, az emberi közösségben (kicsiben és nagyban egyaránt) mélyen bennélő emberről mondja Camus, hogy ő »a legelső azok közt a minden reménytől elforduló, a teljes halállal megmérkőző férfiak közt, akik ezután benépesítették irodalmunkat«. Világos, hogy Camus itt elsősorban a maga hőseire gondol, ezenkívül pedig azokra a modern dekadens irodalmi típusokra, akik saját egyéniségük jelentőségét a végtelig felfújva, mítoszt teremtenek a magányból, szétúznak vagy elvesztenek minden emberi kapcsolatot, és vigasztalásul valóban csupán a halálra várnak. Ha van ellentétük ezeknek az életüket elrontott emberroncsoknak, úgy éppen Luce az. Párhuzamba állítani őt velük éppolyan nevelésesen erőltetett kísérlet, mint amikor Camus Antoine-t — mivel túrhételten szervenését meg akarja szüntetni és ezért öngyilkos lesz — »polgári Kirillovnak« hívja. Itt is, ott is a legmélyebb ellentétet váltja fel az egyetlen tényben megmutatkozó hasonlóság. Camus végre is igenlő választ ad a sajátmaga által feltett kérdésre: a fájdalmak, a harcok és a halál közössége létezik, egyedül erre építhetjük fel az öröm és a megbékélés közösségének reményét.

Persze kétségtelen tény, hogy a halál és a fájdalom mindenki sorsa — és azt sem lehetne letagadni, hogy ennek időlegesen lélektani és társadalmi következményei is lehetnek. Nagyon érdekes példát találunk ennek a ténynek helyes értékelésére Zola *Germinál*-jában, ahol a bánya-beomlásból szörnyű élmények után szabaduló sztrájkvezér és a sztrájkot kíméletlenül letörő mérnök — aki azonban részt vesz a bányászok mentésében — a mentési munkálatok sikerének első percében könnyezve borul egymás nyakába. Ennek a pillanat-szülte megindulásnak azonban a regény további részében már semmi szerep sem jut, Étienne és a mérnök továbbra is a barrikád ellenkező oldalán harcolnak.

Éppen fordítva áll a dolog: egyedül az élet közössége adhat biztos alapot a halál magányának megsemmisítéséhez.

Hogyan lehetséges, hogy Camus egyrészt ennyire jól érti du Gard szerepét, írói nagyságát és ugyanekkor ennyire félreérti? Éppen a fájdalom, a Rossz problematikája az, ami legjobban megmutatja, mi az du Gard világnézetében, ami Camus-t vonzza, és mi az, amit már nem tud megérteni. Titka az a görcsös ragaszkodás »az általános emberihez«, ami nála a kérdések konkrét felvetésének elhárítását szolgálja. Nagyon érdekes és tanulságos ilyen szempontból az a vita, amely 1952-ben a *Temps Modernes* hasábjain folyt Camus és Sartre között. Sartre a maga filozófiai álláspontjáról természetesen el kellett fogadja Camus kiindulópontját: az emberi lét abszurd voltának hirdetését. Sartre azonban azt veti Camus szemére, nem veszi tekintetbe, hogy ez az abszurdítás osztályonként más formában érvényesül, »sorsunk abszurditása nem azonos Orly-ban és Bilancourt-ban (Orly egy villanegyed neve, Bilancourt-ban vasmunkások laknak). Mindebből következik, hogy a Camus-nél meglévő humanista tendenciák csak a legelvontabb értelemben vett Rossz gyűlöletéig tudják elvinni és Sartre helyesen mutat rá, hogy az ellenállás idején azért tudott mindennek ellenére bekapcsolódni a tömegmozgalomba, mert a faszizmus annyira minden emberi érték ellen fordult, hogy szinte az elvont Rosszszal lehetett azonosítani. Camus antifaszista drámájában, *A pestisben* lényegében ez tükröződik, a faszizmust egyszerűen pusztító járvánnyal ábrázolja. Jelképnek természetesen ez nagyon is találó, de ha csak jelkép marad, akkor csak addig van mozgósító ereje, amíg egy reális rossz ellen harcoló, konkrét tömegmozgalom a maga harcára vonatkozó aktuális célzásokat fedez föl benne.

Érdekes ilyen szempontból egy olyan antifaszista drámával összevetni, amelyik lényegében ugyanezt a motívumot tagadja meg. Hszia Jen kínai író a *Fasiszta bacilusok* c. darabjában, mint címe is jelzi, az író egyik szereplője szavaival szintén mindennél pusztítóbb bacilusnak nevezi a faszizmust. Ez azonban itt csupán hasonlat marad és nem válik szimbólummá vagy allegóriává. A darab nem valami téren- és időntúli városban játszódik, hanem a japán-kínai háború idején Japánban, Hong Kongban és Kinában s a faszizmusjárvány hasonlat egy olyan

beszélgetésben fordul elő, amelynek igazi súlyát csak a főhős későbbi tapasztalatai adják meg.

Ezzel kapcsolatban még egy érdekes kérdés merül fel a Sartre-ral folytatott vitában. Camus a *Levél egy német barátomhoz* c. művében azt veti a németek szemére mint legfőbb panaszt, hogy »már évek óta arra próbáltak kényszeríteni, hogy belépjek a történelembe«.

Akaratlanul is Molière *Úrhatnám polgára* jut az eszünkbe, a derék M. Jourdain, aki egy szép napon felfedezi, hogy prózában beszél anélkül, hogy tudna róla. Camus valóban úgy viselkedik, mint aki eddig kívül állott a történelmen és csak bizonyos feltételek mellett hajlandó oda »belépni«; az, hogy a történelem az ő, számára csupán a legkeserűbb éveket jelenti, egész felfogására rányomja bélyegét. Még azt is megkockáztatnám, hogy épp a történelem ilyen felfogása az, amely néhány évvel ezelőtt erjedési folyamatot indított az egzisztencialisták táborában. Sokan teszik fel a kérdést, hogyan lehetséges, hogy Sartre egy filozófiailag helytelen állásponttól is kapcsolatot tudott találni a haladó erőkkal. Csupán a békevágy és az embertelenség gyűlölete nem lett volna elég ehhez (ma már talán elég lenne, de ez más kérdés), hiszen ezek többé-kevésbé Camus-nél is megvoltak. A döntő különbség éppen Sartre rendkívül erős, konkrét történelmi érzékében rejlik, abban, hogy előítéletek és viszolygások ellenére csalhatatlan pontossággal meg tudta állapítani, hol vannak ma azok az erők, amelyek valóban a jövőt építik — még ha saját vágyaival néha pillanatnyi ellentétbe is jut így. Feltétel és siránkozás nélkül fogadja el a történelmi valóságot és igyekszik minél jobban tájékozódni. Camus viszont gyűlölettel tekint a történelemre, a forradalmak tapasztalatait is — saját bevallása szerint — csak akkor fogadja el, ha a »metafizikai lázadás logikus folytatását, illusztrációját és állandó témáit« leli meg bennük. Odáig megy, hogy a terror okát is azokban keresi, akik »csak a történelemben hisznek«.

Még mélyebb a szakadék, ha Camus-t magával du Gard-ral hasonlítjuk össze, akinél — Camus maga is látja — a történelem ábrázolása tudatos és friss. Hősei általában nemcsak hogy nem érzik magukat a történelmen kívülállóknak, de formálják is a történelmet. Gondoljunk csak az »1914 nyara« csodálatos freskóira vagy arra a *Jean Barois*-ra, amely még formájában is összetéveszthetetlenül a Dreyfus-ügy korát idézi. Még egyetlen olyan regényének, amely a történelem tespedését festi, a *Vén Európának* is vannak olyan hősei, akik személyes boldogságuk ügyét tudatosan kapcsolják össze a »történelemmel«. Maga az a tény tehát, hogy Camus cikkében meghajlik du Gard életműve előtt, bizonyos mértékig azt jelenti, hogy korábbi álláspontját részben már feladta. Részben csupán, hiszen még ebben a cikkben is megpróbál úgy védekezni, hogy du Gard még a »friss történelemmel« találta szemben magát, míg ma a történelem megmerevedett, »merevgörcsben szenved«.

Jól vigyázzunk! ez a megszorítás nemcsak a régi hibák továbbélését, az eleven történelem elutasítását fejezi ki. Ebben a cikkben Camus egy nagy lépéssel továbbmegy: úgy tűnik, nem látja már ezt a »merevséget« végzetszerűnek. A történelem szabad mozgásának helyreállítását kívánja, és lehetségesnek tartja a világ egységének helyreállítását, amelyben az új nagy irodalom kibontakozásának alapfeltételét látja. Hadd idézzem szóról szóra ezt a részt, amely az egész problémakörnek kulcsát adja: »Háborúk és tagadások közt vezető hosszú pályájukon — írja az írókról — megőrzik a reményt, mégha nem is vallják be, hogy újra meglelik egy univerzális művészet titkát, amely a mesterségbeli tudás és az alázat segítségével végre hús-vér, az időben benneélő regényhősöket támasztana fel. Azt kétségbe lehet vonni, hogy a nyugati és a keleti társadalom mai állapotában ilyen alkotás létrejöhet-e. Semmi sem gátolja azonban azt a reményt hogy ez a két társadalom — amennyiben nem rombolja le egymást egy általános öngyilkosság útján — kölcsönösen termékenyítőleg hat egymásra és újból lehetővé teszi a művészi alkotást.«

Ennek a pár sornak aktualitása ma égetőbb, mint közvetlenül megírása idején volt. Persze egyáltalán nem bizonyos, hogy az a kölcsönhatás, amelyre Camus célzó, teljesen megfelel-e annak az elképzelésnek, amely ezzel a kérdéssel kapcsolatban bennünk él. Eppen elég részletkérdés mutatja, mennyire keverednek Camus-nél ma is társadalmi és művészi problémák helyes és helytelen értékelései. Nem lennének azonban igazságosak, ha mindennek ellenére eltitkolnánk önmagunk elől, hogy ez a cikk egy világszerte ellenállhatatlan erővel feltámadó törekvést tükröz: művészek vágyát az egységes világ és az egészséges nagy művészet iránt.

Ez az áramlat nem kevés akadályba ütközik. Politikai és művészi előítéletek, értetlenség és ellenségeskedés hagyományai állják el útját, és ha tudjuk is, hogy győzni fog, azt már nem tudnánk megjósolni, hogyan és mikor következik el ez a győzelem, és például maga Camus tud-e következetesen ezen az úton haladni. Annyi azonban bizonyos, hogy ezt a gondolatot kevés művész személyéhez köthette volna több joggal, mint ahhoz a du Gard-hoz, aki — miközben töretlenül őrzi a haladó polgárság korának minden egészséges hagyományát, friss érzékkel vetette fel már ifjúságától fogva egy új kor problémáit, és akinek nagyszerű realizmusa egyaránt szerzett olvasótáborát »keleten« és »nyugaton«. Az ő szellemének dicsérete egyúttal útmutatás arra is, hogy a két társadalom íróinak kölcsönös egymáshatása nem jelent semmi engedményt a valóságot vérszegénnyé tevő dekadenciának vagy sematizmusnak. Éppen ellenkezőleg, a valóságtól egy percre el nem szakadó művészetet kell jogaiba juttassa »keleten« éppúgy, mint »nyugaton«.

B. Mészáros Vilma

ANDRÉ BONNARD

La civilisation grecque. De l'Iliade au Parthénon

[A görög civilizáció. Az Iliastól a Parthenónig]

Lausanne, é. n. (1954) 237 p. 32 t.

Az illusztris svájci szerző nevét nálunk is sokan ismerik. Ismerik a filológusok mint graecistát, a régi görög költészet tudós magyarázóját és művészi erejű tolmácsolóját, és ismerik úgy is mint a Béke-Világtanács tagját, aki szaktudományának művelése során bátran alkalmazza a marxizmust, közéleti ténykedésében pedig hasonló bátorsággal küzd a népek megértéséért, a *humanitas* eszményének megvalósításáért, a békéért. Azok közé a megbecsült nyugati kutatók közé tartozik, akik nem rekedtek meg sem »Wilamowitz filológiájának«, sem a két világháború közti évtizedek divatos, de múló irányzatainak bűvöletében, nem kiszolgálói a tudományhoz méltatlan és az emberiességgel összeegyeztethetetlen törekvéseknek, hanem előre tekintenek, haladni akarnak és mindannyiunk közös céljai érdekében küzdenek szavukkal, tollukkal.

Éppen ezért fokozott érdeklődéssel vesszük kezünkbe a görög művelődésről írott legújabb munkájának I. kötetét és várjuk a bejelentett folytatást, amelyről egyelőre annyit tudunk, hogy egyik főszereplője Anaxagoras, a világmindenség titkait és az emberi társadalom problémáit kutató filozófus lesz (211. p.). Nemcsak a »klasszikus«-filológusokat, hanem általában mindenkit érdekelhet, hogy fest Svájcban a marxista ókortudomány. *Vox clamantis in deserto?* Erőszakolt idézethalmozás, a »polgári csökevények« lényegbeli módosulása nélkül? Túlzó forradalmiság, amely még a régebbi kutatás időtálló eredményeit is elveti? Vagy még csak tapogatózás, bátortalan kísérlet?

Bonnard maga írja (233. p.), hogy népszerűsítő műve nem tart igényt teljes görög művelődéstörténet rangjára. Attekintést akart adni néhány példaszzerű eset (quelques cas exemplaires) kapcsán. Szándéka az volt, hogy megvilágítsa a görögység feltörekvését, de már a kibontakozásnak, majd a görög civilizáció gyors lehanyaglásának ábrázolását a II. kötet számára tartja fent. Az ókori szövegekből élő filológus, de alkalmasint minden olvasó szemében már eleve rokonszenves az a gesztus, amelylyel Bonnard bibliográfiái jegyzékében — csupa nagybetűvel — a görög szerzőket teszi első helyre. Ez nem pedantéria, nem hivalkodás, hanem az igazságkeresésre és a múlt értékeinek ébrentartására irányuló tudós erőfeszítés legbiztosabb jele — főleg akkor, ha a görög auktorok nemcsak ezen a listán, hanem az érdemi fejtegetésekben is valóban az első helyet foglalják el. Erről pedig bárki meggyőződhetik.

Tehát: első helyen az ókori klasszikusok. Hát a marxizmus klasszikusai? Nem szerepelnek Bonnard irodalomjegyzékében, sem a lapalji jegyzetekben. (Az egész könyvben egyetlen jegyzet van a 168. lapon.) Név szerint kiírva is csak egy klasszikussal találkozunk, az athéni demokrácia társadalmi lényegének és korlátozottságának fejtegetése során (115. p.): »Egy nagy modern szociológus — sőt, több, mint szociológus — világosan megmondta: „A rabszolgatartó állam lehet monarchia, arisztokratikus köztársaság, sőt demokratikus köztársaság is. A valóságban a kormányzásnak a formái rendkívül változatosak lehettek, a lényeg azonban mindig egy és ugyanaz maradt: a rabszolgáknak semmilyen joguk nem volt, és megmaradtak elnyomott osztálynak.” Ez a szociológus — a neve: Lenin — ilyen módon vonta meg azt a lényeges határt, amely megakadályozta az antik demokráciát abban, hogy érdemessé váljék erre a névre, és hogy a modern korokban igazi demokráciává fejlődhessenek.« Az igénytelen recenzens azt hiszi, hogy Lenin jobban örült volna ennek az idézési — és főleg felhasználási — módnak, mintha Bonnard minuciózus pontossággal hivatkozott volna »Az államról« szóló előadásának megfelelő

helyére és ezzel ünnepélyesen elég is tétetett volna a marxizmus »alkotó« alkalmázásának.

Azoknak a műveknek a jegyzéke, amelyekre Bonnard mint másodlagos forrásaira hivatkozik, persze nem döntheti el felhasználójuk teljesítményének értékét. Békésen megfér itt egymással a szolid polgári Glotz és a tekintélyes Nilsson, a marxista G. Thomson és a marxistának egyáltalán nem mondható nyugati vallástörténeti kutatás, M. Pohlenz tragédia- és Bonnard lírikus-tanulmányai stb. De a szerző alkalomadtán nem ijed meg Nietzsche nevének említésétől sem. Mindenestre feltűnő, hogy Bonnard, mint joggal haladónak ismert és Sztálin-díjjal is kitüntetett nyugati tudós, a szovjet kutatás egyetlen termékét sem említi. Érzésünk szerint a szovjet graecisták konzultálása, ill. szerepeltetése még szebben dokumentálhatta volna a nemzetközi tudományosság céljainak és érdekeinek azonosságát — *intra fines et extra*.

Miben mutatkozik meg akkor Bonnard marxizmusa? Lássunk részletesebben egy-két fejezetet, pl. mindjárt az elsőt: »A görög nép a görög földön« címűt (7—30. p.). Nem azzal kezd, amivel lelkes apológétáink rendszerint igazolni igyekeznek ókori tanulmányaik »jogosultságát«, vagyis nem idézi Engels emlékezetes megállapítását »ama kis nép teljesítményeiről, melynek egyetemes tehetsége és tevékenysége olyan helyet biztosított számára az emberiség fejlődéstörténetében, amilyenre egyetlen más nép sem tarthat valaha is igényt«. Nem, azzal kezd, hogy »a görög nép annak idején olyan volt, mint a többi. Századokon keresztül volt alkalmi megismerni a kezdetleges élet lassú topogását, amely végül civilizációba torkollik, vagy nem torkollik«. Szellemes, talán igaz is, de mindjárt azt is mutatja, hogy inkább esszé-gyűjteménynek, semmint tankönyvnek első bekezdése. A »görög csoda« sem »csoda«: megmagyarázható bizonyos kedvező körülmények összetalálkozásából, munka közben tett felfedezésekből; mindenesetre ezeknek a felfedezéseknek folyománya a mi civilizációnk is. »Ó, Görögország, a művészeteknek, Taine és Renan gondolatainak hazája, kék és rózsaszín Görögország, édes-gyönyörűsége Görögország, milyen föld-, verejték- és vérszagú is vagy!« — zárja le a civilizáció fogalmának bonyolultságát érzékeltetni hivatott gondolatmenetét Bonnard (10. p.).

Ilyen lendületes, költői stílusban követi nyomon a szerző a görögséget évezredes hódító útján — a steppei pásztorkodástól, majd földműveléstől a tengerjárásig, költészetig, képzőművészetekig, a tudományos kutatásig, a polis-állam megszerzéséig. Mindezeknek a hódításoknak a célja: az ember hatalmának fokozása a természet fölött, egyben saját emberségének a tökéletesítése. A görög civilizáció azért »humanizmus«, mivel jobba akarta tenni az embert és az emberi életet. Ezeket a »hódításokat« jeleníti meg Aischylos az »emberszerető« Prométheus alakjában. Prométheus halhatatlan önigazolásának bemutatása után a szerző visszakanyarodik a megkezdett csapásra és az összehasonlító nyelvészet kalauzolásával visszatek az Ural és a Kárpátok közti tájakra, a még együttélőnek képelt indo-európai nyelvcsalád körébe, és újra végigkíséri a görögséget klasszikus hazájába vezető útján. Közben megint sok mindenről hallunk, a lineáris B-írás megfejtésének meglepő eredményeitől a knóssosi vízöblítéses berendezésekig, vagy a krétai nők kivételes helyzetéig. »Egyébként az újabb kutatások kimutatták, hogy az Égei-tenger vidékén valamikor régen több olyan nép élt, amely megkülönböztetett helyet biztosított a nőnek. Ezek közül egyes népek ismerték a matriarchátust« stb. (Tehát a matriarchátus mégsem lett volna általános jelenség az emberi társadalom fejlődésének bizonyos fokán?) Mykéné, Trója, a görög törzsek bevándorlása, dór invázió — néhány szemléletes, hangulatos mondatból is értesülhet az olvasó az ezredforduló főbb eseményeiről, ha nem is mindig a kutatás mai állásának megfelelően, egészen a »klasszikus« görög történet hajnalhasadásáig, a példaképpen használható athéni állam kialakulásáig. Persze ehhez újabb nekifutás kell: a svájci szerző a görög föld természeti adottságaiból, a tenger és a hegyek jelenlétéből vezeti le a görög államok »kantonszerű« formáját. A különbségeket már nem magyarázza: a svájci kantonoknak nyelvi különbözőségektől független gazdasági és politikai összeforrottságával szemben Görögországban a közös nyelv ellenére is mindvégig megmaradt a széttagoltság, sőt széthúzás, egyenetlenség, állandó vetélkedés, vagy éppen nyílt ellenségeskedés. Eszmeileg megvolt ugyan a hellén egység, de a kívánatos összefogás még a veszély óráiban is inkább csak szónoki téma, semmint eleven valóság. A görög — bárbar, szabadság — szolgaság ellentét mindenesetre bővebb kifejtést érdemelt volna, mint a zárójeles közbevetést: »pointe de racisme«. El kell

azonban ismernünk Bonnard páratlan előadóművészetét, amelynek egyik fő erőssége a találó idézetek szellemes közbefűzése. Pl. a görög világ gazdaság- és művelődésföldrajzi képét így zárja le: »Tehát a Földközi-tenger — görög tó, amelyet jól ismert utak szelidesnek keresztül. A városok úgy helyezkednek el partjain, mint Plátón szerint pocsolva körül a békák. Euoe, vagy brekekekex! A görögöket a tenger civilizálta« (25. p.). Az ilyen rapszodikusnak tetsző részek mellett világos tagoltóságuk, szentvtelen tárgyilagosságuk ellenére is lírai hatásúak más helyek, pl. közvetlenül az előbbi után az eső szerepének érzékeltetése Görögországban. Nem csekélyebb erénye az írónak az a vonása, amely igen sok talmudista szövegimádó és -idéző állítólagos világnézeti felvérteztségénél többet ér. Józanságára gondolunk, amelynek érvényesítése — mondhatjuk — azonos a történeti materializmus tanításainak gyümölcsötzetésével. Pl. a görögországi mezőgazdasági termelés költői szövegekkel fűszerezett ismertetése során (27. p.): »A görög ember — józan. Így követeli az éghajlat, ismételtetik a könyvek. Kétségtelenül, de így követeli a szegénység is.« A szegénység okainak taglalása közben pedig nemcsak a déliek lustaságára, nemcsak a görög föld halátlanságára vagy a megművelés kezdetleges módjára gondol, hanem a kevéske föld egyenlőtlen elosztására is.

És ezzel eljut a hajdani földközösség történeti sorsának, görögországi alakulásának, sok-sok súlyos későbbi probléma, egyben a görög nagyság eredetének kérdéséhez. A kiváltságokhoz ragaszkodó kevesekkel szemben harcra indul a nép és kivívja a *démokratia*-t.

Így villantja fel Bonnard azoknak a körülményeknek egyikét-másikat, amelyeknek együttes hatása létrehozta a görög civilizációt. Rámutat arra, hogy a görög műveltség kivirágzásához szükséges konstellációt (»conjoncture«) nem tulajdoníthatjuk egyedül a természeti tényezőknek vagy bizonyos történeti mozzanatoknak (régebbi civilizációk örökségének), sem kizárólag társadalmi feltételeknek (az osztályharcnak, mint »a történelem mozgató erejének, — *a-t-on dit*«), hanem mindezek összetalálkozásának (29. p.). »És akkor mi lesz a »görög csodával«? — kiáltanak fel egyes tudósok, vagy akik annak hiszik magukat. »Görög csoda« nincs. A csoda fogalma teljességgel tudományellenes, de nem is görög. A csoda nem magyaráz semmit: a magyarázatot felkiáltójelekkel pótolja« (29. p.). Bonnard viszont magyarázni akarja a görög civilizációt, mégpedig az emberre mint kiindulópontokra és tárgyra vonatkoztatva, »ember« és »világ« harmonikus kölcsönhatásában.

Az első fejezet aprólékos ismertetése kapcsán kiemelt vonások általában jellemzők a többi kilencre is. Helyes, ahogyan rátapintott a görög fejlődés szempontjából oly fontos tényekre, mint pl. a VIII. századi ión Kis-Ázsiában folyó osztályharc hevességére, még ha a hozzáfűzött megjegyzést (36. p.: »mint talán soha máskor a történelem folyamán«) a homérosi költészet nem szemléltetheti is közvetlenül. Diomedést az Ilias egyetlen »lovag«-jának mondja (42. p.), másutt a nemzeti ariisztokráciát »feudális kasztnak« (92. p.), az attikai eupatridákat pedig »feudális uraknak« (122. p.). A görög *aidós*-fogalomról azt írja (86. p.) hogy a homérosi költészetet, mint minden feudális társadalmat, a fejlett becsületérzék jellemzi. Rendkívül finom viszont Achilleus jellemzése (47—52. p.), majd utána Hektórról ezzel kezdí a szerző: »Et maintenant, admirable Hector, on aimerait parler de toi en termes lyriques...« Szembeállításuk emberileg, művészileg indokolt és meggyőző, de azt már túlzott szociologizálásnak érezzük, ha Bonnard az Ilias két főszereplőjében »az emberi fejlődés két stádiumát« fedezi fel (58. p.).

Sokkal inkább vonatkoztatható ez a »stadiális« megkülönböztetés az Ilias és a későbbi Odysseia hőseire, és ezt a nem új megfigyelést Bonnard új részletvonásokkal tudja gyarapítani. Érdekes pl. az az utalása, hogy az Ilias Odysseusa semmivel sem árulja el, milyen ügyes hajóskapitány (65. p.). Bonnard szemében »Odysseus testesíti meg azt a harcot, amelyet az emberi értelem folytat, hogy megszervezze az emberi boldogságot egy oly világban, melynek törvényei még megannyi Skylla és Charybdis« (76. p.).

»Modernizálás« — mondhatnák egyesek olyan hasonlatokra, mint amilyennel a szerző (Archilochos koráról és sorsáról szólva) Thasos görögjeinek és Thrakia partvidékének kapcsolatait, a thasosi Déméter-kultusz thrakiai propagandáját szemlélteti (78. p.): »A telepesek útját itt is, mint oly gyakran, a misszionáriusok készítették elő.« Archilochos költészetében a homérosi társadalom dicsőség-eszményének elhalványulása az idők változását jelzi. Archilochos — származásának és társadalmi

helyzetének megfelelően — tudatosan szakít a »hósi« hagyománnyal, és az idejét-múlt eposszal szemben megteremti a görög lírát.

Hát a »tizedik Múzsza«? »Talány«, »csoda« — mondták róla már az ókorban, és ez nemcsak Sapphó személyére, hanem töredékekben ránkmaradt költészetére is vonatkozik. Bonnard, mint Sapphó-kutató, filológiai ismereteit, finom megsejtéseit, megjelenítő írói készségét, — mindent mozgósít, hogy ezt a »talányt« megfejtse, a »csodát« tudományosan megmagyarázza és a költészet hímporát mégse söpörje le. Közben látszólag még mesterségét is megtagadja, amikor a Sapphó-filológiát »anti-poésie«-nek minősíti (101. p.). Annyira biztos, hogy Bonnard »művelődéstörténeti« fejtegetései során a költészet jár a legjobban. Pl. az Arignóta-vers »új realitását« a következőkben fedezi fel (106. p.): »A hold és az éjszaka messzehangzó csendje el is van választva A.-tól, de titkos és felbonthatatlan módon össze is van vele kapcsolva. Sapphó költészetének szíve-lelke éppen ez: A.-nak és a holdsugaraknak, a barátnőnek és a sötétség hangjának a kapcsolata. Pontosabban: Sapphó szenvedélyének igazi tárgya az érzékelhetőség e pontjainak — A.-nak és az éjszakai világnak — mértani helye«. Erre a recenzens szerényen csak Sókratésszel szólhat: »Bizonyára az is nagyon jó, amit nem értettem meg belőle.«

Egészen más jellegű a Solónnal foglalkozó fejezet. Ezt mondhatnók szinte az egész kötet *umbilicus*-ának — annyira fontosnak érezte a szerző a görög demokrácia megszületésének bemutatását. Itt azután nem költői szubtilitásokat találunk, hanem az ókori élet legrózaibb problémáit, melyeknek megoldásához — ez esetben dokumentált módon — hozzájárultak a marxizmus klasszikusai is, bár az arisztotelési *chrématistiké*-nek a kapitalizmussal való összehasonlítása nem a legklasszikusabb. Ugyanígy helytelen az attikai »nagybirtokosok« *clientela*-járól beszélni, és a VII—VI. század fordulóján a földek megművelésével kapcsolatban vitatható a rabszolgamunka arányának megállapítása is. Az, amit Bonnard Solón társadalmi helyzetéről ír, hogy ti. Solón »nem volt egy bizonyos kaszt tagja, hanem athéni polgár« (124. p.), megint pontosabb fogalmazást igényelt volna. A végső következtetés szintén kevésbé marxista: Bonnard szerint Solón politikai működésének titka és lelkesítője az volt, hogy »szerette népét és szerette az igazságot, úgy hitt benne, mint ahogyan ember hisz istenben« (129. p.).

A VII. fejezet lényegét franciás eleganciával maga a szerző mondja el mindjárt a legelső bekezdésben: »A demokráciát a görögök találták fel. Nagyon helyes. De bizonyos határokon belül találták fel — ezeket a határokat kell pontosan megvonnunk.« (133. p.). A »népuralom« legfőbb akadályozójának a rabszolgaságot tekinti, ez pedig nem más, mint »kezdetleges formája annak, amit ma „exploitation de l'homme par l'homme“-nak neveznek« (134. p.). Ez folytatódott — enyhített formában — a középkori jobbságban, de a modern társadalomban is megvan a bérmunka rendszere (le salariat), valamint a gyarmati kizsákmányolás. »Az emberiség felszabadulása az elnyomás alól nagyon lassan halad előre. Mégis halad, amióta emberi társadalmak vannak« (134. p.).

Láthatjuk, hogy Bonnard nemcsak Glotzot, Ed. Meyert, Belochot, vagy Westermann-t ismeri, hanem az idevágó marxista irodalmat is. Dicséretére legyen mondva, hogy mentes maradt mindenféle túlzástól, Taine naiv rajongásától csakúgy, mint a helyes részletfelismerések helytelen általánosításától. Szellemes az is, ahogyan az ókor technikai megrekedését a rabszolgatartás intézményével dialektikus összefüggésben szemléli: a technikai felfedezéseket nem aknázták ki, mivel voltak rabszolgák, és fordítva: mivel nem voltak megfelelő technikai berendezések, fent kellett tartani a rabszolgaságot. Bár világosan látja és ki is fejt, hogy a rabszolgaság valamikor haladó jelenség volt, itt-ott mégis mintha az Engelstől megrottak erkölcsi felháborodásának adna hangot az ókori rabszolgasággal kapcsolatban, mintha ez a rossz gátolta volna meg (megkülönböztetés nélkül) az antik társadalmat abban, hogy a barbár támadások ellen védekezni tudjon, és nem fogalmazza meg világosan, hogy az ókori civilizáció bukását mennyiben írhatjuk a rabszolgaság számlájára (145. p.). Aristotelés tipikusan rabszolgatartó állásfoglalásához kapcsolódva a rabszolgatartás intézményét »*racisme*«-nak minősíti, az pedig »halálos minden olyan társadalomra, amely magáévá teszi«. Csak az antikvitás példáját idézi: »Az antik humanizmus degradálódásának, az antik civilizáció felbomlásának legfőbb oka az volt, hogy az emberi nem egy részét lenézték« (146. p. vő. a 230. lappal is). Bonnard érvelése itt nem kifogásolhatatlan: a faji stb. megkülönböztetés politikája sem lényegét, sem következményeit tekintve nem azonosítható az antik

rabszolgatartás bizonyos vonatkozásaival. Ugyanígy nehezen követhető gondolatmenet eredményeképpen minősíthetnők Euripidés, egyes szofisták és komédiáírók gondolatait a »keresztény forradalom« (147.: *la révolution chrétienne*, ugyanígy a 154. lapon stb.) előkészítőinek, annál kevésbé, mivel ilyen nem volt — legfeljebb A. Toynbee konstrukciójában. A nőkérdés görög vonatkozásainak megvitatása nagyjából hasonló módon történik.

Külön tanulmányt érdemelne a görög vallás és társadalom összefüggéseinek fejtegetése (*Les hommes et les dieux*: 155—178. p.). Nem mondhatjuk, hogy a szerző ezzel a vázlatos áttekintéssel most már meg is oldotta az ókori vallástörténet marxista feldolgozásának feladatát, de úgy véljük, hogy a tárgyalásmódjában és ítéleteiben megnyilvánuló tájékozottság, elfogulatlanság és nem utolsó sorban véleményszabadság a legbiztosabb garanciája az ilyen kérdésekkel való foglalkozás sikerességének.

A görög tragédia kibontakozását Bonnard az egész görög élet, a VI—V. századi görög történelem menetével összefüggésben szemléli. A műfaj azóta is kötelezőnek érzett szigorúságát és igényességét a perzsa háborúk megpróbáltatásainak folyományaként magyarázza, de egész felfogását legjobban saját szavaival érzékeltethetjük: »Mi ellen küzd a tragikus hős? Olyan akadályok ellen, amelyekkel az emberek tevékenységük közben szembekerülnek, és amelyek gátolják egyéniségük szabad kibontakoztatását. Küzd, hogy ne legyen igazságtalanság, hogy ne legyen halál, hogy a bűn ne maradjon büntetlen, hogy a törvényesség kiszorítsa az önkényes erőszakot, hogy legyőzzét ellenségeink testvéreinkké váljanak, hogy az istenek misztériuma ne legyen misztérium, hanem igazság, és hogy az istenek szabadsága, ha már egyszer felfoghatatlan számunkra, ne sértse a mienket. Egyszerűbben: a tragikus hős azért küzd, hogy a világ megjavuljon, vagy ha már olyannak kell maradnia, amilyen, akkor az embereknek több bátorságuk és nyugalmauk legyen az élethez« (181. p.). Úgy érezzük, hogy ez a vágy nemcsak a perzsa háborúk után élt az emberekben.

Az »olymposi« Periklés neve harmadfélezer év óta az emberi kultúra egyik legvirágzóbb korszakának teljesítményeit fémjelzi. Méltóképpen és stílusosan zárja le Bonnard ábrázolásában is a görög civilizáció történeti áttekintésének első — felfelé ívelő — szakaszát. Ide tartozik a görög plasztika minden időkre felejthetetlen virágzása csakúgy, mint a Parthenón csodája, a görög drámairodalomnak és vele együtt még sok mindennek, nem utolsósorban a görög demokráciának is a kiteljesedése, amely után szükségképpen már csak a hanyatlás következhetett.

A kötet végén Bonnard elismétli azokat az erkölcsi aggályokat, amelyek már előzőleg, a rabszolgaság kérdésének tárgyalásával kapcsolatban felmerültek benne. A rabszolgatartással együttjáró problémák természetesen abban a görög államban éleződtek ki leginkább, amelyben a rabszolgatartás görög formája a legteljesebben kibontakozhatott. Ez az aggályoskodás nem egészen alaptalan. Együttérzésünk is minden idők elnyomottjaié. De Periklés Athénjének ma is értéket jelentő teljesítményeit értékelve elsősorban a pozitívumokat tekintjük. Az utódok szemszögéből nézve legyünk hálásak azért, amit ránk hagytak, azt hasznosítsuk jelenünk és jövőnk számára, viszont minden erőnkkel küzdjünk annak fennmaradása vagy megismétlődése ellen, ami a »klasszikus« Görögország történelmének tanulmányozóit lángoló gyűlölettel töltheti el: a szolgaság és kizsákmányolás mindenféle megnyilvánulása ellen.

Borzsák István

JÁN V. ORMIS

Bibliográfia Jána Kollára

(Ján Kollár-bibliográfia)

Bratislava, 1954. A Szlovák Tud. Akadémia kiadása, 503 p.

Kollár János, a *Slávy dcera* (A dicsőség lánya) című lírai-epikus költemény szerzője, a *szláv kulturális kölcsönösség eszméjének megteremtője és a Národné spievanky* (Nemzeti énekek) című népdalgyűjtemény szerkesztője kétségtelenül egyike azoknak a szlovák költőknek, akik a magyar történet- és irodalomtudomány műve-

lőit aránylag legtöbbet foglalkoztatták. A szláv irodalmi vonatkozásokban oly szegény magyar társadalomtudományok talán még Kollár nevét írták le legtöbbször. Polgári irodalomtörténészeink — főleg a nacionalizmus korszakában — inkább a magyarsággal szemben elfoglalt, sokszor kedvezőtlen álláspontját hangsúlyozták s nem láttak benne egyebet, mint a cárizmus kezében az imperialista terjeszkedés eszkö-zévé elfajult pánszláv eszme ősapját. Az viszont kétségtelen, hogy nem egy tudó-sunk sejtette vagy éppen látta meg Kollárnak a jelentőségét az egész közép-európai fejlődés szempontjából is. Most, amikor a szláv irodalmak kutatása terén irodalom-tudományunk — remélhetőleg — új, felfelé ívelő szakaszának a küszöbére ért, Kol-lárra fokozott mértékben kell figyelünk. Kiket ismert s kiket nem ismert pesti lel-készkedésének kerekén harminc éve alatt? Népköltési gyűjteménye keletkezésének teljesebb feltáráásával milyen magyar kapcsolataira lehetne rámutatni? A *Národnie spievanky* hatalmas anyaga és nagy sikere volt-e hatással a magyar népköltési gyűj-tés további fejlődésére? Milyen szerepe volt ebben a magyar—szláv kulturális érint-kezések szempontjából oly rendkívül jelentős Vitkovics Mihálynak? Oly kérdések, amelyekre a magyar irodalomtudománynak egyszer föltétlenül meg kell adnia a vá-laszt.

Ormis bibliográfiáját ezért vettük rendkívül nagy érdeklődéssel a kezünkbe. Modern Kollár-kutatásba az Ormisé előtt rendelkezésünkre állott bibliográfiák alap-ján ma már nehezen foghatnánk; amit az eddig megjelent kézikönyvek (Rizner vagy pláne Szinnyei) összeállítottak — régen elavult. Azt pedig maga Ormis említi terje-delmes műve előszavában, hogy: »...mindmáig nincs sem a szlovák, sem a jóval gazdagabb cseh irodalomban semmiféle Kollár-bibliográfia.« Ez a mű tehát odaát, Csehszlovákiában is hézagpótló, érdemes vele nekünk is közelebről megismerked-nünk.

Ormis — nyilvánvalóan, hosszú évek fáradságos munkájának eredményeképpen — összesen 2886 címszóban foglalta össze azoknak a nyomtatásban megjelent Kollár-szerzette vagy Kollárról szóló terjedelmesebb műveknek, folyóirat-tanulmányoknak, kisebb vagy nagyobb újságcikkeknek, nagyobb (összefoglaló) művekben található idé-zeteknek, leveleknek a pontos bibliográfiai adatait, amelyeket a kutató rendelkezé-sére akart bocsátani. Munkája az 1812-től egészen 1951 végéig megjelent műveket tartalmazza. Úgy érezzük, hogy a reformkorral s a szabadságharcral foglalkozó vala-mennyi történészünk s irodalomtudásunk található benne forrásanyagot.

Az első szó, amelyet tehát Ormis e művével kapcsolatban ki kell mondanunk, az elismerésé. Tudományos sikerekben gazdag, szorgalmas élet egyik eredménye e mű; persze, éppen igényessége miatt kell elemzéséhez nagy tudományos szigorral hoz-zálatnunk.

A bevezetés és az előre bocsátott magyarázatok után Ormis magát az anyagot három főrészeire osztja: I. Kollár saját műveire és azok idegen nyelvű fordításaira; II. Kollár levelezésére; III. a Kollárról szóló irodalomra. Nyilván azért, hogy műve át-kinthetőbb legyen, az egyes főrészek is több alrészre oszlanak. A Kollár saját művei-ről szóló főrész például 12 alrészre tartalmaz: 1. *Összegyűjtött művei*; 2. *Költeményei* (a *Slávy dcerán* kívül), éspedig a) könyvalakban, b) folyóiratokban és másutt (bb) ki-sebb költeményei, bc) epigrammái), c) fordítások idegen nyelvre (cc) kisebb költemé-nyek, cd) epigrammák); 3. *A Slávy dcera*, éspedig: a) könyvalakban (aa) a *Slávy dcera* mint egész, ab) válogatások a *Slávy dcerából*, a *Předzpěv (Előhang)*, *Výklad k Slávy dcere* (Magyarázat a *Slávy dcerához*), b) folyóiratokban és másutt (bb) egyes szonettek, bc), a *Předzpěv*), c) idegen nyelvű fordítások; 4. *Vallásos dalai*; 5. *Utleírások, memoár-ok, önéletrajz*, éspedig: a) könyvalakban, b) folyóiratokban és másutt, c) idegen nyelvű fordítások; 6. *Prédikációi és egyéb egyházi művei*, éspedig: a) könyvalakban, b) folyó-iratokban és másutt, c) idegen nyelvű fordítások; 7. *Olvasó- és ábécéskönyve*, éspedig: a) az eredeti kiadások, b) idegen nyelvű fordítások; 8. *Értekezése a szláv kölcsönös-ségről*, éspedig: a) könyvalakban, b) folyóiratokban és másutt, c) idegen nyelvű for-dítások; 9. *Etimológia és régészet*, éspedig: a) könyvalakban, b) folyóiratokban és más-utt, c) idegen nyelvű fordítások; 10. *Az irodalmi nyelv kérdése, a szlovák irodalmi nyelv körül folytatott harc*; 11. *Népköltési gyűjteménye*, éspedig: a) könyvalakban, b) folyóiratokban és másutt, c) idegen nyelvű fordítások; 12. *Különfélék*, éspedig: a) eredetiek, b) fordítások.

A II. részt, amely a nyomtatásban megjelent levelezést tartalmazza, Ormis szin-tén fejezetekre osztja: a 13. Kollár János leveleit tartalmazza, a 14. azokat a levele-ket, amelyeket mások írtak Kollár Jánoshoz, a 15. pedig olyan nem Kollár által írt

s nem Kollárhoz intézett leveleket, amelyekben róla van szó; a 16. egyéb anyagot tartalmaz. Függelék és a levelek jegyzéke egészíti ki ezt a részt.

De talán a III. rész a leggazdagabb és a legszerteágazóbb, amely a Kollárról szóló irodalmat dolgozza felül. Ennek a különböző fejezetekre és alcímekre való felosztása tanuskodik talán a legjobban arról, hogy Ormis milyen nagy gonddal és aprólékos-sággal állította össze ezt a bibliográfiát. Úgy véljük, a kérdés módszertani vonatkozásai szempontjából sem árt vele megismerkednünk. A 17. fejezet a *Kollárról szóló gyűjteményes munkákat* dolgozza fel; a 18. *az életrajzokat és értékeléseket* tartalmazza, éspedig: a) könyv alakban (aa) szlovák és cseh, ab) más nyelven), b) a gyűjteményekben, folyóiratokban és másutt (bb) szlovák és cseh, bc) más nyelven) megjelenteket; a 19. fejezetben vannak az a) szlovák és cseh, b) másnyelvű *lexikonokban feltalálható cikkek*; a 20. *az életrajzi adalékokat* dolgozza fel, éspedig: a) 1793—1819, b) 1820—1848 (bb) szlovákul és csehül, bc) más nyelven), c) 1849—1852 (cc) szlovákul és csehül, cd) más nyelven); 21. *Halála, temetése, nekrológjai* stb., éspedig: a) szlovákul és csehül, b) más nyelven); 22. *Kollár családja és oldalági rokonai*; 23. *Az 1893-i Kollárov-zborník (Kollár-émlékkönyv)*; 24. *Kollár százéves jubileuma (1893)*, éspedig: a) maguk az ünnepségek s az ünnepi megemlékezések (aa) szlovákok és csehek, ab) másnyelvűek), b) az ünnepségek lefolyása, adatok és kommentárok (bb) szlovák és cseh sajtó, bc) idegen sajtó); 25. *A centenárium, az erről szóló memoárok, megemlékezések*; 26. *Hamvainak 1904-i átszállítása*, éspedig a) a szlovák és cseh, b) másnyelvű sajtóban; 27. *A különböző (jubileumi és egyéb) ünnepségek*, éspedig: a) szlovák és cseh, b) a másnyelvű sajtóban; 28. *Történelmi művek*: a) szlovákul és csehül, b) más nyelven); 29. *Irodalomtörténetek*: a) szlovákok (aa) szlovákul és csehül, ab) más nyelven), b) csehek (bb) csehül, bc) más nyelven), c) szlávok, d) nem szlávok; 30. *Ján Kollár mint költő (író)*: a) nagyobb (alapvetőbb) tanulmányok, b) kisebb jelentőségű értékelések (adatok), c) egyes vélemények, kiadási javaslatok, d) hibás adatok Kollár szerzőségéről, e) idegen irodalmak; 31. *Kollár viszonya a szlovák és cseh írókhoz (harcosokhoz)*; 32. *Kollár régészete*: a) a szlovák és cseh, b) a másnyelvű sajtóban; 33. *Kollár filológiája*; 34. *Kollár mint egyházi szónok és vallásos író*; 35. *Kollár és a pedagógia*; 36. *Kollár viszonya a művészethez*; 37. *A Slávy dcera (A dicsőség lánya)*: a) nagyobb (alapvetőbb) munkák, b) a *Slávy dcera* előzményei, antik vonatkozásai, c) az olasz költészet (Petrarca, Dante) hatása, d) a *Předzpěv* (Előhang), e) az egyes szonettek, f) az 1824-i és az 1831-i kiadás száz éves jubileuma, g) az egyes kiadások kritikája (gg) a szlovák és a cseh sajtóban, gh) a más nyelvű sajtóban, h) idegen irodalmak, ch) a *Slávy dcera* olvasói (chh) az irodalom terén tevékeny olvasók, chi) egyszerű olvasók — konkrét személyek, esetleg csoportok —), i) egyes bírálatok (adatok); 38. *A kölcsönösségről szóló tanulmány*: a) a szlovák és a cseh, b) a másnyelvű sajtóban, 39. *A Cestopis (Utleírás)*; 40. *A Národní spievanky (Nemzeti énekek)*; a) a szlovák és a cseh, b) a másnyelvű sajtóban; 41. *A szlovákok, irodalmi nyelvük, irodalmuk, nemzeti létük*, éspedig: a) irodalmi nyelvük (aa) a vele összefüggő kérdések általában, ab) a *Hlasové ...* — Hangok 1846 —, polémiák és további irodalom, ac) Launer és Lanštják, ad) a »staroslovenčina« — őszlovák nyelv), b) irodalmuk, c) Kollár besorolása a szlovák irodalomba, d) a szlovák nemzet, e) a kérdés az idegen irodalmakban; 42. *A szláv kölcsönösség, a szláv gondolat, pánszlávizmus* a) a szlovák és a cseh sajtóban, b) az idegen irodalmakban; 43. *A szlávok, a szláv irodalmak*, éspedig: a) a szlávok (általában), b) a bolgárok, c) a horvátok, d) a lausitzi szorbok, e) a lengyelek, f) az oroszok, g) a szlovének, h) a szerbek, ch) az ukránok; 44. *Másnyelvű (nem szláv) irodalmak*; 45. *Átértékelő szempontok*; 46. *Költevények Kollárról és Kollár ellen*: a) szlovákok (szlovákoktól valók), b) csehek, c) szlávok és egyebek; 47. *Kollár a szépirodalomban*: a) mint szépirodalmi hős, b) költők véleménye, c) szépprózairók véleménye, d) róla szóló utalások a drámai irodalomban; 48. *Idézetek és jelszavak Kollár műveiből*: a) idézetek a *Slávy dceréből*, b) idézetek más költeményekből, idézett epigrammák, c) idézetek Kollár más műveiből, d) jelszavak Kollártól a szlovák és a cseh irodalomban, e) jelszavak Kollártól más irodalmakban; 49. *Bibliográfiák* a) könyv alakban és folyóiratokban, (aa) szlovákok és csehek, ab) idegen nyelvűek) b), más írók bibliográfiái, c) egyéb bibliográfiai munkák s végül: 50. *Különfélék* a) hírek Kollár műveiről, b) Kollárról szóló és Kollárról elnevezett zeneművek és egyesületek, Hovorka »Kollareum«-ja, a Kollár-ösztündi, Kollár háza Mosócon, c) Kollár készülő életrajza s a róla szóló adatok, d) képek kísérőszöveggel, térkép, e) egyebek. Ezt az anyagot függelék, névmutató, valamint orosz, német és francia összefoglalás egészíti ki.

Szándékosan mutattuk be ilyen részletesen Ormis művének tartalomjegyzékét. Ezzel akartuk érzékeltetni, milyen gazdag, kutatóinkat milyen sokrétűen érdeklő anyagról van itt szó. Ormis a bibliográfiai adatokon keresztül képet igyekszik adni a nagy íróról és műve visszhangjáról.

Más kérdés, hogy hű-e ez a kép és helyes kiindulási pontot nyújt-e számkunkra? A témának túlságosan aprólékos feldolgozása nem téveszti-e meg a kutatót?

Ezt az aggodalmat Ivan Kusý is kifejezte Ormis művéről szóló bírálatában (*Slovenská Literatúra*, II. évf. 4. sz. 503—508. p.) Azt állítja, hogy Ormis torzképet rajzol a kölcsönös-egzme megalkotójáról, amikor látszólag objektivitásra törekszik, ugyanakkor pedig éppen a költőről alkotott régi, elavult, nem haladó véleményeket hangsúlyozza s bibliográfiájából igen sok olyan művet hagy ki, amelyek az igazi, a helyes Kollár-arc kialakítását segítenék elő. Zdeněk Nejedlý, František Votruba idevágó tanulmányai éppúgy kimaradtak, mint egész sor fontos verstani munka és igen sok olyan anyag, amely pedig éppen a marxista értékelést segítené elő. Ormis módszerével a lényegtelen domborodik ki a lényeggessel, az elavult a tudomány legújabb eredményeivel szemben.

Kusýnak e szigorú, de igen elgondolkodtató bírálatához mi még egy szemponttal szeretnénk hozzájárulni.

Ormis a gondos, alapos bibliográfus lelkiismeretességével felvette művébe a Kollárról szóló nem cseh és nem szlovák művek egész sorát is. Maga is érezhette, hogy a helyes Kollár-kép kialakításában a magyar vonatkozásoknak is szerepük van, mert a »másnyelvű« munkák rovataiban egy-két hely kivételével a magyar anyagot azonnal az egyéb szláv (orosz, lengyel, délszláv) címek után közli, még a németeket is megelőzve. Egész sor magyar művet idéz. Csak az a baj, hogy majdnem teljes mértékben azokat, amelyek *negatív* értékelik Kollár működését, a magyar nacionalizmus szemszögéből ítélik meg munkásságát, a múlt káros nézeteltéréseit hangsúlyozzák, s nem a közeledést segítik elő. Ormis sok esetben oda is írja szükséges kommentárjaiban, hogy »magyar sovinizta« méltatásokról van szó: »Rövid, sovinizta és egészen téves jellemzés« (726. sz.), mondja az egyik lexikonnal kapcsolatban; »magyarosító-sovinizta vitairat« (1516. sz.), írja ismét másutt a Tudományos Gyűjtemény 1824-i évfolyamának egy cikkére. Nem egy helyen jogosnak érezzük az ilyenfajta méltatást, — ismertetőnk bevezetésében is bemutatunk, hogy a magyar tudomány burzsoá művelői sokszor ítékeztek Kollárról felületesen, éles nacionalizmusát egyoldalúan bírálva. De még a szigorú magyar Kollár-kommentárokat sem lehet mindenütt a »magyar sovinizta« szükséges megjegyzéssel elintézni. Az álláspontoknak a nacionalizmus korában is több árnyalatuk, változatuk van; a mai tudománynak mérlegelnie kellene azt a társadalmi, politikai helyzetet is, amelyben ez vagy amaz a kommentár megszületett. Helyes-e, hogy Zsilinszky Mihály egyébként egyáltalán nem Kollárról szóló művének (»A magyarhoni protestáns egyház története a művelt közönség számára«, Bp., 1907. 656. p.) egyetlenegy semmitmondó sorát mondja a szerzőre »jellemzőnek«, holott tudjuk, hogy Zsilinszky — a magyar—szlovák baráti kapcsolatokért haláláig bátran harcoló Haan Lajos veje — komoly erőfeszítéseket tett a két nemzet megbékéléseért, mégpedig éppen a szomorú emlékü hetvenes években. (L. történeti szemléit a *Századok* 1872., 1873., 1874. évfolyamaiban.) De másképpen kellene kommentálni Pintér Jenő irodalomtörténetének Kollárról szóló részét (hiszen e mű elhibázottsága ma már közismert) és ismét másképpen azokat a valóban izléstelen, ellen-szenves csipkelődéseket, amelyek a század végének kölcsönösen merev nacionalista légkörében láttak napvilágot. Kettőre — pótlólag — mi is felhívhatjuk Ormis figyelmét, mind a kettő a Budapesti Hírlap 1893-i évfolyamában található. A 206. számban *Kollár és a pánszlávizmus*, a másik a 209. számban: *Kollár és Horváth István* címmel. Az viszont már egész helytelen, hogy Turóczi-Trostler Józsefet is »magyar sovinizmus-sal« vádolja Földessy Gyula Goethe-cikkére (*Századunk*, 1932. 4—5.) adott válaszával kapcsolatban. [Világos, hogy Turóczi-Trostler »magyarországi«-ra (»hungarus«, »Uhor«) gondolt, amikor kifogásolta, hogy Földessy Kollárt kihagyta; a magyar nyelv a két fogalmat nem különbözteti meg egymástól.]

A magyar tudománynak — mint ahogy e szerény fejtegetés elején céloztam is rá — vannak *pozitív* hagyományai is a Kollár-irodalom terén. Kár, hogy Ormis ezeket igen kevésbé vagy egyáltalában nem ismeri. Pedig a le nem tagadható és el nem hallgatható negatívumok mellett éppen ezeket a pozitívumokat kellett volna összegyűjtenie, így végzett volna ezen a téren is építő munkát. A 802. és 804. szám alatt például közli Székács József: »Szabad legyen azokhoz...« c. nyilatkozatát, amellyel a szerb

népköltészet neves magyar ismertetője élesen kikél a *Protestáns Egyházi és Iskolai Lap* 1848. évi 13. számában Kollár ellen. De azt már bibliográfiájában hiába keressük, hogy Székács Szerb *népdalok és hősregék* c. könyvének (Pest, 1836.) 36—37. lapján melegen méltatja Kollár *Národnie spievankyját*: »... ki a' Szlovok mythológiájáról bővebb ösmeretet kíván magának szerezni: az említett munkát olvasatlan ne hagyja.« — A 762., 763., 1063. számok alatt Ormis bemutat ugyan olyan forrásokat, amelyekben arról van szó, hogy Petőfit Kollár konfirmálta, de éppen a nacionalista hangszerelésű műveket említi itt is, Illyés Gyula pompás *Petőfijét* nem, ahol pedig Illyés a haladózsellemű író tárgyilosságával számol be a dolgról. — Ormis egész sor lexikon-cikket bemutat, főleg a negatív vagy jelentéktelen ismertetések, de nem szól Podhradszky György szép, egy lexikonban igazán alaposnak számító ismertetéséről a Benedek Marcell szerkesztette *Irodalmi lexikon*. (Bp., 1927. Győző Andor) 613. lapján (*Kollár, Ján 1793—1852.* címmel), valamint a Révay József és Kóhalmi Béla szerkesztésében megjelent *Hungária irodalmi lexikon* (Bp., 1944. Hungária) 289. lapján megjelent Kollár, *Janko* című közleményről. — Az 1945 után napvilágot látott irodalomból közli ugyan Révai József méltatásait (2297, 2298, 2299. szám), de ezen kívül már megint csak azt látta meg, hogy: »Kollár macskazenét kapott« (639. sz.) Pedig még hány szép, értékes magyar Kollár-kommentárt lehetne népi demokráciánk folyóirataiból, sajtójából, egyéb kiadványaiból idéznünk! Nem lépünk fel a pót-bibliográfia igényével, ezért itt csak egy példát említünk: Kemény G. Gábor szép könyvét (*A magyar nemzetiségi kérdés története. I. rész. A nemzetiségi kérdés a törvények és tervezetek tükrében. 1790—1918.* Bp., 1946. Gergely R. R.-T.), ahol Kollár a 14., 19., 21., 38., 65., 171., centenáriuma pedig a 143. lapon szerepel.

Nem hisszük, hogy Ormis mindezt szándékosan hagyta ki, bár például éppen Kemény G. Gábor könyvét annak idején ismertették a szlovák sajtóban. Inkább az Ormis hibája, hogy nem ismeri, csak másodkézből veszi a magyar anyagra vonatkozó adatokat. Így csak a *Bratislava* III. (1929) évfolyamából tud a *Budapesti Hírlap* 1929. IX. 15-i (XLIX. évf. 209. sz.) cikkéről (Ormisnál tévesen IX. 10.) s e másodközlés alapján vonja le a következtetést, hogy a cikk: »erősen, magyarul sovíniszta...« Riportról van szó, amelyet nem »Ondřej Proj«, hanem Frey András írt, s amely nem támadni akart, hanem éppen romantikusan rokonszenves színben akarta feltüntetni Kollárt, persze, a lap reakciós szellemében és felületesen, sőt — egy-két helyen — bántó tudatlansággal. (Pl. az egyik helyen *Slavy Dcera*, a másik helyen *Slavy Dereka* — sic! — áll.) Egyébként a riport címe: *Riport a pesti tót paróchiáról, ahol a pánszlávizmus született.*

A másodkézből való átvétel, más szóval Ormis tájékozatlansága okozza, hogy az 1792. sz. címszó alatt inkább csak sejt valamit, mint tud Haan Lajos: *Kollár János és Slávy dcérája* című közleményéről, (*Magyarország és a Nagyvilág*, 1874. 492—493. p.), amelyben nemcsak igen érdekes életrajzi utalásokra bukkanunk (pl. Kollár szerelmének regényes történetére), hanem a *Slávy dcera* rövid ismertetésére is. A bibliográfust ebből a cikkből talán az is érdekelhetné, hogy hírt ad Kollár két — számunkra eddig ismeretlen — fordításáról. Szerinte németre Kollárt *Rumy Károly György*, magyarra *Thaisz András* fordította. Romyra különös hangsúllyal hívjuk fel Ormis figyelmét; kár, hogy csak az 524. szám alatt tud róla egy jelentéktelen közleménnyel kapcsolatban. Ezt mindenesetre fel kellene vennie deziderátumai közé.

Haan említett cikke még egy szempontból érdekes. A magyar—szlovák kapcsolatok lelkes békéscsabai apostola itt ad hírt nyomtatásban arról, amiről egyébként a Széchényi Könyvtár kéziratárában megtalálható naplójában részletesen ír, hogy ti. Kollár szívelves viszonyban volt az ő nagybátyjával, Petényi Salamonnal, a híres onitológussal. Ezt most itt azért említjük, mert egészen hamisnak tartjuk azt, amit Ormis az 1478. sz. alatt Jozef Škultéty egyik cikkének a kommentárjában tesz. Minden kritikái megjegyzés nélkül közli, amit itt Škultéty ír: »Hogy Kollár Pesten élt, csak véletlen volt... Kollárra Pest egyáltalában nem hatott...« Ha ezekhez a szavakhoz nem fűzünk kritikái megjegyzést s nem vetjük fel Kollár pesti tartózkodásának mai napig fel nem derített, eddig csak dilettánsok által érintett s mind a nagy szlovák költő, mind pedig népeink kulturális kapcsolatai szempontjából mégiscsak igen fontos kérdését, akkor a bibliográfia szűkszavúságával mégiscsak torzítunk s aláírjuk *ma* azt, amit Škultéty *1907-ben* egészen más társadalmi és politikai helyzetben a pesti kormánykörök vad nemzetiségellenes hajszájával szemben védekezésképpen mondott. Tévedése *akkor* fegyver volt a pesti centralizáció ellen vezetett nemzeti-

ségi harcban, annak kommentár nélküli elfogadása most jó néhány évvel vetheti vissza a Kollár-kutatás e szektorát.

Vajon szükséges volt-e annyira elaprózni az anyagot Ormis bibliográfiájában, hogy Launer és Lanštják, a szlovák irodalmi nyelv e két ellenkezője külön alcímként szerepel az irodalmi nyelv körül vívott harcról szóló fejezetben? Launer viszonyát Kollárhoz *Launer István, egy 1848. évi szlovák röpírat szerzője* c. értekezésünkben igyekszünk tisztázni (Bp., 1948. — 12., 41., 48—50. p.), még régebben pedig Kollár költői és népdalgyűjtői munkáját igyekeztünk beállítani az egész közép-európai fejlődésbe: *A szlovák romantika pánszláv jellege* c. kötetünkben (*Apollo*, 1935. 385—407. p.).

Ormis bibliográfiájának feltüntetett hiányai mellé még jó néhányat sorakoztathatnánk. Mindenekelőtt azt, hogy csak nagyon hézagosan ismeri a Kollárra vonatkozó magyar fordításirodalmat. A nagy író néhány politikai nyilatkozatának magyarra való átültetésén kívül mindössze Csalomjai (Pajor István) *Slávy dcera* »*Předzpěw*« (Előhang)-fordításáról tud, de arról is csak másodkézből, Dr. August Baník lapkivágatáról, amelyből nem tudta megállapítani a megjelenés pontos dátumát. Csalomjai fordítása három helyen jelent meg: a *Pesti Napló* 1874. VI. 11-i számának »Esti kiadás«-ában, a *Nógrádi Lapok* 1874. VI. 21-i számában, valamint Gáspár Imrénének *A tót irodalomból* c. tanulmányában (*Figyelő*, 1876). De ezenkívül van, illetőleg volt a híres *Előhangnak* más magyar fordítása is. Haan Lajos *Ifjúkori visszaemlékezésem Sárosy Gyulára* c. tanulmányában (Sárosy album. Arad, 1880. 49. p.) írja meg, hogy a szép előhangot már szabadságharcunk aranytrombitása is lefordította (ugyanazt megismétli Tóth László *La Société Hongroise de Prešov, Revue d'Histoire Comparée*, 1947. 57—58. p. — Bisztray Gyula *Sárosi Gyula kisebb költeményei, prózai munkája és levelezése*. Bp., 1954. Akadémiai kiadó, 23. p.): sajnos, Sárosy jelzett fordítása még lappang. Devecseri Gábor töredékes tolmácsolását itt csak a teljesség kedvéért említjük (Hegedűs Zoltán és Kovács Endre *Cseh. és szlovák költők antológiája*. Bp., 1952. Szépirodalmi könyvkiadó, 20. p.), mert már Ormis kutatási időszaka (1951. vége) után jelent meg.

Csalomjait a *Slávy dcera* előhangjának a lefordítására Gáspár Imre buzdította. Ő maga is fordított Kollárból: lírai-epikus költeményének *8 szonettjét* (*Nógrádi Lapok*, 1876. 7—8—9. sz., valamint idézett tanulmányában a *Figyelő* 1876. évfolyamában) s a *Nitra, milá Nitra* (Nyitra, édes Nyitra) kezdetű dalt *Nyitra* (*Tót nemzeti ének Kollártól*) címen. (*Hazánk s a Külföld*, 1872. IV. 11. — *Magyarország és a Nagyvilág*, 1874. 27. sz. — *Figyelő*, i. h.). A *Hazánk s a Külföld* idézett helyén rövid életrajzi ismertetést is adott Kollárról. De megemlékezik róla *Tótok és panszlávok* című értekezésében is (*Figyelő*, 1876. 196—198. p.), 1893-ban pedig szól a budapesti szlovák ev. egyház Kollár-ünnepélyéről (*Debreceni Ellenőr*, 1893. VIII. p.), tehát Bachát emlékezetes beszéderől nemcsak a *Národnie Noviny* írt (Ormisnál 993. sz.).

Végezetül: a *Národnie spievanky* (Nemzeti énekek) c. gyűjteménnyel kapcsolatban föltétlenül idézni kellett volna Szeberényi Lajos, Lehoczky Tivadar és Törs Kálmán *Tót népdalok* című antológiáját (Pest, 1866. Kisfaludy Társaság), amelynek az anyagát a szerkesztő Szeberényi *A tót népdalokról* c. előszava szerint teljes mértékben Kollár gyűjteményéből vette át (III. p.). Sőt, Kollár Szeberényi elméleti fejtegetésének a forrása is, ezzel kapcsolatban idézi is a *Národnie spievanky*t, filológiai pontossággal (V. p.).

Persze, egy recenzió nem adhat teljes pótlást. Szerény megjegyzéseinkkel csak azt szerettük volna hangsúlyozni, hogy ha nem akarunk mai bibliográfiai munkánkkal a múlt elfogult nacionalizmusának hibájába esni, föltétlenül fel kell kutatnunk — íme — nemcsak a negatív, hanem a pozitív kapcsolatokat is. Nem elkendőzni kell a múltat, hanem a maga teljességében bemutatni, minden színárnyalatát, hogy a mai kutatót a bibliográfia az egyedül helyes útra: a teljes igazság útjára terelje.

Ormis műve bevezetésében (Üvod, 9. p.) azt írja, hogy sok deziderátumát tartja még továbbra is nyilván tartásban. Ha majd ezekhez az adatokhoz hozzájut s fel tudja őket szakzerűen dolgozni, a kiegészítések további közlését tervezi. Arra kérjük, hogy vegye revízió alá művének *egész magyar anyagát*, kutassa és dolgozza fel Kollár magyar kapcsolatainak pozitívumait is. Ezzel megszűnnék a kép egyik torz vonása s ez nagyban hozzájárulhatna mind a magyar, mind a szlovák tudomány tisztánlátásához a Kollár-kérdésben.

Sziklay László

ГЮСТАВ ФЛОБЕР. ИЗ ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА ВО ФРАНЦИИ

[Gustave Flaubert. A francia realizmus történetéből]

Izd. AN SzSzsZr. Moszkva, 1955. 490. p.

Ivacszenko monográfiája négy fejezetre tagolódik; ezek közül három Flaubert egy-egy reprezentatív regényéhez kapcsolódik, a negyedik az életmű általános eszmei-formai problémáit tárgyalja.

Az előszóban a szerző megemlíti a nyugati Flaubert-kutatás fő irányait, majd ezek képviselőivel vitázva megállapítja, hogy a vizsgálódás alapjául a társadalom életét kell vennünk. Innen kiindulva néhány lényeges kérdés merül fel. Ezek között az első az író művészetének alapvető ellentmondása, mely realizmusa és esztétikai miszticizmusa között áll fenn. A másik általánosabb érvényű: mi a jelentősége a nép forradalmi mozgalmainak a kritikai realisták számára? Erre a kérdésre akkor adhatunk választ, ha a társadalmi-történeti alap vizsgálatánál a történelem forradalmi fordulatait tartjuk szem előtt; Balzac esetében az 1789-es forradalom által teremtett helyzetet, Flaubert-nél 1848-at, amikor a proletariátus először lépett fel önálló forradalmi osztályként, s a burzsoázia kénytelen volt nyíltan felvenni a harcot. Ebből a nézőpontból világossá válik, hogy Flaubert polgári felfogása akadálya volt ugyan művészi kibontakozásának, de műveinek leleplező jellege a proletariátus színrelépése után objektíve a munkásosztály harcát segítette. Harmadiknak Flaubert szkepticizmusának kérdése vetődik fel; ez társadalmi jelenség volt a 48 utáni francia társadalom néhány rétegében. Íróink »szkepticizmusa kétoldalú: egyrészt nem bízik a társadalom megváltoztatásának lehetőségében, másrészt megveti a nyárspolgári laposságot, azt a liberális és érzélgősen romantikus álarcot, amellyel a burzsoázia a maga reakciós voltát és művészetellenességét leplezte.

Flaubert életműve a kapitalizmus fejlődésének fontos elemeit tükrözi; ez a tény és a művekben rejlő ellentmondások méltóvá teszik a szenvedélyes megvitatásra.

A *Madame Bovary*-ról szóló fejezetet az író ifjúkori műveire való visszaillesztés vezeti be. Az 1835—38 között írott zsenyéket az jellemzi, hogy hőseiket nemes szenvedélyük emeli aljas környezetük fölé. Irodalmi előéletének második korszakában (1839—1849) az ifjú Flaubert »filozófiai elbeszéléseket« írt; ezek gondolati tartalma: a belső világba való menekülés, a szemlélődés, a remények megvalósíthatatlanságának felismerése. Nem hisz a társadalmi bajok megszüntetésének lehetőségében, a társadalmi harcban anarchiát lát. Ekkori esztétikai ideálja: az élet teljességének és szabadságának a képzelet világába való átvitele. Az álmok világába való menekülés első sorban önéletrajzi műveit (*Memoires d'un fou* és *Novembre*) jellemzi. Ehhez kapcsolódik az az esztétikai elve is, hogy a szépet a lét konkrét tartalmával való kapcsolatán kívül kell keresni; a szép a tartalomtól független. Az »élet csábításainak« visszautasítása jellemzi az *Education Sentimentale* 1845-ös és a *La Tentation de saint Antoine* 1849-es első változatát. Eszerint Flaubert nemcsak a polgári életet, hanem magát az életet is elutasította. Így természetes, hogy 1848-ban a társadalmi harcok mindkét táboraéra gúnyosan tekint. A romantika két ágra való szakadásának idején (Sand, Hugo—Musset, Gautier) ő alapjában a romantika reakciós szárnyának gondolatkörében él: a »tömegtől«, a társadalmi harcoktól való elfordulást hirdeti, az életet céltalannak látja.

Ha így el is szakadt a tömegektől, művészetének uralkodó eleme maradt a burzsoá társadalom, különösképpen pedig a második impérium alatti francia polgárság leleplezése. Hirdette ugyan a l'art pour l'art felfogást, de ennek lényege nála a reakció szolgálatának a visszautasítása. A *Madame Bovary*-ban hősnőjét a kispolgári lét reális környezetébe helyezi. A házasságtörés témáját a kor lapos realizmusának hirdetői, Champfleury és Duranty is feldolgozták. Tőlük azonban Flaubert-t nemcsak a művészi kidolgozás igényessége különbözteti meg, hanem az, hogy az élet felszíni jelenségeinek reprodukálása helyett ő megmutatja a téma megjelenésének társadalmi szükségességét, művében megsemmisíti a polgárság hazug illúzióit. A kor által felvetett esztétikai problémát: hogyan lehet a szépet megvalósítani és egyben hű maradni az undorító realitáshoz, amelyet a Champfleury-féle realizmus a szépről való lemondással került meg, Flaubert megoldotta: a szépet a prózai valóság tagadásában találta meg.

A nagy művészek az élet egy részletében is képesek megmutatni az egészre érvényes törvényszerűségeket; így éreztette Balzac azt, hogy a kapitalizmus törvényei éppúgy uralkodnak a vidéken, mint Párizsban; a párizsi élet kisugározta törvényeit a provinciális életkörre is. Flaubert viszont, éppen megfordítva, kora Párizsában a vidéki laposság, intellektuális nyomor, morális aljasság megtestesülését látta. Ennek a provincializmusnak az egész társadalom viszonylatában való általánosítására épül a regény. Ebben a koncepcióban törvényszerűen jelenik meg az ironia: ezt az ironiát társadalmilag a francia történelem komikus fordulata sugallja: a III. Napóleon által eljátszott történelmi tréfa. A burzsoá Franciaország provinciálissá válásának gondolata Homais patikus alakjában öltött testet: ő a hagyományos polgári liberalizmus vonásainak ironikus általánosítása. Tudományos érdeklődése, a társadalom üdvéért és a visszasságok leleplezése érdekében folytatott harca csak nagyratörő ambícióit álcázza, s ezekért III. Napóleon reakciós hatalmi rendszerének is hajlandó magát eladni. Így Flaubert a patikus alakjában a polgári szabadgondolkodás dicstelen kimúlásának egy szakaszát ragadta meg.

Ugyanakkor a regényt úgy is felfoghatjuk, mint a hamis burzsoá érzélgősségre írt paródiát, visszajára fordított polgári szentimentális regényt. Flaubert ábrázolása értelmében a burzsoá laposság és aljasság érzelmes szentimentális-romantikus mezbe öltözik: az ellágyulás, a könnyes ömlengés csak a durva testiség, az egoizmus másik oldala. Emma ennek a burzsoá romantikának az áldozata: csak a szerelmi regények valóságát hajlandó elfogadni, ebből származik kettős élete. Ez nem az ő szeszélye: a burzsoá társadalom természetéből következik, hogy minden, ami az emberben egészséges, magasbatorító, eltorzul, prostituálódik. Emma sorsának értelme: a burzsoá »költői érzés« a durva valóság ellenpólusaként születik, de aljas és szennyes realitással végződik: a nyárspolgári tudat a burzsoá rend törvényszerű szellemi terméke. Flaubert ironikusan ábrázolja hőseit, mint a gyűlölt lelki hazugság megtestesítőit, de más vonatkozásban együttérez velük: s itt a flaubert-i romantikával állunk szemben.

Ennek a romantikának alapja az író társadalomszemlélete. Kora társadalmában az egyéniség elleni támadást látott; az egyéniség megőrzésének egyetlen biztosítéka az álmokba, a művészileg elképzelt világba való menekülés. A triviális valóság nyomása alól szabadulni igyekvő Emmával együtt érez az író (»Emma Bovary — c'est moi«). Hősnője ott követ el végzetes hibát, mikor ezt a másik világot a valóságban is meg akarja teremteni. Amikor hősei a rájuk zúduló csapások után lemondanak görcsös ragaszkodásukról a való élet boldogságához, akkor jutnak el a mély emberi élethez: a szenvedés romantikája teszi őket igazi emberré. Flaubert polgári korlátai jelentkeznek abban, hogy a nyárspolgári élet filozófiájával csak a szenvedés romantikáját tudta szembeállítani.

A *Salammhöről* írva Ivascsenko először azt szögezi le, hogy az antik témához való fordulás döntő oka az volt, hogy póre után Flaubert visszaríadt az aktuális témák feldolgozásától. Az ő antikvitás-koncepciója hangsúlyozta az e körbe vágó kispolgári elképzelések ürességét és laposságát, de ugyanakkor művében kifejeződött az ókor kultúzához kapcsolódó polgári humanizmus válsága is. A regénynek azonban mély szociális mondanivalója is van.

Forrásait ugyanis — elsősorban Polybioszt — 48-as tapasztalataira támaszkodva egy társadalmi dráma logikája szerint használja fel: a hatalom oldalán álló Polybiosz szemben a békés zsoldosok jogos lázadásának pszichológiai processzusát mutatja meg. Az író eredeti szándéka szerint a l'art pour l'art manifestumaként megalkotott mű hármas konfliktusát leleplező tendenciák hatják át. Az első konfliktus Karthágón belül jön létre: a zsoldosok lázadása a nép és urai között parázsló ellentétet lobbantja lángra: az író megértette és ábrázolta a nép elégedetlenségének törvényszerű jellegét. A regény későbbi részeiben ez a társadalmi mondanivaló eltűnik. A második, a Karthágó és a zsoldosok közti összeütközés a mű központi konfliktusa: a karthágóiak aljassága kényszeríti ki a zsoldosok erőszakos fellépését. Flaubert a zsoldosokat naiv, gyermeket lelkű emberekként mutatja be; velük szemben a karthágóiak az igazi barbárok. Az ókori város felső rétegének pszichológiáját e réteg helyzetére, társadalmi jellegére alapítja; ez Flaubert realizmusának jelentős győzelme. A karthágóiak babonás és gyilkos vallásosságának ábrázolásában saját korára is utal, hiszen a katolikus vallást »a múlt barbár maradványának« tartotta: a vallás ott is, itt is az uralkodó réteget támogatja. A harmadik, a Róma és Karthágó közti konfliktus a regényben csekély jelentőségű, de alkalmat ad az írónak arra, hogy a két város szembenállásában is az osztálytársadalmakra jellemző viszonyokra mutasson rá: Róma megváltoztatja

kezdeti, a zsoldosokat támogató magatartását, mikor lázadásuk veszélyességét látja. Tehát Flaubert észrevette és ábrázolta a múltban azt, amit saját korában nem látott meg: az osztályharcot.

A háború kegyetlenségének ábrázolásával saját korára utal, de egyformán elítéli mind a forradalmi, mind az ellenforradalmi háborúkat. Viszont hangsúlyozza azt, hogy a két tábor kegyetlensége különböző jellegű: a karthágóiakat csak a gyűlölet hajtja, a zsoldosok csak végső kétségbeesésükben kegyetlenkednek. Az író meg volt győződve arról, hogy a barbárság és a burzsoá uralom közti különbség viszonylagos. Művében hangot kap a háború örök voltáról szóló polgári állítás is. Feltűnik itt-ott az antikvitásból a hősiességet kiemelő írói szándék is, másutt azonban az embertelenséget esztetizálja. A regény nagy realista érdeme az, hogy az író a konfliktust az anyagi világra vezeti vissza; emellett azonban naturalista és romantikus vonások is vannak benne.

Flaubert humanizmusa több vonatkozásban megnyilvánul; idetartozik az a törekvés is, hogy a holt világot élővé varázsolja. Emberi kapcsolatot igyekszik teremteni az olvasó és a hősök között azáltal, hogy alakjait külsőleg és belsőleg homályosan rajzolja meg, mintegy az olvasóra bízva, hogy saját elképzelése szerint töltsen meg őket érzésekkel. Más alakjaiban vadságot, misztikus hisztériát ábrázol, ismét másokban utal az emberben élő hősiességre. Itt tört át az igazi humanizmushoz. Végeredményben azonban a regény a humanizmus belső feltámasztásának lehetetlenségét mondja ki: a humanizmusnak csak egy töredékét lehet szubjektíve megmenteni. E pesszimista véleményből az évszázadokon át élő polgári humanista eszmény elhalása érződik ki.

Értékes megfigyeléseket tehetünk a *Salammó* kapcsán a történelmi regény fejlődéséről. Flaubert felülmúlja kortársait abban, hogy — híven a francia realista regény hagyományaihoz — hősei életében ábrázolja a társadalom életét. Újdonsága, hogy egy »sajátságos történelmi káprázat«-ot a modern regény formájába öltöztetett; a távoli, homályos világban a legszigorúbb realista objektivitást érvényesítette. Ez főleg ott sikerült neki, ahol a társadalmi harc szempontjait fejezte ki az események ábrázolásában. Elutasította azt a liberális-idealista felfogást, mely szerint a történelmi folyamat a jó és a rossz örök szubsztanciájának harca, Walter Scott-tal szemben olyan konfliktushoz fordult, amely nemcsak a múlt, hanem a jelen és a jövő problémája is volt. Műve azonban nem következetesen történelmi regény, mert a társadalmi dráma szentimentális polgári melodrárával ütközik benne össze: pl. *Salammó*-ban elsősorban a társadalmi, Mathó alakjában pedig az egyéni elem erősebb. Szerelmük tragikus végével az író azt fejezi ki, hogy a »független egyéniség« a társadalmi konfliktusban halálra van ítélve.

Végső soron két pozitívumot kell kiemelnünk: a karthágói belháborút széles társadalmi drámaként fogta fel és a történelmi témát modern eszközökkel (pszichológiai analízis, a hősök társadalmi meghatározottsága) dolgozta fel.

A monográfia legerjedelmesebb fejezete az *Education Sentimentale*-lal foglalkozik.

A 48 után fellépő szkepticizmus Flaubert számára mind a burzsoázia, mind a proletariátus ellen fordított fegyver: a 48 előtti illúziók szétfoslása nála minden társadalmi kezdeményezés tagadásában tükröződik. A forradalmi harcok káosza szerinte elpusztítja az egyéniséget, a tömeg fellépése anarchiához vezet. A szocializmus éppoly tudományellenes, mint a katolicizmus, a forradalmak éppúgy a vad és értelemellenes ösztönök fellobbanásai, mint a vallásháborúk. — Flaubert e felfogásában kifejeződik a nép újabb fellépésétől való félelem, de egyben annak a lapos demagógiának elutasítása is, amelyet a burzsoá liberalizmus a fejlődésről vallott.

Flaubert regényének végső koncepcióját azoknak a vitáknak a hatására alakította ki, melyek a 60-as évek végén a legkülönbözőbb irányokból a 48—51 közötti évek történetének értelmezéséről folytak: végleges szándéka szerint arra törekedett, hogy regénye lapjain életre keltse a 40-es évek világát. De nagy elődeivel szemben neki nem sikerült a személyes és a történelmi kollíziók közti organikus egységet megteremtenie. Műveiben kitapinthatóan elválnak egymástól a tétlen szenvedély pszichológiai analízise és a politikai pamflet: a szerelemről és a *hatalomról* szóló regény. Flaubert a 48-as és a 60-as évek harcait egyformán elutasítja, így a társadalmi törekvéseknek az egész társadalmat átható jellegét nem érzékelteti, mint realista elődei, akiknél a magánember természetesen módon került bele a társadalmi élet áramába.

A regény legplasztikusabban megrajzolt alakja Frédéric Moreau, az utolsó romantikus hős. Hiányzik ugyan belőle a romantika hőseit jellemző akaraterő és a kiválasztottság érzése, de romantikus annyiban, hogy nincs helye az életben, a változó környezet keríti időről-időre hatalmába: meddő virág. Flaubert hű marad a realizmushoz, amikor az elfecsérelt életért nem hősét vádolja: a korban látja a hibát, amely különböző irányokból jövő hatásaival neutralizálta Frédéric akaratát. Útját a fennkölt szerelemtől érzelmeinek bonyolulttá, ellentmondásossá válásán át az erkölcsi bukásiig a három központi nőalak: a romantikus ideál, a szenvedélyektől forrongó »utca« és a felső rétegek romlottságának megtestesülése kíséri. A történelem 1840-től 1848-on át 1851-ig jutott el, amikor kint a világban a »barbár középkor« tombolt. Így Frédéric alakja a realista történelmiség szellemében a polgári energia kihalását ábrázolja.

A 48-as eseményeknek az íróra tett hatását mutatja az, hogy az első változattal szemben, ahol a romantikus és a burzsoá életérzést két egymással végül is szembekeverülő hőssel ellenpólusokként ábrázolta, itt e két elem *egy* hős lelkében keveredik egymással. Frédéricnek a burzsoá világgal való szembenállása művészi fogantatású, nem úgy, mint a kispolgári módon romantikus, szentimentális Emma Bovary esetében: az élettel szemben való szemlélődő állásfoglalását külső, festőien testet öltő formák közvetítik az olvasóhoz. 48 forradalmi napjaiban az eseményektől pszichológiai és térbeli távolság választja el.

Az »objektív« Flaubert művében a polgárháború veszélyétől óvta kortársait; a többi szereplő sorsa azt bizonyítja, hogy egyéni életükben derék emberek is elaljasodnak, ha a társadalmi élet örvényeibe kerülnek. A polgári demokrácia 48 utáni két útja közül az író nem a cinikusan józan osztálypolitikát, hanem a nihilista szkepticizmust fogadta el; tudatosodott benne a polgárság társadalmi aktivitásának kihalása. Továbbra sem bízik a társadalmi ellentmondások megszüntetésének lehetőségében. Átlát a liberális burzsoázia álszent népszerűségét, de a népet kiskorúnak tartja, mely a forradalomban anarchikus tömeggé válik. A haladás mindig felülről jött: az ideális állapotot egy tudósok által vezetett platói társadalomban látja. Ez a felfogás, melyet Flaubert maga intellektuális liberalizmusnak nevezett, a liberalizmus általános váltságának egyik megjelenési formája.

A regénynek a népet ábrázoló jelenetei e felfogásban fogantak: eszerint a nép értelmetlen, képtelen az alkotásra, anyagi érdekeiért való harca alacsonyrendű, szégyenletes. Ez az írói vélemény érdekes művészi fogással válik érezhetővé: az események kétoldalú ábrázolásával. Flaubert egyrészt a külső körülményeket mutatja meg egy esetleges és közömbös megfigyelő szubjektív tudatának tükrében, másrészt magából az eseményből (pl. a zavargások résztvevőinek felkiáltásaival) utal annak objektív történelmi tartalmára. Ezzel a módszerrel az író azt érezteti, hogy a nép mozgulásainak történelmi-társadalmi tartalma lényegtelen, múltó jellegű, a tömegek szerepe a történelem alakításában minimális vagy éppen romboló hatású. A proletariátus fellépésének élménye Flaubertnél közvetve jelentkezik: a burzsoázia ellen fordított kritikában. Ezt mutatják a polgárságnak a regényben ábrázolt képviselői: Arnoux, a polgárba oltott művész, a nyárspolgári bohém; Dambreuse, akit elsősorban a néptől való félelem jellemez. Polgárai közősek a haladás gyűlöletében, a bárhonnán jövő »rendet teremtő erő« vérében.

A személyiség szerepét a történelemben Flaubert teljes pesszimizmussal szemléli: a társadalmi harcban az egyén kénytelenül elpusztul. A történelem és az egyén viszonyáról a regényben Sénécal, Deslauriers és Dussardier alakja vall. Az első kettő Flaubert felfogásában a forradalom tudatos végrehajtója, mindketten pusztulással fenyegetik az egyént; az első mint a fanatizmus és a doktrinerség, a lelki laposság és a szellemi korlátoltság, a másik mint a polgári demokráciában tipikus törtetés megtestesítője. Dussardier egyesíti magában mindazt, amit az író a forradalomban jóindulatúan tud szemlélni: egyenes, természetes, vágyik az igazságra és hisz a jövőben: ő is csalódik és ezzel Flaubert objektíve ábrázolja a kispolgárnak a forradalomból való kiábrándulását.

A 48 utáni realizmus jegyei a szociális teóriák elutasítása, a mindennapihoz való fordulás, az emberi élet meghatározóinak a társadalmon kívül való keresése. V. Hugó naiv-fantasztikus formában fogant, de történelmileg igaz és mély gondolatossággal átítatott művészetével szemben Flaubert a népet a burzsoá uralom következményeinek torzító hatásában ábrázolja, szétrombolja a nép szociális újjászületésébe vetett hitet, nem tud a jövőbe pillantani. Realizmusának értékes oldala az ural-

kodó osztály ábrázolása: itt a kollízió új formáit találta meg (pl. az álmodozás és a romlottság egy személyben való egyesítését).

Flaubert utolsó művei közül a szerző az *Un coeur simple*-t és a *Bouvard et Pecuchet*-t emeli ki; az elsóban Flaubert legjobb realista vonásainak megjelenését, a másodikban az emberi útkeresés hiábavalóságának kifejezését látja.

A monográfia negyedik részében Ivacszenko Flaubert egész életművét átfogó esztétikai kérdéseket tárgyal.

Az író által hirdetett objektivizmus kialakulására behatással volt Montaigne és Spinoza filozófiája. Abban, hogy a »tiszta művészet«-et hirdette, az a törekvése is megnyilvánult, hogy saját maga polgári énjét elszigetelje az élet általa ábrázolt képeitől. Különbözik pedig esztétikai hitvallása ellenére az irányzatosság az ábrázolt élet logikájában megnyilvánult, úgy, ahogy azt Engels tendencia-elve követeli. Flaubert mind közelebb akarta vinni az irodalmat a tudományhoz; felhasználta kora lélektani kutatásainak eredményeit, pl. az asszociatív kapcsolatok tételét. Azt vallotta, hogy minden erkölcsi-filozófiai jelenséget vissza lehet adni fizikailag megfogható ábrázolással és hogy ezeket az ember jelleme és létének társadalmi feltételei határozzák meg.

A kor szűrkésége nem tette lehetővé Flaubert számára, hogy a tipizálást a »kivételes társadalmi feltételekre« alapozza, mint ahogy ezt elődei tették. Él a kielézés és a felnagyítás művészi eszközével is; erre a legjobb példákat szatirikusan ábrázolt hőseiben találjuk (pl. Homais patikus alakja). Hősei (pl. Emma) általában fejlődésükben alakulnak ki előttünk; Homais jelleme nem fejlődik, hanem a körülményektől függően fokozatosan kibontakozik. Művészetének leleplező jellegéből következik, hogy műveiben kevés pozitív hős jelenik meg.

Figyelmet érdemel az a harc, melyet Flaubert a visszataszító környezettel szemben a szép megteremtéséért vívott. Szerinte a valóságot apró részleteire kell felbontani és a részletek összességéből lehet bizonyos esztétikai effektust létrehozni. Stílusára az elbeszélő közlés két módja jellemző: az első, a »sztereotip előadási mód«, a hős életének hosszú, eseménytelen szakaszát ábrázolja (pl. Charles Bovary születésének élete); a másik szélesen kibontott leírással keretezett, dialógusokkal átszótt, drámai feszültségű jelenet: ezt az író a hősök életének döntő pillanataiban alkalmazza.

Nyelvi stílusának kiemelkedő vonása a színek nagy képzetfelidező szerepe, a rendkívüli stílári gonddal kimunkált metaforákban és hasonlatokban való gazdagság. Sok műgonddal kidolgozott stílusa fontos szerepet játszott a nemzeti nyelv védelméért, a nyelv tisztaságáért vívott harcban.

A monográfia utolsó lapjain a szerző Flaubert-nek Turgenyevvel való kapcsolatát ismerteti és L. N. Tolsztoj iránti tiszteletéről ejt néhány szót. Végül futólag áttekinti a szovjet Flaubert-irodalmat.

*

Ivacszenko monográfiája elsősorban elemző szempontjainak gazdagságával tűnik ki. Egyes formai vizsgálatai igen mélyre hatolnak, finom esztétikai érzékenységről tanúskodnak, így tanulmányozásuk rendkívül tanulságos lehet irodalommal és irodalomtörténettel foglalkozó szakembereink számára.

A monográfia egészében véve azonban nem olyan értékes, mint egyes részei. Hiányérzetünk abból ered, hogy a szerzőnek nem sikerült valamilyen súlypontot kialakítania a mű szerkezetében; az egyes részek nem rendelődnek egymás alá és fölé fontosságuk sorrendjében, hanem elég lazán kerülnek egymás mellé. Ez igen nehézé teszi a vaskos kötet feldolgozását, azt, hogy az íróról és művéről egységes szemléletet alakítsunk ki; úgy érezzük, hogy a tárgyalt író személye miatt összefüggő, de végeredményben részproblémákkal foglalkozó tanulmánykötetet olvasunk. Ebből származnak a monográfiákban gyakran előforduló ismétlések és az itt-ott feltűnő ellentmondások is. (Hogy csak egyet említsünk: másnak tűnik Flaubert népszemlélete a *Salammbô* és az *Education Sentimentale* alapján.)

Ennek a hibának az alapja az, hogy Ivacszenko vizsgálódásában szinte csak a társadalmi helyzetre és a művekre támaszkodik; az oly sokszor idézett levelekből is csak erre a két elemre vonatkozó passzusokat válogatja ki. A kettő között túlságosan háttérbe szorult az, ami a társadalom felől jövő benyomásokat magába szívja és a művekbe kisugározza; az író egyénisége, valamint az olyan felépítményszerű

elemek, melyeknek közvetítő szerepük van a társadalmi helyzet és a mű között. Ivacszenko sokat foglalkozik a romantikával, bár vitatható, hogy mennyire gyümölcsöző ez Flaubert esetében; részletesen kitér csekély jelentőségű irodalomelméleti folyamatokra, de alig említi meg azt a sokágú szellemi mozgalmat, amely a század második felének francia értelmiségét bűvkörében tartotta, s amelyet a pozitívizmus gyűjtőnevével szoktunk jelölni. A tárgyalás során sokszor kerülnek elő olyan megállapítások, amelyek nyilvánvalóvá teszik azt a jelentős szerepet, amelyet a pozitívizmus Flaubert társadalmi, politikai, esztétikai nézetében játszott, ha nem az átvétel, akkor a megfelelés formájában. Ezt azonban Ivacszenko figyelmen kívül hagyja, hacsak azt nem vesszük, hogy az egyik zárófejezetben csekély jelentőségűnek állítja a pozitívizmusnak az íróra gyakorolt hatását.

Sajnálunk kell azt is, hogy a műben felhasznált irodalomra csak rapszodikus utalásokat találunk, és hogy az ilyen jellegű munkáknál megszokott névmutató teljességgel hiányzik a kötet végéről.

Salyámosy Miklós

Г. А. БЯЛЫЙ

В. М. ГАРШИН. КРИТИКО-БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

[V. M. Garsin. Kritikai-életrajzi tanulmány]

Moszkva, Goszlitzdat, 1955. 108 p.

A magyar irodalmi közvélemény, mely éppen a múlt század második felében nagy érdeklődéssel fordult az orosz realista irodalom felé, nem figyelte fel Vszevolod Mihajlovics Garsinra, Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov jelentős kortársára. Gorkij Garsint is azok közé az orosz írók közé sorolta, akik — az ő szavai szerint — »csaknem hősök, a szívemarkoló őszinteség és hatalmas szeretet eleven gyűjtő-edényei«; a szovjet irodalomtörténet és kritika ma is foglalkozik műveinek értékelésével; s a nyugat-európai köztudatban is úgy élnek Garsin művei — különösen legszebb elbeszélése: a *Piros virág* —, mint az orosz klasszikus irodalom kiemelkedő alkotásai. A magyar irodalomban most pótolta a hiányt az Új Magyar Könyvkiadó Garsin-kötete.

Bjalij monográfiája az író születésének századik évfordulója alkalmából, 1955-ban jelent meg. Fő érdeme, hogy részletesen elemzi Garsin csaknem valamennyi művét és ezzel megrajzolja az író eszmei fejlődésének útját.

Garsin első írói korszaka a múlt század 70-es éveinek második felére esik. Ebben az időszakban — mint Bjalij a kor történelmi körülményeinek és az író ifjúkorának tárgyalása után a 4., 5. és 6. fejezetben kimutatja — Garsin legfőbb élménye az orosz-török háború volt, melyben maga is részt vett. A *Négy nap c. elbeszélés hőse* — mint ahogy az író tette a valóságban — lelkesen megy a harcra, de a valóság kiábrándítja: felismeri, hogy a háború nemcsak az elnyomott bolgár nemzet felszabadítását segíti elő, hanem — és elsősorban — a cárizmus imperialista politikáját szolgálja. Így a háború elveszti értelmét és a hős már nem lát mást, csak az egyszerű katonák mérhetetlen szenvedéseit mindkét küzdő fél sorai-ban. A háború értelmetlenségének ugyanez a gondolata áll előtérben A *gyáva c. elbeszélésben* is. Itt a főhős választás előtt áll: vagy kimegy a frontra, vagy felmenteti magát és megmenekül a háborútól. S bár a háború idegen és gyűlöletes számára, mégis az előbbi megoldást választja, mert lelkiismerete nem engedi meg, hogy kivonja magát az egyszerű emberek tízezreinek szenvedéséből. Garsin ezekben az elbeszéléseiben — állapítja meg Bjalij — nem jut el a háború valódi lényegének feltárásáig, pacifista álláspontot foglal el; de ez a pacifizmus az adott körülmények között legközelebb állott az általános emberi erkölcs normáihoz.

A fenti két elbeszélés hőse fiatal értelmiségi, akit »a közös kín, a közös szenvedés« vállalásának kötelessége hív a háborúba. Az egyszerű emberekkel való közösség törekvése a korabeli narodnyik forradalmárok nézeteiben gyökerezik; ezen az úton jut el Garsin az orosz paraszt megjelenítéséhez. A *csicskás és a tiszt főhőse* együgyű, tudatlan, de tudatlanságában is mélyen emberi, becsületes parasztfiú, akit

Garsin finom írói eszközökkel állít szembe a nem kifejezetten rosszindulatú, de léha, ingyenélő tisztjével.

Garsin tematikájának, írói látókörének bővülését elemzi a 7. 8. és a 11. fejezet. Az e csoporthoz tartozó művek közös vonása a kapitalista nagyváros megnyomordott emberének mély lélekelemző ábrázolása. A *Történet* egy utcalány és egy önmagával meghasonlott, elesett kistisztviselő tragikus kapcsolatát írja le. A *Találkozók* már nem a kifosztottakat, megnyomorítottakat, hanem a kapitalista társadalom »gazdáit« állítja elének: egy sikkasztásból meggazdagodott mérnököt és egy frázisokat pufogtató, hitvány tanárt. Az *Éjszakában* pedig a *Négy nap* és *A gyáva* jellegzetes, töprengő garsini hőseit látjuk viszont — ezúttal nem háborús, hanem kapitalista nagyvárosi környezetben. Egy fiatal férfi öngyilkosságra szánja magát és utolsó éjszakáján végiggondolja életét. Nem lát benne mást, mint önzést, hazugságot, önmagának és az egész világnak becsapását. De mielőtt a töltött revolvert kézbe venné, a nyitott ablakon távoli harangszó szűrődik be. Erről eszébe jut gyerekkora, szülőfaluja, az elnyomott parasztnép — és rádöbben, hogy szakítania kell önző Enjével, az elnyomottak szolgálatába kell állnia. Itt Garsin már az elnyomottak felszabadításának, a forradalomnak gondolatával kezd birkózni. De — mint Bjalij éles szemmel meglátja — nem véletlen, hogy az *Éjszaka* hőse nem megy tovább az elesettek szolgálatának gondolatánál: még mielőtt tehetne valamit, meghal, szívében a nagyszerű felismeréssel.

Az elesettekért, elnyomottakért folytatott harc tükröződik a *Művészek* c. elbeszélésben. Két művész-típus elevenedik meg előttünk: Gyedov a l'art pour l'art elveit valló tájképfestő és Rjabinyin, a céltudatos, társadalmi hatásra törő festő. Míg Gyedov jól keres és külföldi ösztöndíjjal járó aranyérmes nyer tehetséges, de lényegében üres képeivel, addig Rjabinyin lesiklik pályájáról, nem csinál karriert. Egy elnyomított vasgyári munkást fest meg, képeinek tartalma és az a tudat, hogy semmit sem használ vele, annyira elkeseríti, hogy belebetegszik, majd szakít a festéssel és elmegy néptanítónak. Rjabinyin tehát látja, hogy változtatni kell a társadalmi renden — állapítja meg Bjalij —, de arra nem képes, hogy festészetével harcoljon a nép felszabadításáért: hasznosabbnak tartja, hogy elmenjen a nép közé tanítónak. Itt is Garsin nézeteinek ellentmondásossága tükröződik: forradalmi harcra szólít, de nem látja a harc gyakorlati módját. Érdekesen elemzi Bjalij Gyedov alakját: rámutat, hogy az író milyen sokoldalúan jellemzi hőseit — Gyedov tehetséges, jóindulatú, meggyőző egyéniség és éppen ezért különösen megdöbbentő képeinek üressége, művészetének meghajlása a burzsoázia üzleti érdekek előtt.

Garsin a műveiben ábrázolt társadalmi elnyomást egyre inkább általánosítja és így jut el a »társadalmi rossz« széleskörű fogalmához. A »rosszat« már világméretben látja, kifejezésére új formát keres és ezt az allegorikus elbeszélésben találja meg. Egyik legszebb és leginkább jellegzetes allegorikus elbeszélése az *Attalea princeps*. A történet egy melegházi pálmáról szól, mely ki akar jutni a börtönéből a szabadba, át is tör a üvegház tetejét — de észak fagyasztó, hideg ege alatt találja magát. Szaltikov-Scsedrin az elbeszélést annyira pesszimistának, a forradalmi harc kimenetét illetően annyira kilátástalannak találta, hogy nem is közölte az *Otyecsesztvennij* *zapiszkiban*. Bjalij nem tagadja az elbeszélés pesszimista kicsengését, de rámutat okaira. Garsin, bár rokonszenvezett minden forradalmi gondolattal, tisztán látta a narodnyik módszerek reménytelenségét. Az *Attalea princeps* éppen a tömegektől elszakadt, egyéni hőstettet, a reális körülmények figyelembevételének hiányát bírálja. De a bírálat hangja mellett olyan művészi erővel, megragadó szenvedéllyel szólal meg a forradalmi harc pátosza, hogy az elbeszélés nemhogy eltántorította volna a korabeli fiatalságot a forradalomtól, hanem melléje állította: a helyes, okos utak megtalálására ösztönözte.

A 80-as években — Garsin érett korszakában — a lélekelemzés és allegória mellett újabb írói módszer jelenik meg: a szatíra. A pálma társainak, a többi melegházi növénynek ábrázolása már az *Attalea princeps*ben is szatirikus volt; ez az ábrázolási módszer még inkább előtérbe kerül Garsin későbbi műveiben. A *Csali mese* csattanósan gúnyolja ki a liberális fecsegést, a kispolgári publicisztikát. Egy kert tisztásán filozófáló társaság gyűlik össze: ott van a pejló, a hernyó, a ganajtúró bogár, a gyík és más állatok. Kicserélik véleményüket az életről, a világról, a végtelenségről és egyéb »kellemes« témákról: az egyik lapos frázisokat, a másik patetikus elme-futtatásokat, a harmadik szüklátóköri elmésségeket mond — akkor arra jön a kocsis, hogy

elvezesse a pejlovat, és véletlenül széttapossa az egész társaságot. Csak a gyík menekül el megcsontkított farkokkal; azzal dicsekszik, hogy véleményének bátor kimondásáért vágják le a farkát. A szatíra annyira célba talál, hogy — mint Bjalij idézi — egész felzúdulást váltott ki a burzsoá sajtóból.

Garsin eszmeileg leggazdagabb és művészileg legnagyobb erejű műve a *Piros virág*. Ebben az elbeszélésben Garsin írásművészetének két fő iránya: a lélekelemzés és az allegória összeolvadt. Az író egyrészt a legnagyobb gonddal és pontossággal írja le az elmebeteg lelkében lejátszódó folyamatokat, aki a kórház kertjének három szál piros pipacsában látja a rossz megtestesítőit, egyenként szakítja le a kis virágokat és megküzd velük, s mire a harmadik szálát is elhervasztja, maga is belehal ideg-rohamába. Más részről nyilvánvaló a párhuzam az orvosi pontossággal leírt beteg és az oroszországi narodnyik-forradalmárok között. A forradalmár örülként való beállítása ismét a narodnyikok politikai romantikájának, reális körülményeket mellőző egyéni módszereinek bírálata. De a forradalom vágya és helyeslése itt még inkább kifejezésre jut, mint az *Attalea princeps*ben: egyrészt a beteget a társadalmi körülmények nyomaszó hatása juttatta a kórházba: tehát meg kell változtatni azt a társadalmat, mely örütségbe kergeti az embereket; másrészt Garsin mindvégig hangsúlyozza, hogy a beteg tette, bár objektíve értéktelen, szubjektíve mégis csak nagyszerű hőstett. Az író gúnyolja hőse esztelenségét ugyan, de tisztelettel hajlik meg a hőstett szépsége előtt.

A monográfia 15—18. fejezete Tolsztoj és Garsin kapcsolatát állítja vizsgálatának középpontjába. Garsin 1880-ban ismerkedett meg személyesen Tolsztojjal. Ebben az évben fogta el és ítélte halálra a cári bíróság I. Mlogyeckij narodnyik forradalmárt. Garsin levélben is és személyesen is felkereste Lorisz-Melikov cári minisztert, hogy kegyelmet kérjen Mlogyeckij számára, de közbenjárása eredménytelen maradt: a forradalmárt kivégezték. Ezek az események annyira megviselték Garsint, hogy idegbaja, mely már előzőleg is kínozta, komolyan súlyosbodott. Idegbetegségének és mély lelki válságának ezekben a napjaiban kereste fel Tolsztojt Jasznaja Poljanában; s hajnalig tartó beszélgetésük rendkívül nagy hatást tett rá.

Ettől kezdve Garsin műveiben erősen érződik Tolsztoj hatása, mind a népi élet mély látásában és ábrázolásában, mind pedig a reakciós tolsztoji filozófia átvételében. A tolsztoji »ne állj ellen erőszakkal a gonosznak« tétele tükröződik az *Ivanov közlegény feljegyzéseiben*: a katonák már-már készek leszámolni kegyetlen tisztjükkel, végül mégis a szeretet és megbocsátás győz bennük. A *Nagyzezsda Nyikolajevna* c. kisregény alapkérdését is a tolsztojanizmus szellemében teszi fel: joga van-e a hősnek erőszakkal, harccal védeni meg az emberiséget? Lopatyin, a főhős megöli a Nagyzezsda Nyikolajevna ellen törő Bessonovot, tehát a harc útját választja; de utána megbánja tettét: lelkiismerete elítéli és bűnhődésre kényszeríti, pedig a bíróság felmenti a vád alól. A *büszke Aggej mondájának* feldolgozása is hasonló elvek hatására vall: az eredeti népmonda arról szól, hogy egy kegyetlen uralkodót isten angyala koldussá tesz és csak akkor enged vissza trónjára, amikor megbánta bűneit és képessé vált a jámbor uralkodásra — ennek a történetnek végét Garsin feldolgozása úgy változtatta meg, hogy Aggej nem tér vissza trónjára akkor sem, amikor az angyal erre módot nyújt, hanem megmarad a »koldusok szolgájának«. A népmonda ilyen átdolgozása világosan mutatja Garsin új, tolsztojánus nézeteit: a népet nem kell vezetni, csak alázattal szolgálni. Tolsztoj hatását mutatja végül a *Jeladás* c. elbeszélés is. Az elbeszélés egyik hőse jogosan lázad életkörülményei és felettese ellen, de a lázadás, az erőszakos harc elvi helytelensége világlik ki abból, hogy következményeit Vaszilij társának, Szemjonnak kell viselnie; a forradalmiságot a bűnbánat, a lázadás hősiességét az önfeláldozás hősiessége váltja fel.

Mindezek ellenére Garsin nem fogadta el fenntartás nélkül a tolsztoji világnézetet. Bjalij több nyilatkozatát idézi Garsinnak, melyben elhatárolta magát Tolsztojtól. De nemcsak cikkeiben, nyilatkozataiban, hanem művészi alkotásaiban is kifejezésre jutottak a forradalmi demokratikus gondolkodás elemei. A *Nagyzezsda Nyikolajevnában* a következő szavakat adja Ilja Muromec legendás népi szájába: »Ha megütik a jobb orcádat, tartsd oda a balt is? Mit jelent ez Uram? Ha engem ütnek meg, rendben van, de ha az asszonyt megsértik, vagy a gyermekhez nyúlnak, vagy betör a pogány és rabolni, gyilkolni kezdi, Uram, a Te szolgáidat? Hagyjam? Engedjem, hogy raboljon, gyilkoljon? Nem, Uram, nem tudok szót fogadni Neked! Lóra ülök, kopját ragadok és verekedni megyek a Te nevedben, mert nem értem a bölcsességedet. Egy hangot adtál az én lelkemben, Uram, és én arra hallgatok, nem Terád!...«

Ezek az elvek azonban nem hatják át Garsin egész művészetét, csupán arról tanúskodnak, hogy az író nem elégitette ki a tolsztojanizmus; új utak felé tapogatózott.

Bjalij monográfiájának legszebb része a zárófejezet, mely Garsin munkásságának összefoglaló értékelését adja. Garsin művészete ahhoz a századvégi irodalomhoz tartozik, melyben a régi (gogoli) realizmus válsága tükröződik ugyan, amely azonban mégis komoly lépéseket tett a realizmus megújítására, az új utak feltárása felé. Kora — a reakció tombolásának kora — rányomta bélyegét műveire: innen a reakciós ideológiák hatása, a pesszimizmus, az európai dekadencia bizonyos jelei. De a reakcióban megfeneklett társadalom képe mellett ott él az író lelkében a forradalom gondolata is — és akit egyszer megérintett a forradalom levegője, az soha többé nem tud teljesen megbékélni. Így született meg a nyugtalan, békétlen ember jellegzetes garsini típusa, akinek lelkében örökös harc dúl: nem látja a társadalmi fejlődés távlatait, de keresi azokat; elveti a forradalmat, de gyötrődik a fennálló társadalmi rend miatt. Garsin művészetének lényege a nyugtalanítás, a lelkiismeret felrázása, a társadalmi rossz eleven fájdalomba sűrítése. Csehov ezt írta *Idegroham* c. elbeszélésében, melyben Garsin alakját mintázza meg: »Van írói, színészi, festői tehetség — neki egészen sajátos tehetsége volt: emberi. Csodálatos, kifinomult érzéssel élt át minden emberi fájdalomt.«

Bjalij monográfiája sok értékes elemzést nyújt az eszmei tartalmat illetően, feltűnő hiánya azonban a művészi sajátosságok csaknem teljes mellőzése — és ez természetesen visszahat az eszmei elemzésekre is.

Mindjárt az első fejezetekben szembeszökik, hogy a monográfia-író teljesen egy kalap alá veszi Garsin valamennyi katonai témájú elbeszélését, említést sem tesz arról a jelentős művészi színvonal-különbségről, mely egyfelől a *Négy nap* és a *Gyáva*, másfelől *A csicskás és a tiszt* között van. Míg az előbbieken egymást érik a felesleges párbeszédek, művészietlen monológok és retorikus magyarázatok, addig az utóbit finom humor, a hősök mély jellemzése, szellemes megoldások szövik át.

A művészi megformálás kérdéseiről alig esik szó; egyetlen komolyabb megjegyzése a *Nagyezsda Nyikolajevnával* kapcsolatos, de az sem meggyőző. Így jut el azután az utolsó fejezetben ahhoz a megállapításhoz, hogy Garsin művészi fejlődése a belső világ ábrázolásától a külső világ ábrázolása felé halad; s minthogy ez a séma nem illik az író alkotásaira, kénytelen azt a következtetést levonni, hogy Garsin még csak az első lépéseket tette meg művészi fejlődésének útján. A valóságban azonban azt látjuk, hogy a 70-es évek kezdő íróját óriási művészi távolság választja el a *Piros virág* szerzőjétől; s a 80-as évek Garsinja nem első lépések tétova próbálgatója, hanem érett, kiforrott írói egyéniség. Nem egy szűkreszabott kritika feladata, hogy ezt a fejlődési utat felvázolja, de első pillantásra is szemünkbe ötlik az érett Garsin művészetének néhány olyan vonása, amely a fiatal író műveiből hiányzott. Ilyen sajátossága pl. az, hogy a tragikus igényű ábrázolás fokozatosan tragikomikussá válik. A *Történet* és az *Éjszaka* tragikus kifejezésre próbálja juttatni a társadalmi rosszat, az embernyomortó kapitalizmust, a forradalmi harcot és a Garsin művészetére jellemző többi problémát. De mindez nem jut valóban művészi tragikus kifejezésre, mert az ilyen ábrázolási mód meghaladja Garsin erejét: mély mondanivaló helyett üres retorika, megrázó érzések helyett nevetséges szentimentalizmus, jellemábrázolás helyett naiv magyarázgatás kerekedik ki a fiatal író tollából. A későbbi művekben ugyanazoknak a problémáknak pátosza finom szatírával párosul, az író mintegy eltávolodik hőseitől, a külső szemlélő gunyoros látásával festi. Így keletkezik a *Piros virág* bolondja, aki minden belső nagyszerűsége mellett mégiscsak bolond, vagy a *Jeladás* Szemjonja, aki naiv hősiességében életét áldozza, hogy megállítsa a vonatot, holott ezt — úgy érezzük — élete feláldozása nélkül is megtehetné. — Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy a hősi pátosz eleve művészietlen, ha nem párosul szatirikus elemekkel; ez a tétel csupán Garsin művészetére érvényes. S a kutatónak éppen az lett volna feladata, hogy feltárja azokat az eszmei és társadalmi okokat, melyek a hősi és szatirikus, tragikus és komikus elemek kapcsolódásához vezettek Garsin érett műveiben.

A formai kérdések mellőzése komoly eszmei torzításokhoz is vezet Bjalij műveiben. Csak egyetlen példát emelünk ki: a *Találkozás* elemzését. Felfogása szerint Garsin gyűlöletteljes bírálattal sújtja mind a nyílt rablót, a sikkasztó mérnököt, mind barátját, az erkölcsről fecsegő tanárt. De elég az elbeszélést elolvasnunk ahhoz, hogy

lássuk: mennyire leegyszerűsített, vulgarizáló Bjalij felfogása. A valóságban Vaszilij Petrovics, a tanár, nem rosszhiszemű fecsegő, hanem őszintén hisz erkölcsi elveiben; s hogy nem tud helytállni Kudrjasov mérnök cinizmusával szemben, az nem annyira őt, mint az egész polgári erkölcsi rendet leplezi le. Kudrjasov az elbeszélésben egyáltalán nem gyűlöletes, hanem — nyíltsága miatt — inkább rokonszenves alak; az elbeszélés logikájából az ő igazsága világlik ki. Ezzel a ténnyel Bjalij nem mer szembenézni, mert akkor ki kellene mondania: Garsin ebben az elbeszélésben reakciós álláspontot foglal el. Valóban ellentmondás van Garsin egész demokratikus munkássága és a *Találkozás* eszmei álláspontja között: ezt az ellentmondást csak az író fejlődésének sajátos művészi dialektikája oldhatja fel. Az írói munka nemcsak elvek hideg kifejtése, hanem egyszersmind személyes, szenvedélyes, pillanatnyi állásfoglalás is. Garsin a *Találkozás*ban felismeri a burzsoá erkölcs ingatag voltát, ezért szenvedélyesen megtagadja, s írói haragjában odáig megy el, hogy a nyílt rablást rokonszenvebbnek találja a moralizáló képmutatásnál; a burzsoá erkölcs elvetésével egyidejűleg egy pillanatra mindenféle erkölcsöt megtagad, s így lábbal tiporja legszentebb meggyőződését. A legszentebb elvek és érzések látszólagos megtagadásával az irodalom történetében nem egyszer találkozunk (elég, ha a *Nagyidai cigányokra* vagy Ady »hazafiatlan« verseire gondolunk a magyar irodalomban); ez azonban többnyire a megtagadott érzések forró, keserű szeretetét jelzi. A társadalmi valóság ilyen bonyolult, áttekintetlen írói tükrözését Bjalij nem veszi figyelembe, mert általában figyelmen kívül hagyja Garsin írásainak sajátos művészi oldalait, amelyek pedig elválaszthatatlanul összefonódtak az eszmei tartalommal. Utalnunk kell itt Jermilov szovjet irodalomtörténész Dosztojevszkij-elemzéseire, melyek gyökerükig tárnak fel egészen hasonló problémákat — éppen a tartalmi és formai elemek együttes vizsgálatával.

Végül említést kell tennünk Bjalij monográfiájának még egy hiányosságáról: Garsin irodalmi kapcsolatainak elégtelen elemzéséről. Bjalij úgyszólván csak Lev Tolsztojjal, Gleb Uszpenszkijjal és Korolenkóval hozza kapcsolatba Garsint, holott szemellátható szálak húzódnak más írókhoz is. Lehetetlen például, hogy Dosztojevszkij, aki a 70-es években írta világhírű alkotásainak nagy részét, ne lett volna mély hatással a fiatal Garsinra. A *Történetben* például nemcsak a főhősök (az önmagával meghasonlott kispolgári értelmiségi és a prostitúcióba taszított fiatal lány) emlékeztetnek a *Bűn és bűnhődésre*, de Dosztojevszkijt juttatja eszünkbe az egész kérdés-komplexum: a kapitalizálódó nagyváros embertelen, léleknyomorító hatása. Dosztojevszkij mellett mostohán bánik Bjalij a külföldi irodalmakkal is: holott a pszichológizáló és szimbolista irányzatokkal Garsinnak nyilvánvalóan kapcsolata volt. Sőt: Bjalij megrö egy Jakubovics nevű korabeli kritikust, aki Edgar Poe-hoz és a »dekadens Baudelaire-hez« merte hasonlítani Garsint. Holott bizonyos irodalmi irányzatok egyértelmű elvetése, a hozzájuk fűződő kapcsolat elhallgatása nem segíti elő sem a nemzetközi irodalmi kapcsolatok feltárását, sem az egyes írók egyéni arculatának megrajzolását.

A felsorolt hibák ellenére Bjalij monográfiája hasznos abban az értelemben, hogy összefoglaló képet nyújt egy olyan klasszikus orosz íróról, aki a magyar közvélemény előtt mindezt ideig ismeretlen volt.

Debreceni Pál

3. ПАПЕРНЫЙ

О МАСТЕРСТВЕ МАЯКОВСКОГО

[Majakovszkij formaművészetéről]

Moszkva 1953. Szovjetszkij Piszatyel. 353 p.

Nem mondunk újat azzal, ha azt állítjuk, hogy Majakovszkij a szovjet korszak legnagyobb költője, mégis meg kell állapítanunk, hogy a szovjet irodalomtörténet nem minden vonatkozásban és nem elég alaposan foglalkozott az egész korszakot betöltő költő-egyénség tevékenységével, alkotómunkásságával, művészetével.

A régebbi Majakovszkij-tanulmányoknak az volt a legfőbb jellemvonásuk, hogy szinte kizárólag a tartalom, a költői magatartás, a politikum szempontjából értékelték, s a forma kérdését majdnem teljesen mellőzték.

Nem lenne azonban teljes a kép, ha nem említenénk meg, hogy a költő ideológiai értékelése mellett jelent meg néhány kisebb igényű írás is, amely Majakovszkij

nyelvével foglalkozott. Ezek azonban meglehetősen szárazon és túlságosan a nyelvészet szempontjából vetették fel a kérdéseket, úgyhogy éppen az ellenkező véleletet jelentették.

Ilyen körülmények között elképzelhető, hogy milyen haladást jelentett Papernij *Majakovszkij formaművészete* c. könyvének megjelenése, amelyben egy egész sor új szempontot adott a költő alkotómunkásságának további tanulmányozásához.

A mű újszerűsége abban áll, hogy Majakovszkij alkotómunkásságát a tartalom és forma megbonthatatlan egységének a figyelembevételével, s elsősorban az utóbbi szempontjából világítja meg. Nem azt vizsgálja, hogy *mit*, hanem azt, hogy *hogyan* alkot a költő. Majakovszkij költői formaművészetének, alkotó módszerének kérdéseit veti fel igen finom irodalmi érzékkel és az alkotó folyamat mély ismeretével. A felvetett problémák a költői alkotás négy fontos területének: a költői kép, a nyelv, a ritmus és a rím kérdései köré csoportosulnak. Ennek megfelelően könyve négy részre oszlik.

1. Meglehetősen sokszor halljuk az alapigazságot: »a költő képekben gondolkodik«. Ennek ellenére rendkívül ritkán találkozunk olyan stilisztikai munkákkal, amelyek a költők alkotómunkásságát ebből a szempontból világítanák meg. Pedig ez a kérdés nagyobb figyelmet érdemelne. Nem mindegy ugyanis, hogy az olvasó elé a költői képek jelzők, hasonlatok, metaforák, megszemélyesítések, szimbólumok vagy a megjelenítés más formáiban vetítődnek ki. Közülük mindnek más és más a szerepe, ereje, sőt a tartalomtól függően az értéke is.

Papernij a költői megjelenítés e központi kérdésével kezdi vizsgálatait. Több vers részletes elemzésén keresztül kíséri végig a költői kép kialakulását és megformálását (*Különös kaland, Óceán-forradalom*). A kérdést elvileg is megfogalmazza: szerinte a költői kép egyike azoknak az eszközöknek, amelyek visszatükrözik és kifejezik a valóság jelenségeinek kölcsönös és lényeges kapcsolatait. Míg logikai síkon csak egymással szoros és okozatilag közvetlen kapcsolatban írjuk le a jelenségeket, addig a művészi ábrázolásban a dolgok lényegének a kifejezésénél a közvetlen kapcsolatokon és kölcsönhatásokon túl érzelmi és művészi látásbeli vonatkozások is szerepet játszanak. Ha egy tudós az óceán hatalmas méreteit akarja érzékeltetni, akkor azt a CGS rendszer különböző egységeivel hozza kapcsolatba. A költőben, a szovjet költőben az óceán hatalmas méretei, hullámainak gigászi ereje a forradalom viharait, világokat felforgató győzelmes erejét idézi fel. Így forr össze két egymástól látszólag távolieső — egy természeti és egy társadalmi — fogalom a költői látásmód érzelmi telítettségének a hevében.

És itt térhetünk rá a majakovszkiji költői kép leglényegesebb tulajdonságára. A költő számára az óceán — forradalom viszony nem hasonlat, de még metafora és megszemélyesítés sem! A kettő egyszerűen azonos. A haborgó tenger erőktől feszülő képe és a mindent megváltó forradalom tartalma összenőtt, elválaszthatatlan, minőségileg új forma, amely az ábrázolt jelenségét a valóságnál élesebben, pontosabban, érzékelhetőbben, érzelmi telítettséggel jeleníti meg.

Az így keletkezett kép annál maradandóbb, minél pontosabban fejezi ki a dolgok közötti mély és tipikus kapcsolatokat. Hatása azonban gyakran a váratlanság és a szokatlanság tényezőjétől is függ. Majakovszkij sok költői elődje hozta kapcsolatba az emberi haladásba, a józan ész győzelmébe vetett hitet a nappal, a ragyogó napfényvel. Majakovszkijnál ez a gondolat nem egyszerű hasonlatban jut kifejezésre. Belevág a legváratlanabb és legképtelenebb fantasztikumba: nem dicsőíti, hanem egyszerűen lekényszeríti az égről az új élet szabadságát és derűjét sugárzó napot, s mint a győzelmes forradalom vidám óriása vállveregetve beszélget el vele, az egyenrangú társal.

Érdeemes megállni ennél a bonyolult, asszociációkkal teli képnél, mert vizsgálata mélyen bevilágít a költő alkotóműhelyébe. A képnek kétségtelenül van gondolati vonatkozása is, amit körülbelül így lehetne megfogalmazni: a forradalomadta új élet szabadsága, széles lendülete, amelyről évszázadokon át álmodtak az emberiség legjobbjai, ma hétköznapi valósággá lett. Ezt a belső tartalmat azonban a költő egy fantasztikus, de ugyanakkor végtelenül konkrét képsorozatba önti, amely a maga frissességével, váratlan fordulataival százszorosan ragyogni kényszeríti a kifejtett alapmotívumot.

A fenti idézett példa jól érzékelteti Majakovszkij költői képeinek lényegét: a sorok mögött meghúzódó gondolati tartalom a valóság élettől duzzadó, váratlan képei-

ben jelenik meg úgy, hogy a kettő együtt él, s e kölcsönhatásban mindkettő kifejező ereje megsokszorozódik.

2. A szerző munkájának második részében Majakovszkij költői nyelvvel foglalkozik.

A költői képek a szavak, a nyelv tarka szövedékéből tűnnek elő. A nyelv vizsgálata, amely megeleveníti ezeket a képeket, tehát éppen olyan fontos, mint a képek lényegéé.

Majakovszkij nem a »kiválasztottaké«. A széles tömegekhez intézte szavát, s ez megszabta nyelvi alapanyagát is. Ő a mindennapi beszédnyelv szavait, kifejezéseit tette meg költői nyelvének alapjául. Ez azonban korántsem jelentette a költői nyelv leegyszerűsítését, elsőkélyesítését. Majakovszkij megmutatta, hogy ezt a nyelvet is fel lehet izbitani a költői kifejezések hőfokára. Sohasem passzívan, hanem aktívan használta fel a népyelv adta lehetőségeket. Alkotó módon járt el a népi kifejezések, közmondások költeményeibe való beolvasztásakor. Kihasználta a szójátékok vidámságát és gúnyuk megsemmisítő szatirikus életét.

Igen érdekesek azok a fejezetek, amelyekben Papernij Majakovszkij nyelvi munkáját elemzi. Idézi a *Szergej Jeszenyinhez* c. vers utolsó előtti sorait, amelyeknek 12 variációja ismeretes. Rekonstruálja a költő gondolatmenetét, megindokolja, hogyan jutott el az utolsó, minden szempontból tökéletes megoldáshoz. A *Vers a szovjet útlevelelről* c. költemény elemzése közben rendkívül izgalmasan mutat rá, hogyan találja meg a költő azokat az egyedül helyes szavakat, amelyek képesek kifejezni az öket megtöltő belső tartalmat.

Ezeknek a nyelvi vizsgálatoknak az értékét nagyban emeli az, hogy egy elvileg teljesen újszerűen megfogalmazott meggondolás áll mögöttük. A szerző ugyanis párhuzamba állítja a nyelv és a stílus fogalmát. Felveti a kérdést: azonos-e a kettő? Hogyan lehetséges az, hogy a nyelv, amely az irodalmi alkotások alapanyagát képezi, nem tartozik a felépítmény fogalma alá, maga az irodalmi alkotás azonban, amely ezekből a nyelvi elemekből épül fel — igen. Mi okozza ezt az átváltozást?

Papernij rendkívül alapos és éles vizsgálat során mutat rá arra, hogy az író világnézeti beállítottsága az, ami a művészi stílus képrendszerét és az ezt kifejező »egyedül helyes« szavakat, kifejezéseket meghatározza. Ilyenformán az egyes semleges szavak a költő világnézettel telített képrendszerében — mint stílus — már társadalmi állásfoglalást fejeznek ki, és hozzájárulnak az irodalom felépítmény-jellegéhez.

A stílus kérdése tehát az, amely feloldja és megmagyarázza az előbbi látszólagos ellentmondást. A szerző sokrétűen és konkrétan mutat rá Majakovszkij példáján, hogyan kell egy költő stílusának nyelvi anyagát a stílust meghatározó tartalommal szoros és elválaszthatatlan egységben tárgyalni. Ez a belső, elvi meggondolás az, ami oly meggyőzővé és érdekessé teszi a szerző nyelvi vizsgálatait és megállapításait.

3. Igen sok problémát vet fel Majakovszkij lépcsőzetes verselésébe, de különösen verseinek újszerű, szabályokba nem foglalható ritmusa, amellyel a költő forradalmian új formákat hozott létre mondanivalójának merész kifejezésére.

Papernij finom érzékkel bogozza ki a bonyolult ritmus-rendszer alkotóelemeit és előzményeit. Rövid áttekintést ad a Majakovszkij megelőző egész orosz költészet versmérték típusairól. Ismerteti a syllabikus verselés sikertelen erőszakolt kísérleteit, hogy utána részletesen rátérjen az orosz klasszikus syllabo-tonikus verselés kialakulására és meggyökeresedésére. Már itt felhívja a figyelmet arra, hogy a versmérték és a ritmus nem egy és ugyanaz. A ritmus a vers hanganyagának megvalósulása a versmérték keretei között, s a tartalomtól függően mindig változó. Különösen indokolt ez a megkülönböztetés az orosz nyelvben, ahol például egy jambusi sorban több hangsúlytalan szótag kiesése lényegesen megváltoztathatja a sor hangképét, ritmusát egy »szabályos« sorral szemben.

Ezután a szerző rámutat arra, hogy a műköltészet versmérték-rendszerével párhuzamosan létezett és hatott egy másik is: a népköltészeté — a tonikus verselésé. Ebben a rendszerben a hangsúlyos szótagok száma a döntő és állandó, a hangsúlytalanoké változó. Így az ezek ütemét kitöltő hang és szóanyag is állandóan más és más lehet a vers tartalmától függően. Ez a verselés széles lehetőséget biztosít a költőknek, hogy az adott ütem keretein belül a legváltozatosabb formájú ritmusképleteket hozzák létre.

Miután így áttekintette a formai adottságokat, a szerző számos példán bizonyítja, hogy a költemények ritmusának belső mozgatója a tartalom, a gondolat. Ezt a belső dinamizmust fejezi ki Majakovszkij minden eddigi orosz költőnél változatosabb és

tökéletesebb formában. Verseinek alapjául ugyan a népi tonikus verselést tekintette, de ugyanakkor kihasználja a syllabo-tonikus rendszer lehetőségeit is.

Ritmikájának újszerűsége abban áll, hogy költeményeit nem köti le egyetlen ütem-formához. A hangulattól, tartalomtól és a költői szándéktól függően állandóan változtatja ritmusát és ütemét. Már említettük a syllabo-tonikus elemeknek a helyenkénti felhasználását. Gyakran megtörténik, hogy a sebesen vágató mozgást daktilikusokban, a szaggatottságot vagy vontatottságot jambusokban jeleníti meg. Ezek azonban csak néhány sornyi részek. Majakovszkijnál hiába keresünk »szabályos« daktilusi vagy jambusi versszakokat, — a részletek ritmusa az egész költeményt meghatározó gondolatmenetnek van alávetve.

Ritmikájának újszerű oldala az is, hogy a tonikus verselésen belül gyakran él a szótagkihagyás lehetőségével, ami számtalan árnyalatot fejezhet ki: lassíthatja a verset, kihangsúlyozhat bizonyos szavakat stb.

Mindezen elemek kombinációjának eredményeként egy sajátosan új, a megszokott sémáktól eltérő, állandóan változó ritmus jön létre, amelynek felsőbbrendűségét felesleges részletezni. A régi ritmusképletek és Majakovszkij ritmusa között körülbelül az a különbség, ami a dal és a szimfónia között.

Papernij rendkívül érzékeny megfigyelőképességgel elemzi a költő verseinek egész sorát, hogy ezt az újszerű polifónikus költői hangszerelést minél jobban érzékeltesse. Különösen értékesek azok a részletek, amelyek a *Vlagyimir Iljics Lenin* c. elbeszélőköltemény egyes részeinek ritmikáját mutatják be.

4. Majakovszkijnak nemcsak költői képei, szókincse és ritmusa új, hanem a rímei is.

Ezt az újszerűséget és változást is a tartalom, a gondolat minél tökéletesebb kifejezésére való törekvés hozta létre. Majakovszkij számára a szavakhoz és ritmushoz hasonlóan a rím is csak eszköz egy belső tartalom kifejezésére. Ezt az eszközt azonban a költő sokoldalúan továbbfejlesztette, tökéletesítette, hiszen lándzsáknak, bombáknak, korbácsoknak szánta őket, amelyek felrázzák a hallgatóságot és mindig a leglényegesebbet emelik ki a költeményben.

A ritmushoz hasonlóan Papernij itt is egy rövid történeti áttekintést ad az orosz költészet rímformáiról. A syllabikus verselés feminin rímeivel kezd, amelyekben csak azok a szavak rímelhettek, amelyeknek utolsó előtti szótaguk hangsúlyos volt. Majd ismerteti a műköltészet betű-rímekre való törekvését, valamint a népköltészet »komplex összecsengésének« követelményét. Itt nem a betű szerinti egyezés, hanem a szavak hallható hangképének az összecsengése a lényeg. Ismertetését a múlt században élt A. Tolsztoj véleményével egészíti ki. Szerinte a rímben szereplő hangsúlytalan magánhangzóknek semmi szerepük sincsen, annál fontosabb a rímelő szavak mássalhangzóinak összecsengése.

Majakovszkij »hallható« költészetnek nevezte költeményeit, ezért érthető, hogy nem állt meg a betűrímek szűk lehetőségeinél, hanem a népköltészethez hasonlóan a szavak komplex összecsengését teszi meg rímeinek általános követelményeül. Ezen túlmenően helyenként érvényesíti A. Tolsztoj elvét a hangsúlytalan magánhangzók elhanyagolhatóságát és a mássalhangzók összecsengésének fontosságát illetően.

Minthogy a rím nála sohasem öncél, hanem a tartalom kifejezője, mindig tekintetbe kell vennünk, hogy az adott rím mit szolgál. Gyakran a látszólag »gyengébb« rímek szándékos diszsonanciát, a szimplán összekongó hangok ürességet fejeznek ki. Az igazán sikerült rímeire viszont a jól előkészített összecsengés a jellemző. E rímek hangjai (különösen a mássalhangzók) ott bújkálnak a sorok között, összefonódnak, keresztül-karolják egymást, hogy a szövegeken győzelmesen csengjenek össze:

Лет до ста
расти
нам
без старости.
Год от года
расти
Нашей бодрости.
Славьте, молот
и стих
Землю молодости.

(a *Csudajó* c. elbeszélő költemény befejezése)

A polifonikusan változó ritmushoz hasonlóan e rímhangjáték a legmagasabbrendű költői formaművészetet jelzi, amely megteremtette az eddigi orosz költészet legnagyobb, leghaladóbb tartalmának a legmegfelelőbb és legtökéletesebb formát.

5. Papernij könyve rendkívül értékes szolgálatot tesz e magasabbrendű formaművészet megismertetése és elemzése terén.

Módszerének legfőbb érdeme, hogy a felvetett formai kérdéseket mindig a tartalom és a forma megbonthatatlan egységének a szempontjából veti fel, de ugyanakkor kihangsúlyozza a tartalom meghatározó szerepét is. A példák százain mutat rá rendkívül pregnánsan, hogyan alakítják ki a költő mondanivalója és gondolatai a nekik megfelelő újszerű és friss költői képet, ritmust, rímet.

Ugyanakkor azonban nem szigeteli el a költőt elődjektől, s az őt megelőző orosz költészettől. Nagy szeretettel bogozza ki azokat a szálakat, amelyek a klasszikusok tradíciójához és a népköltészet üde levegőjéhez fűzik. Kimutatja, hogyan használja fel az itt szerzett motívumokat, de ugyanakkor hangsúlyozza Majakovszkij költői formaművészetében az újat, ami ugyan elemeiben és egymástól függetlenül előtte is létezett, de minőségileg új szintézisben csak nála valósult meg.

Vizsgálatait sohasem absztrakt módon, hanem az élő költészet konkrét anyagán végzi és olyan könnyed előadásmódban, hogy az ember szinte szépirodalmi műnek érzi a munkát.

Ez a hang azonban veszélyeket is jelent, amelyeket helyenként sajnos nem került ki az író. Különösen az első részben (Költői kép) találunk olyan helyeket, amelyekben felesleges ismétlés (pl. a költői kép kialakulásának, mibenlétének több helyen való kifejtése: 1., 7. fejezet), bőbeszédű kommentár fordul elő. Ez a bőbeszédűség nyilvánul meg az egyes melléktémák kidolgozásánál is (pl. 5. fejezet), ami annál inkább feltűnő, mert a főtémát, nevezetesen a költői kép mibenlétét, kialakulását, rendszerét véleményünk szerint nem dolgozta ki kellő részletességgel. Nem mutatott rá a témában rejlő mélyebb összefüggésekre, s az összefüggéseket szerkezetileg nem hangsúlyozta eléggé.

Meg kell azonban jegyezni, hogy mindez csak az első részre vonatkozik. A könyv másik három része ilyen szempontból kifogástalan.

Jó vonása a könyvnek, hogy, ha mellékesen is, de rámutat Majakovszkij fejlődésére, s arra, hogy e fejlődés hogyan ment végbe a formák területén. Ezt azonban csak a szókincs, a ritmus és a rím esetében teszi meg. Nagyon érdekes lenne egy ilyen fejezet a költői képről szóló részben is.

Helyes az az újszerű szempont, ahogyan a stílust és a nyelvet vizsgálja. Véleményünk szerint azonban az irodalmi nyelvet stilisztikailag nem elég csupán a szókincs szempontjából vizsgálni, be kell kapcsolni ebbe az alak- és a mondattant is.

Összegezve: Papernij könyve értékes alkotása a mai szovjet stilisztikának. Új szempontból és újszerűen veti fel Majakovszkij alkotómunkásságának formai kérdéseit.

Természetesen mint úttörő munka nem törekszik és nem is törekedhet teljességre. Mint a bevezetőben említi, célja csupán az volt, hogy felkeltse az érdeklődést Majakovszkij költői mesterségének néhány olyan kérdése iránt, amely a mai szovjet irodalomban is aktuális.

S ezt sikerült is tökéletesen elérnie.

Botka Ferenc

SZOVJET FOLYÓIRATOK

CSICSEROV, I. I.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ И
ПРОБЛЕМА СЛУЧАЙНОГО

[A drámai konfliktus és a véletlen problémája]

Izvesztyija AN SzSzsZr, OLiJA, 1956. 1. sz. 52—64. p.

Csicserov tanulmánya bevezetőjében a konfliktus meghatározásával foglalkozik: a drámai konfliktus az élet reális ellentmondásainak specifikus művészi kifejezése — írja. A konfliktus különböző élet-célok összeütközése, e célokra törő különböző jellemű emberek útjainak kereszteződése, a különböző akarati törekvések összeesapása következtében jön létre és fejlődik. A mű alapvető művészi eszméje tárul fel a konfliktusban (különösen vonatkozik ez a drámai műfajra). A konfliktus az élet hétköznapi, külsőleg nyugodt folyamatának megbontása. Rend szerint a küzdő felek egyike megsérti az erkölcsi és egyéb normákat és törvényeket, amelyeket a társadalom állított fel. A színművekben a fő- és alapvető konfliktus mellett természetesen lehetnek kisebb jelentőségű mellékkonfliktusok is.

A szovjet élet fejlődése során a színdarabokban ábrázolt konfliktus is megváltozott, fokozatosan elvesztette antagonisztikus osztályjellegét. Az antagonisztikus osztályjelleg az olyan konfliktusra jellemző, amelyben két világ — a kapitalizmus és a szocializmus — csap össze. A két világ e harca természetesen rányomja bélyegét a szovjet művekre is, nem szabad azonban a szovjet színművek konfliktusát antagonisztikusnak tekinteni.

Ugyancsak helytelen — írja Csicsserov — a konfliktust azonosítani az ellentmondással. A konfliktus csupán az ellentmondás kifejezésének eszköze.

Az élet ábrázolása akkor tipikus egy darabban — folytatja cikkét Csicsserov — ha az író az életet a maga sokoldalú bonyolultságában mutatja meg. A realizmus esztétikája számára ezért rendkívül lényeges kérdés, hogy lehet-e ábrázolni irtó-

dalmi, művészeti alkotásban szokatlan, kivételes jelenségeket. Egyes kritikuskok és esztétikusok tagadják ennek a lehetőségét. Szerintünk — írja Csicsserov — az élet bonyolultságának helyes ábrázolása megköveteli a törvényszerű és a véletlen dialektikus összehangolását. A véletlen is tipikus lehet, ha feltárja az eseményekben és jellemekben a törvényszerűségeket.

A marxista filozófia azt tanítja, hogy a véletlen az egyedi, a lényegtelen, a törvényszerű az általános, a lényeges. A véletlennek azonban az egyes ember sorsában döntő szerepe lehet. Az irodalom és művészet tehát, amikor az emberek sorsát mutatja be, felhasználhatja és ábrázolhatja a véletlen jelenségeket is. A kérdés csupán e felhasználás mikéntjében van. A véletlenek halmozása az író elkerülhetetlenül az élet törvényszerűségeinek megszegéséhez, szubjektívizmushoz és relativizmushoz vezet.

Bekerülhet a véletlen a cselekménybe, annak expozíciójába is, de sohasem lehet a cselekmény alapvető tartalma. Csicsserov idézi Dobroljubovot, aki a skolasztikus nézeteket bírálva, a következőket írja: »A skolasztikus követelmények szerint a műalkotás kizárja magából a véletlen lehetőségét: a műalkotásban minden szigorúan célszerű, mindennek egy adott pontból következetesen kell fejlődnie, logikusan, szükségszerűen s egyszersmind természetesen... Vélelennyünk szerint a műalkotásnak bármilyen cselekményben lehetséges és szükséges feláldozni az elvont logikát abban a meggyőződésben, hogy az életnek és a természetnek megvan a saját logikája és meg lehet, hogy ez a logika sokkal jobbnak bizonyul annál, amelyet oly gyakran erőltetünk...!«

Marx úgy értelmezte a véletlen szerepét, mint faktort, amely meggyorsítja vagy lelassítja az események menetét, de nem tartotta a véletlen ezen események tartalmának, lényegének.

Csicserov ezután a szovjet drámairodalom néhány példáján mutatja meg, hogy mikor használta fel az író helyesen vagy hibásan a véletlen elemeket. Hibás például Szozronov *A szív nem bocsájt meg* című színműve, mert a szerző a konfliktus megoldását teljes egészében egy véletlen esetre alapozza. (Topilin, a darab főszereplője, lelövi saját fiát, mert sapkájáról — amelyet az igazgató adott kölcsön a fiúnak — azt hiszi, hogy az igazgatóra lőtt.)

Helyesen használta fel a véletlen elemeket *Páncélvonatot* című darabjában Vszevolod Ivanov: Versinyin életében egy véletlen találkozás lendíti előre a törvénytörő döntő változásokat.

A klasszikusok mesterien tudták felhasználni a véletleneket. Desdemona nevezetes kendője kiváló példa a véletlen alkalmazására drámai konfliktus bonyolításában. Véletlenek egész sorozatát építi egybe Osztrovszkij a *Vihar* című darabjában: Borisz szüleinek halála, Kabanov elutazása, a kiskapu kulcsa, az örült hölgy megjelenése az első és negyedik felvonásban — véletlen elemek, melyek azonban tökéletesen beilleszkednek a dráma törvénytörő fejlődésének menetébe.

Hibás a véletlenek alkalmazása, ha azok olyan reakciókat váltanak ki a dráma szereplőiből, vagy olyan viselkedéssel vannak összefüggésben, amely ellentétben áll a szereplők jellemével.

A véletlenek túlzott hangsúlyozása, felduzzasztása a naturalizmus egyik jele. A naturalizmus a jelenségeket pontos külső megjelenési formájukban ábrázolja, azok belső összefüggései nélkül, és arra törekszik, hogy ezeket a felszíni, külsőlegesen összefüggéseket lényeges, belső összefüggésekké kiáltssa ki.

Az új feltárása gyakran összekapcsolódik a tipikus jelenségek szokatlan, rendkívüli körülmények közötti bemutatásával. Az ilyen rendkívüli körülmények (szerencsétlenség, betegség, halál stb.) segítségével az író mintegy próbára teszi és új oldalról mutatja be hősei jellemét.

A véletlen problémája szorosan összefügg a váratlanság kérdésével. A váratlan fordulatokat a szerzők eredményesen fel tudják használni a cselekmény bonyolításában. Például a *Ljubov Jarovaja*-ban Koskin Panovától megtudja, hogy Groznoj komizsár ékszereket harácsolts — ebből egy csapásra világhossá válik előtte, hogy Groznoj áruló. Gyakran alkalmazta darabjaiban a váratlan tényezőket Scribe. Nála azonban a váratlan elemek a bonyo-

dalom fő-alkotórészeit képezik s így művei az élet felületén maradnak.

Befejezésül Csicsserov megállapítja, hogy a véletlen problémája a szovjet drámairodalom fejlődésében nagy szerepet játszik. E kérdés megoldása nélkül nem lehet megoldani a cselekmény érdekes és helyes kibontakoztatásának elvi problémáit. A művészet és az irodalom nem mellőzheti a társadalom és az egyes emberek életében jelentkező véletlen jelenségek ábrázolását.

E cikkben csupán a problémákat vetettük föl, a kérdés kidolgozásának útját próbáltuk megtalálni. A további feladat: a művek alapos, részletes elemzése útján kidolgozni magas elméleti színvonalon a véletlen problémáját — zárja be tanulmányát Csicsserov.

R. L.

FJODORENKO, N. T.

КИТАЙСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ
ПОЭЗИЯ. ЭПОХА ТАНЬ

[A klasszikus kínai költészet. Tang korszak]

Izvesztyija AN SzSzSzR, OLiJA, 1956. 1. sz. 7—19. p.

A kínai a többi népnél lényegesen korábban ért el magas szellemi és anyagi műveltséget. Számos jelentékeny felfedezéssel és eszmével gazdagította az emberiséget; a kínai kultúra nagy hatással volt az ázsiai népek szellemi fejlődésére.

A kínai állam egyike a legrégebbiekeknek. A leletek egész sora tanúsítja, hogy már ötezer évvel ezelőtt a Sárga folyó völgyében magas szinten álló neolit, majd az i. e. XVIII. századtól kezdve (San-In korszak) bronz kultúra alakult ki. A San-In korszak rabszolgatársadalmában kivirágzanak a rituális táncok, a zene, a költészet.

A legrégebb kínai irodalmi emlék a *Sicsing* (Dalok könyve). Az i. e. XI—VII. századokban keletkezett, de a mai napig megőrizte képeinek, színeinek, eszméinek frissességét. A dalokban sokoldalú, gazdag ősi kultúra, nemes gondolkodás és érzelem tükröződik vissza. A *Sicsing* méltó társa a világirodalom olyan klasszikus alkotásainak, mint az *Iliás*, *Odyseia*, *Mahabharata* stb. Amellett a *Dalok könyve* az első — népi szájhagyományon alapuló — rimes költői emlék.

A *Dalok könyve* több mint háromszáz dalt tartalmaz, s tárgy szerint csoportosítva négy részből áll. Az első rész lírai költeményeket és munkadalokat, a máso-

dik az udvari költészet darabjait, a harmadik nagyrészt epikus jellegű műveket, a negyedik pedig szellemek és ősök tiszteletére írt templomi énekeket foglal magában.

Az i. e. IV. században alakul ki a dél-kínai Csü birodalomban az ún. csüi költészet, amelynek legjelentékenyebb képviselője Csü Jüan (340—278), Kína első nagy költője. Költészetét eredetiség, a kor problémáinak világos érzékeltetése, a társadalmi élet jelenségeinek tárgyi ábrázolása jellemzi. Széles látóköre, bátor eszméi szabadságszeretettel, a zsarnokság gyűlöletével párosultak. Műve a kor kultúrájának szintézise.

A kínai költészet fejlődésének következő fontos állomása a Han-korszak (i. e. 260—i. sz. 220), amelyet gazdasági és kulturális felemelkedés jellemez. Irodalmi szempontból a *Juofu* (Zenepalota) népdalgyűjtemény keletkezése, valamint egy realista szemléletű költőcsoport működése teszi nevezetessé.

A Han-dinasztia bukása utáni évszázadok is jelentékeny költőkkel ajándékozták meg a kínai irodalmat. Ezek közül is kiemelkedik Tao Jüan-ming (IV. sz. vége—V. sz. eleje), akinek költészetét a paraszti élet realista ábrázolása jellemzi, valamint Pao-Csao, aki az elnyomott társadalmi rétegek bánatának adott hangot.

A VII. század elején jön létre a Tang-birodalom (618—907). Három évszázados fennállása alatt Kína hatalmas területet ölel fel és óriási gazdasági fellendülésen megy keresztül. Ez a kínai költészet virágkora.

A korszak első felének költészetét a líra, elsősorban a szerelmi költészet kivirágzása jellemzi. Legkiválóbb költője Li Pao (701—762), akinek költészete rendkívül eredeti hangú, szenvedéllyel teli. Romantikus képekben, hiperbolákban fejezi ki világnézetét; az emberi sorsról, halálról, szerelemről versel, de az »örök« témákat korának színeivel, képeivel tölti meg. Jellemzőek költészetére az egyszerű, kevésszavú, érzelmekben bővelkedő, utólréhetetlenül hangulatos versei:

A fodrozó vizen
Őszi hold képe leng,
A déli tavon
Nyugalom és csend.

S azért susog oly búsan
A lótosz levele,
Hogy az én szívem is
Bánattal legyen tele.

(*A fodrozó vizen*)

A Tang birodalom hanyatlásának idején élt Kína egyik legnagyobb költője: Tu Fu (712—770). Költészetének főelemei a hazaszeretet, aggodás népe sorsáért. Mély együttérzés szerencsétlen, vérért hullató, nyomortól sújtott népével, nagy-szerű humanizmus szövik át verseit. Szenvédélyes hangon fordul szembe az elnyomókkal, a zsarnoksággal, a feudális társadalom sötét erőivel, a háború szülte pusztulással.

S a katonák vérével
Telt meg a tó,
Vörösek lettek
Habjaid Csentaó.

(*Síratóének a Csentaói vereségről*)

Verseit élénk színekben, tájképekben tükrözik a Tang-korszak életét. Tu-Fu nyelve finom, költeményei rövidségükben kifejezők, eszmékben, érzelmekben gazdagok. Tu-Fu máig is Kína egyik legolvasottabb költője.

A Tang-korszak költői közül külön hely illeti meg Po Csü-jit (772—831), aki korának legnépszerűbb költője volt. Művészetének alapelve a népiesség és realizmus. A monda szerint verseit felolvasta a népnek, és a kapott bírálatok alapján csiszolta őket. Bátran vetette fel a társadalmi problémákat, bátran mondott ítéletet is. Egyik versét, amelyben szemtet gyönyörködtető leírást ad az ünnepségre felvonuló urak színes menetéről, például ilyen váratlan fordulattal fejezi be:

E nyáron Csannanban
Az aszálytól kiszáradt minden berek.
És Csiücsu faluban
Embert ettek az emberek.

(*Jóllakott lovakon, szép ruhákban*)

A Tang-korszakban az említettekén kívül még számos nagy költő működött: Han Jü, Jüan Csen, Li San-ini, Ven Ting-jün. Végezetül az is megemlítendő, hogy ebben a korszakban alakult ki a népi dallamokat feldolgozó csi elnevezésű dalforma is.

V. P.

KETTLE, ARNOLD

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В 1955 ГОДУ

[Az 1955. év angol irodalma]

Inosztrannaja lityeratura, 1956. 4. sz. 219—229. p.

Az ötvenes évek angol irodalmának helyzete nem nagyon kedvező. Ezt bizonyítja a irodalmi folyóiratok és szemlék

teljes hiánya is. A *Times* irodalmi mel-
lékletét csak az egyetemi körök ismerik,
a *New Statesman*, *Spectator*, *Listener*,
valamint a napilapok irodalmi cikkei
főleg könyvkritikai, színházi vagy álta-
lános kulturális kérdésekkel foglalkoznak,
és amellet példányszámuk is viszonylag
kicsi. A milliós példányszámban megje-
lenő napilapok viszont teljesen mellőzik
az irodalmat, a rádió műsorában pedig
az irodalom az ún. harmadik adásba szo-
rult, és csak a »kiválasztottaknak« szól.

Angliában tehát az irodalom még a
burzsoá társadalmak mércéjével mérve
sem kelt túl nagy érdeklődést. Ez persze
nem jelenti azt, mintha az ideológiai
harcban nem volna fontos szerepe, de
száz vagy ötven év előtti »élesztő« hatása
kétségtelenül csökkent.

Az angol kulturális élet jellemzője a
»jó« és a »népszerű« irodalom szemben-
állása egymással. Az első fogalmi körbe
a többé-kevésbé komoly irodalom, a má-
sodikba a tisztán pénzszerzés végett írt
könyvek tartoznak. A határvonal a két
kategória közt persze nem húzható meg
határozottan, már csak azért sem, mert
a komoly, jószándékú írók nagy része csak
nehezen tud műveiből megélni, és így
időnként arra kényszerül, hogy hasznot-
hajtó műveket is írjon. Ez írók tevé-
kenységi köre egyébként igen szűk, el-
zárkóznak a népszerű irodalommal élő
tömegektől, az ún. »highbrow« írók körét
alkotják, az olvasó tömegek viszont ép-
pen ezért pedánsoknak, unalmasoknak
bélyegzik őket.

Az irodalmi — csakúgy, mint a politi-
kai vagy a gazdasági — élet egyik olda-
lán az amerikai imperialisták uszályhor-
dozó, a másikon a széles népi tömegek
állanak. A »highbrow« írók egy része
ugyan azt hangoztatja, hogy távol áll min-
den politikától, valójában azonban az
1951. évi békefelhívás visszhangja bizo-
nyítja, hogy az angol írók is felismerték
koruk égető problémáit.

Az ideológiai harc nem folyik nyílt vi-
táiban. Az empirizmus hagyományai
Angliában olyan erősek, hogy még a ha-
ladó értelmiség is szembenáll mindenféle
elmélettel. A brit imperializmus hanyatlá-
sa folytán megrendült optimizmus mégis
kétirányú kristályosodást hívott életre: a
haladó erők a marxizmus, az reakcióso-
k pedig a katolicizmus (vagy az anglikaniz-
mus) eszméit szívták magukba.

A kulturális élet legveszélyesebb jelen-
sége az amerikai imperializmus gondolat-
világának térhódítása: a milliós példány-

számokban megjelenő, olcsó, szentimentá-
lis, pornográf irodalom beáramlása.

Az amerikai hatás az irodalom komo-
lyabb területeire is benyomult. Felismer-
hető például J. B. Priestleynél, az Ame-
rikába kivándorolt A. Huxley, W. H. Au-
den, Christopher Isherwood műveiben,
S. Spender magatartásában. Az amerikai
»rémregény«, például J. Cain: *The
Postman Always Rings Twice* (A postás
mindig kétszer csenget) című regénye
számos angol regény forrásává vált.

Ugyancsak nagy, de kevésbé egyöntet-
teűn értékelhető hatásuk van az amerikai
realista íróknak (Hemingway, Dos Passos,
Fitzgerald, Steinbeck stb.). Jellemző, hogy
még haladó írók is, például J. Aldridge
egyideig olyan regények stílusában ír-
tak, mint Steinbeck: *The Grapes of Wrath*
(Érik a gyümölcs) vagy Hemingway: *Fare-
well to Arms* (Búcsú a fegyverektől)
című művei.

Ugyanitt kell megemlíteni az Ameriká-
ból Angliába költözött írók, elsősorban T.
S. Eliot jelentőségét, akik az amerikai
tradíciók, a kozmopolitizmus mellett propa-
gálják a »nyugat-európai« kultúrát.

A »highbrow« irodalomtól eltérően az
ún. »middlebrow«, a kalmáirodalom, fő-
leg a középosztályhoz fordul. Jellemző
képviselői: Ch. Morgan, S. Maugham, A.
J. Cronin, D. Sayers, D. du Maurier, C.
Forester, Ph. Bentley és mások. Ez írók
egy része becsületos, elismerést érdemlő
műveket is írt — például Cronin: *The
Citadel* (Réztábla a kapu alatt) —, sokan
közülük kiváló stiliszták, de műveik alap-
jában véve mégis a kispolgári eszménye-
ket szolgálják.

A dekadens, reakciós irodalom legkie-
melkedőbb képviselője T. S. Eliot. A hú-
szas években írt verseiben, elsősorban
The Waste Land (A meddő föld) című
művében a hanyatló kapitalizmus szelle-
mi ürességét fejezte ki. Azóta azonban
mind reakciósabb irányba haladt, amit
elsősorban a *Four Quartets* (Négy kvar-
tett) bizonyít. T. S. Eliot igen nagy hatá-
sal van a fiatal költőkre és drámaírókra,
ennek tulajdonítható, hogy a mai költői
színművek általában vallásos jellegűek.

A burzsoá regényírók közül nagy sze-
repe van még az amerikai regények és
filmszenáriumok modorában író Graham
Greene-nek, valamint a kiváló szatirikus-
nak indult, de később dekadenssé fajult
E. Waugh-nak. Az antikommunista irány
legjelentősebb képviselői S. Spender, A.
Köstler, valamint a nemrég meghalt G.
Orwell, akinek különösen a *Nineteen-
Eighty-four* (1984) című regényét propa-

gálták széles körökben. A korábban szabadgondolkodó, racionalista A. Huxley és eszmetársai az utóbbi években mind reakciósabb elveket hirdettek.

A reakciós írókkal szemben többségben lévő jószándékú írók klasszifikálása nehéz feladat. Se Dylan Thomas, se Joyce Cary nem haladó író, mégis igazságtalan volna T. S. Eliottal vagy E. Waugh-val egy kalap alá venni őket.

Rátérve az irodalom egyes ágaira megállapítható, hogy az angol költészet siralmas képet mutat. A költőknek rendkívül kis közönségük van — hétszázötven példányban megjelenő kötet már jelentékenynek számít — és a harmincas évek tchetséges költői (W. H. Auden, C. Day Lewis, L. MacNeice, S. Spender) vagy megálltak fejlődésükben vagy misztikus irányzatoknak hódoltak be. Az idősebb költők közül W. de la Mare most is tiszta lírát ír, H. MacDiarmid megőrizte vezető helyét a skót irodalomban, Edith Sitwell pedig még meg is kísérelte áttörni a szűk és modoros költői tradíciókat. Mások okos, őszinte, kifinomult verseket írnak, de költészetük tematikailag szűk, és ők maguk sem érzik társadalmi hovátartozásukat. Dylan Thomas utolsó színműve például igen költői hangú, eszmeileg azonban nem tisztázott.

A költészetről összefoglalóan tehát azt kell megállapítani, hogy Angliának W. B. Yeats óta nincs igazán nagy költője.

A dráma helyzete sem vigasztalóbb. A legnevesebb színházak főképp klasszikus darabokat játszanak, az időnként színre kerülő mai tárgyú darabok általában középszerűek és unalmasok. Ritka kivételt az olyan színmű, mint Christopher Fry: *The Lady's Not For Burning* (A hölgy nem égetnivaló) vagy T. Rattigan: *The Winslow Boy* (A Winslow-fiú). Az is jellemző, hogy az üzleti szellemben vezetett színházak még az olyan neves szerző darabját sem játsszák, mint Sean O'Casey.

A regény valamivel biztatóbb képet mutat, mert megőrizte népi gyökereit. De a múlt század nagy öröksége már alig-alig melegít. A legjelentékenyebb burzsoáliberális író: E. M. Forster például *A Passage to India* (Indiai utazás) óta egyetlen regényt sem írt. I. Compton-Burnett regényeinek tematikája pedig igen körülhatárolt, valamennyi a század elejéről szól.

Végezetül rá kell mutatni a haladó írók különlegesen kedvezőtlen helyzetére. A tömegekkel való kapcsolatukat csupán a *Daylight* folyóirat, meg a *Unity* színpadok segítségével tudják fenntartani. Ez

írók közül J. Lindsay a *The British Way* (A brit út) című regénysorozatában elsőként tett kísérletet arra, hogy az angol életről teljes képet adjon. Gwynn Thomas, walesi író az angol munkásmozgalom kezdetét ábrázolta nagyszerű regényében, L. Daugherty pedig kiváló bányászregényt írt. Az említettekén kívül a legnagyobb jelentőségű fiatal írók J. Aldridge, *The Diplomat* (A diplomata) és a *Heroes of the Empty View* (A pusztaság hősei) szerzője, valamint Doris Lessing, akinek afrikai tárgyú művei (*Grass Is Singing* — A fű dalol, *Five Short Stories* — Öt elbeszélés) kiemelkedtek.

V. P.

REIZOV, B. G.

ПОНЯТИЕ ФОРМЫ В АНАЛИЗЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

[A forma fogalma a műalkotás elemzésében]

Vesztnyik Leningradzkovo Unyiversziyeta, 1955. 12. sz. 93—110. p.

Az érdekes témáról érdekes felfogásban megírt tanulmány vitacikk gyanánt jelent meg a folyóiratban.

A szerzőnek három esztendővel ezelőtt is jelent meg munkája ebből a problémakörből *Az irodalmi mű tartalmának és formájának kérdéséhez* címmel (Vesztnyik LGU, 1952. 5. sz.), majd *A műalkotás formájának fogalmáról* címen (Zvezda 1953. 7. sz.). 1953—54-ben más esztéták tollából is több értekezés látott napvilágot a műalkotás formájának kérdéséről. Részben ezek meglátásaival száll vitába dolgozatában Reizov.

A tanulmány egész bizonyítási és érvelés-anyaga két főgondolat köré csoportosul. Az első — amely egyben alapgondolata a cikknek — röviden így foglalható össze: a műalkotás formája és tartalma egymástól sem gyakorlatilag, sem elvontkozottatva nem választható külön, egymással nem állítható szembe (ezért nem helyes a műalkotás formájának aktív visszahatásáról, az új tartalommal szemben elmaradó régi formáról beszélni, stb.) »A műalkotás minden egyes tetszészerinti eleme tartalom is, és a forma nem választható el a tartalomtól a mű semmilyen részletében, elemében sem.«

A másik — mintegy az alapgondolatot kiegészítő — megfogalmazás így szól: az esztétikában a »forma« műszavát, a műalkotás formáján kívül még egy foga-

lom jelöléssel használják. A művészetet, mint formát jelölik meg a valósághoz, mint tartalomhoz képest. Az esztétikai tévedések jelentős része abból ered, hogy összekeverik a művészetet, mint formát a műalkotás formájával. Ezért beszélnek azután a műalkotás formájának aktív jellegéről, viszonylagos önállóságáról.

Az esztéták a műalkotás formájának és tartalmának különválaszthatóságáról, önállóságáról alkotott nézeteik szerint három táborra oszlanak. Egyesek igenlő választ adnak: szerintük a műalkotás formája önálló, aktív hatású lehet, s a forma ellentmondhat a tartalomnak. Ez a nézet még nemrégiben általánosan elfogadottnak számított és szélesben elterjedt az esztétikai irodalomban, a tankönyvekben, az oktatásban. Reizov e nézet követői közül főként F. I. Kalosin *Tartalom és forma a műalkotásokban* című monográfiájával (Goszpolitizdat, 1953) száll vitába. Mások — s ezeknek táborába tartozik a szerző — tagadóan válaszolnak a kérdésre: szerintük »nem állíthatjuk szembe a műalkotás formáját tartalmával, nem fedezhetünk fel a műben formát, amely a tartalomnak ellentmondó vagy hozzá való viszonyában aktív volna«. A harmadik tábor egyetért azzal, hogy a műalkotás formája nem mondhat ellent a tartalomnak és nem játszhat aktív szerepet hozzá képest, viszont azt állítja, hogy a műalkotás formáját — hacsak elvontan is — elválaszthatjuk a tartalomtól. E nézet hívei közül a szerző A. G. Jegorov *A tartalom és forma kérdése a művészetben* c. tanulmányát (Voproszi filozofii, 1954. 4. sz.) elemzi.

A nehézség már a kérdésfeltevésben ott rejtőzik, mert az életben különböző fogalmakat jelölünk a »forma« nevével. Pl. a marxizmus klasszikusai a termelőerőkhöz, mint tartalomhoz képest a termelési viszonyokat, mint formát jelölték meg. Helytelen lenne azonban ebből olyan következtetést levonni, hogy bármely tárgy, amelyet formának nevezünk, olyan viszonyban van a tartalommal, mint a termelési viszonyok a termelőerőkkel. Reizov tagadja, hogy a tartalom és a forma egységéről és ellentmondásáról más jellegű jelenségek alapján megállapított törvényt az esztétikában is alkalmazni lehet. Az esztéták gyakran terjesztik ki mechanikusan a műalkotás tartalmára és formájára e tétel érvényét. Bonyolítja a hibát a két forma-fogalom fentebb ismertetett összekeverése.

A szerző rámutat, hogy Kalosin említett könyvében eredménytelenül kísérletezik a műalkotások tartalmának és formájának szétválasztásával és többnyire a két forma-fogalom felcserelésének útvesztőjébe téved. Így Kalosin az egyes műalkotás tartalmául a valóságot jelöli meg, s ezzel a valóság teljes ábrázolási módját — lényegében az egész művet — a formához kénytelen sorolni. Például: L. Tolsztoj *Gyermekkor, serdülőkor* és Gorkij *Az anya* c. regényei tartalmaként az anyai szeretet eszméjét jelöli meg, amely különböző anya-alakokban (mint formában) jut kifejezésre. Reizov úgy látja, hogy Kalosin tartalomnak jelöli meg azt, ami közös lehet az irodalom, festészet, zene stb. alkotásaiban, formának pedig azt, ami az adott művet a másiktól megkülönbözteti. A tartalom ezzel mintegy kívül kerül a művön. Különösen világos ez abban a példában, ahol Kalosin az opera zenéjét, mint formát jelöli meg a szövegben megtestesülő tartalommal szemben, a *Hattyúk taváról* szólva pedig e Csajkovszkij-mű eszmei-zenei tartalmának és az ezt megtestesítő koreográfiai formának egységét méltatja. Tehát az operában a zenét, a balettben a táncot kiszorítja a tartalom fogalmából. Súlyos hiba adódik e helytelen gondolatmenetéből akkor, amikor a múlt egyes művekben jelentkező idealizálását, szépítését a forma hibájához sorolja, amely ellentétbe került az ábrázolt valósággal, mint tartalommal.

Reizov ezután azt bizonyítja, hogy sikertelen Jegorov kísérlete is, amellyel említett tanulmányában legalább »elvonatkoztatva« szét akarja választani a tartalmat és formát a műalkotásokban. Jegorov e műveletbe maga is belebonyolódik. A tartalmat a »művész által ábrázolt valóság«-ban jelöli meg (Reizov szerint helyesebben a valóság ábrázolása illik ide), később azonban kijelenti, hogy »nemcsak a tartalom, hanem a forma is a valóságot tükrözi vissza«. Így a tartalom meghatározása mintegy a formára is ráillik. Nem sikerül Jegorovnak megnyugtatóan meghatározni a tartalomról »lefejtett« formát sem. A »belső szerkezet«, a »cselekmény«-vonal a »kompozíció« éppúgy a tartalom elemei is, mint a formáé. Jegorov A. Tolsztoj *Golgotáját* hozza fel a kompozíció példájául. »A trilógia második és harmadik részében a szerkezet elválaszthatatlanul összeköti a néptömegek mozgását és az egyéni hősök sorsát« — írja. De vajon ez csak a forma kérdése?

Élesen bírálja Reizov a tanulmányok azt a részét, ahol Jegorov a tartalom és forma egységét csak a realista művészetre vonatkoztatja (szintén a két tartalom-, illetve forma-fogalom összekeverése alapján). Nem helyes ennyire szembeállítani a realista és nem realista művészetet a legalapvetőbb esztétikai kategóriák szempontjából, amelyek magát a művészet életét és lényegét határozzák meg, s amelyeken kívül művészet nem létezhet. »Végső soron odajutnánk, hogy a nem realista művészet általában nem művészet, másrészt minden, ami megfelel a művészet törvényeinek — realista művészet.«

Egy-egy fejezetet szentel a tanulmány két érdekes, az előbbiekhöz kapcsolódó gondolat kifejtésének.

Jegorov és mások, pl. M. Kagan — az *Elmaradt vita* c. tanulmány (*Zvezda* 1954. 7. sz.) szerzője — a műalkotásokkal szemben két kritériumot állítanak fel: a valóság ábrázolásának helyességét és a forma megfelelését a tartalomnak. Ez felesleges. A műalkotás feladata a valóság minél szélesebb, mélyebb ábrázolása. Ez az egyetlen lehetséges kritériuma a műalkotásnak. A második felesleges, hiszen mit ér, ha a torz tartalomnak torz forma is felel meg? Igaz, hogy a tudománytól is a valóság hű ábrázolását követeljük. Felmerül tehát a művészet specifikumának kérdése. A kritérium ugyanaz a tudománnyal és a művészettel szemben, de e hűség elérésének eszközei mások — írja Reizov.

A másik gondolat a új tartalom és a »régí forma« közötti harc elméletét cáfolja; bizonyítja, hogy amit ebben az esetben »régí« formának neveznek, az nem forma, hanem műfaj. Ilyen a gyakran emlegetett klasszikus tragédia, illetve klasszikus vígjáték lehetőségeinek szembe kerülése az új tartalommal. A műalkotás formája »egyszeri, megismételhetetlen«, nem kerül összeütközésbe új tartalommal, hanem eredeti tartalmával elválaszthatatlan egységben él a műben.

Reizov tanulmányában hangoztatja, hogy e kérdések vitájának lezárása csak hosszú tudományos fejlődés eredményeképpen jöhet létre. A jelen cikk csak néhány már világosan látható következtetést kívánt levonni. A műalkotás formájának fogalmát Reizov sem tudja megnyugtatóan meghatározni. Elmefuttatása végén a formát, mint azt a közvetítő elemet jelöli meg, amelyen keresztül a műalkotás tartalma eljuthat a nézőhöz, hallgatóhoz, olvasóhoz. E forma az adott mű-

alkotásban változatlan, de a különböző korok, lelki alkatok másként érzékelik, benne más és más tartalmat találnak. A tartalomnak ebben az interpretálásában, a műalkotás társadalmi funkcionálásában fedezhető fel a forma funkciója.

Az említett műveken kívül a cikk bibliográfiája még két tanulmányt említ: A. I. Burov *A tartalom és forma specifikuma a művészetben.* (*Voproszi filozofii*, 1953. 5. sz.) és D. Scseglov *A forma újító hatása és tehetetlensége* (*Tyeatr*, 1954. 8. sz.) c. munkáját.

E. J.

TRIFONOVA, T.

ПРОЗА В 1955 ГОДУ

[A prózairodalom 1955-ben]

Nyeva, 1956. 1. sz. 156—171. p.

Az elmúlt évben — írja Trifonova bevezetőül — egy könyv sem váltott ki olyan általános érdeklődést, mint az előzőben Leonov *Orosz erdője*, Granyin *Kutatókja*, vagy Panova és V. Nyekraszov művei. Ez mégsem jelenti, hogy az irodalom nem fejlődött: fejlődését nem lehet csupán a legkiemelkedőbb művek alapján meghatározni és — Belinszkij szavaival — »...nem minden évben lehet világosan meglátni és meghatározni ezt a folyamatot«.

A cikk a továbbiakban az irodalmi riport kérdését tárgyalja. Összehasonlítja Kalinyin *Holdas éjszakák* és Zsesztyev *Egy fedél alatt* c. műveit.

Kalinyin egy falusi párttitkár, Szemjonov alakjában mutatja meg, hogy a párthatározatok megvalósítását sokhelyütt megakadályozza a sablonosság, amely megöli az alkotó munkát és lélektelenné teszi az embereket. Az emberek ábrázolása teljesebb, sokoldalúbb, mint Kalinyin eddigi műveiben; feltárja gondolataikat, érzelmeiket. Jeremin, a főhős személyében egy másik vezetésre alkalmasabb típust állít az olvasó elé. De a vezető feladata nemcsak az — világlik ki a műből —, hogy végrehajtsa a párthatározatokat, hanem az is, hogy meglássa az élet gyakorlatában felmerülő problémákat. Az író meggyőzően ábrázolja a falusi élet problémáit, de — bár nem szépitget, nem rejti el a nehézségeket és elmentmondásokat, — legtöbbször csak egyes jelenetekben említi őket. Főként a vidéki vezetés kérdéseivel foglalkozik és csak művének második részében ábrázolja a népet, az egyszerű embereket.

Zsesztyev egy elmaradott kolhoz életét írja le. Feladata, hogy megmutassa, mi okozta a nemrég még erős gazdaság lemaradását. Zsesztyev — igen helyesen — az emberek belső életében keresi ezeket az okokat.

»Kalinyin és Zsesztyev műveinek egyéges vonása a világos, publicisztikai tendencia, a közvetlen beavatkozás az életbe. De míg Kalinyin elsősorban a jelenségeket vizsgálja, addig Zsesztyev minde-nekelőtt magát az embert tanulmányozza.«

»Sok riport és különösen a szűzföldekről szólók gyengesége mindenekelőtt az, — írja Trifonova —, hogy pusztán leírók és lényegében személytelenek.«

A legsikerültebb művek közé tartozik, többek között, Bezimenszkij-Veinberg *Üzemi hétköznapiak* és Gorelkin *Perspektiva* c. munkája. Nagy érdeklődést váltott ki két külföldi témával foglalkozó riport: *Obrazcov Két utazás Angliába* és *Zsukov Párizs, 1955. március*. Mindkettő naplószerű, első személyben írott mű; arra tű-rekszik, hogy híven ábrázolja más országok életét és kifejezze a népek barátságának gondolatát.

A harmadik rész Solohov, Szmirnov és Pausztovszkij új regényeivel foglalkozik.

Az *Új barázdát szánt az eke* második részének mesterien leírt tájképeit Solohov realizmusa annyira közel hozza az olvasóhoz, »... hogy úgy tűnik, már nem is kép csupán, hanem maga az élet... van előttünk: a doni kozáktelep széles vidéke és az emberek, munkájukkal, változatos jellemükkel, keresetlen, néha durva, de mindig egyenes beszédükkel«. Mélyen belát az emberek lelkébe, megrajzolja szép és torz vonásait. Ritkán találkozunk az irodalomban olyan megrázó jelenettel, mint az, amely Jakov Lukics anyjának halálát írja le. Senki nem tudta még ennyire a gyökeréig feltárni a fehérgárdisták állati gonoszságát. Egyszerű szavakkal írja le a legmélyebb érzelmek egyikét, az anyai szeretet; ugyanilyen egyszerűen írja le azt az állati kegyetlenséget, amely Jakovot arra kényszeríti, hogy anyját megölje. (I. *Szovjet Kultúra*, 1955. 5. sz.)

Még korai arról beszélni — jegyzi meg a cikkíró —, hogy milyen új vonásokkal bővült a már ismert szereplők jelleme, kik és milyenek azok, akiket újonnan ismertünk meg, de feltétlen meg kell említeni azt a kutatótehetséget, amellyel Solohov az emberi lélek legmélyére tud hatolni és amelyre valamennyi szovjet írónak nagy szüksége lenne.

Múlt évben jelent meg Szmirnov regényének *A világ felfedezésének* második része. Hőse egy kislány. A regény kerete szűk: falu, iskola, család, fronton harcoló apa és az anya, aki egyedül vezeti a gazdaságot — de érzik, hogy ezeknek az élete egy egész nemzedék története, a forradalom előtti orosz falu rajza, konkrét képekben.

Egy művész életével és művészi tapasztalataival foglalkozik Pausztovszkij regénye, az *Arany rózsza*. »Az alapeszme, amely az egész könyvet áthatja, az a gondolat, hogy az alkotás — szüntelen fáradságos munka, amely az ember minden képességét, minden lelkierjét követeli«, — és ez a munka gyakran áldozatot és önmegtágadást követel a művésztől, de csak akkor válik gyümölcsözővé, ha a művész az élet minden jelenségével szoros kapcsolatban van.

Pausztovszkij feltárja a közönség előtt saját és más írók alkotóműhelyét, de néha azt a benyomást kelti, mintha a művész feladata csupán az lenne, hogy virtuózzá váljon. A fejlett írástechnika csak eszköze annak, hogy a művész elérje azokat a célokat, amelyeket a nép élete állít a művészet elé.

Nyugtalan ifjúság c. művében Pausztovszkij az imperialista háború éveiről ír. Megfigyelései pontosak, kitérő portrék és természeti képek váltakoznak városok tömör leírásával, jó rajzot ad az akkori idők egyes vonásairól, de az egész időszak képe halvány. Bizonyára azért, — állapítja meg Trifonova, — mert a mesterien ábrázolt részletek néha, bár önmagukban jelentősek, nem válnak szerves részévé a regénynek. Pedig a művészet csak akkor hat a nézőre, vagy olvasóra, ha képes felismertetni az életet és annak minden megnyilvánulását, a művész által kifejezett gondolatokkal való egységben.

»Sem M. Solohov, sem K. Pausztovszkij, sem V. Szmirnov nem beszéltek nekünk az aktuális mai eseményekről, — folytatja a cikkíró, — könyveik a kollektívizálás első éveibe visznek bennünket, sőt a forradalom előtti múltba. Mégis lekötik az olvasó figyelmét és igen nagy jelentőségűek irodalmunk fejlődésében.«

»Kortársaink igazságos és mély ábrázolásának útja az irodalomban: a szovjet ember bemutatása abban a munkatevékenységben, amely kifejezi élete tartalmát« — mondja a cikk negyedik részében Trifonova. De ez lehetetlen, ha a művész elmegy az emberek mellett, nem veszi észre jellemük bonyolultságát. Legyenébb ebből a szempontból Muszатов

új műve, a *Meredek út*: a tények fotografikus ábrázolása, rengeteg szereplő, csillogó szavak, amelyek nem mutatják meg a hősök jellemét. Az alakok színtelenek, egyformák, nem érezzük, hogy a hatalmas építkezésen emberek száza dolgoznak.

Lvova regényének, a *Jelenak* fontos feladata az lenne, hogy »... felárja egy nő belső világát, aki életében bonyolult, tragikus ellentmondással találkozott«. Ez nem sikerült. A regényben nincs egyetlen teljes jellem sem. Egy hősnek sincsenek élő emberi vonásai, tetteik nem mutatnak belső logikát: értelmetlenekké és érthetetlenekké válnak.

Végezetül a fiatal írók műveiről ad rövid áttekintést a cikk.

A múlt irodalmi évben egész sor új író könyve jelent meg. A fiatalok figyelme elsősorban mai témák felé fordul. Hőseik legtöbbször maguk is fiatalok, s fő problémájuk: az ember helye az életben, a boldogság keresése. Zalagin *Első lépés* c.

elbeszélésén látszik, hogy írója megértette a művészet aktív szerepét. Valamennyi mű azt a gondolatot fejezi ki, hogy csak a munka, a néppel, az étellel való szoros kapcsolat jelenthet boldogságot.

Zalagin elbeszélésén kívül Trifonova említést tesz még Georgijevszkaja, Obuhova és néhány más író művéről. Tehetséges, de nem kiforrott írások ezek. Egyes alakjaik élethűek, meggyőzőek, de a többiek gyengébbek. Legfőbb értékük, hogy azt látják meg az életben, ami új.

Egyre gyakoribb jelenség, hogy az író nemcsak megnézi, hanem maga is éli a munkások, kolhozparasztok életét. Az ilyen író művein érzik, hogy szoros emberi kapcsolatba került hőseivel.

A szovjet irodalom — fejezi be cikkét Trifonova — halad előre, fejleszti a szocialista realizmus legjobb hagyományait és részt vesz a nép felemelkedéséért vívott harcban.

T. E.

NÉPI DEMOKRATIKUS FOLYÓIRATOK

BURIÁNEK, FRANTIŠEK

Několik poďnětů z Paříže pro naše diskuse

[Néhány párizsi ösztönzés vitánk részére]
Literární Noviny 1956. 2. sz.

Buriánek 1955. őszén egy cseh íróküldöttség tagjaként néhány hetet töltött Párizsban. A küldöttség céljának azt tekintette, hogy a cseh irodalom franciaországi terjesztését szorgalmazza. Maga a cikk-író egyébként francia szakos irodalomtörténész, előadásokat is tartott a mai cseh irodalom irányairól.

Jelen cikkében az elmúlt évek folyamán kibontakozott és jelenleg is még tartó, nagy jelentőségű franciaországi költészeti vita eredményeit foglalja össze — hazai megszívlelésre. A cikk tehát nem a francia vita objektív összegezése, inkább adalék az újabban Csehszlovákiában is fellobbant költészeti vitához. Buriánek adaléka azért tanulságos és fontos, mivel a csehszlovákiai vitát kiváltó megnyilatkozás — Vitězslav Nezval cikke Apollinaire-ről (*Literární Noviny*, 1955. 35. sz.) — ellenkező irányzatú, mint a franciaországi vitákat pezsdítő Aragon-cikkek és Guillevic-hozzászólások. Míg ugyanis Franciaországban arról van szó, hogy a

költők a formabontást felszámolják, a kivívott nyelvi eredmények felhasználásával térjenek vissza a hagyományos nemzeti formákhoz, — addig a nemzetközi békedíjjal kitüntetett és ma már méltán klasszikusnak tekinthető Nezval himnikus hódolata Apollinaire emléke előtt az irracionális költészet felújítására biztat. A hozzászólók, elsősorban Milan Jariš (*Literární Noviny*, 1955. 52. sz.) nem Apollinaire jelentőségét vitatták, hanem arra figyelmeztettek, hogy az *Alkohol* költőjének életműve a széteső polgári civilizáció terméke, s mint ilyen nem állítható példaképül a cseh szocialista költészet elé.

Ehhez a vitához kíván adalékot szolgáltatni Buriánek annak megállapításával, hogy épp a franciák — s köztük is a legkiválóbbak: Aragon, Guillevic, Dobzynski, Pichette s a tehetséges fiatalok egész sora — kritikailag értékelik Apollinaire örökségét, s új mondanivalójukat a különféle stílusirányok kísérleteiben megújíhódott költői nyelven, de klasszikus formákba öntik. — A cikkirő főleg Aragon *Journal d'une poésie nationale* című könyvének, valamint a szovjet írók második kongresszusán mondott beszédének anyagára támaszkodik. Kiemeli, hogy már Eluard visszatért a kötött formákhoz Di-

dier Desroches álnéven írt verseiben. A mai francia költő-nemzedék legjobbjai a hagyományos formákat fejlesztik tovább. Aragon és követői kritikailag értékelik a »közvetlen elődök«: Baudelaire, Rimbaud és Apollinaire hagyatékát. Nem tagadják, sőt hangoztatják jelentőségüket: a francia költészetet azonban épp azoktól az individualista vonásoktól akarják megszabadítani, melyek e nagy elődök művei által honosodtak meg. A nagy nemzeti költészet formáinak felújítása lehetővé teszi a mai nemzedék számára, hogy megteremtse a költészet és a nép újabb találkozását. Aragon és társait helyes történeti érzékük hozzásegíti, hogy jól jelöljék ki a költészet szerepét a francia nép jelenlegi és jövőbeni harcaiban.

Cikke befejező részében — egyéb párizsi benyomásairól írva — a szerző a festészetben is olyan ellentmondásos helyzetet vél felismerni, mint a költészetben. A párizsi tárlaton kiállított művek — úgymond — sokkal realistábbak, mint pl. a mai lengyel festészet jellegzetes termékei, melyeket egy varsói reprezentatív kiállításon látott. Bizonyos tekintetben tehát a cseh költészet és a lengyel festészet egyes megnyilvánulásai, paradox módon, elmaradtak a francia művészet fejlődése mögött.

D. L.

ČAPLOVIČ, JAN

Tři příspěvky k dějinám našej staršej literatúry

[Három adalék régibb irodalmunk történetéhez]

Slovenská literatúra, 1956. 1. sz. 94—103. p.

E cikk sok olyan adatot tartalmaz, amely méltán számot tarthat a magyar kutatók érdeklődésére is. Ezért kivonatossan, kommentár nélkül bemutatjuk a közlemény legfőbb mondanivalóit.

Az 1., *Husitský spisovateľ Matej zo Zvolena* (Zólyomi Mátyás huszita író) c. részben Čaplovič kifejti, hogy már sokat írtak a szlovákoknak a huszitizmusban való részvételéről, de arról, hogy ez miben is állott, még kevés konkrét szó esett. Nem valószínű, hogy a mai Szlovákia területén önálló huszita egyház alakult ki, de nem valószínű az sem, hogy a huszitizmusnak a szlovákok között való elterjedése tisztán nemzeti okokra vezethető vissza. A kérdés kívánatos alaposabb tanulmányozására a prágai egyetemnek és a cseh—morva kulturális életnek Szlo-

vákiára gyakorolt hatását kell tisztázni. Elsősorban nem is a Prágában tanult szlovákok kérdéséről, hanem azokról, akik e tanulmányaik elvégzése után otthon papok, városi tisztviselők, tanítók lettek.

Világos, hogy a nyugati események, szellemi és társadalmi áramlatok Szlovákiába is eljutottak; tudjuk pl., hogy Morvaországból és Ausztriából a valdens mozgalmak kerültek át. Ezért csodálatos, hogy Husz vagy követői műveinek egyetlen példánya sem maradt fenn Szlovákia területén. Az elmúlt évszázadok viharos eseményei érthetővé teszik, hogy a szlovákiai provenienciájú középkori kódexek szétszóródtak Európa-szerte; közülük szlovák szempontból még egyet sem tanulmányoztak át. Viszont a csehek és a szlovákok nyelvi közelsége magyarázza, hogy a huszitáknak a szlovákok közt nem volt szükségük külön irodalmi művekre, itt elég volt a cseh kódexek átvétele, illetőleg lemásolása. Más volt az eset a magyar huszitáknál, főleg Délmagyarországon.

A tudomány eddig kizárólag azokkal a szlovák huszitákkal foglalkozott, akik Cseh- vagy Morvaországban működtek. Kettővel (a vágújhelyi származású Lukácsal és a racsicei Vavrínec (Laurin) Jánossal) már foglalkozott az irodalmi történetírás, de elhanyagolta a Zólyomból származó Mátyást (Matej zo Zvolena).

1410-ben tanult a prágai egyetem filozófiai fakultásán, 1441-ben nyerte el a bakkalaureátust. Valószínűleg azonos az a Mátyás bakkalaureussal, aki 1414 szeptemberben a Karolinában, a teológusok kollégiumában befejezte Grossetest Róbert angol teológus híres *Dieta* című munkájának másolását (e mű most a prágai egyetem könyvtárában van). 1416-ban szerzi meg a licenciátust, de — érdekes — a magisteri fokozatot nem, holott ez másoknál csak formalitás, a promóció kérdése volt. De éppen e kivételes helyzet, a pusztá licenciátust teszi lehetővé egy teológiai mű szerzőjeként való ientifikálását.

Amikor ugyanis IV. Vencel az egyetem teológiai tanárait kitiltotta Prágából, a prágai egyetem teológiai fakultása 1413-ban beszüntette működését. A teológiai előadások pótlására többen vállalkoztak, így 1417-ben az előbb említett Mátyás is. Előadásának szövege több kéziratban maradt ránk. Népszerű lehetett, legalábbis a sok másolatból erre lehet következtetni. E mű bővebb analizisére már csak azért is szükség volna, mert ebből az időből még kevés hír van az irodalmi szempontból termékeny szlovákokról.

Zólyomi Mátyás további életéről csak keveset tudunk. 1428-ban házat szerzett a prágai Óvárosban s még 1433-ban a tulajdonosa volt. Tehát húzamosabb ideig élt Prágában, de hogy meddig adott elő az egyetemen, azt nem lehet tudni. Valószínű, hogy könyvmásolással és illusztrálással foglalkozott. Erre látszik mutatni a nürnbergi városi könyvtár egyik szép bibliája, amelyet Zólyomi Mátyás másolt 1431-ben.

2. *Neznáma politická báseň Jakuba Jacoba* (J. Jakab ismeretlen politikai verse) címen Čaplovič azzal a költeménnyel foglalkozik, amelyet a neves cseh exuláns papköltő, aki Kassa közelében telepedett le, fejedelemsé válassztása előtt I. Rákóczi Györgyhez írt, kérve őt a protestánsok védelmére s a Habsburgok elleni harcra. Čaplovič leírja, hogy tiltakozott Kassa város tanácsánál gróf Esterházy Miklós nádor, hogy a város ezt a verset falai közt kinyomatni és terjeszteni engedte, majd szól a megrémült kassaiaknak az ügyben folytatott szigorú vizsgálatáról. Esterházy-nak a kassaiakhoz intézett levelét ifj. Kemény Lajos közölte a *Magyar Könyvszemle* 1890. évfolyamában. Čaplovič szerint Szabó Károly téved, amikor J. Jakab versezetét magyar műnek tünteti fel, hiszen cseh exuláns költeményéről van szó. A vers szövege mindmáig ismerefleln, csak a hatását ismerjük. I. Rákóczi György valóban a haladó erők támogatója lett, harcolt a Habsburgok ellen; J. Jakab így tulajdonképpen a nagy exuláns, Komenický előfutára.

Közleménye harmadik részében *Vydávanie slovenských knih v Nemecku* (Szlovák könyvek kiadása Németországban) cím alatt Čaplovič arról szól, hogy ebből a szempontból két korszakot különböztetünk meg. A XVII. század hetvenes éveiben a Németországba menekült protestáns lelkészek latinul és németül panaszkodtak el keserves sorsukat. De a latin könyvek mellett néhány száműzetésbe került prédikátor szlovák könyvet is írt (mint például Tobiáš Masník, Daniel Sinapius-Horčička, Ján Miločovský). Könyveik nyelvét jellemzi, hogy a hivatalos egyházi cseh nyelvet tudatosan és erősen szlovákosították.

Később, a németországi szlovák könyvkiadás második korszakában, a Rákóczi szabadságharc leverése, 1711 után inkább a tiszta cseh irodalmi nyelvre való törekvést tapasztaljuk. E jelenség okára Jan Teofil Elsler, a berlini cseh testvér-egyház lelkésze próbált rámutatni 1765-ben Halléban kiadott: »Versuch einer böhmischen

Bibel-Geschichte...« c. munkájában.

Elsler műve igen becses adatokat tartalmaz Krman Dánielről, Rákóczi neves szlovák bizalmasáról. Szól arról, hogy Krman összeírta a régi cseh bibliafordításokat. Az első hallei bibliához Krman írt előszót, a közölnél eredetileg lényegesen hosszabbat, de a halleiak nem merték a magyarországi protestánsok kegyetlen sorsáról írt passzust teljes egészében közölni. Elsler ír Krman fiával folytatott beszélgetéséről is; itt érdekes életrajzi adatokkal találkozunk.

A szlovákok számára szánt bibliafordítások részletezése során Čaplovič bemutatja, hogy cseh-nyelvűségük tisztasága nem annyira a szerzők, mint a nyomdai korrektorok nyelvtudásának és gondosságának a következménye. A XVIII. században tehát nem fejlődött a szlovák prédikátorok bibliai cseh nyelvtudása a XVII. századiakéhoz képest, mindössze gondosabb nyomdai javítómunkáról van szó.

Sz. L.

DAVID, CLAUDE

Goethes „Wanderjahre” als symbolische Dichtung

[Goethe *Wilhelm Meister vándorévei* c. műve mint szimbolikus költészet]

Sinn und Form, 1956. 1. sz. 113—128. p.

A szerző értekezésének alapja az az előadás, amelyet mint a Lille-i egyetem tanára és a francia Germanista Társaság titkára 1955 őszén a római germanista kongresszuson tartott. Tárgyául Goethe legtöbbet vitatott és a legtöbb kutató által elutasított regényét, a *Wilhelm Meister vándoréveit* választotta, amelyet Goethe »legmerészebb vállalkozásának« nevez. A regényformának az a feloldása, amelyet az expresszionista és az utána következő irányok hajtottak végre (Döblin, Broch, Musil nevét említi), Goethénél — véleménye szerint — sokkal gyökeresebb formában található meg. S ez a jelenség annál feltűnőbb, mivel a polgári regényforma tulajdonképpeni kialakulása előtt mutatkozik. Nem tekinthető tehát egyszerűen a regényforma műfaji kimerülésének, ami majd a pogári irodalomban csaknem egy évszázaddal később valóban bekövetkezik. De nem tekinthető Goethe költői megbénulásának sem. A szerző véleménye szerint nagyszabású kísérletnek kell tekinteni, mely nagyonis szervesen

nő ki a saját korából és módszerével a jövőbe mutat.

Goethe pedagógiai célzatú utópista regényét Claude David nem allegorikusnak, hanem mélyen szimbolikusnak fogja föl. S nemcsak a szónak abban az értelmében, hogy a regényben vannak olyan tárgyak és vezérmotívumként visszatérő képek (pl. a lovak mint a természetközeli vad szenvedélyesség jelképei), amelyeknek jelentése félreérthetetlenül szimbolikus. Nem is csak azért, mert a regény alakjai kevésbé egyénítettek, inkább keret-típusok, mert Goethe — szokásától eltérően — itt nem törekszik konkrét, képszerű, festői ábrázolásra, sőt még a teret is, amelyben a cselekményt lejátszítja, annyira csak általános vonásokkal mutatja be, hogy szinte imaginárius térnek tekintendő. Szimbolikus a regény a szerző véleménye szerint a szónak abban a mélyebb értelmében is, hogy benne Goethe a világ szimbolikus összképét akarja felvázolni, ahol mindennek meg kell kapnia a maga helyét. De a történeti szempont teljesen hiányzik a regényből. A *Wilhelm Meister tanulóévei* egy hős fejlődésével foglalkozik. Benne egy bizonyos cél felé haladást mutat minden, az epizódok egymásra-következése indokolt és okszerű. A *Vándorévek*ben ezzel szemben minden egyszerre történik, csak a véletlenség veti Wilhelmét az egyik területre előbb a másiknál, — s Felix kis fejlődésregényétől s talán a dióbarna leány történetétől eltekintve — mindezt el lehetne mondani más-más sorrendben is. Mintegy kívül állunk az időn. Ezért van a regényben olyan nagy szerepe a véletlennek, s ezért nem érvényesül benne, csaknem egyáltalán, az okozati összefüggés. Goethét itt — akárcsak a növény-morfológiában — az ősalak, az őstípus érdekli. Ezért válik jelentéktelenné a lélektani indokolás is: Goethe a *Vándorévek*ben úgy bánik alakjaival, hogy a lélektani valószínűséggel mit sem törődik. Az ősalak, az őstípus, a lényeg, a világ lényege pedig — bizonyítja a szerző Goethe különböző nyilatkozataiból és természettudományos műveiből — nem fejezhető ki direkt módon, csak kerülővel: a szimbólum kerülő útján.

Ebben az értelemben lehet a *Vándoréveket* is szimbolikusnak nevezni. »Minden létező analogonja minden más létezőnek, ezért látjuk a létet mindenkor szétválasztottnak is, összekapcsoltnak is« — mondotta Goethe. S egyebütt: »Nem szabad kárhozotni, ha valaki analógiákban gondolkodik: az analógiának meg-

van az az előnye, hogy semmit sem zár le, semmi Végsőt nem akar«. Ezek a szavak kifejezik a *Vándorévek* írói szándékát. S ez nem más, mint a lét különböző területeinek — vallásnak, társadalom-tannak, nevelésnek — analogikus, szimbolikus ábrázolása. Az előbbi szavak egyben azt is kifejezik, hogy Goethe e művében nem akart semmi végérvényeset mondani, semmit lezárni. A vonatkozások és összefüggések végtelen számának kifejezésére mindent nyitva akart hagyni; egy határokkal körülvevett könyv keretében a határtalanság képét adni. S ezt sem konkrétan és közvetlenül — úgy nem is lehet — hanem a dolgok mélyebb megéreztetésével, szimbolikusán. Ez az oka, hogy a *Wilhelm Meister vándorévei*nek minden kommentárja új jelentést fedez föl a műben. Kimeríthetetlen, ki-elemezhetetlen, mint a valódi szimbólumok.

Mindez meggyőzően látszik bizonyítani, hogy a *Wilhelm Meister vándorévei* nem keletkezhetett a romantikus irodalmi környezetben, a romantikus korszakon kívül. Sőt — mint a szerző felteszi — lehet, hogy Goethe a hanyatló romantika korában éppen azt a nagy szimbolikus műremeket hozta létre, amelyről romantikus ellenfelei mindig álmodoztak. De csak álmodozni tudtak. A *Tanulóévek* zárt és épített formájával szemben a *Vándorévek* atektonikus, nyitott formája minden bizonnyal a klasszicizmus és a romantika ellentétét mutatja. Ez Claude David értekezésének egészén világosan ki nem mondott következtetése, amellyel a témájául választott regény sajátságait mint romantikus-szimbolikus (sőt szimbolista!) sajátságokat magyarázza.

V. Gy. M.

KOPAL, JOSEF

Realistické tendence v dějinách francouzské literatury

[Realista törekvések a francia irodalom történetében]

Časopis pro Moderní Filologii, 1956. 1. sz. 5—11. p.

A szerző arra vállalkozik, hogy madártávlatból megrajzolja azokat a realista irányzatokat, amelyek a középkortól Balzacig megnyilatkoznak a francia irodalomban, különös figyelmet szentelve ezen belül a XVII. és XVIII. századnak. A különböző korbeli irányzatok — a »klassz-

szik» realizmus, a felvilágosodás korának »logikai« realizmusa, a »kritikai« valamint a »szocialista« realizmus — különböznek egymástól természetükben és erejükben — a különböző történelmi feltetelekből kifolyólag.

A francia irodalom középkori és reneszánsz-korabeli — a »harmadik rend« első virágzásának idejéből való — irodalma kevés anyagot szolgáltat a vitához vagy új következtetésekhez, ezért a szerző csak futtában, a főbb kérdéseket érintve foglalkozik vele. Majd röviden áttekinti a következő korszak Franciaországa politikai és társadalmi fejlődésének általános jellemzőseit, emlékeztet a polgárság felemelkedésének ebben játszott, döntő szerepére, hangsúlyozza azokat a jellemvonásokat amelyeket az irodalom két áramlata (az arisztokrata és polgári) magára öltött e körülmények hatására, elemzi a klasszikus realizmus kérdéseit. Lényegében mutatja be, hogy a klasszikusok (Molière, Boileau) hogyan ábrázolják a környezettől meghatározott embert, a XVII. század konkrét emberét ahelyett, hogy csupán általánosságban rajzolják le. Hangsúlyozza azt (amit a francia irodalomtörténészek is egyre nyilvánvalóbbnak tartanak), hogy a klasszicizmus alapja két ellentétes irányzat egyensúlya és feszültsége. Az egyik állandónak, »öröknek« tartja a szemügyre vett típusokat és könnyen kalandozik az elvont területekre, ugyanakkor a másik, a realista időszerűsítést tűzi ki maga elé, és adott körülmények között eleveníti meg a tipikus személyeket. Az első irányzat szembetalálkozik a másikkal. Kitűnik ez abból a zavarból, amely a felvilágosodás számos nagy írójánál — éppen Voltaire-nél — tapasztalható, amikor a XIV. Lajos korában még virágzó szék-irodalom pangásának okait keresték. Ők a tárgy- és jellemanyag kimerülésének tulajdonították ezt, bizonyosságot téve az irodalmi jelenségek történelmi tolmácsolásának alkalmatlanságáról. Jóllehet, ők járultak hozzá a történettudomány megújításához, mégsem tudják elképzelni, hogy a tárgyak, jellemek stb. megújulnak a társadalmi fejlődés szakadatlan folyamában. Mindazonáltal más szerzők, így Nivelle de la Chaussée és főképpen Diderot találnak megoldást erre a kérdésre, a kiváltó történelmi pillanat tipikus értelmezésével. Az »örök« jellemeket a »társadalmi körülmény« váltja fel a »polgári dráma« ismert elmélete). Jelentős lépést tettek ezzel az irodalmi realizmus terén, amely a gyakorlatban azt eredményezte,

hogy az írók hozzáfogtak a jellemeiket meghatározó tipikus helyzetek teremteséhez. Az okokat nem szükséges hosszasan fejtegetni; ez a reform megfelel a feltörekvő polgárság igényeinek (amely — Plehanovot idézve — »érdekessé« válik a drámai cselekmény szempontjából), amelynek Diderot az egyik leghitelesebb képviselője.

Másfelől, a XVIII. századi francia irodalmi realizmus bátran hivatkozhat La Bruyère *Jellemek* (Caractères) c. művére. Típusai a korabeli társadalmi valóság irodalmi szülőttei. A valóságos részletekből kiindulva keletkeztek, az író művészete egyesítette őket, hogy ezzel jellemezze személyeiket, és emiatt tekintik úgy kortársai, mint »kulcs«-személyeket. Ezt a magyarázatot La Bruyère elvetette, és ennek ellenkezőjét látta bennük: az általános emberi valóságos megrajzolását. Az eredmény mégis éles ellentétben van a szerző szándékával és a klasszicizmus nivataltos esztétikájával. Ugyanis La Bruyère típusai, klasszicista szándékai ellenére is a polgárok és udvaroncok társadalmának valóságos tipikus körülményei között mozdognak, egyetemes és társadalmi típusok egy és ugyanazon időben. E jellemábrázoló művészet, megduplázva a korabeli francia társadalom kritikájával, valamint La Bruyère szemmel látható érdeklődése a nép iránt, az igazi realizmus jegyeivel látják el e művet és a XVIII. századi vígjáték- és regényírók példaképévé avatják. Elmondhatjuk, hogy e jellemek mintegy előgyakorlatként szerepelnek e század regényírói számára, hogy vele gyakorolják megfigyelőképességüket: mintegy előképei ezek a következő 1830—1840-es évek »fiziológiái«-nak, amelyek a különböző viszonyok által kialakított társadalmi típusok »természetrájzat« tanulmányozták. Nem érdektelen megjegyezni, hogy La Bruyère művészetét minden korban megbecsülik, melyben realista irányzatok uralkodnak. Elegendő, ha Flaubert nagyrabecsülésére hivatkozunk, aki utánozta az *Érzelmek iskolájának* első változatában, és aki ő utána formálta ki magának az »ésszerűen írni« elvét.

La Bruyère még közvetlenebb hatását lehet észlelni Montesquieu *Perzsa levelek* c. művén. Le Sage regényeiben, egészen Diderot *Rameau unokaöccsége* (amely a korszak legérdekesebb, realista és szatirikus jellemekben leginkább bővelkedő műve). Ugyanez a realista áramlat hozta létre Prévost *Manon Lescaut*-ját, amelyben a cselekmény és a személyek a Régencekor (1716—23) levegőjét árasztják. Ha-

sonlóképpen áll a dolog Marivaux polgári regényeivel, aki a *Marianna élete* c. műve második részének elején céloz arra, hogy művében a »nemesi« oszta-lyok irodalmi ízlése a »középrétegek«, vagyis minden más ember irodalmi ízlésével száll harcba. Voltaire esete kissé más. Regényeinek realizmusa korlátozott és kizárólag szatírájának közvetlen tárgyával törődik.

Csak Honoré de Balzac-nak, a »társadalomtudományok doktorának« műveiben érhetnek be az irodalmi realizmusnak a francia irodalom fejlődése során elhíntett magvai. Ő az a lángész, aki a francia forradalom nagy vihara után halhatatlan művészettel tudja bemutatni kora társadalmának drámai konfliktusait, a végül is győzedelmeskedő polgárság első félszázadát.

Sz. D. Gy.

MUKAŘOVSKÝ, JAN

Deset let české literární vědy

[A cseh irodalomtudomány tíz éve]

Česká literatura, 1956. 1. sz. 1—19. p.

Ez a cikk a cseh irodalomtudomány tíz esztendejének a mérlegét készíti el. Megállapítja, hogy a fejlődés szempontjából 1948, a fordulat éve a döntő; ekkor dőlt el véglegesen és megcáfolhatatlanul, hogy a marxizmus—leninizmus és az idealista felfogás között kompromisszumra nincs mód. Zdeněk Nejedlý munkái mutattak meg azt az utat, amelyet — az egész cseh szellemi élettel együtt — az irodalomtudománynak is követnie kellett. Közvetlenül a felszabadulás után kiadott beszédeit és tanulmányait — Kolářról, Božena Němcová-ról írt, valamint *Husz és kora* című értekezéseit a mai cseh irodalomtörténetírás nemcsak módszertani, hanem főleg világnézeti szempontból tartja szem előtt.

1948-ban még teljes erejükkel hatottak a burzsoá tudomány különböző irányjai: az eklekticizmus, a kozmopolitizmus, a pozitívizmus, a pszichologizmus és a formalizmus. Az ellenük való elvi küzdelem különösen akkor volt sikeres, mikor az irodalom egyes konkrét problémáival kapcsolatban vetődtek fel; a tisztulás folyamatát az irodalomtörténet, egyes jubileumainak méltó megünneplése segítette elő; így pl. Peter Bezruč születésének 80. évfordulóján (1947) a költő személyéről egész sor olyan mű keletkezett, amely

hozzájárult a tisztánlátáshoz. Ugyanez történt Josef Jungmann halálának századik évfordulóján.

A továbbfejlődés szempontjából fontos volt még az 1948. április 10—11-i »Sjezd národní kultury« (A nemzeti kultúra kongresszusa), ahol K. Gottwald, Zdeněk Nejedlý és L. Štoll szólt a tudományok és az irodalom feladatairól. 1949-ben pedig a Csehszlovák Írók Kongresszusa állapította meg ismét csak Nejedlý útmutatása alapján, hogy a kritikának nem szabad az egyes jelenségeket önmagukban vizsgálnia, hanem mindig az egész irodalmi folyamatot kell tekintetbe vennie. Itt tisztázódott az is, hogy az új feladatok megoldásánál a cseh kritika és irodalomtörténetírás hagyományaira is lehet és kell támaszkodni.

Más, azóta írt fontos tanulmányokon kívül a cseh irodalomtudomány továbbfejlődéséhez a szovjet tudomány járult erős mértékben hozzá. Nemcsak azzal, hogy mindig biztos elvi útmutatást ad, hanem azzal is, hogy sokat foglalkozik magának a bohémisztikának a kérdéseivel is. A szovjet bohémisztika a második világháború vége óta még tevékenyebben vesz részt a cseh irodalomtörténet kérdéseinek a megoldásában, mint azelőtt. A cseh irodalomról a Szovjetunióban monográfiák és tanulmányok jelentek meg, de sokat fordítottak is csehől oroszra.

Igen jelentős tény volt 1948-ban a régi Cseh Tudományos és Művészeti Akadémia helyén a Csehszlovák Tudományos Akadémiának, valamint vezető folyóiratának a *Česká literaturának* a megalapítása. A Cseh Irodalomtörténeti Intézet létesítésével a kollektív és egyéni kutatómunka rendszeres és szervezett fejlesztése vált lehetővé; az intézet szoros összeköttetésben van a Szlovák Irodalomtörténeti Intézettel, a Cseh Nyelvtudományi Intézettel, a Szláv Intézettel és a Modern Filológiai Kabinettel. Soha még a cseh irodalomtörténeti kutatásnak nem voltak olyan szilárd technikai alapjai, mint most; ezt biztosítja az Intézet bibliográfiai és kiadói osztálya, valamint szoros együttműködése a Nemzeti Múzeum irodalmi archívumával.

Ezek a segítségek tették lehetővé, hogy az Intézet három olyan feladatot tűzött ki maga elé, amelyek teljesítésének a cseh irodalomtörténetben alapvető jelentősége van. E három feladat: 1. Nemzeti Könyvtár létesítése s ezzel kapcsolatban cseh klasszikusok összegyűjtött műveinek a kiadása; 2. a Strahovi Nemzeti Irodalmi Pantheonnak tudományos előké-

szítése, s végül: 3. a cseh irodalom főiskolai kézikönyvének kidolgozása. A Nemzeti Könyvtárat a Tájékoztatói Minisztérium létesítette 1948-ban azzal a feladattal, hogy fokozatosan kiadja mindazt, ami a felújulás kora óta értékes műve a cseh irodalomnak. Ebből született meg a második feladat: amikor a sorozat könyveihez az utószók készültek, felmerült az Irodalmi Pantheon létesítésének a kérdése. Egyébként eddig megjelentek Wolker összes művei, Božena Němcová műveinek nagy része is elhagyta a sajtót; Most Neruda és Tyl van soron.

Igen fontos könyvkiadási feladat a cseh kritika és irodalomtudomány haladó örökségének a sajtó alá rendezése. A Československý spisovatel (Csehszlovák író) kiadóvállalat *Kritická knihovna* (Kritikai könyvtár) sorozatában — főleg az Irodalomtörténeti Intézet gondozásában — Dobrovský irodalomtörténetén kívül eddig Tyl, a cseh radikális demokratáknak, Sabiná, Havlíček, Neruda, Hálek, Vlček és Z. Nejedlý válogatott, valamint F. X. Šalda összes művei jelentek meg, amelyek nagymértékben segítik elő a mai cseh irodalomtörténetírás továbbfejlődését.

A Nemzeti Irodalom Pantheonjának előkészítésekor az Irodalomtörténeti Intézet a következő szempontokat tartotta szem előtt: a múzeumnak a cseh irodalom XIX. század végéig lezajlott fejlődését kell szemléltetően és érthetően előadnia. Lényeges, hogy az anyag jó kiválogatásával és csoportosításával meg lehessen rajzolni minden korszakot, azokat a jellegzetes vonásait, amelyek viszont új korszak alapjait is jelentették. Itt a lényeges különbség a burzsoá és a szocialista múzeumok között: amíg a burzsoá múzeum megelégedett a pusztán kronologikus sorrenddel és sokszor csak a szakemberek számára volt megközelíthető, a szocialista múzeum hivatása éppen az, hogy a fejlődés törvényszerűségeit a széles tömegek számára is érthetővé és élvezhetővé tegye.

A főiskolai irodalomtörténeti kézikönyv előkészítése most folyik; néhány részletmunkája — mint tanulmány — a *Česká literatura* c. folyóirat hasábjain. már napvilágot látott. 1948 óta a cseh irodalomtörténetírásban egész sor olyan probléma merült fel, amelyeknek megoldása elősegíti a kézikönyv munkálatait. Így 1954-ben a Csehszlovák Kommunista Párt Központi Bizottságának határozata alapján az Irodalomtörténeti Intézet mellett megalakult a St. K. Neu-

mann-kabinet, amelynek feladata a cseh szocialista költészet előharcosa életének és költészetének vizsgálata: ez pedig nemcsak éles fényt vet a fejlődésnek arra a szakaszára, amelyben Neumann működött, hanem lehetőséget ad arra is, hogy az irodalomtörténet munkásai megfigyeljék az irodalom szerepét az élet megváltoztatásában.

Mukařovský nagy vonásokban megrajzolja a cseh irodalomtörténetírásnak jelenleg legfontosabb elméleti problémáit is, amelyeket három kérdés körül csoportosít: elsősorban a személyiségnek a művészetben játszott szerepe, a tartalom és a forma viszonya és az irodalmi hatás fogalma foglalkoztatja az irodalomelmélet cseh munkáit.

Igen figyelemreméltó, amit Mukařovský a hatásról mond. A múltban a cseh irodalomtörténészek hajlamosak voltak arra, hogy a cseh irodalmat a nagy (főleg nyugati) irodalmak pusztán utánzatának tekintsék, nem is tudtak egy-egy nagyobb cseh író másféleképpen értelmezni, mint úgy, hogy kimutatták, mely nagy nyugati költők hatottak rá. Ezek a kutatók megfeledeztek arról a körülményről, hogy minden külföldi hatás beleilleszkedik a hazai fejlődésbe, tehát alapjaiban átalakul, a hazai osztályharcot tükrözi s éppen ezért nem is lehet a külföldi hatásokról egy szemszögből beszélni: pl. a német és a francia hatás nem volt mindig egyértelműen haladó vagy reakciós. Persze, hiba az is, ha a külföldi hatást túlértékeltek. Például Jan Neruda költészetében mindig csak a német irodalom befolyását hangsúlyozták s. elhanyagolták az orosz hatás kérdését.

Így torzult el a cseh és a szlovák irodalom viszonyáról alkotott kép is. A múlt irodalomtörténészei az egységes csehszlovák nemzet hibás politikai tételéből indultak ki, és annak az előítéletnek lettek az áldozatai, hogy mindig a szlovák irodalom vett át értékeket a cseh irodalomból és nem megfordítva. Pedig mind a két irodalom más társadalmi fejlődést tükröz. Ezt a szempontot a kutatás a legújabb időkig elhanyagolta, s ezért nem tudta bemutatni a két testvérnemzet irodalmának kölcsönösségét.

A cseh irodalomtörténészekre még nagy feladatok várnak. Világos, hogy ezért más tudományok segítségére is támaszkodniok kell. A nyelvészetén kívül a történettudomány és a folklór segítségét jobban ki kell használniok mint eddig.

Sz. L.

SCHUMACHER, ERNST

Lyrik des Expressionismus

[Az expresszionizmus lírája]

Neue Deutsche Literatur, 1956. 1. sz. 89—102. p.

Az expresszionizmus és általában a huszadik századi ún. »izmusok« problémáit megkerülni lehetetlen. Az egyre gyakrabban felbukkanó, e témáról szóló tanulmányok és cikkek azt mutatják, hogy mérgezett az idő ezen irányzatok józan mérlegelésére, hibáik és jó oldalaik pontos elemzésére, a tanulságok levonására. Ez azt is bizonyítja, hogy az első világháború előtt, alatt és után élő »izmusok« egy része nem tűnt el nyomtalanul, bizonyos fokig hatásuk még igen sok helyen érezhető, hiszen virágzásuk idején (nem is egy költő életművében) századunk líráját gazdagították vagy befolyásolták.

Ernst Schumacher tanulmánya helyes mértékkel, kellő objektivitással nyúl ehhez a mai napig megoldatlan kérdéscsoporthoz, és néhány problémához érdekes adalékkal szolgál. Először az »expresszionista évtized« (1910—1920) egyik kiemelkedő német költőjének és teoretikusának, Ernst Stadlernek új szövegkiadásaihoz szól hozzá, majd igyekszik az irányzat követőinek népes táborát rendszerezni, végül néhány tanulságot von le az expresszionizmus lírai módszeréből.

A szerző két új nyugat-német kiadás kapcsán szól ezekről a kérdésekről. Nemrég jelent meg Hamburgban Ernst Stadler verseinek, műfordításainak és kritikai írásainak válogatott kötete (Karl Ludwig Schneider gondozásában); Wiesbadenben a Limes-Verlag viszont antológiát adott ki, *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* címmel (Max Niedermayer szerkesztésében, Gottfried Benn bevezetésével).

Ernst Stadler költészete nem volt kifejezetten expresszionista, a mozgalom elveit szerint; a költő kritikai munkássága viszont nagymértékben hozzájárult az »expresszionista világnézet« kialakításához. A szerző meglehetősen részletességgel ismerteti Stadler életét, felhívja a figyelmet arra, hogy Nietzsche, Hofmannsthal és George hatása után James-verseket fordított. Újat jelentő versei az *Aktion* című folyóiratban láttak napvilágot, legfőbbje később a *Der Aufbruch* című kötetben is megjelent. A költőt rögtön a háború elején behívták. 1914 októberében a fronton halt meg, harmincegy éves korában.

Azok közé az elszázi németek közé tartozott, akik a francia irodalom példáján lelkesülve a »vaskos germánság« ellen küzdöttek. Baráti körének célja a »szellemi Elzász« létrehozása volt, mely a két nemzet jótulajdonságait ötvözte volna össze. A háborút kezdettől elítélte. (A német Stadler a mozgósítás hírére az utcán társaival a *Marseillaise*-t énekelte.) »Berakták a sorokba« őt is (ahogy *Der Aufbruch* című versében írja), és elindították a végzet felé. Mi lesz a sorsuk? Ki tudná? »De mielőtt összeszednek és betemetnek minket — Szemünk jóllakásig izzón teleissza magát a világgal és a nappal.«

Stadler költészetét az e korban oly sokatlan életöröm, bizonyosság jellemzi, mert »nem a hangulatok és álmok bűvelkedése jelenti az életet, hanem a munka, a harc, az aktivitás«. Annak a fiatal német generációnak a tagja, mely megvet minden kételkedést, mert annak vége mindig a hanyatlás, meghátrálás szokott lenni; az alkotó ember újjáformálja a világot. Erről az álláspontonról, ezektől a nézetektől kitéfelé visz az út.

Stadler — ha ösztönösen is — jó úton haladt, de csak az aktivista világnézethez jutott el. Humanizmusa az »embertársasságra« korlátozódott, őszinte szeretetre a szomorúak, szegények iránt; az új keresése viszont sokszor a misztikába csalta. Teljes erővel szembeszállt az újromantikával, az impresszionizmus formalizmusával, megtagadta Georgét. Viszszautasítja a nemrég még neki is annyira kedves egész századeleji költészetet, mert bár az a forma »gyönyör, béke, mennyei kielégülés«, őt mégis kötni és szorítani akarja. »A forma világos keménység, irgalom nélküli«, ő viszont a szegényeket akarja »az élet teljességével itatni«. Stadlernél a stílus etikai és esztétikai kérdés volt egyszerre. A »modern világérés« felszabadításáért, lírai kifejezéséért küzd, igyekszik elhatárolni magát a külsőséges naturalizmustól és a lírai szubjektívizmustól, (mely »csak a véletlen élményt adja vissza«).

Stadler századunkban az elsők között állt ki a tudatosságért és világosságért »a vakon feltörő érzés« ellen. Az új tartalmat, »az énnék a világgal szembeni új magatartását« kifejezendő, a költő formai módosításokat hajtott végre: feloldja a verset a »kötöttségek« alól, megbontja a szigorú verstani szerkezetet, meglazítja a ritmust. Érti a világháború előtti években, hogy »valaminek jönnie kell«, de sem a tudományos szocializmushoz, sem

a szervezett haladó erőkhöz nem találja meg az utat, és ezért a Majakovszkijra vagy Nerudára jellemző nagyszerű perspektíva nincs meg benne. (Ennyire merész követelményeket mindenestre kár támasztani a világháború előtti német expresszionista költészettel szemben.) Mindez magyarázza a költő általánosságokban való mozgását.

A szerző, miután Stadlerrel a fentiekben foglalkozott (s számos kérdést nyitva hagyott vagy meg sem említett) a Limes-Verlag antológiájának vizsgálatára és néhány általános gondolat fejtegetésére tér át. A gyűjtemény 74 költőt tartalmaz (köztük természetesen Stadlert is), összeállításához a nyugat-német cég Johannes R. Becher és mások segítségét is igénybevette. Gottfried Benn, (aki szintén régi expresszionista) bevezetője zavaros tételleivel nem oldja meg azt a feladatot, melyet tanulmányának meg kellene oldania. A gazdag anyag azonban maga is sok érdekeset árul el. Elsősorban azt, hogy a politikai-társadalmi változások, a tizes évek hihetetlen feszültsége az expresszionizmus költőit két csoportra osztotta. Mindkét csoport szembenállt a fennálló társadalommal, de míg az egyik megelégedett elvont, meditáló magatartással, addig a másik csoport harcba szállt a polgári rend megdöntéséért. George Heym, Jacob Van Hoddis, Franz Werfel és mások a rothadás, a halál, az éjszaka képeiből állítják össze verseiket. Wilhelm Klemm kimondja: »A művészet halott.« Humanizmusuk elvont, misztikus marad (Karl Otten, Ivan Goll, Heinrich Lersch), a vérzivatar kellős közepén is. (Pedig a háború erősen megtizedelte soraikat: Kurt Adler, Walter Ferl, August Stramm elesett George Trakl mint katona lett öngyilkos.)

A másik csoport — ha számszerint kisebb is volt — eljutott a valóság megrázó megszóllaltatásáig. Ernst Wilhelm Lotz a »szétpukkadt világ« romjain a trónok megdöntését tűzi ki célul, versében a száműzöttek seregei vonulnak a leszámolásra (*Aufbruch der Jugend*). Walter Hasenclever az olasz szocialista vezérről, Turatiról ír verset, Johannes R. Becher a költőket is cselekvésre szólítja: kerülni kell most a ragyogó akkordokat... korbácsoló, rekedt trombiták kellenek; az a feladat, hogy minden író »rövidre szabdalj mondatokkal rázza fel a népet« (*Vorbereitung*).

A tanulmány szerzője érdekesen ír az expresszionizmus és az általa annyira gyűlölt impresszionizmus kapcsolatairól

(pl. a szimultán ábrázolás terén). Ugyanakkor megállapítja, hogy »a klasszikus verstan áttörése a szabad ritmussal« (Stadler szavai szerint) az új, dinamikus világszemlélet megfelelő kifejezési formáit adta. Ha a ma nagy lírikusai olyan sikerrel visznek verseikbe tudatos, értelmi tartalmat, az jórészt ennek köszönhető — állapítja meg a szerző. Ugyanakkor természetesen hiba lenne az expresszionizmust egyszerű formabontássá degradálni. Sok expresszionista vers a régi, zárt formákban íródott.

Schumacher az irányzat pozitívumai között megemlíti a képzalkotás, az újszerű hasonlatok magas színvonalát is. Ugyanakkor megemlíti, hogy ezek terén a végletekig való sűrítés igénye — miközben ennek elérésére új szavak és szókapcsolások alkalmazásától sem riadtak vissza — számos esetben az érthetlenségbe vitte a költőket (mint pl. Rudolf Blümmert).

A kelet-német szerző végezetül figyelmeztet, hogy — főleg az utolsó évek — elfajulásai miatt nem szabad az egész expresszionista évtized liráját elvetni. »E költészetet támadni csak azért, mert az olvasótól a közlés tömörsége miatt koncentrációt követel, kicsinyes, nyárspolgári műveletlenség.« És: »Ha az expresszionizmus legtisztább törekvéseiben új képszerűséget alkotott, akkor még ma is megérdemli az olvasást, a mai költők részéről pedig a komoly tanulmányozást.« Az a sajnálatos tény, hogy az expresszionista költők sokszor jelentéktelen, elvont, vagy éppen reakciós tartalmat rögzítettek, »nem változtattak azon... hogy az expresszionizmus igazi művészi jelenség volt, hogy művészi problémákat mutatott« és olyan kérdések megoldását kísérte meg, melyek bennünket is érdekelnek — fejezi be érdekes fejtegetését Ernst Schumacher.

A tragikus sorsú Stadler értékelése, életművének bemutatása kissé leegyszerűsítettnek tűnik; ugyancsak szimplifikálás érződik a tanulmány második részében is. Az igényes cím után családik az, aki az egész expresszionista lirát, de mégcsak néhány képviselőjét is innét szeretné megismerni. A csökkentett igényesség kivételes esetekben indokolt lehet egy tanulmány olvasásakor. Ernst Schumacher esetében az. Olyan összetett, el-lentmondásokkal terhes irányzat néhány részletéhez és költőjéhez nyúlt, melynek kérdései jóformán tisztázatlanok. Nagy érdeme, hogy — ha bátortalanul is, elvi és néha (úgy érezzük) kellő szakmai meg-

alapozottság nélkül is — tárgyilagos tud maradni és a sok negatívum mellett olyan értékekre is fel tud figyelni, melyeket egy ideig mi is kibányászatlanul hagyunk; tanulmánya cseppet sem jelentéktelen.

Sz. Gy.

VITNER. ION

Eminescu și Comuna

[Eminescu és a párizsi kommun] Contemporanul, 1956. 12. sz.

Ion Vitner új adatokat közöl a nagy román költő apró feljegyzéseiből. Ezekből kitűnik, hogy Eminescu az 1870-es években elsősorban társadalmi, világnézeti problémákkal foglalkozik.

1870-ben Eminescu Bécsben volt s levelei, megnyilatkozásai élénken visszahangozták a korszak nagy eseményeit. Tiltakozott a rablőháborúk ellen. Állást foglalt a népek között megvalósítandó barátság mellett. A társadalmi igazságot nem az egyes személyek és osztályok viszonyának rendezésében, hanem a népek egymás közti kapcsolatainak elmélyítésében látta.

Jacob Negruzzihoz írott levelében mélysegesen elítélte a porosz fennhéjázást, örömmel üdvözölte III. Napóleon bukását s a francia köztársaság kikiáltását, s mélysegesen fájlalta, hogy rágalomhadjárat célpontja lett Franciaország. Az említett levelben írja: »A piacot elárasztották felháborító és igazságtalanságoktól hemzseggő, gyalázkodó könyvekkel. A francia nemzetet olyan tettekkel vádolják, amelyek elkövetését még egy gyermek sem lenne képes feltételezni.«

Ugyanebben az időben egyik jegyzetfüzetébe ezt írta: »... nagy időkben gyávaságnak tűnik egy párthoz tartozónak sem lenni...« Kitűnik ekkori jegyzeteiből, hogy a költőt a világnézeti hovatartozandóság gondolata foglalkoztatta. Kereste a becsületesség és a méltányosság pártját. Sokszor felteszi magában a kérdést, hogy melyik világnézet adna feleletet kintző problémáira, mert egyenesen kínozza a társadalmi egyenlőtlenség kérdése. Lázasan foglalkozik az ókori történelemmel.

Vitner részleteket idéz Eminescunak abból a szenvedélyes hangú prózai írásából, amelyben a költő a kereszténységről, mint »a római birodalom elnyomot-

tainak« vallásáról ír, s eszmeifuttatása során tulajdonképpen felvázolja két hatalmas költeményének, a *Proletarunak* és a *Viatának* lényeges gondolatait, eszmei mondanivalóját.

A társadalmi kérdés vizsgálatát ebben az időben Eminescu bizonyos pátosszal, sőt szentimentalizmussal végzi. A húszéves költő érzésvilága uralkodik még a józanságot, a tárgyilagos szemléletet igénylő tudományos gondolkodásán, amelynek igényét csakhamar ő maga is felismeri. Szorgalmasan foglalkozik közgazdaságtani, társadalomtudományi írásokkal s nem is a jelen, mint inkább a jövőendő társadalmának a perspektíváit keresi ezekben a tudományos művekben. Így jut el a kor szocialista irodalmának tanulmányozásához. Vitner ezzel kapcsolatban közli Eminescu jegyzetkönyvéből azokat a rövid feljegyzéseket, amelyek arra utalnak, hogy a költőt sokat foglalkoztatták a szociáldemokrata tanok. Egyik feljegyzése, amely Louis Blanc olvasása közben került jegyzetfüzetébe, így szól: »Bis jetzt keine neue Formulierung des Sozialismus« s utána rögtön ez olvasható: »Marx — Das Kapital.« A jegyzetfüzet egy másik oldalán ezt írta fel Eminescu: »Sozialismus der Communismus sein muss.« A jegyzetfüzet más apróbb kommentárjai azt bizonyítják, hogy Eminescu közvetett vagy közvetlen módon részletesen ismerhette a *Kommunista Kiáltványt*. A költő tudományos igazolást is talál ezekben az olvasmányokban *Proletár* című versének eszmei mondanivalójára. A párizsi kommun híre felrzza, s a költő lázas érdeklődéssel kíséri figyelemmel a sajtót s főleg a *Le journal officiel*t, amelyben a francia proletárdiktatúra rendeletei és közleményei látnak napvilágot. Jegyzetfüzetében olvasható azoknak a műveknek a címe, amelyek a párizsi kommun történetével, illetőleg eseményeinek elemzésével foglalkoznak. Így például feljegyezte s minden bizonnyal el is olvasta Prosper Olivier Lissagaray 1871-ben megjelent művét (... *die letzte 7 Tage*...), valamint Vesigné 1872-ben, Londonban megjelent könyvét (*Histoire de la Commune*). Felháborodással ír a polgári sajtó vádaskodásairól, amelyekkel a párisi kommünt illették. A kommun sugallta Eminescu *Umbre pe pinza vremii* (Árnyak az idő vásznán) című versét is, amelyben maradandó emléket állított a világtörténelem első proletáruralmának.

H. B.

WITKOWSKI, LEON

Tragedia grecka i powstanie opery okolo roku 1600

[A görög tragédia és az opera keletkezése 1600 körül]

Meander, 1956. 1—2. sz. 15—39. p.

A színház- és zenetörténet az operaműfaj megalkotását általában a »Camerata fiorentina« néven ismert, jobbára dilettáns írókból és zenészekből alakult társaság tevékenységének tulajdonítja, s a modern értelemben vett első operának, az ebben a társaságban 1596-ban bemutatott *Dafne* című, mitológikus tárgyú operát tekinti. A »Camerata« működésének korszakos jelentősége abban áll, hogy az antik tragédia jól-rosszul felfogott szellemében kidolgozta az új színpadizenei műfaj elméleti alapjait, és megalakította legelső példáit. Witkowski tanulmánya az antik tragédiának az opera keletkezésében játszott kimagasló jelentőségét igyekszik az eddigieknél pontosabban körülírni.

A tanulmány az opera kialakulásával kapcsolatos problémák felvetésével indul. Ezek lényegében a következő két kérdésben foglalhatók össze: az opera kialakulásának mik voltak az előzményei? Mi volt az opera keletkezésének társadalmi-művészeti alapja?

Witkowski az első kérdésre válaszolva az ókortól a XVI. századig felsorolja a fontosabb zenés színpadi műfajokat, anélkül azonban, hogy a közismert tényeken kívül ezeknek az opera kialakulásához vezető szerves fejlődésmenetet vázolnia sikerült volna. Az egyes műfajok jellemzése annyira általánosságokban mozog, hogy a leírás nem domborítja ki eléggé a köztük levő műfaji különbségeket, s az opera előkészítésében elért fontossági sorrendjüket. E szűkre szabott tanulmányban a hosszú történeti áttekintés helyett nagyobb figyelmet kellett volna szentelni az opera közvetlen előzényeinek és legfőbb alakító tényezőinek, különösen a világi zene XV—XVI. századi gyors fejlődésének, a dallam jelentősége megnövekedésének a XVI. századi Olaszországban, a polifónia ezzel kapcsolatos egyszerűsödésének, és főleg a zene és színpadi mű viszonyának a XVI. században.

A második kérdés tárgyalása a következő három megállapításra épül: az opera, mint sokoldalú művészi forma a késő-reneszánsz-kori ember szintézisre való törekvésének eredménye; a firenzei reform véghezvitelében döntő szerepe volt a dilettánsoknak, mert azok könnyebben

tudtak lemondani az akkori polifonikus örökségről, mint az ezen az örökségen nevelkedett szakemberek; az opera kialakulása s a polifónia háttérbe szorulása a természethez, az egyszerűséghez visszatérő mozgalom egyik megnyilvánulása volt.

Előrebocsátva, hogy az opera keletkezésének eme »társadalmi« magyarázatát a Camerata fiorentina programjának a történeti bevezetéshez kapcsolódó részletes ismertetése után sokkal jobb helyen láttuk volna, úgy véljük, hogy ez a magyarázat nagyon pontatlan, és csak igen távoli, felületi magyarázatát adja az opera kialakulásában közrejátszó társadalmi tényezőknek. Ebben a kérdésben abból a sokkal átfogóbb és egyúttal sokkal konkrétabb jelentésű gondolatból kellett volna kiindulni, hogy a XVI. század fordulóján az operaműfajnak antik példákon való megalkotása a világi zene jól előkészített, feltartóztathatatlan fejlődésének olyan állomása, melyen szükség volt még az antikvitás támaszára, mint a liturgikus és profán műfajok közti közvetítés eszköze, amint ez a reneszánsz korban a művészet és tudomány egyéb területein is történt. Az új világi műfaj csak az antikvitásnak a humanisták által magasra emelt tekintélyére hivatkozva nyerhetett polgárjogot.

Witkowski ezek után részletesen ismerteti a »Camerata fiorentina« programját, melynek fő vonása, hogy a zenét az antik tragédia mintájára a drámai kifejezés eszközüvé tette, s ezért annak fő feladatát, Platonra hivatkozva, a szöveg értelmének hangsúlyozásában látta. A zenének nem szabad a hallásnak kedvező érzéki szépségével vagy technikai tökéletességével hatnia, hanem az ember érzésvilágának utánzásával. Ezen a téren odáig mentek, hogy a szép ének iránt »bizonyos nemes megvetést« (una certa noble sprezzatura di canto) tanúsítottak, s a jobb zenei kifejezés érdekében a diszszonanciákat is megengedték. Ebből a fel fogásból következett a dallam monodikus elve és a polifónia elvetése, amely a zene történetének egyik legnagyobb újítása lett. Az új műfaj nemcsak a zeneelmélet terén támaszkodott az antikvitásra, hanem cselekményének egész mitológikus-történelmi körét s néhány szerkezeti elemét is az antik tragédiából vette. Felépítése és eszmei tartalma azonban lényeges vonásokban eltér a görög tragédiától: nem episodiára és stasimára, hanem felvonásokra és jelenetekre tagolódik, s atmoszférája nem a fennkölt páto-

szű tragikum, hanem a XVI. század ábrándos pásztorköltészetének divatos árkaidai hangulata. Az opera ugyanúgy a XVI. század szülötte, mint ahogy a görög tragédia az ókoré, melyet többé sohasem lehet a színpadon maradéktalanul feltámasztani.

Az antikvitás a »Camerata fiorentina« számára csak ürügy volt a kialakulóban levő új, világi színpadi-zenei műfaj elméleti megalapozására, melyről a rohamosan fejlődő műfaj alig néhány évüzed alatt meg is feledkezett. A bizonytalanul induló tanulmány végén Witkowski erről kitérő érzékkel írja, hogy a görög színház és zene jelentősége főleg mítoszalkotó mivoltában van, amely évszázadokon keresztül újból és újból képes megtermékenyíteni az európai kultúrát.

Összegezve: a tanulmány eredményesen hívja fel a figyelmet az antikvitás és a modern kultúra egy különleges és termékeny találkozására, de súlyos hibája a szilárd logikájú szerkezet és a meggyőzően világos fejlődésment vázolásának hiánya.

H. M.

Vita a humanizmus és a humanisztika körül

Nauka Polska, 1954—55. Przegląd Kulturalny, 1955. 37. sz. — 1956. 8. sz.

Már két éve, hogy Józef Chalasiński első cikke, *A lengyel kultúra történetének kérdései a XIX. sz. első felében* megjelent a *Nauka Polska*, a Lengyel Tudományos Akadémia folyóirata 1954. 1. számában. A cikk nyomán kibontakozó vita először a tudományos folyóiratokban folyt s a múlt század lengyel kultúrtörténetének egyes kérdéseit tárgyalta; 1955. szeptemberében azonban a Kulturalis és Művészeti Tanács hetilapja, a *Przegląd Kulturalny* hasábjain is visszhangot kapott, a szocialista kultúra és humanizmus, és a humán, a társadalomtudományok aktuális kérdéseinek tárgyalásával. Chalasiński vitaindító tanulmányaiban hangsúlyozta az ember szellemi kultúrája, a szocialista kultúra és életfilozófia kialakításának fontosságát, a tudományos kutatás szükségességét a szocialista humanizmus problematikája terén. Rámutatott arra, hogy a kultúra kutatásában a fő probléma az egyéniség és az ember erkölcsi lényének viszonya a társadalomhoz, a társadalom politikai, ill. osztály-struktú-

rájában; kiemelte az egyéniség szerepét a kulturális és művészi alkotások megteremtésében. Vitába szállt a két-áramlatosság elméletével, hangsúlyozva, hogy nem lehet a múlt század lengyel kultúráját mereven burzsoá és proletár-kultúrára elkülöníteni, s azokat reakciós, ill. haladó kultúrának minősíteni; a burzsoá kultúrán belül is voltak haladó irányzatok stb. Helytelenítette Chalasiński az »egy-iskolás«, monopolisztikus rendszert, mely egy, hivatalosan marxistának elismert elmélet alapján végezteti a kutató munkát az akadémiai intézetekben.

Chalasiński nézeteivel legélesebben Adam Schaff szállt vitába; rajta kívül kilenc hozzászóló volt a vita első szakaszában, mely februárban zárult le. A vita részben a marxizmus klasszikusainak helyes értelmezéséről, a kultúra kettősségéről szóló lenini tétel alkalmazásáról folyt; másrészt a társadalomtudományok terén észlelhető elmaradottság okait kutatta. Schaff a lengyel marxista filozófia egy helyben topogásának fő okát a dogmatizmusban látja: a filozófiai cikkek a párthatározatok kommentálására és illusztrálására szorítkoztak, ahelyett, hogy az igazság kutatásával foglalkoztak volna. Az igazság keresése és megismerése sosem lehet ártalmas — állapítja meg. Rámutat a személyi kultusz és a ledorongolástól való félelem káros hatására, de a liberalizmus veszélyére is, s a párt szerepének fontosságára a marxista elmélet fejlődésében.

Bohdan Suchodolski cikkei a kultúra elméletével és terjesztésének gyakorlati kérdéseivel foglalkoztak; hangsúlyozta, hogy a »tömegek nevelése« a konkrét emberek nevelését is jelenti, a kulturális igények felkeltése és kielégítése terén össze kell kapcsolni a minőség és a mennyiség szempontjait. Tiltakozott a nivótlan kultúra kizárólagos terjesztése, a kommunikatív, interjú-jellegű irodalom, festészet, stb. ellen.

Chalasiński utolsó cikkében ismét a konkrét, marxista szociológiai kultúrakutatások szükségességére mutatott rá; megállapította, hogy nagyon keveset tudunk a munkások és parasztok lelki átalakulásairól, egyéni, családi, kulturális életükről, a falu és a városi lakótelepek kulturális életéről, a munkásoktól új kulturális magatartásáról és törekvéseiről, világnézetéről és eszményeiről. Hol tart az új szocialista erkölcs kialakulásának folyamata? Milyen irányba kell terelni az átalakulást? Hogyan alakítható ki a szülők és tanárok erkölcsi tekinté-

lye az ifjúság előtt? E kérdések megválaszolása is a marxista kutató feladata. Fellépett Chłasiński a vulgár—marxisták ellen, s hangsúlyozta, hogy a tudomány nem egyenlő az aktuális politikával, a humanista, ill. társadalomtudományi kutató a politikai propagandistával.

A vita első szakaszát Adam Schaff zárta le; összefoglalta eredményeit s rámutatott gyakorlati következményeire. A vita fontos eredménye, hogy alkotó nyugtalanságot ébresztett, aktivizálta a kutatást a humanisztika eddig elhanyagolt problematikájára terén; speciális tudományos bizottság jött létre, melynek tagjai a filozófia, szociológia és a kultúra

egyéb területeinek tudományos képviselői; e bizottság fogja kijelölni, milyen kutató feladatokat kell a kultúra elmélete terén elvégezni, s milyen módszert kell a kutatásban alkalmazni. Ismét felhívta Schaff a figyelmet a dogmatizmus és a liberalizmus veszélyére; majd megállapította, hogy a hiányosságok a marxizmus kellő ismeretének hiányából fakadnak. A végső következtetés: mélyítsük el a marxizmus klasszikusainak tanulmányozását. Ez a humanisztika fejlődésének egyik alapfelétele — hangsúlyozta az egész vita befejezéséül A. Schaff.

K. G.

TÖKÉS ORSZÁGOK HALADÓ FOLYÓIRATAI

BALDACCI, LUIGI

Aldo Palazzeschi

Belfagor, 1956. 2. sz. 158—179. p.

Századunk olasz irodalmának egyik sajátosság és sokat támadott alakjáról érthetően igen sok tanulmány született; a hetvenéves író érdekes pályafutása számtalan magyarázatra adott lehetőséget. A fiatal kritikus, Luigi Baldacci cikke korántsem képes megnyugtató képet rajzolni a XX. századi olasz líra és próza e — különöségei ellenére is — kiemelkedő művelőjéről, kétségtelen azonban, hogy számos értékes megfigyelése Palazzeschi egyedülálló művészi pályafutásának megértéséhez ad bizonyos segítséget.

A tanulmányt közlő folyóirat szerkesztője, Luigi Russo maga is lábjegyzetben hívja fel a figyelmet arra, hogy nem lehet elég a teljesség igényével fellépő tanulmányban a költői alkat és a szándék vizsgálata, mert csak ennyi menthetetlenül téves következtetésekhez (jelen esetben a költő túlzott elmarasztalásához) vezethet. Míg Russo egyrészt szintén elismeri Palazzeschi művészetének fokozatos hanyatlását, újabb műveiben a tanulmány szerzőjével ellentétben a humanizálódás és a történeti szemlélet bizonyos előretörését fedezi fel. Ezzel az apró megjegyzésével viszont — akaratlanul is — Baldacci egész tanulmányának fő mondanivalóját teszi bizonyos fokig kétségessé.

A szerző főbb tételei a következők: Palazzeschi költőnek született, de elég hamar, még az első világháború előtt, költői vénája elapadt, s jellemző vonásai

ezen túl prózai műveiben tűnnek fel: távol tartja magát az igazi valóságtól, számára minden kicsit öncélú, kicsit játékos marad, művészelete egyre élményszerűebb és hidegebb, a társadalmi változásokat egyre távolabbról figyeli s ezzel egyidejűleg művészi ereje is csökken.

A költő Palazzeschi először mint valami különös crepuscolare-verselő tűnik fel (Gozzano vagy Corazzini emberi mélysége nélkül), sorain Pascoli (és rajta keresztül Maeterlinck), valamint D'Annunzio hatása érezhető. Hamarosan túljut rajtuk: a játékoság, a vígoperai hang a futurizmus táborába viszik, igen rövid időre. (Valójában Palazzeschi e mozgalom célkitűzéseiből csak azokat tartotta meg, melyek korábbi elveivel is megegyeztek; a futurizmussal lényegében soha nem azonosult, ezért is szakíthatott vele könnyen.) Baldacci azonban annak a kritikusnak ad igazat, aki az igazi Palazzeschit a prózairodában látja s a *Codice di Perela* (1911) c. művét tartja legjobb és legfontosabb művének. Ez a fantasztikus történet (melynek hőse egy füst-ember, aki Rodella bankáron csak különleges adottságaival képes segíteni: »ebben a világban, láthatja, csak a füsttel lehet igazi spekulációkat végrehajtani...«) a háború előtti olasz élet értékeinek válságát jelzi. Perela megalkotja az új törvénykönyvet, nemzeti hőssé emeli Zarinót, aki, mint »önkéntes bolond«, felállítja az igazi élet normáit: »Ime az én rendszerem. A bolond sohasem jelent be, amit tesz; én viszont mindent előre jelzek. Ezt mondom például: most nyolcvannyolc harsányat fogok üvölni...« Baldacci helyesen fe-

dezi fel, hogy e kor Olaszországában Palazzeschi a holnap diktátorainak hangját észleli és gúnyolja ki, de óvakodik attól, hogy az egész művet tiltakozásnak és szatírának (ha mégoly burkoltnak és különösnek is) fogja fel. A *La piramide* című műben (1913—1914, megjelent 1926) a hivatalos világ üres retorikáját pellengezi ki az író (»a Piramis tetején a nagy semmi trónol...«).

A háború után, a faszizmus előestéjén Palazzeschi az olasz társadalmat »sötét kútnak« látja: »Azt mondtátok, hogy a háború a szabadságért vívtátok. Most elmondhatjátok, milyen szabadság forrása lett. Mindent megkötöztek, minden láncokban és bilincsen, semmi sem a tiétek többé, sem személyetek, sem gondolatotok, semmi.« (*Due imperi mancati*). A *Re bello* (1921) viszont már bizonyos elkeseredést, meghátrálást mutat az öncélú játék felé.

A faszizmus éveiben Palazzeschi válságon esik át: egy pillanatra sem szűnik meg gyűlölni az elnyomást, de érzi, hogy a megváltozott helyzetben a negatív hangsúlyozása, a gúny és a játékoság helyett, a pozitív, új értékeket teremtő és felmutató alkotásra van szükség, hiszen »bolondozni, kiabálni többé nem lehet — ehhez csak a Vezérnek van joga, a Palazzo Venezia erkélyéről« — állapítja meg találóan Baldacci.

Erre azonban a művész képtelen, nem tud új világot teremteni, egyszerűen azért, mert nem lát kiutat, és bár a régi világ szétszabdalásáig eljutott ugyan, a jövő társadalmá tisztázatlan előtte. Nem ismeri az életet, távol áll a realizmustól. Baldacci ezekben az években látja — helyesen — pályájának megtörését és a hanyatlás kezdeteit. Luigi Russo 1923-ban azt írta róla: »Amit az utóbbi években publikált, annak valamennyinek szimbolikus és polémikus jelentése van és ez szerencsétlenül csökkenti az írások értékét.« Russo ezt a megállapítását később — Baldacci szerint inkább szimpátiájának mint kritikai véleményének megváltozása miatt módosította ugyan, de a tanulmány szerzője Russo korábbi álláspontját fogadja el: Az *enfant terrible* nem tudott a régi világ helyett újat, sajátot adni. Parodizmusa mentes a történeti-és életpaszttalaktól. Ha futurizmusa pozitív előjelű volt is (antiretorikussága, humanizmusa stb. miatt), úgy rombolt, hogy nem tudta és nem is akarta tudni, hogy a romok helyébe mit építsen. Forradalma így szkepticizmusba torkolt. A szétszabdalt világ darabjait más sor-

rendben, de végülis ugyanazokból varrja össze újként; ez a régiből újjáépített világ viszont az író megalkuvását és művészi hanyatlását jelzi (*Stampe dell' Ottocento*, [1932], *Sorelle Materassi* [1934], *Palio dei buffi* [1938]). Természetesen továbbra is megmarad a *Perela* szerzőjének: a faszizmus nagy zavaiban nem hisz, mint korábban. De antifaszizmusa inkább érzésekre, mint konkrét elvekre alapozódik. A Palazzeschi regényeiben megmutatkozó világ nem polgári világ, de polgári világ szeretne lenni; olyan világ, melyen a szerző jóindulatúan és szívélyesen mosolyog. A regények ugyanakkor naturalista jellegűek. (Ez a hatás Olaszországban elég sokáig érezhető: Tozzi és Cicognani írásai egészen a húszas évek közepéig jócskán mutatják.) A naturalista ábrázolásmód jegyei állandó játékosággal, csúfolódással, komolytalansággal keverednek. A bohóckodás — Baldacci szerint — egyre inkább öncélúvá válik, ez határozza meg a művész végzetes bukását. A *Palio dei buffi* történeti azonban szinte kiáltozva hívják fel Baldacci figyelmét arra, hogy a szerzőt cseppet sem az öncélú bohóckodás vezette azok írásakor... ha görbén és időnként homályosan is, de Palazzeschi tükre a novellákban egy szerencsétlen társadalmat mutat be, meglehetősen ironikusan. Baldacci azonban a későbbi, a faszizmus bukása után született műveiben is öncélúságot, a lényeg mellőzését látja. Felrója, hogy Palazzeschi a faszizmus lényegét nem vizsgálta meg kellőképpen, csak valami nagy »bohócságnak« és »örülltségnek« látta és ábrázolta ezt a rendszert (*így nem volt igazá?*); hogy az Egyesült Államokkal kapcsolatban több ízben szimpatizáló kijelentéseket tett, s hogy Amerikát a világ legerősebb államának tartja (de ugyanakkor elfelejti, hogy Palazzeschi soha nem tett kijelentéseket a munkásmozgalom és a szocializmus erői ellen, de a spanyol szabadságharc mellett igen stb. Soha nem kalandozott olyan vizekre, melyeken egyes nyugati írók — évekkel ezelőtt — még a hidegháború szolgálatában hajóztak). Baldacci elmarasztalja a *Fratelli Cuccoliti* (1948) és a *Romat* (1953), a *Bestie del 900-ról* (1951) viszont elismeri, hogy a mai — kicsit maniros elbeszélő irodalomba — friss levegőt hozott.

Végezetül röviden összefoglalja Palazzeschi értékelését: néhány könyvével maradandót alkotott (*Perela*, *La piramide*, *Due imperi mancati*), nagy írónak tartja, de egész pályafutása annak az olasz tár-

sadalomnak válságát tükrözi, amelyben élt.

Palazzeschi értékelésében nem mindenben érthetünk egyet Baldaccival. Különösen fájjaljuk, hogy a — sokszor túlságosan éles szemű — kritikus Palazzeschit mint *költőt* jóval érdemen alul tárgyalja; másrészt prózai munkáival szemben igazágtalan követelményeket támaszt. Ha mindehhez hozzávesszük a tanulmány elemző módszerének feltűnő egyoldalúságát és az érzésünk szerint inkább szellemes, mintsem találó »bohóckodáselméletet« (mellyel majdnem minden jelenségre magyarázatot szándékozik adni), azt kell mondanunk, amit a szerkesztői megjegyzésben Russo óvatosan már megfogalmazott. A művész hanyatlását nem tagadja ő sem, de fenntartja, hogy egy nagy művész hanyatlásáról van szó. (Szerinte például a *Stampe dell'Ottocento*, a *Sorelle Materassi* és *Palio dei buffi* is Palezzeschi művészetének emelkedő korszakába tartoznak!) Mi is így véljük és sajnáljuk, hogy Baldacci tanulmányából éppen a *nagy művész* meggrajzolása maradt el művészeté hanyatlásának bemutatásakor (különösen pedig — nem lehet eléggé hangsúlyozni — a költő Palazzeschi hiteles arcvonásai hiányoznak). Mindenesetre: a tanulmány sok új, érdekes szempontot adhat a század olasz irodalma ellentmondásos, de igen tehetséges alakjának vizsgálatához; sok olyan szempontot, melyet a későbbi, valóban összefoglaló jellegű tanulmányok íróinak figyelembe kell venniök.

Sz. Gy.

GARGI, BALWANT

Lettre de New-Delhi

[Levél Új-Delhiből]

Europe, 1956. (124. sz.) április, 161—169. p.

A második világháború befejezése után önállóvá vált India fontos szerepet tölt be a nemzetközi politikában. Az egykor szinte klasszikus értelemben kizsákmányolt birodalom pária sorban élő népei felszabadultak s a gazdasági és kulturális fejlődés olyan magas fokát érték el, ami általános elismerést váltott ki a haladásért küzdő, szabad népek körében.

Ma, amikor az indiai nép írói és költői szociális tartalmú műveikkel a világirodalom lapjait újabb fejezetekkel gazdagítják, érdemes visszapillantást vetnünk az útra, melyen ez a jobb sorsra érdemes nép mostani fejlődéséig eljutott.

India társadalmi szerkezete éppolyan sokrétű, mint akár lakóinak a nyelve vagy népviselete. India társadalmában egyaránt helyet foglal a feudális nagybirtokos, a feltörekvő burzsoázia, a számbelileg hatalmas középosztály, valamint a parasztok és munkások óriás tömegei. A gazdaságilag elmaradt ország népe a birodalom hatalmas és széteső területéből adódóan több száz tájszólást beszél s közel tizenkét főnyelv honosodott meg népei körében. Ezek közül a legelterjedtebbek: a hindi, a nem mohamedán hindosztánok irodalmi nyelve, és ennek arab betűkkel írt változata: az urdu.

A gyarmatosító britek természetesen az angol nyelvet tették meg az ország hivatalos nyelvéné, s a megszálló hatalom angolosító törekvéseit még alátámasztotta a vagyonos polgárság megalkuvó magatartása. Indiában a gyarmati uralom idején a felső tízezer csak angolul beszélt, a nép ősi kultúrája iránt azonban teljes közömbösséget tanúsítottak. Bár a birodalom lakóinak nagyrésze által beszélt hindi nyelv csak a gyarmatosítás megszűnte után, 1947-ben lett Észak- és Közép-Indiában hivatalos államnyelv; a néptömegek egyre erősbödő hatalma egyre hatványozottabb mértékben szorítja ki a hivatali érintkezésben az angol nyelvet.

A társadalom sokrétű megosztása volt az oka annak is, hogy a próza nem tudott olyan gyorsan fejlődni, mint a népköltészet, amely nemzedékről nemzedékre öröklődött. Az indiai nép fenntartotta ősi intézményét a mushainát, amely ma is igen népszerű a tömegek körében. A költők ma is esténként, a csillagos ég alatt adják elő dalaikat és darabjaikat hatalmas tömegek jelenlétében s a közönségük nem passzív hallgatója a műsornak, hanem sokszor az előadások megrendezéséből is részt kér. A mushaina szerzőinek nem kell sokáig várniok a kritikára, mert a tömegben mindig akadnak olyanok, akik bátran, szakszerűen mernek véleményt nyilvánítani az előadott irodalmi alkotásról. A népköltészet szeretete és megbecsülése ma is oly élénk, hogy egy-egy kedvelt művész előadását sokszor 40.000 ember hallgatja végig.

India irodalma hűen tükrözi a különböző társadalmi rétegek életét. Írói a nép felemelkedéséért harcolnak, s ha akad is olyan író, aki reakciós költői elveket merne vallani, egy közös eszme és közös gondolat valamennyiüket egyesíti: az angolgylöllet. Minden valamire való író kötelességének érezte, hogy valamilyen

formában állást foglaljon az imperialista elnyomás és kizsákmányolás ellen, s ha ezt nem teheték meg nyíltan, allegorikus költeményekben fejezték ki vágyaikat, törekvéseiket s így igyekeztek közelebb kerülni a néphez.

A múlt század 90-es éveinek végén gyönyörű himnuszokban magasztalták India ősi kultúrájának dicsőségét, idézték fel a múlt homályba vesző fényét.

Akadtak olyan írók, mint Bankum Chand Chatterjee, a modern bengáli irodalom megalapítója, aki bár mint törvénytörő írók kereste kenyerét, *Anand Math* c. regényében egy kolostor szervezeteit állította fegyverbe, hogy az angol uralom ellen harcoljanak.

Gandhi nemzeti mozgalma India kulturális reneszánszát idézte elő. Hatása alatt szerte az országban nagyszámban jelentek meg haladó tartalmú, imperialista ellenes irodalmi alkotások, sőt gyakran kerültek napvilágra forradalmi tárgyú darabok is. Ekkor készült Dina Bandu Mittra bengáli drámáiról *Níl Darpen* c. drámája is, amely az indigómunkásoknak az angol ültetvényesek elleni harcát eleveníti meg.

Rabindranath Tagore szenvedélyes hangú, nemzeti érzésű dalaival és verseivel magasan kiemelkedett kora írói közül. *Muktadhara* (Szabad tavasz) c. allegorikus tárgyú színdarabjában a szabadságjogok védőjeként jelentkezik, írásaiban pedig általános harcot indít a kasztrendszer mindenfajta megnyilvánulása ellen, majd pedig kora nacionalizmusát igyekszik a hozzátapadó helytelen sallangoktól megtisztítani. Írói tevékenységét teljesen népe szolgálatába állította. Régi népies formákat keltett életre, s haladó forradalmi gondolatai számára új művészi formákat teremtett. Költészetének hatalmas varázsa 'India minden társadalmi rétegét annyira magával ragadta, hogy műveit az összes indiai nyelvekre lefordították.

Igbal, az urdu költő, mély humanizmussal telített és ember méltóság megbecsülését hirdető verseivel a »Kelet költője« címet érdemelte ki.

Az 1920-as években erős, szocialista meggyőződést hirdető irodalmi irányzat jelentkezik Indiában. A különböző függetlenségi mozgalmakat szerte az országban sztrájkok és a parasztság földkövetelése követték. Az elnyomott és kisméizett osztályok politikai öntudatra ébredése természetesen folyton erősebb és erősebb hangot kap az irodalomban. A költők a nép vezérei lettek, s közülük nem egy került börtönbe bátor magatar-

tása miatt. Bismált felakasztották forradalmi dalaiért, azokért a versekért, melyeket az elítéltek a börtönök celláiban enekeltek a vesztőhelyre vezető úton daloltak. Munshi Prem Chand, aki hindi és urdu nyelven írt műveiben mély tudást és sokoldalú tehetséget árul el, igyekezett áthidalni azt a mély szakadékot, amely a forradalmár írókat a korábbi idők megalkuvó íróitól elválasztotta, s igyekezett ezeket az embereket is megnyerni a haladás szolgálatának. Bátor és értékes munkásságáért az 1936-ban alapított Haladó Írók Szövetsége első elnökévé választotta. Ő már emberábrázolás és társadalomszemlélet tekintetében egészen közel áll L. Tolsztojhoz, a parasztságot oly élethűen és oly szeretettel ábrázolja regényeiben, mint eddig egyetlen ind író sem.

A Haladó Írók Szövetsége, mely az 1934-es Szovjet Író-Kongresszusnak és az 1935. évi párizsi kongresszusnak köszönheti létrejöttét, harcot hirdetett a társadalmi bajok feltárára s az emberi jogok megóvása mellett foglalt állást.

A második világháború alatt külföldről s így a Szovjetunióból is sok könyv és folyóirat került Indiába s az olvasóknak alkalmuk nyílt Solohov, Ilja Erenburg, Anna Seghers, Ernst Toller, Aragon, Julius Fučík, Arnold Zweig műveinek a megismerésére. Mindezen írók prózai és költői alkotásait nagy számban fordították le s a régi orosz klasszikusok művei mellett Gorkij könyveit is nagy szeretettel és érdeklődéssel olvasta a közönség. E haladó írók alkotásai sokban járultak hozzá az indiai írók politikai felelősségtudatának kialakításához.

Az írók politikai felelősségtudatát hamarosan komoly próbára tették. Mikor 1943-ban Bengáliában három hónap alatt kb. 5 millió ember halt éhen, az írók lelkiismerete és felelősségtudata nem tudott nyugodni, sőt felázta még a legközbösebb társadalmi rétegeket is. A fasiszmus és a feketepiac haszonlesői ellen vívott harcban születtek meg India leg-hatásosabb tömegnevelő intézménye: a Népszínház. A tömegnyomor és a milliók éhhalála az irodalom főtémája lett: az írók és költők versenyre keltek egymással, hogy megmentsek népüket a pusztulástól. Mikor pedig az ország felosztása után a reakció vérfürdőt akart előidézni, ismét az írók álltak a tömegek élére és nevelőmunkájukkal a legelmaradottabb rétegeket is meggyőzték az imperialista politika cselszövéseiről. K. Abbar *Ki vagyok én?* című színművének oly nagy volt

a sikere, hogy százszor adták elő a Népszínházban, de ezenkívül még sokszor az utcákon is rendeztek színelőadásokat, ahol a hindu és mohamedán lakosság egységének szükségességét hirdették.

A haladó írók felbecsülhetetlen befolyást tudtak ekkor már gyakorolni a népre. Több művüknek a híre túljutott India határain is. Mulik Raj Anand *Coolie* c. regényét több mint 27 nyelvre fordították le, két másik regénye pedig az orosz és kínai nyelven kívül még több, más nyelvű kiadásban is megjelent.

A Nagy Októberi Szocialista Forradalomtól a múlt évi genfi konferenciáig egyetlen világpolitikai esemény sem került el India költőinek és íróinak a figyelmét. A második világháború egyik katonája írta meg bengál nyelven nagyhatású regényét az újonc katonáról, Faiz Achmed a nagy urdu költő, akit fogsértésért 4 évi fogságra ítélték, fogsága alatt írt verseiben a nyugati kapitalisták elnyomó politikáját ostorozta. K. Abbas *És egyik nem tért vissza* című történelmi elbeszélésében egy orvosnak az életét dolgozza fel, aki Kínában a sebesült katonák életének megmentése érdekében saját életét áldozta fel. Krisham urdu író *Fig* (A füge) című elbeszélésében a spanyol polgárháború hőseinek állít emléket, de akadt olyan író is, aki a koreai háború borzalmaait elevenítette meg írásában, vagy pedig Kína felszabadításáról énekelt hősi dalokat.

India népének gazdag irodalma feltárja előttünk azt a hatalmas perspektívát, ami az indiai írók és költők előtt áll. A felszabadult nép költő fiai ezután már nem népük nyomora és elesettségé miatt fognak keseregni, hanem mint egy független és hatalmas ország szabad és öntudatos polgárai, elindítói lehetnek egy új, szocialista tartalmú nemzeti irodalom megteremtésének.

B. D.

SALINARI, GIAMBATTISTA

II comico nella „Divina Commedia”

[A komikum az *Isteni Színjátékban*]

Belfagor, 1955. 6. sz. 623—641. p.

Dante még a mai olvasók előtt is egyoldalúan olyan embernek tűnik, aki sohasem nevet. Pedig — állapítja meg Salinari — a *Színjáték* egy sor jelenete igen komikus hatású. A *Pokolban* nagyon sok komikus jelenet van, de a *Purgatóriumban* (pl. Belacqua, a Sapia-epizód néhány

része) és a *Paradicsomban* is találhatunk komikus elemeket.

E rövid bevezető után Salinari rátér a Dante és a komikum kapcsolatát vizsgáló munkák ismertetésére. A kérdéssel hárman, De Sanctis, Enrico Sannia és Parodi foglalkoztak érdemben.

De Sanctis nem tartotta Dante egyéniségét a komikum felhasználására alkalmasnak: alaptermészete epikus beállítottságánál fogva tragikus. Enrico Sannia könyvében ellenkező álláspontról tesz tanúbizonyságot. Rengeteg epizódot, szereplőt igyekszik a komikum fogalmába besorolni — de miként Parodi megállapítja — igen sokszor túlzásokra és önkényes, erőszakolt megállapításokra ragadtatta magát. Érdekes még D'Ovidio bevezetője Sannia könyvéhez abból a szempontból, hogy jól megvilágítja azok álláspontját, akik igyekeztek minden áron komikumot kimutatni Dante művében. D'Ovidio attól félt, »hogy ha tagadjuk Dante képességét a komikumra, ezáltal univerzális génuszát csorbítjuk meg«.

Az említett művek megírása óta (Sannia 1909, Parodi nem sokkal utána) senki sem tárgyalta ezt a kérdést. Ez a tény önmagában is sok mindent megmagyaráz. Amikor ugyanis egy probléma nem vált ki többé érdeklődést, ez azt jelenti, hogy vagy rosszul fejtették ki vagy pedig implicita már meg van oldva. Így történt ebben az esetben is — állapítja meg Salinari. Ma már az esztétikai tanulmányok fejlettsége következtében mindenki világosan látja, hogy »egy költői génusz univerzalizálása nem abban áll, hogy képes egyforma készséggel a legkülönbözőbb témákkal foglalkozni«.

A Dante és a komikum kapcsolatát tárgyaló munkák ismertetése után röviden vázolja azokat a kérdéseket, amelyeket tanulmányában kíván megoldani. Ezek: mi a komikum a *Színjátékban*, mely kategóriához tartozik, költészet-e vagy valami más; hogyan kapcsolódnak a komikus elemek Dante egész egyéniségéhez, hogyan módosítják azt, illetve hogyan harmonizálnak vele. Ezek a felvetett kérdések.

Sajnos a tanulmányban nem kapunk megnyugtató választ. A szerző nem elemzi a *Színjátékot*, mint egységes egészet, hanem kiragad két éneket, a XXI. és a XXII.-et, valamint néhány epizódot, és ezeket tárgyalja részletesen; fejtegetése azonban nem szorítkozik ezen énekek komikus szempontból való elemzésére, hanem sokszor átcsap tartalmi ismertetésbe, az események kommentálásába. A

XXI. és a XXII. ének tárgyalását bevezetendő, Dante és az ezen énekekben megnyilvánuló népi humor kapcsolatát vizsgálja. Megállapítja, hogy Dante fiatal korában Guido Cavalcantival bizonyára sokszor vett részt olyan társaságokban, ahol bőven volt alkalma találkozni a népi tréfálkozással, csipkelődéssel, amelyek eleven emlékként éltek tovább Dantében. Ezekután Salinari hozzászólását a XXI. és XXII. ének részletes elemzéséhez, amely sok igen érdekes részlet-megfigyelés ellenére Dante és a komikum kapcsolatának vizsgálata szempontjából nem sok eredményt hoz.

Általában a dantei komikum megbocsátó, megértő jellegét hangsúlyozza, pihenést jelentő kikapcsolódásnak fogja fel, amely megfigyelés — bár ezekben az énekekben bizonyos alappal rendelkezik — az egész *Szinjátékra* kiterjedő általánosításként hamis, félrevezető.

A XXI. és XXII. ének között a különbséget abban látja, hogy a XXI. énekből az ábrázolás korális jellegű, míg a XXII.-ben egy személy, Ciampolo di Navarra alakja a középpont. Ciampolo jellemének, ravaszságának elemzése a tanulmány legjobb része. Megállapítja Salinari, hogy Dante ebben a jelenetben bizonyos mértékig előfutára. Boccacciónak annyiban, hogy a ravaszság, a furfang győzelmének ábrázolását a büntetés leírásánál fontosabbnak tartja. Különbözik a két író abban, hogy Dante csupán közeledik a világ felé, amelyet azonban, mivel nem érzi teljesen magáénak, bizonyos távolságból szemlél, míg Boccaccio otthon érzi magát ebben a reális világban, a ravaszság, a furfang világában, és nincs szüksége e világ magától értetődő ábrázolása közben valamiféle magas, felülről való igazolásra.

Azoknak a tipikus jellegzetességeknek, amelyeket ebben a két énekből feltárt Salinari, variánsait felfedezi a *Szinjáték* más részeiben is, ahol Dante kifejezést ad »a nevelés és morál nélküli, csupán ösztönös, állati jellegű plebejus világ iránti érdeklődésének«. Ezekután ismét hangsúlyozza, hogy a komikum s eme komikus jelenetek a fennkölt költő számára szórakozást, pihenést jelentettek, s úgy kell felfogni őket, mint a *tenzone* műfaj megnevesített formáját, amelyet ifjabb korban Dante is művelt, és amelyben a csipős visszavágás, a jó poén a lényeges. Azonban Dante, amikor a *Szinjáték*-ban alkalmazza ezeket a *tenzone*-szerű csipkelődő részeket, maga érdektelen és közömbös. »O (Dante) mint valamilyen lát-

ványosság szemlélője értékeli a jó visszavágásokat és a szellemes bemozdásokat.«

Salinari fejtegetésével szemben bizonyos dolgokat le kell szögeznünk a dantei komikummal kapcsolatban.

A szerző céltudatosan igyekszik a dantei komikumot »megszelídíteni«, a »bölcs mosoly« címkéjével ellátni, és csupán a plebejus jellegű jelenetekre alkalmazni. Ebbeli igyekezetében észre sem veszi a dantei komikum lényegében szatirikus jellegét, szatirájának politikai szenvedélytől átítatott voltát. Szó sincs a nevelés iránti pusztá érdeklődésről, pihenető nevetésről, a szerző szórakozásáról munka közben stb.

Dante komikumára elsősorban nem a Salinari által kizárólagosan hangsúlyozott humoros megnyilatkozások, hanem az állástfoglaló, politikai, emberi szenvedéllyel telített szatirikus invetivák a jellemzőek. Ezekről a *Pokol* majdnem minden énekében, de a *Purgatóriumban* és a *Paradicsomban* is fellelhető szatirikus részekről egy szó sem esik a tanulmányban. De nem esik szó a szatirikus és humoros elemek kapcsolatáról sem, mikor melyik kerül az adott mondanivalónak megfelelően előtérbe. A szerző néhány, főképp komikus rész elemzéséből az egész *Szinjátékra* érvényes általánosításokat igyekszik levonni. Ezek az általánosítások azonban nem helytállóak és csupán a »politikamentes« Dante-kép megfestésére irányuló sikertelen kísérletek sorába tartoznak. Ha a szerző élesen elhatárolta volna célját, és a dantei komikum humoros oldalára korlátozta volna vizsgálatát, kijelentvén, hogy a szatirikus részek vizsgálata nem célja, akkor cikke igen értékes észrevételek tárháza lehetne. Így azonban éppen a dantei komikum két főelemének, a humornak és a szatírának a humoros javára való egybemosása folytán alapvetően helytelen, hamis képet kapunk a dantei komikum oly izgató és eddig alig elemzett kérdéséről.

R. Z.

SILLEN, SAMUEL

Notes on Dreiser

[Gondolatok Dreiserről]

Masses and Mainstream, 1955. 12. sz. 12—19. p.

Theodore Dreisernek, a tíz éve elhunyt amerikai realista írónak művészi kibontakozását követi nyomon Sillen tanulmá-

nya, elsősorban azon a hatáson mérve az író fejlődését, amelyet Balzac gyakorolt rá.

Dreiser korai kritikuskai Zola hatását keresték nála, tévesen. Ő maga írja később, hogy csak igen sokára kerültek a kezébe Zola regényei. Az ifjú Dreiser képzeletét és gondolkodásmódját Balzac fordadalmásította. A *Book About Myself* (Egy könyv magamról) c. írásában őszintén vall arról a mély vonzódásról, ami Balzachoz fűzte, és hogy ez a termékeny hatás hogyan indította el a fejlődését. »Hószszú időn át vele aludtam, álmodtam, ettem, éltem, vele és alakjaival, az ő látásmódján és az ő városában.« 23 éves volt ekkor, a *Pittsburgh Dispatch* c. lapnál riportereskedett, és még hat év választotta el attól, hogy megírja a *Sister Carrie* c. regényét. Szabad idejét a Carnegie-könyvtárban töltötte, és amint írja, Balzac itt tárt előtte új és csábító kaput az életre. Olyasvalakit talált Balzacban, aki látott, gondolkodott és érzett. »Olyan széles távlatok nyíltak meg előttem általa, hogy elfult a lélegzetem: egész Párizs, egész Franciaország, az élet egésze, francia szemmel nézve.«

Vallomása az írói érlelődés folyamatába világít: »Az ő (Balzac) átfogó és pompás filozófiai következtetései, könnyed és biztos érzéke a kritikai, társadalmi, politikai, történelmi és vallási problémák minden ágához, az a mód, ahogyan a zseni jogán elsajátította minden tárgy bensősége és alapos ismeretét, elbűvölt és megragadott engem... Oh, az övéhez hasonló látókörrel bírni! Ismerni és részesesvé válni egy olyan világnak, mint Párizs... Mi volt Pittsburgh, mi volt St. Louis vagy Chicago? — és mégis, öntudatlanul is, amíg az ő városáért rajongtam, új és sokkal drámaibb megvilágításba került előttem az a világ, amelyben éltem...« Az amerikai acélmágánások valóban nem sokban különböztek a francia pénzmágánásoktól, és Dreiser felfedezi, hogy saját környezetében megtalálja az amerikai élet balzaci képeinek lehetőségét. Otthagyja a könyvtárat és a figyelmét a helybeli tökések életére irányítja. Megismeri a sajtónak, a szószéknek és a hivataloknak talpnyaló behódolását a vas és acél urai előtt. Főnöke, a számító és diplomatikus lapszerkesztő kioktatja, hol vannak az újságírói szabadság határai. A munkáshelyzetről hallgatni kell, a gazdagokról és az egyházi emberekről nem szabad írni semmi kellemetlent, ezeknek mindig, mindenben igazuk van, és nem szabad tudomást venni a felső tízezer botrányai-

ról. Ilyen élet kínálkozik tehát Dreiser számára balzaci feldolgozásra.

A továbbiakban Sillen összeveti Balzacnak Dreiserre gyakorolt hatását egy másik amerikai realistára, Henry James-re tett hatásával. Az összehasonlítás nemcsak azt az érdekes tényt világítja meg, hogy ugyanaz az író két egymástól lényegében különböző írói művet termékenyíthetett meg, hanem rámutat az amerikai regényirodalom ellentmondó tendenciáira is.

James még nem volt 20 éves, amikor megismerkedett Balzac mozgalmas világával. Az évek folyamán négy hosszú tanulmányt írt Balzacról. James is — akár Dreiser — a valóság mindent magába ölelő szeretetét, a kiemelkedő realistát becsülte Balzacban. De az azonos mestertől James és Dreiser körülményeinek és hajlamaiknak megfelelően mást tanultak. James rokonszenve a történelem által pusztulásra ítélt osztály felé fordult. Arra az Amerikára tekintett vissza, amelyet megrendített a polgárháború, arra a világra, amelyben a családja jólétét és kényelmet élvezett. Szíve az óvilág arisztokráciájához húzta, ha érezte is pusztulását. Sértette, hogy az »amerikai életforma« főcélja a vagyonszerzés, a pénz hajsztalása. A kapitalista Amerikát túlságosan újnak és éretlennek érezte még a magasabb művészetekhez.

Jamestől nem lehet elvitatni, hogy sok találó képet rajzolt a pénz kegyetlen uralmáról. Szatírája sokszor — rokonszenve ellenére is — élesen támadta a hanyavó arisztokráciát, és géniusza ezzel jelentősen hozzájárult az amerikai realizmus kialakításához. Dreiser azonban elítéli James idegenkedését az amerikai élettől és sokkal mélyebben ragadja meg a problémát. Ő nem a múltat, hanem a jövőt kutatja, elmerülve az amerikai nagyvárosok életében. Semmi nosztalgia nincs benne a prekapitalista társadalom után, merészen birkózik az új valósággal. Megismerteti az olvasóval a primitív üzleti dzsungelt. Irodalmi formába öltöztetve a pénz mohó és vad embereit, újfajta nyers epikát kovácsol az életük-ből. És felismeri, bár regényeiben ez még nem jut kifejezésre, hogy csak a dolgozók vezetése mentheti meg az országot a profit dzsungeltörvényétől.

Évtizedekig állt Dreiser az amerikai kritikai élet viharközpontjában. Az akadémikus kritikusok igyekeztek befeketi-teni, mint animalistát, az amerikai szennycsatorna szörnyű Zoláját. Az esztéták összevonták a szemöldöküket és

nyelvtani hibákra vadásztak az óriási műben, amely az emberi élet tragédiáját festi.

Dreiser nyugodtan állta a harcot. 1901-ben úgy nyilatkozott *Sister Carrie* c. művéről, hogy az emberek meg fogják érteni, mert az életből, az ő életükből vett, valóságos történet.

A vihar még most sem ült el. Ellenségei most gyalázkodnak, mert Dreiser élete utolsó évében csatlakozott a kommunista párthoz. Ezzel a hosszasan fontolgatott lépésével — saját szavai szerint — igazolta és teljessé tette élete és munkássága logikáját.

Természetes, hogy Dreiser csatlakozása a kommunista párthoz szemet szúrt a kritikusok zömének. Még F. O. Matthiessennek is nekitámadtak, mert értékes, gondolatokban gazdag Dreiser monográfiájában becsületesen értékeli Dreiser elhatározó lépését: »Legfőbb problémája az elkövetkezendő háborúk elkerülése volt, amelyek — erről meg volt győződve — szétzúznák a civilizációt. Lassan megtanulta a leckét, hogy nem lehetséges emberi élet az Egyesült Államokban, amíg nem szüntetik meg az egyenlőtlenséget, amely regényeinek oly sok alakját tette tönkre, vagy akadályozta fejlődésében. Végül belátta, hogy az egyedül lehetséges következő lépés széttörni a romboló nacionalizmus korlátait és így küzdeni a világ minden népének egyenlőségéért. Más különben nem lesz olyan világ, amelyben élni lehet.«

Valóban Dreiser 1945-ös levele W. Z. Fosterhez (a *Masses and Mainstream*, ugyane száma közli a levél teljes szövegét), amelyben felvételét kéri az Amerikai Kommunista Pártba, profétikus levél, és ma is mély igazságokat tartalmaz. Az ország sajtója nem akart tudomást venni róla, amikor nyilvánosságra hozták.

Érdekes dolog, hogy Dreiser, akárcsak Mark Twain, találkozott Winston Churchill-lel, és szemére hányta elvakult tory politikáját. Twain megmondta Churchillnek a véleményét az angol vezetésről a búr háború idején, amikor a fiatal imperialista mint haditudósító tette ismertté a nevét. Dreiser a Szovjetunióból való visszatérése után, 1928-ban találkozott Churchill-lel. Ennek az emlékért így idézte 1939-ben a *Common Sense*-be írott egyik cikkében: »Churchill azt mondta nekem 1928-ban, amikor hazatértem Oroszországból, hogy az eszme teljesen téves, nem győzhet és hét év alatt csődbe jut. Nos, mostanáig 11 év telt el és

most maga Churchill szerint is, a Szovjetunió a világ első katonai hatalma. Hogyan? Talán Sztálin egymaga érte el ezt? Vagy Oroszország 175 millió lelkes, megifjodott tömege, amely hisz a társadalmi egyenlőtlenségek közeli eltűnésében.«

Az évek igazolták, hogy Dreiser volt a nagyobb próféta. Szünet nélkül harcolt az ellen, hogy az amerikai tömegeket rosszul informálják a Szovjetunióról. »A mi nyugati világunk — írta 1939-ben — úgy látszik megelégszik a propaganda táplálékával, mint a sötét középkorban. Az oroszországi újságokat senki sem olvassa. Ez bűnnek számít. Egyetlen amerikai újság sem közöl egyetlen igaz sort sem az ott folyó óriási munkáról, az épülő új világról.«

1918-ban ellenezte az Egyesült Államok intervencióját Oroszország ellen. A második világháború után azt hirdette, hogy a Szovjetunióval való barátság a háború után is érdeke az amerikai népnek. Lelkes híve volt a két ország közötti kulturális kapcsolatnak. A Szovjetunióban tett útján megismerkedett az írókkal és művészekkel, együtt ebédelt Majakovszkijjal, Sztaniszlavszkijjal vitatkozott a Moszkvai Művész Színházban és Eisensteinnel beszélgetett a filmművészetről. Hazatérve főtelevíziós volt, hogy az amerikaiak jobban megismerjék ezek munkásságát. Megpróbálta megszervezni a moszkvai balettművészek amerikai látogatását. Szorgalmazta, hogy a New York-i Films Art Guild mutasson be szovjet filmeket.

1934-ben, az *International Literature* c. szovjet folyóiratban megjelent cikkében érdekesen ír a szovjet irodalomról. Helyesli, hogy a szovjet irodalom vállalta a propaganda feladatát, amíg arra az új rendszer megerősödése érdekében feltétlen szükség volt és alárendelte magát e feladat törvényeinek és követelményeinek. De örömmel üdvözli a fordulatot, hogy most, amikor a rendszer már szilárd alapokon nyugszik, és felnőtt az új generáció, amelyek már szívvel-lélekkel az új világ gyermeke, az írók messze kiterjesztik látókörük határát, bátran túllépnek az elmélet aprólékos magyarázatgátásán. Most már arra törekcsenek, hogy a szovjet élet teljes képét nyújtsák a világnak, amely érthető irigységgel tekint e szabad élet felé.

Samuel Sillen azzal a jóleső büszke gondolattal zárja tanulmányát, hogy Dreiser munkáit ismeri és szereti a szovjet olvasóközönség. Dreiser több

mint két évtizede a Szovjetunióban legáltalánosabban olvasott írók közé tartozik.

K. Sz. Zs.

SPITZER, LEO

L'originalità della narrazione nei „Malavogliak”

[Az elbeszélés eredetisége a *Malavogliak*-ban]

Belfagor, 1956. 1. sz. 37—53. p.

A *Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani* c. folyóirat 1954. évi számában jelent meg egy neves firenzei nyelvész, Giacomo Devoto cikke *Az elbeszélés vonalai a Malavogliak két fejezetében* címmel. Erre válaszol s ezzel a cikkkel száll vitába Leo Spitzer, a baltimore-i John Hopkins University tanára.

Nem véletlen, hogy a Verga-probléma egyre inkább előtérbe kerül, s egyre nagyobb az érdeklődés Verga művei iránt. Verga az olasz próza nagyjai közé tartozik. Életműve a verizmus kialakulásával esik egybe, azonban éppen műveinek az uralkodó irányzatot egyéni színekkel gazdagító jellege iskolát teremtett az olasz irodalomban. Most, amikor a realizmus problémája egyre sokoldalúbban, egyre nagyobb tömegeket megmozgatva bontakozik ki, s Olaszországban a neorealizmussal új határköhöz érkezett, egyre erőteljesebben érződik az olasz irodalom verista hagyománya s a vergai verizmus hatása.

A *Malavogliak* Verga életművének első kiemelkedő állomása, ahová novellaírói tapasztalata segítette, s amely mű meglepően egyéni hangvételével, technikai újításaival különleges helyet biztosít számára a nagy olasz regények sorában.

Így érthetően nagy érdeklődéssel olvastuk Leo Spitzer cikkét, aki a *Malavogliak*kkal kapcsolatban igen érdekes technikai-stilisztikai problémákat boncolgat. Devoto Verga módszerét Manzoni és Proust módszerével hasonlítja össze. Míg Proust analitikus módszerével a cselekmény egységes síkon gördül, s teljességgel előtérbe kerül az »írói én«, addig Manzoninál a direkt és indirekt beszédstílus váltakozása s különösen az indirekt szabad szerkezetek alkalmazása teret enged szereplőinek is. A *Malavogliak* stílusát Devoto teljességgel különböznek tartja mind Manzoni, mind

Proust módszerétől. Szerinte Verga ott impresszionista technikát alkalmaz, amely a cselekményt több eseményfonalból bonyolítja — a szereplők s az antikórus analógiájára; a kórus távlatából, vagy közvetett módon csak átszűrődnek, átsejtődnek az epikus leírásokon. Devoto megfigyeléseit bő idézetanyaggal alátámasztva nyolc pontban foglalja össze.

Devoto szerint Verga eredetisége a szereplők, a kórus előtérbe helyezésében s az ún. szabad szerkezetek alkalmazásában rejlik. Spitzer azonban — figyelmesen átvizsgálva az idézeteket — igen érdekes megállapításhoz jutott; azok az idézetek, amelyeket Devoto alkalmaz, mind szabad szerkezetek, s ezek nem csupán Verga sajátjai — hiszen ezt fentebb Manzoni sajátos jellemvonásaként már felemlítettük. Spitzer tehát leszögezi: Verga eredetisége nem az »erlebte Rede« (a Lorck által bevezetett német műszóval élve) használatában rejlik.

A továbbiakban Spitzer következetesen végigkíséri az általános jelenségektől a kivételesig rendszerezett idézetfüzért: pontról-pontra mutatja ki igen érdekes elemzés során a folyamatos múlt párhuzamos alkalmazását, a körülírások, a nyelvtanilag szabálytalan szerkezetek, a kötőszók felcserélésének szerepét. Külön fejezetet érdemelnek a közmondások. Velük kapcsolatban az a legérdekesebb, hogy nem csupán szószertint idézve szerepelnek; ennél sokkal fontosabb az »erlebte Rede« szempontjából felbontásuk s szavaiknak, mint a szereplők sajátjainak használata. Az »erlebte Rede« fontos tulajdonsága, állandó velejárója egy csipetnyi szatíra, amely a beszéd látszólagos köntörlenségéből adódik, s az egyszerű gondolkodású emberek sajátos logikája eredményezi.

Verga technikájának eredetisége tehát nem az »erlebte Rede« használatában rejlik, hanem abban, hogy a népi beszéd félig igaz, szóbeszédszerű rendszere átszűrődik, átvilágít az egész regényen. Igen érdekes ezzel kapcsolatban Devoto megállapítása; »Az elbeszélő s az elbeszélés között mindig észlelhető bizonyos időkülönbség, miközben a szereplők s a kórus a cselekménnyel egyidejűek.« Ez jellegzetes motívuma Verga *Malavogliak* c. művének. Két példát is felemlít Spitzer. Az egyik: Bastianazzo szerencsétlensége s Longa váratlan özvegye. Ezt nem a szerencsétlenség közvetlen leírása — hanem az egész közösség viselkedése, mozdulatai árulják el; amikor pl. megjelennek a szomszéd-

asszonyok, hogy meglátogassák az özvegyet s szólanul, összekulcsolt kezekkel állnak az ajtóban. Vagy a másik példa: Luca halála, amelyet két életbenmaradt tengerész mesél el széles gesztusokkal kísérve. Ezek szerint tehát Verga nem közvetlenül az eseményekről, hanem az ezt követő helyzetről tudósít, s így a hatást az eseményeknek a szereplőkre gyakorolt hatásával éri el. S hogy ez nem csupán olasz vonatkozásban fordul elő, mutatja a jól megválasztott Thomas Mann idézet, amelyben szintén a szóbeszéd eredményezi az »erlebte Rede« megjelenését. A pletyka, szóbeszéd kiegészítő jelensége a gondolatátváltás, amely számtalanszor megtörténik ilyen szabad beszéd közben, s amelyet Spitzer hangsúlyozottan a népi gondolkodásmód jellemvonásaként említ. Külön kiemel egy igen érdekes kifejezéscsoportot, amely szintén szabad szerkezet, s a hétköznapi beszéd és a közmondások között áll; ezek az ún. szentenciák, amelyek még nem kristályosodtak közmondásokká, szubjektívabb jellegűek, azonban a közmondásokhoz hasonló hatásúak. Spitzer ezután összehasonlítást tesz Verga és Zola »erlebte Rede«-je között, s arra a megállapításra jut, hogy amíg Verga hihetően tudja elénk állítani az egész cselekvő, mozgalmas »kórust« gazdag érzelmvilágával, addig Zola a népet hisztérikus és örvönögő tömegnek ábrázolja, ahol megsemmisül a korlát az objektív elbeszélés s a szubjektív beszéd között, s a tömeg, a nép már nem hatja át az elbeszélést.

Spitzer cikkének első részében tehát lényegében Devoto cikke alapján a közvetett, szabad beszédéről vallott nézeteit fejtegette, s Devoto cikkével kapcsolatban egy igen fontos megállapítást tesz. Annak ellenére, hogy cikke igen sok értékes megállapítást tartalmaz, nem lehet teljes, mert vizsgálódási szempontjai egyoldalúak; pusztán grammatikai szempontokat vesz csak figyelembe ott, ahol az esztétikai-stilisztikai elemzés elengedhetetlen. Spitzer cikke tehát igen sok új problémát vetett fel, éppen a fentemlített figyelembevételével.

Cikke második részében Spitzer a Devoto által fel sem vetett kérdésről, az indirekt beszédben található direkt beszédnyomokról ír. Rámutat arra, hogy míg a szabad beszédszerkezetek egyik jellemző sajátossága a nem teljes hitelű, félig szóbeszédszerű jelleg, addig itt az indirekt beszédstílusba szinte belerobbanó direkt beszédtröredék olyan hatású,

amely minden kétséget kizár a tartalom hitelét illetően.

Befejező részében a cikk polemizál Devoto több megállapításával. Az első az impresszionista írásmód s az olvasó viszonya. Devoto szerint az olvasónak már a cselekménnyel való megismerkedése legelején valamiféle rendszert kell felállítania s pontról-pontra rekonstruálni a cselekmény szálait, míg Spitzer véleménye: az impresszionista írásmód célja éppen az, hogy miután az olvasó minden részletproblémával megismerkedett, a regény végén teljes kép álljon előtte, olyan plasztikusan, olyan élő, mintha saját szemével látna.

Devoto szerint »Verga regényei az olasz társadalomhoz, korunk igényeihez nőttek — aktualitásban, hasznosságban, hatásban«. Spitzer szerint, ha ez így lenne, azt jelentené, hogy az olasz társadalom még mindig a Verga által ábrázolt fejlődési szinten állna, azt jelentené, hogy tagadnánk vagy nem ismerenénk el a fejlődést. Ez azonban nem elég meggyőző érv, sőt, igazat kell adnunk mind a kettőnek, akik közül Spitzer akarata ellenére mondott igazat. Hogy mennyire igaz Devoto megállapítása, mutatja a tény, hogy Verga regényei forradalmasító hatásúak.

Ilyenformán igaza lett Spitzernek, mert a dél-olasz szegényparaszток és halászok élete csak rosszabbodott, úgy-hogy a Verga által megrázó képpel festett nyomor az élő, mai valóság benyomását kelti. Spitzer azzal próbálja Verga módszerének, témakörének túlhaladott voltát bizonyítani, hogy a modern nyugati irodalomra hivatkozik, amely — véleménye szerint — egyre inkább az egzisztencializmus felé tendál, s ebben a városivá alakuló irodalomban nincs helye Verga parasztjainak s a homéroszi kórusnak. Spitzer azonban elfelejti, hogy ha az irodalomban előtérbe is kerültek a modern, kapitalista elemek a város minden velejárájával, azért az olasz falu ma is megvan és égetőbb probléma, mint valaha. (A *Malavogliák*-ból készült film a veneczei fesztiválon olyan eleven, mai képet tárt a zsűriben helyetfoglaló olasz uralkodó osztály tagjai elé, hogy nem engedték bemutatni a filmet.)

Spitzer cikke értékes helyet foglal el a Verga-kérdés stilisztikai részének tisztázásában, s érdeklődéssel várjuk Vergával foglalkozó következő cikkét.

P. É.

BRINKMANN, RICHARD

Zur Deutung von Wittenwilers „Ring“

[Wittenwiler Ringjének jelentőségéhez]
 Deutsche Vierteljahrsschrift, 1956. 2—3.
 sz. 201—231. p

A folyóirat ez évi 2—3. számában, amely egyik alapítójának, Paul Kluckhohnnak 70. születésnapjára emlékkönyv helyett készült, az egyik új szerkesztő, Richard Brinkmann a nálunk kevésbé ismert Heinrich von Wittenwil Ring című 9699 soros verses eposzára vonatkozó részletkutatások továbbfejlesztésével megkísérli az egész mű értelmezését.

A XIV. és a XV. század fordulójáról, tehát a korai újfelnémet kor első szakaszából származó eposz nyomtatásban először 1851-ben jelent meg (Ludwig Bechstein), azonban csak Edmund Wiessner 1931. évi új kiadása, majd 1936. évi kommentárja (mindkettő az ismert Kindermann-sorozatban) után kezdett vele behatóbban foglalkozni a germanisztikai kutatás. Költője kisnemes volt s nevét Svájc egyik északkeleti kerületében (Thurgau) fekvő Wittenwil helység után nyerte. Komoly formában felmerült az a gondolat is, hogy Konstanzban *advocatus curiae Constantiensis* lehetett. A költő svájci eredete kétségtelen ugyan, munkája nyelvi, helyesebben nyelvjárás jellegének meghatározásával eddig mégsem boldogultak. Maga Brinkmann is azokhoz csatlakozik, akik szerint az eposz nyelve »vergnüglich zufälliges Durcheinander«; szerintük Wittenwiler a középfelnémet udvari nyelvbe csak költői eszközként, a paródia hatásának fokozására vegyíti az alemann (svájci) és a bajor nyelvjárás elemeket. Igaz ugyan, hogy Wittenwiler az első költő, aki pompásan fel tudja használni a különböző nyelvjárások adta nyelvi lehetőséget, azonban még Brinkmann sem mutat rá arra, hogy nyelvjárástörténeti megállapításokra s így a Ring pontos nyelvi lokalizálására Wiessner kiadása sem alkalmas. Wiessner Bechstein kiadásáról pl. megállapítja, hogy »besonders hin-

sichtlich der Schreibweise kein treues Bild des handschriftlichen Textes gewährt« (i. kiad. 340. p.). Ha az ember azonban Wiessner kiadásában az eposz első 20 soráról közölt faksimilét összehasonlítja a kiadott szöveggel, rögtön szembetűnik, hogy Wiessner is átírja, normalizálja, egységesíti az egyetlen fennmaradt kézirat helyesírását, ami nyelvjárástörténeti szempontból hámításával egyértelmű. Pl. a kézirat *Sült* 'sollt' szavát *Schült*-ra írja át, mivel előfordul *schol* 'soll' is. Egyáltalán nem bizonyos továbbá, hogy pl. a kézirat *müeter, güt, hüt* stb. írásképei *muoter, guot, huot* stb.-nak olvasandók, ahogy ezt Wiessner teszi. Az eredeti *uo* kettőshangzó ugyanis az alsó-alemann nyelvjárás-területen (ide tartozik a nem svájci Konstanz is!) már a középfelnémet korszak utolsó szakaszában (1220—1350), a felső-alemann nyelvjárás-területen pedig csak a XVI. század folyamán lett *u* (Moser, Frühneuhochdt. Gr. I. 1:190). A kézirat eredeti helyesírásának nyelvjárástörténeti vizsgálata bizonyára megváltoztatná a középfelnémet költői nyelvből vett, az alemann és a bajor nyelvjárás elemek eddigi arányát, ami éppen Wittenwiler költői eszközeinek megítélése szempontjából nem közömbös.

Wittenwiler műve ugyanis, amint erre címe is utal, a német késői középkor élet-szemléletének enciklopédiája, az utolsó német középkori eposz, amelynek súlyos társadalmi mondanivalója van. Főhőse Bertšchi Triefnas parasztleány, aki Mätzli Rüerenzumpf nevű parasztleány iránt érzett szerelmét a lovagi »minne« formái szerint szeretné megmutatni. Wittenwiler művének tanúsága szerint pompásan ismerte a német lovagkor költészetét; parodizálja a lovagi életformát és a lovagi költészetet, ugyanakkor neveltségessé igyekszik tenni a fel-feltörekvő gazdagodó parasztságot, hiszen Wittenwiler felfogásában teljesen a gazdag városi polgársághoz idomult. A hanyatló lovagság és a feltörekvő parasztleány már a XIII. század közepe óta (Meier

Helmbrecht) témája volt a német irodalomnak, azonban csak Wittenwiler művében válik teljessé a lovagi életforma csődje. Brinkmann rámutat arra, hogy ami a *Meier Helmbrechtben* még egyének elszigetelt esete volt, az Wittenwilernél már mint egy-egy osztag ügye jelentkezik. Megingott a középkor addig szilárdnak és megdönthetetlennek hitt társadalmi és értékrendszere. A műnek minden stíluslemele annak a szolgálatában áll. A Hősnő leírása, amely az udvari szépségeszmény paródiája, a szerelem elmélete (Minnelehre), a házasságról szóló vita, a vallási ideológia kifejtése stb., egészen a szereplők nevéig. E nevek egyúttal érzékeltetik az erőfőt dúzzadó, vaskos, néha obszcén komikumot, amely ezt a didaktikus eposzt végig áthatja (Triefnas 'akinek az orra csepeg', Rüerenzumpf, vö. újfelnémet *zumpf* 'penis' stb.). Az észak-svájci parasztleletből vett jelenetek eleven leírása (a két főszereplő mögött egy-egy falu egész parasztsága felsorakozik), egyes társadalmi típusok (orvos, pap stb.) nagyszerű bemutatása, a kor természettudományi ismereteinek felhasználása, a különböző nyelvi elemek (a divatjamúlt középfelnémet lovagi költői nyelv, alemann és bajor nyelvjárás) tudatos alkalmazása (a falusi jegyző Bertschi számára a lovagok »stílus«-ában szerelmes levelet ír!) valóban a késő középkor egész dél-német társadalmát átfogják. »In der Schöpferischen Vereinigung divergierender literarischer Tendenzen steht die Dichtung in ihrer Zeit allein, ohne Vorbild und ohne Nachfolge« — mondja Brinkmann. Azonban túlzásnak tartjuk, amikor azt állítja, hogy Wittenwiler művéhez fogható az európai irodalomban »im weiten zeitlichen Umkreis« sem találni. Gondoljunk csak a későbbi németalföldi irodalomra (ne feledjük az idősb Pieter Brueghel képeit sem!), gondoljunk a francia Rabelais-re, akinek robusztus egyénisége, átfogó szemlélete, a különböző nyelvekkel és nyelvjárásokkal véghez vitt fogásai a középkor és a humanizmus egyéb különbségei ellenére is Wittenwilerrel sok hasonlóságot mutatnak. Mindezek persze egyelőre még megoldatlan kérdéseket vet fel.

Wittenwiler látja tehát kora társadalmának válságát. Ha tesz is tétova lépéseket az egyéniség új értékelése felé, ha teljes rokonszenvével a haladó polgárság mellé is áll, nem látja még a kiutat ebből a válságból. A természet erői még mint titokzatos hatalmak jelennek meg

alakjai előtt. Démonok, az ördög, szellemek, boszorkányok népesítik be ezt a középkori világot, amelyben a mértékek és arányok objektív értéküket már elvesztették. Wittenwilernek közvetlenül a konstanzi zsinat (1414—18) előtt festett hatalmas tablója azonban így is irodalmi remekmű és értékes kortörténeti dokumentum marad.

M. K.

HOLLOWAY, JOHN

The New and the Newer Critics

[Az »új« és az »újabb kritikusok«]

Essays in Criticism, 1955, 4. sz. 365—381. p.

A harmincas évek közepén, nem sokkal az »új kritikusok« (William Empson, Cleanth Brooks, John Crowe Ransom, Allen Tate, G. Wilson Knight) tömörülése után, kialakult az első főgyökeresen amerikai kritikusskola: a chicagói »újabb kritikusoké« (Elder Olson, R. S. Crane, W. R. Keast, Norman Maclean, Richard McKeon stb.). Jellemzőjük, hogy főként kritika-elmélettel foglalkoznak. Gyakorlati munkásságukból csak Elder Olson Dylan Thomas-monográfiája emelkedik ki (*The Poetry of Dylan Thomas*, University of Chicago Press, 1954), de Holloway szerint itt sem a »chicagói elmélet« realizációjáról van szó. Műveik elméleti jellegéből folyik, hogy stílusuk még a filozófiailag képzett olvasó számára is nehezen érthető, becüslet viszont növeli az a tény, hogy manapság nyugaton a rendszeresen kidolgozott kritika-elmélet ritkaságszámba megy.

Munkásságukat természetesen »a kritika kritikájával« kezdték. A pszichoanalitikus iskolával főleg Crane foglalkozik *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (Kritikai irányok és költői szerkezet) c. művében (University of Toronto Press, 1953). Northrop Frye, Maud Bodkin, Edmund Wilson kritikáiban elsősorban az egyoldalúságot kárhóztatja a cikkirő.

Jelentősebb, mert jellemzőbb az új kritikusokkal való szembe fordulásuk. Holloway két »új-kritikus«-tételt ismer tet a hozzájuk fűzött »chicagói« reflexiókkal együtt. Az elsőt Brooks fejti ki: »A szerkezet egysége nem az élmény egységétől, hanem a költő komponáló képességétől függ.« Crane fentemlített művében támadja ezt a tételt, ő az élmény

egységének tulajdonít döntő jelentőséget. Vele szemben azonban, úgy látszik, Holloway-nak van igaza, aki maga is Brooks nézetét vallja: nincs olyan egyszerű élmény, amit egy tehetségtelen költő egységbe tudna foglalni, és nincs olyan bonyolult, amit egy tehetséges ne tudna. (Ez így van, de ez nem a teljes igazság. Noha kétségtelenül a képessége az elsőbbség, az élmény sem játszik passzív szerepet: annál könnyebb az író dolga, minél egyszerűbb az élmény. Az összefüggés tehát így fogalmazható meg: minél egyszerűbb az élmény, és minél nagyobb a szerkesztő-készség, annál egységesebb a vers, és viszont.)

Az alapvető különbség az új és újabb kritikusok között azonban nem ebben a relative lényegtelen kérdésben, hanem a kritika főfeladatáról vallott nézeteikben nyilvánul meg. Az új kritikusok az irodalmi alkotások intellektuális oldalát becsülik többre: az erkölcsi, eszmei tartalom, a mondanivaló kibontását tekintik legfőbb feladatuknak. Crane ezzel szemben azt hozza fel, hogy néha a legnagyobb alkotások mondanivalója sem több százados közhelynél s még ha jelentős is az eszme, akkor sem kulcsa az egész mű hatásosságának. Az összehatásban más tényezők is közrejátszanak, ezek együttvéve kölcsönöznek sajátos jellegét a műnek; ezeket elhanyagolni, a mondanivalót viszont kardinális vonássá emelni annyit tesz, mint teljesen különböző alkotásokat egy kategóriába sorolni pusztán azért, mert mondanivalójuk történetesen azonos.

Az újabb kritikusok a következő alapvető tételt emelik ki: minden irodalmi alkotás sajátos, csak reá jellemző élményt okoz; ez az élmény egymást követő, feltámadó majd lelohadó érzésekből tevődik össze; ezek az érzések rokon- és ellenszenvünkből sarjadnak reménnyé, félelemmé, sajnálattá, megnyugvássá; az irodalom feladata nem az, hogy életrajzi felvilágosítással szolgáljon vagy hogy politikai, vallási eszméket hirdessen, hanem az, hogy éppen ezeken az érzelmeken keresztül magasrendű, sajátos élvezetet nyújtson; a kritika feladata ennek megfelelően az, hogy ezt a mindig sajátos érzelmsorozatot vegye vizsgálat alá, pontosabban: azt, hogy mivel éri el az író ezt az érzélem-hullámzást.

Két, látszólag homlokegyenest ellenkező kritikai irányzattal van tehát dolgunk. Mint a nyugati iskolák zöme, ezek sem foglalkoznak az irodalmi alkotás tár-

sadalmi genézisével, hanem az olvasókra tett hatást vizsgálják. Holloway elveti az új kritikusok egyoldalúságát: a mondanivaló hatása valóban nem meríti ki az összehatást, a kritika tehát nem korlátozódhat pusztán ennek a vizsgálatára. De hasonlóképpen veszélyes leegyszerűsítésnek tartja az újabb kritikusoktól képviselet ellenkező véleletet is. Megállapítja, hogy az olvasás nemcsak érzelmi torna, hanem a valóság, az élet megismerése. Ez a megismerési folyamat természetesen nem képzelhető el a szimpátiánkból és antipátiánkból fakadó érzelmek nélkül, de a műben foglalt valóságdarab megismerése más és fontosabb érzelmeket is szül, mint a rokon- és ellenszenv. Ettől a valóság-megismeréstől elválaszthatatlan a mondanivaló elvonása, mely szintén elsősorban érzelmi jellegű élmények alapján történik. A kielemezett eszme azután maga is, akár elvetjük, akár magunkévá tesszük, hozzájárul az érzelmi összkép kialakulásához. Holloway tehát szellemsen mutatja ki, hogy az újabb kritikusok elmélete lényegileg magában foglalja az új kritikusok elméletét is; ha elméletüket a gyakorlatban is alkalmaznák, rájönnének, hogy »a sajátos érzelmi sorozat« nem olyan egyszerű, ahogy vélik, s létrejöttében mindenesetre szerepe van annak a mondanivalónak is, amelynek fontosságát az új kritikusokkal szemben hajlandók voltak lebecsülni.

Holloway álláspontja helyes: az irodalom elsősorban érzelmeinkhez szól, de ezzel szoros összefüggésben tudásunkat is növeli. Csak Lukács György egyetlen mondatával kell őt kiegészítenünk: »... és így az emberek más körülmények között másképpen fognak cselekedni, mint annak előtte cselekedtek volna.«

H. A.

KAHLER, ERICH

The Transformation of Modern Fiction

[A modern regény átalakulása]

Comparative Literature, 1955. 2. sz.
121—128. p.

A szerző tanulmánya elején utal arra a vitára, amely a modern regény kérdéséről 1954-ben a *London Observer* hasábjain folyt, s amelyet Harold Nicolson cikke indított meg. Nicolson szerint a regény olyan kitalált történet, amelynek hősei és epizódjai pusztán képzeletbeliek ugyan, de hihetőkké vannak téve. Ez a

műfaj, melynek feltűnését 1740-től, Richardson *Pamelájának* megjelenésétől számítja, szerinte csak olyan időben születethetett meg, amikor a civilizációt semmiféle nagyobb külső vagy belső megzavartatás nem fenyegette. E korszakok embereinek azért volt szükségük a regényre, hogy a saját életükben uralkodó egyformaságból egy izgalmasabb, kalandosabb világba meneküljenek. Napjainkban viszont a valóság annyival rendkívül, különösebb bármiféle kitalálásnál, hogy már nem vagyunk képesek és nem is vágyódnak arra, hogy ilyenfajta történeteken csodálkozzunk. Így tehát — vonja le a konklúzióját Nicolson — a regény ma már halott műfaj.

E. Kahler nem teszi magáévá Nicolson érvelését. Utal többek között arra a tényre, amely eleve megdönti Nicolson felfogását a regény létrejöttének okairól, hogy alig volt a történelemnek kevésbé nyugodt és unalmas korszaka, mint a regény legnagyobb virágzásának a XVIII. század közepén kezdődő periódusa, az amerikai és a francia forradalomnak, az ipari forradalomnak, a napóleoni háborúknak s az ezeket követő nagy európai népmozgalmaknak korszaka. Nicolson álláspontjának azonban Kahler szerint is van bizonyos igazságtartalma. A regény ma ugyanis valóban kritikus ponton van. Kahler cikke a továbbiakban e válság okait igyekszik megvilágítani.

A szerző úgy véli, hogy a modern regény és az elbeszélés előző formái között a határvonalat a XVI. századra kell tenni. A regényt szerinte az különbözteti meg az epika korábbi formáitól, hogy benne egy — költött jellemeken és eseményeken alapuló — egyéni történeten keresztül valamilyen általánosabb emberi tartalom, egy adott kor erkölcsi és társadalmi állapota fejeződik ki. A regény fénykorát abban az időben élte, amikor az ember életét egyéni viszonylatok irányították, amikor a világesemények egyesek — uralkodók, államférfiak, vállalkozók — döntéseitől, vagy egyes emberek kapcsolataitól függtek, s amikor ezért az egyéni jellemek és viszonylatok egyetemes jelentőségűek voltak. Kahler szerint ez a periódus a XVI.—XIX. századig tartott; innen magyarázza, hogy az irodalomban erre az időszakra esett a regény, a képzőművészetben pedig a portré virágkora.

A XIX. század végén azonban az ember társadalmi és pszichikai állapotában alapvető változás következett be. Az industrializáció és a tömegtermelés, az

életfolyamatok nagymértékű technicizálódása és bürokratizálódása s a tömegek politikai aktivitásának fokozódása egyúttal véve ahhoz az eredményhez vezettek, hogy az ember életét és helyzetét egyre kevésbé befolyásolták egyéni tulajdonságok és döntések — ehelyett ez mindinkább nagy közösségi és technikai folyamatok függvényévé vált. A lényeges események most már egy egyénfeletti szférában játszódnak le, s az egyén, a maga személyes sorsával, jelentéktelen, minden általánosabb szimbolikus érvenyt nélkülöző furcsasággá süllyed, illetve csak abban az esetben lehet mégis némi általános érvénye, ha mint egyszerű, tudományosan osztályozott statisztikai eset jelenik meg.

Mindez a művészi formára nézve is mélyreható következményekkel járt. A regény többféle irányban tágította ki kereteit: a társadalmi szféra szélesebb s a lélektani szféra mélyebb rétegeiig lehatolva növelte kiterjedését. Az első folyamatot példázzák Zola kísérleti regényei és L. Tolsztoj *Háború és békeje* is. Mindkét író nem annyira önmagában vett egyéni sorsokat vizsgál, mint inkább egyéni és kollektív történések összefüggését és kölcsönhatását. Ha összehasonlítjuk a napóleoni háborúk ábrázolását Stendhal *Pármai Certosájában* és a *Háború és béke*ben, nyomban feltűnik, hogy Tolsztoj művében a társadalmi csoportok mennyivel nagyobb fontossággal bírnak. Ez az irányzat vezetett a század végén és később a család-regény kialakulásához, napjainkban pedig ugyanez a törekvés a riport-regény műfaját hozta létre. Ugyanennek a tendenciának az ellenkező oldala fejeződik ki azokban a művekben, amelyek a mai kor emberének magányát és elhagyatottságát, a társadalom könyörtelen szabályainak való feltétlen alávetettségét mutatják be, vagy pedig szélsőséges patológikus helyzeteket, bizarr és kínos lelki állapotokat tárnak elénk. Ez utóbbi kísérletek azonban részben már a modern regény másik fejlődési irányához tartoznak, ahhoz, amely, az emberi psziché földalatti zónájának felfedezésére törekszik s a tudat alatt végbemenő ellenőrizhetetlen folyamatoknak az emberi én feletti befolyását kívánja érzékeltetni. Itt is több fázist különböztethetünk meg. Az első lépést: az egyéni tudatalattiba való leszállást, amely a psziché egységét és belső összefüggését a komplexumok, vágyak és asszociációk bozótjává változtatta, (erre Proust nagy regény-ciklusa a példa) egy

még mélyebb rétegeknek, az ún. kollektív tudatalatti szférájának feltárása követte (a szerző itt James Joyce regényeire és Th. Mann József-tetralógiájára hivatkozik). Egy újabb lépés az emberi lét végső, a személyiségen túli határaitra vezette el a regényt. Ezt az áramlatot a szerző »az egzisztencialista kísérlet« néven jelöli meg, de egyúttal megjegyzi, hogy ilyenfajta lélektani jelenségeket már jóval Sartre, Camus és Malraux előtt Hofmannsthal és Rilke is ábrázolt.

Ha a modern regény világunk egész képét s benne az ember helyét akarja a maga sokszínűségében, koncentrált formában bemutatni, ezt csak oly módon teheti, hogy az egyént megfosztja konkrét, egyszeri jellegétől, s közvetlen általánossággal ruházza fel. Kahler itt különbséget tesz a művészi ábrázolás kétféle módszere között. Az egyikre a »szimbólum« megjelölést alkalmazza. Ez, lentről, az egyénből indul ki; az egyén itt teljesen megtartja egyéni jellegét, s éppen ezen keresztül fejez ki valamilyen általános tartalmat. A másik eljárásra a »típus« jellemző; ezen Kahler a fentről indító, absztrakciókat, általános kategóriákat megszemélyesítő ábrázolásmódot érti. Mint láttuk, Kahler szóhasználatára éppen ellenkezője a marxista terminológiának, hiszen a marxista esztétika típus-fogalma lényegében a Kahler-féle »szimbólumnak« felel meg. A kétféle módszer elhatárolása azonban alapjában véve helyes. Helytálló a szerzőnek az a megfigyelése is, hogy a modern regények nagy részére az (általában »tipizálásnak« nevezett) közvetlenül általánosító eljárás jellemző.

Más regényírók viszont, hogy történeteket és hőseiket emberileg jelentőssé, koruk bonyolultságának hű kifejezőivé tegyék, többsikű, szintetikus alakokat és bonyodalmakat hoznak létre, s a különféle síkokon lejátszódó történések szintézisbe való olvasztására törekuszenek. (Ebben az összefüggésben a szerző többek között ismét Joyce regényeire, Th. Mann *Doktor Faustus*-ára és Gide *Faux monnayeurs*-ére hivatkozik.) Ez a fejlődés, Kahler szerint, végső eredményképp a parabolához vezet, azaz egy olyan, kezdetétől fogva absztrakt síkon mozgó, minden sajátos helyi, időbeli és egyéni jellegzetességet nélkülöző történethez, amely azonban mégsem veszíti el emberi intenzitását és elevenségét. Ilyenek pl. Kafka regényei.

Ha tehát a regény a kitalált történettel azonos, úgy ma már ez a műfaj két-

séggkívül megszűnőfélben van. Korunk nagy epikai alkotásaiban (mint pl. Faulkner műveiben), a történet legfeljebb pusztán alkalom az emberi állapotok mélyenszántó vizsgálatára. A regénybe számtalan csatornán, tudományos, társadalmi és technikai folyamatok leírásán, a montázson, s a lélektani és patológiai elemzésen keresztül árad be korunk új valósága.

Mindez szükségképpen történik, és nem lehet ezeket a folyamatokat nagy regényíró-tehetségek hiányával, sem pedig (amint Louis MacNeice véli) az íróknak a forma iránti közömbösségével magyarázni. Minden csak addig érvényes, amíg ki tudja fejezni egy adott kor valóságát. A múlt század világának ábrázolására a regény volt a legalkalmasabb műfaj, a mai kor is kétségkívül életre fogja hívni az új valóságnak megfelelő új kifejezési formákat. Hogy ezek a formák milyenek lesznek, azt nehéz lenne megjósolni. A szerző befejezésül csak azt a feltevését említi meg, hogy a tudomány és a művészet módszerei majd valamilyen módon össze fognak találkozni.

Kahler tanulmánya elsősorban azért érdemel figyelmet, mert igyekszik feltárni a modern polgári regény problematikáját, és egyúttal röviden jellemzi legfőbb áramlatait. A szerző ugyan helytelenül tekint ki zárólag a regény tulajdonságának a realista művészet ama sajátosságát, hogy benne valamely egyéni történetesen keresztül általánosabb tartalom fejeződik ki, — viszont jól látta azt, hogy a cikkben tárgyalt mai polgári írók többnyire éppen az egyéni és az általános egyetlen egységbefoglalását nem tudják megvalósítani. A válság igazi, társadalmi és világnézeti okait Kahler nem ismeri fel. De — eltorzított formában — egy igen fontos mozzanatra mutat rá, amikor arról ír, hogy a lényeges események a személyes cselekedetek és viszonylatok területéről mind inkább egyéni-feletti szférába tolnak át. Valójában az »eldologiasodásnak« arról a folyamatáról s a modern kapitalista társadalomnak arról az emberi aktivitást megbéklyózó, megmerevedett voltáról van itt szó, ami az igazán nagy művészet kialakulását rendkívül megnehezíti. Az írók természetesen nem egyformán reagáltak erre a helyzetre. Egrésztük beírte az említett folyamatok passzív visszatükrözésével, — s ez művészetük elszegényedését, embertelenné válását eredményezte. A kor jelentékeny írói viszont nem nyugodtak egyszerűen bele az életanyag ob-

jektíve kedvezőtlen jellegébe, s a legnagyobb sikerült is megbirkózniok a valóságnak eme művészetellenes tendenciáival. Kahler cikkének egyik súlyos negatívuma, hogy ezekre, a modern irodalom belül megmutatkozó lényeges eltérésekre nincs tekintettel, s bizonyos formai jegyek, külsőséges egyezés alapján közös nevezőre próbál hozni olyan írókat (pl. egyfelől Th. Mann, másfelől Gide és Joyce), akiknek a valóságához való viszonya s műveikben tükröződő világszemlélete nagyon is különböző. A szocialista realizmus epikájának alkotásai (közülük olyan hatalmas művek, mint Gorkij, Solohov regényei), pedig teljesen kívül esnek Kahler horizontján. Am ha tanulmányát a polgári regényírás jelenlegi állapotáról szóló helyzetjelentésnek tekintjük, úgy feltétlenül tanulságosnak kell minősítenünk.

O. A.

LEVIN. HARRY

Criticism in Crisis

[A kritika válsága]

Comparative Literature, 1955. 2. sz. 144—155. p.

A Harvard-egyetem professzora cikkében az elmúlt száz év irodalmi kritikájának legfőbb irányait tekinti át. A XIX. sz. derekáról szólva megállapítja, hogy az élet relatív egyszerűsége és ebből folyóan az irodalmi termés minőségi és mennyiségi áttekinthetősége ekkor még lehetővé tette egységes, klasszikus és romantikus elemekből összeötvözött esztétikai-kritikai normák létezését. A század második felében azonban az élet rohamos differenciálódása (és tegyük hozzá: a szubjektív idealizmus térhódítása) ezeket az általános normákat elsöpri, kialakul az impresszionista kritika. De az effajta kritikusok többségének szeszélyessége miatt ma már az »impresszionista« szó, ilyen vonatkozásban, egyet jelent az »amatőr«-rel, a »dilettáns«-sal.

A romantikus kritika történeti módszere De Sanctison és Brandesen keresztül tovább élt és Taine-ben lelte meg kiteljesítőjét. Taine milieu-elmélete azonban az esztétikai szempontokat úgyszólván teljesen kirekesztette a kritikai vizsgálódás köréből. A modern visszahatás ennek megfelelően metafizikus, nem használja fel mindazt, amit a történettudomány és az irodalomtörténet felkínál.

Levin itt arra a marxista tételre hivatkozik, mely szerint a történelem isméréte lehetővé teszi a történelem befolyásolását és megfordítva: a történelmi tudatlanság a rabszolgaság egyik formája. Hangsúlyozza, hogy csak átfogó irodalomtörténeti perspektíva birtokában képes a kritika az irodalom további fejlődésének irányát megszabni.

A szerző ezután a dekadens irodalom és a dekadens kritika elemzésére tér át. A századforduló társadalmi valóságával szemben az írók kétféle módon foglaltak állást: az egyik a burzsoá társadalom kritikája, a másik az esztétizmus volt. Levin magáévá teszi Plehanov nézetét: az esztétizmus mögött is kritikus attitűd rejlik. A művész mesterségre és a művész-én-re való koncentráció a művészietlen burzsoá környezet megvetéséből fakad. Egyben reakció is a XIX. sz. költészetének morális-didaktikus jellegével szemben.

A művészi jellemvonások előtérbe kerülése a kritika fellendüléséhez vezetett. Az esztétaista ún. új-alexandrinizmus romantikaellenessége racionálisabb, analitikusabb módszereket hívott életre.

Egyre többen ismerték azonban fel, hogy az esztétaista elzárkózás tarthatatlan. A szerző Sartre szavait idézi: amíg emberek harcolni fognak, a szó fegyver marad, az írók vállán tehát különös felelősség nyugszik. Valóban, az irodalom kezd visszatérni a XIX. sz. álláspontjára, s az esztétikai és etikai szempont egyre inkább összefonódik.

Az eszmeiség növekedésével a kritikus egyre gyakrabban találkozik olyan művekkel, amelyek az övével ellentétes politikai vagy vallási ideológiát hirdetnek. Esztétikai ítéletalkotásában egyre kevésbé tudja magát ettől függetleníteni, s Levin szavaiból kihallik az aggodás az objektívizmus alkonya miatt. A pártos kritika exponenseként a szovjet kritikusokat és Lukács Györgyöt említi meg.

A modern kritika azonban nemcsak az eszmeiséggel tér vissza a romantika hagyományaihoz, hanem a biográfia-kultusszal is. Az írói személyiségnek a műbe való beépülése oda vezetett, hogy a romantika korának kritikusai egyben életrajz-írók is voltak. Az impassibilité eluralkodásával a kritika biográfia-jellege átmenetileg háttérbe szorult, hogy a szubjektum betörése és a freudizmus elterjedése idején ismét az írói egyéniség boncolgatása foglalja el a főhelyet. A freudizmus kritikátlan alkalmazóit Levin figyelmezteti arra, hogy pl. a sha-

kespeare-i képvilág kutatása is akkor feneklett meg, amikor a kép és a költői egyéniség viszonyának vizsgálatában merültek el.

A felületi jelenségek beláthatatlansága okozta káoszban biztos fogódzónak látszik a kritikusok számára a kollektív tudattalanról szóló jungi tanítás, mely az áttekinthetetlen emberi magatartás-formákat alapsémákra, ún. *ótipusokra* vezeti vissza. Noha ez az elmélet még Levin szerint is inkább feltevésekre, mintsem tényekre épül, a kritikusok jelentős hányada az ótipusok nyomozására vetette rá magát, s mivel ezek Jung szerint a mitoszokban lelhetőek fel tiszta formában, gyakran elmosódik a határ a kritika és a mitográfia között (Friedrich Gundolf).

Ez a vágy az általános után egész iskolákat támasztott, melyek a világirodalom nagy alkotásainak »szimbólikus értelmét« igyekeznek kibogozni. (Noha Levin erről nem tesz említést, ezeknek az »értelmezéseknek« szubjektív jellege az impresszionista kritika feltámadását jelenti.) Az »interpretátorok« működése, mely elködösíti még azt is, ami a napnál is világosabb, másrésztől az a tény, hogy a modern alkotások nem egyszer valóban homályos szimbólikával dolgoznak, arra készítetett egyes kritikusokat (I. A. Richards), hogy az íróktól az olvasók felé forduljanak és az olvasás technikáját tegyék vizsgálatuk tárgyává.

Röviden foglalja Levin a stíluskritika helyzetével is. Mivel az antik retorikai kategóriák differenciálása miatt a kritikusok terminológiája teljesen zavaros, Levin figyelmezteti őket, hogy világosabb rendszerhez jutnának, ha a kategóriákat keletkezésükben és fejlődésükben vizsgálják.

Befejezésül megállapítja, hogy az elmúlt száz év során a kritika tudományosabb lett, de skálája csökkent, nevelő funkcióját úgyszólván teljesen elvesztette. S ezért nem csupán az objektivizmus tehető felelőssé (ez már — mint láttuk — egyre inkább háttérbe szorult), hanem a nyugati kultúrpolitika is, mely nem teremt fórumot a kritika számára. A folyóiratok könyvismertetései lassan a kiadó-vállalatok hirdetéseiivé zülленek, s a másik lehetőség, az Akadémia sem ígér több nyilvánosságot.

Látjuk tehát, hogy Levin az objektivizmus iránti minden nosztalgiája ellenére is végső soron a kritika eszmeisége mellett tör lándzsát. A következetes eszmeiség elől azonban elzárkózik s a mar-

xista kritikát dogmatikusnak tartja. Írása széles látókörű, dialektikus gondolkodásról, harcos szellemről tanúskodik. Kéményen ostorozza a nyugati kritika válságtüneteit: módszerének metafizikusságát, pszichológizáló szimbólum-hajhásszát, stilisztikai zürzavarát és felveti a felelősség kérdését a kritika nevelőmunkájának kátyúba jutásával kapcsolatban.

H. A.

SCHADEWALDT, WOLFGANG

Furcht und Mitleid?

[Félelem és szánalom?]

Deutsche Vierteljahrsschrift, 1956. 1. sz. 137—140. p

A szerző figyelemreméltó értekezése Arisztotelész tragédiaelméletének Lessing-féle értelmezését támadja, amelyet már csaknem két évszázad óta változatlanul érvényesnek fogadott el a német esztétika és a miénk is. Lessing tudvalevően a *Hamburgi dramaturgia* 77. darabjában Corneille és a francia klasszicizmus felfogását cáfolva azt bizonyította, hogy Arisztotelész »phobos« és »eleos« szava, »rémületet v. ijedséget« és »együttérzést v. szánalmat« jelent, mint addig hitték, hanem jelentésük: »félelem« és »szánalom. Arisztotelész ugyanis azt mondja, — érvelt Lessing —, hogy ezeket az érzelmeket egy hozzánk hasonló ember (a tragikus hős) meg nem érdemelt szerencsétlensége és szenvedése kelti bennünk. Ámde ha a szerencsétlenség bekövetkezése miatt »ijedséget v. rémületet« érzünk, ez azért támad bennünk, mert együttérzünk a szerencsétlen sorsú emberrel, mert szánjuk. Az »ijedség v. rémület« tehát csak a szánalom érzésének egy része. Arisztotelész viszont két érzelemről beszélt, amelyeket a tragédia a nézőben felkelt. Nem beszélne két érzelemről, ha csak egyre gondolna. »Arisztotelész nem mondana szánalmat és félelmet, ha a félelmen csak a szánalom pusztá módosulását értené« — írta Lessing. Arisztotelésznel — vallotta Lessing — nem a »szánalomról« és annak pusztá módosulásáról, az »ijedségről v. rémületről« van tehát szó, hanem két önálló érzelemről, »szánalomról és félelemről«. Arisztotelész *Poétikájának* kérdéses helye ezért Lessing szerint így hangzik helyesen: »Ugyanis szánalmat a méltatlan szenvedés kelt fel, félelmet pedig olyan-
nak a szerencsétlensége, aki hozzánk ha-

sonlít.« (Aristotelés *Poétikája* Geréb József-féle fordítását idéztem. Bp. 1916. 47. p.)

Wolfgang Schadewaldt részben viszsza-ért a hely Lessing előtti felfogásához s a »phobos« szót a francia »terreur« s a Lessing előtt használt német »Schrecken« értelmében »irtózatnak, borzalomnak« (Schauder) értelmezi; másrészt a régi német hagyománnyal egészen szakítva az »eleos« szót nem a felvilágosodás filantróp »szánalom v. együttérzés« szavával, hanem a »siralom« (Jammer) szóval fordítja. Ezzel persze megfosztja mind a két fogalmat morális-etikai jellegétől, s így logikusan meg kell fosztania ettől a »katharsis«, fogalmát is. A »katharsis«, a megtisztulás, amely Lessingnél — röviden szólva — a tragikus érzelmek, a félelem és szánalom erkölcsi készségekké való válását jelentette, Schadewaldt szerint nem egyéb, mint pszichológiai fogalom: *gyönyörűséges megkönnyebbülés* (lustvolle Erleichterung) azoktól a nyomasztó érzelmektől — az irtózatától és siralomtól — amelyeket a tragédia a nézőben keltett.

Gondolatmenetének lényege a következő:

Már Goethe megjegyezte, hogy a tragédiának javító hatása nem tapasztalható, s a néző éppolyan tulajdonságokkal megy haza, mint amilyenekkel a tragédia előadására ment. Nietzsche pedig tiltakozott az ellen, hogy a tragédia két »deprimáló indulatot«, szánalmat és félelmet keltenek, holott a művészet az élet legnagyobb sarkallója (Stimulanz). Schadewaldt szerint ma már tisztán látható, hogy Lessing nem Arisztotelészt magyarázta, hanem saját humanitárius-filantróp tragédia-elméletét adta Arisztotelész szájába, mintegy a *Náthán* elméleti megalapozásául.

Schadewaldt itt helyesen látja meg, hogy Lessing tragédia-elmélete korhoz kötött. De nem a *Bölcs Náthán*hoz kapcsolódik, amelyet több mint egy évtized választ el a tragédia-elmélet kifejtésétől, hanem a nem sokkal a *Hamburgi dramaturgia* után írt *Emilia Galotti*hoz. Ennek a konfliktusában fogalmazta meg Lessing legvilágosabban a kor nagy problémáját, s Emilia sorsára illik rá leginkább, amit a tragédia félelem- és szánalom-keltő hatásáról mond: félünk attól, hogy a hozzánk valamilyen vonatkozásban hasonlókat érő szerencsétlenségek bennünket is elérhetnek, félünk attól, hogy így magunk is a szánalom tárgyai (a kislejedelmi abszolútizmus áldozatai)

lehetünk. S mivel a félelem nem egyéb, mint a »sajátmagunkra vonatkoztatott szánalom« (H. dr. 75. db.), Emilia Galotti sorsával a XVIII. századi német néző azért érzett együtt, mert félhetett attól, hogy őt is ugyanaz a sors éri. Emiliában önmagát szánta. S Emilia tragikus bátorsága, hogy eldobta az életet, alkalmas volt arra, hogy nézőjében is *kellő mértékre csökkentse* a félelmet és szánalmat, tehát betű szerint elérhette azt a tisztító erkölcsi hatást, amelyet Lessing katharsis-nak nevez. A *Bölcs Náthán*hoz nem kapcsolódhat Lessing tragédia-elmélete már csak azért sem, mert a *Náthán* sem a görög vagy francia tragédiák, sem Shakespeare, sem Lessing értelmében nem tragédia. Viszont Lessing tragédia-elméletének korhoz kötött volta valóban lehetővé teszi annak felülvizsgálását, érvényes-e az ő Arisztotelész-értelmezése más, változott viszonyok között?

Schadewaldt szerint Arisztotelész »phobos« szava egy elemi indulatot jelöl meg, az *irtózatot*, amely — mint más helyen mondja — akkor fogja el az embert, ha »megsemmisítő szerencsétlenség közeledtét« kell átélnie. Az arisztotelészi »eleos« szónak »együttérzéssel, szánalommal« való fordítása a keresztény patrisztika és a középkori misztika hatására vall (compassio: együttérzés, együtt-szenvedés). A görögöknél az »aidos« jelentett ilyesfélét, a »gyöngéd kímélet«, amelyet a főisten a gyöngéssel, a segítségére szorulókkal szemben követelt meg. Arisztotelész »eleos« szava a »phobos«-hoz hasonlóan elemi indulatot jelöl, »fájdalmas kedélyhangulatot, amely mások meg nem érdemelt szenvedésének láttára fog el bennünket«. E második elemi indulat-érzelem tehát a *siralom*, (Jammer), *meghatottság* (Rührung) lehet, amely Homeros őstönös emberét is elfogta, ha egy harcban elesett bajtársát látta, s csak Szokratész és Platon intellektuális etikájában szublimálódott tiszta érzélemmé.

Arisztotelész ezzel a tragédia ősi alapjára nyúl vissza, mely még a nagy attikai tragédiákban is élt, mert ezek »irtózatot és siralmat keltő események« sorozatából álltak. Oidipus király tragédiája szerkezetileg pontosan követi Arisztotelésznek ezt az értelmezését: a közelgő szerencsétlenség sejtetésével irtózatot ébreszt, míg a végével a legmélyebb siralomba taszítja a nézőt. [Meg kell itt jegyeznünk, hogy Schiller is kigúnyolta egy xeniájában azokat, akik az *Oidipus*ban a görög harmóniaeszmény megvalósulását keresték!] Hamlet is azt mondta a tragikus

színeszről Arany János szövege szerint: »Könnyárba fojtaná a színpadot« (siralom!), s »irtóztató beszéddel repesztené meg a nézők fülét« (irtóztat!). Ez az a hatás, amelyet az esztétikai elméletektől érintetlen ember érez, ha azt mondja a tragédia előadásáról: »Borzasztóan szép volt«, libabőrös lett a háta, könnyes a zsebkendője. Ezek azok az elemi affektusok, amelyekről Arisztotelész beszélt, hozzáfűzve még módosításul a tisztulás, a katharsis fogalmát. Schadewaldt a katharsist éppúgy orvosi értelemben vett tisztulásnak tekinti, mint egykor J. Bernays, de úgy fogja föl, mint magából a tragédia cselekményéből eredő »gyönyörűséges megkönnyebbülést«, ami a tragédia stimuláló hatását biztosítja. Minden művészetnek, írja, megvan a maga specifikus gyönyör-okozó formája, s a tragédiáé a felszabaduláson és megkönnyebbülésen támadt ártalmatlan kathartikus-purgatív örömből áll, amelyet a néző azután érez, hogy áthajszolták az irtóztat és a siralom, a rémület és meghatottság ősi indulat-érzelmein.

Arisztotelész tehát nem nézi a tragédiát a moralista szemével, hanem természetes, ősi emberi mivoltában fogja föl, ami a realitásnak is megfelel. A tragikus érzellem összetevői, az »irtóztat«, a »siralom« és a »megkönnyebbülés« egyben megkülönböztetik az igazi tragédiáit, a művészt, a pusztá rémdrámától — a régítől és az újtól, amely rombol a színpadon s a nézőt megsemmisítve, deprimálva (s nem életerejében felfokozva) bocsátja el a színházból. Ebből persze az következik, hogy a tragédiának mégis csak van nevelőhatása! Hat az életre, az egyes ember életére. Schadewaldt is elismeri végül, hogy a tragédia kivezeti az embert a mindennapi élet céljai és konvenciói közül a művészi formált igazság és valóság szemléletére. Pusztán azzal, hogy megtörténik, lefolyik, már nyilvánvalóvá tesz valamit az ember életében. Ezt a »nyilvánvalóvá-tételt«, megvilágosítást tekintették a tragédia erkölcsi hatásának a dualista esztétikák, a humanitárius-moralizálóktól a l'art pour l'art-ig, szétszakítva az ember testi-lelki-szellemi egységét — zárja fejtegetéseit Schadewaldt. De arról, hogy közelebből miben áll a tragédia »nyilvánvalóvá-tevő«, megvilágosító hatása, nem beszél, — hacsak nem tekinti elintézettnak a kérdést a tragédia kultikus eredetére való utalással.

Elméletének az etnológiai iskolákkal való kapcsolatát nem nehéz felfedezni, s

éppen ezért kell óvatosan fogadni a mélypszichológiai területére vezetett megállapításait. De amit az arisztotelészi tragédia-felfogásról mond, meggyőzőnek látszik; Lessinget illető kritikája pedig felszabadítóan hat. Elsősorban abból a szempontból, ahogy nem szándékozik felszabadítani. Mert ha Lessing tragédia-felfogása korhoz-kötött, Arisztotelészé is az, s a mai művészet feladata nem a görög filozófushoz visszatérni (ahogy Schadewaldt sugallja), hanem megtalálni azokat a formákat, amelyekben a mai ember és a mai világ kifejezhető, művészileg megőrökíthető. Ehhez persze föltétlenül szükséges az is, hogy világosan lássa saját művészetének múltját, történetét.

(Wolfgang Schadewaldt értekezése eredetileg a *Hermes, Zeitschrift für klassische Philologie* 1955. évi 2. füzetében 129–181. p. jelent meg. *A Deutsche Vierteljahrsschrift* ennek bő összefoglalását közli a szerző tollából.)

V. Gy. M.

THOMSON, PATRICIA

The Old Way and the New in Dekker and Massinger

[A régi és az új módi Dekkernél és Massingernél]

The Modern Language Review, 1956. 2. sz. 168—178. p.

A cikk érdekessége, hogy a társadalmi problematika szempontjából vizsgálja az angol reneszánsz dráma két ismert alkotását, Dekker *A varga ünnepe* (The Shoemaker's Holiday) és Massinger *Új mód a régi adósságok törlesztésére* (A New Way to Pay Old Debts) c. vígjátékait. Az összehasonlítás alapja a két színmű cselekményében mutatkozó hasonlóságok: (1) egy alacsony születésű ember társadalmi emelkedése (Simon Eyre—Sir Giles Overreach) és (2) a rangon aluli házasság kérdése (Dekkernél Rose Oatley és Rowland Lacy szerelmi története, Massingernél Margaret Overreach és Lord Lovell összeházasításának sikertelen terve).

Thomson a közös motívumok ellenére mély különbséget lát a két vígjáték jellegében, s ezt egyrészt a szerzők különböző írói egyéniségére, másrészt a változó társadalmi és irodalmi légkörre vezeti vissza. Dekker és Massinger darabjait kb. negyedszázad választja el egymástól, s ez az időszak nagyjában egybeesik I. Ja-

kab uralkodásával. A cikk szerzője Tawneyra hivatkozva élesen szembeállítja a hűbéri társadalom merev osztályszerkezetét a kezdődő kapitalizmus mozgékony társadalmával, amely alkalmat adott a feltörekvő rétegeknek az erkölcsi gátlásoktól gyakran nem korlátozott érvényesülésre. Dekker vigjátéka szerinte a feudális szemléletet tükrözi. Az osztálykülönbségek rendkívül élesen vannak benne elhatárolva, létüket és jogosultságukat a drámaíró nem vonja kétségbe. Simon Eyre, a népszerű és jómódú cipész a vargák céhének segítségével emelkedik London polgármesteri tisztére; története, mint Dick Whittingtoné, sikertörténet a szó »feudális« értelmében. Thomson szerint Dekker a szilárd rendi társadalom híve, és nem vesz tudomást az új társadalmi áramlatokról.

Ezzel szemben Sir Giles Overreach pályafutása jellegzetes korszerű, »modern« történet, melynek hátterét a régi és az új nemesség osztályharca, konkrétan Sir Giles Mompesson egyéni sorsa szolgálta, aki lelkiismeretlen eszközökkel értekes monopólium-jogokat kaparintott meg, nyereszkezésre és zsarolásra használva fel azokat, amíg a parlament 1621-ben véget nem vetett üzemleinek. Dekkerrel szemben, aki az egyén szívéhez akar hatolni, Massinger az osztály és a jellem kapcsolatát kutatja, és Overreach alakjában a Jakab-kori »új« ember tipikus vonásait rajzolja meg. A darab végén Overreach tervei megghiúsulnak, egyénisége összeroppan, bizonyosságul annak — mondja Thomson —, hogy Massinger szintén az örökletes szilárd osztálytársadalom híve. Ezt a tételét a két udvari párt küzdelmével támasztja alá, amelyben Massinger pártfogója, Lord Pembroke, a hagyományos konzervatív álláspontot képviselte, szemben ellenfelének, Buckinghamnek a királyi kegyencet, a felkapaszkodott »új« embereket és a monopóliumokat támogató politikájával.

Mint látjuk, a cikk szerzője az elemzett drámákat, különösen Massinger színművét a kor társadalmi és politikai életével hozza kapcsolatba. Ugyanezt a módszert alkalmazza a cselekmény másik szálának, a szerelmi történetnek a tárgyalásában is. Az alap-szituáció itt a »rangon aluli« házasság problémájából bontakozik ki. A szerző Massinger társadalmi felfogásának szócsövét Lord Lovellben látja, aki szélsőségesen arisztokratikus nézeteket fejt ki a házasságról. Thomson szerint az *Új mód* egyik fő ér-

deme, hogy Massinger az arisztokratikus életmódot értelmezi és teszi benne rokonszenvenné, egy élesen szatirikus hangú társadalmi vigjáték keretében. Vele ellentétben Dekker a társadalmi törvényszerűségek megvilágítása helyett a szerelem örök törvényeit dicsőíti, az időtlen emberi értékekre irányítja a figyelmet. *A varga ünnepe* ezért inkább a tündérmese, semmint a komoly társadalmi dráma kategóriájába tartozik, s közelebb áll a *Szentivánéji álom*hoz, mint Massinger drámájához, aki viszont a házasságnak éppen a társadalmi oldalait tudja ábrázolni, az érzelmi vonatkozásoknál mesterkéltebb, konvencionális hangot üt meg.

Thomson abban foglalja össze fejtegetéseinek eredményét, hogy Massinger az észhez szól, Dekker a szívhez; az előbbi író igazi területe a társadalmi szatíra, az utóbbié a regényes színmű.

Thomson cikkének legfőbb érdeme, hogy a két dráma eszmei és esztétikai sajátosságainak különbözőségét kapcsolatba hozza az angol társadalmi fejlődés folyamatával. Véleményünk szerint azonban az Erzsébet- és a Jakab-kori felfogás szembeállítása túl merev és sematikus. Dekkernek ez a szerző szerint problémátlan, a társadalmi ellentéteket meseszerű hængulatban feloldó vigjátéka 1599-ben került először színre, amikor az új társadalmi rend már messze haladt a kialakulás útján. Thomson maga utal olyan XIV—XV. századi példákra, amikor egyes kereskedő-dinasztiák az arisztokrácia soraiba emelkedtek. VIII. Henrik konfiskációi után ez a folyamat rohamosan meggyorsult, s bőven adódtak lehetőségek, hogy a jómódú kereskedő (Tawney szavai szerint) a magányos fenység csúcspontjára törjön magának utat. Egy ilyen életpályát tár elénk, jóval Dekker és Massinger előtt, Barabas alakja Marlowe *A máltai zsidó* (The Jew of Malta) c. drámájában, amely tragikus hangvétele ellenére már a karikatúra felé hajlik.

Thomson két színművön akarja lemérni, mennyit haladt az angol társadalmi szemlélet negyedszázad alatt. Ez a kísérlet nem veszi figyelembe az angol reneszánsz dráma változatos gazdagságát. *A varga ünnepe* csupán egyetlen szólam a századforduló hatalmas drámai szimfóniájában, amelyben Dekker szelíd hangjával kb. egy időben csendül fel Jonson és Marston harsány szatírja is. A társadalmi valóság és annak művészi

tükröződése sokkal bonyolultabb, semmint az Thomson sematikus megfogalmazásából kitűnik.

Nem érthetünk egyet a beállítással sem, hogy Dekker a feudális társadalom híve. Érdekes lenne látni Kate L. Gregg tanulmányát (a cikk jegyzetben hivatkozik rá), aki szerint Dekker az életet a társadalmi ellentétek jegyében szemlélte. Thomson kezén elsikkadnak Dekker olyan fontos jellemvonásai, amelyeket a régebbi kritika joggal hangsúlyozott: gyengéd együttérzése a szegényekkel és szenvedőkkel (Swinburne), demokratikus rokonszenve, az a tény, hogy lárgyait a népeletből merítette, drámai realizmusa (Ernest Rhys), az ábrázolás igazsága és tisztasága (Lamb).

A *varga ünnepében* Dekker közvetlen célja nem a társadalmi kritika, hanem az Erzsébet-kori London népi életének kibontakoztatása. A darab érdeme az örömteli, széles távlatú, panorámaszerű realista ábrázolás. Felépítésében az angol romantikus vígjáték hagyományait követi, a cipészek és a polgárok mellett az

udvari élet jelenetei is helyet kapnak benne. A heterogén elemeknek ilyen egybevetítése jellemző az Erzsébet-kori drámára (ebből a szempontból helytálló a *Szentivánéji álommal* való párhuzam). Massinger drámája minden mulatságos mozgalmassága ellenére az egysíkú szemlélet és ábrázolásmód felé halad, s ebben a változott társadalmi viszonyok mellett a közönség összetételének változását is tükrözi: Dekker össznépi, plebejus elemekkel bőven kevert hallgatósága helyett kiváltságos, arisztokrátikus közönséghez szól, s ez a tény rányomja bélyegét az *Új mód* eszmei tartalmára, szerkesztésmódjára és hangnemére.

Thomson tanulmányának feltétlenül értékes vonása, hogy az Erzsébet- és Jakab-kori dráma közötti különbségeket a társadalmi fejlődésből igyekszik magyarázni — de két önkényesen kiválasztott színmű elemzése ehhez nem elegendő, a vizsgálatot sokkal szélesebb alapokra kell fektetni.

Sz. M.

HÍREK A SZOVJETUNIÓBÓL

A Szovjet Tudományos Akadémia Orosz Irodalmi Intézete ebben az évben ünnepli fennállásának 50. évfordulóját. (1906-ban alapították Pétervárott, mint a Puskin-házatot.) A júliusban tartott ünnepi ülészakra neves szovjet és külföldi tudósokat hívtak meg. Az idén jelenteti meg az intézet Lermontov és Belinszkij összes műveinek utolsó kötetét. A tízkötetes *Orosz irodalom történetét* is befejezik. Sajtó alatt van már az *Orosz népköltészet* második kötete, és *A szovjet irodalom kérdései* két kötete is. Az intézet munkatársai több művet jelentetnek meg az idén. Készül *Az 1905-ös forradalom és az orosz irodalom* c. kötet, a régi orosz irodalommal foglalkozó osztály *Közleményeinek* XII. kötete, I. Turgenyev levelezésének I. kötete és *Az orosz kritika történetének* két kötete.

Alberto Moravia, mint a szovjet írók vendége, Moszkvában tartózkodott. Főiskolai hallgatóknak előadást tartott az olasz irodalom hagyományairól és jelen helyzetéről, valamint az olasz prózáról. Hallgatóinak kérdéseire válaszolva beszélt esztétikai nézeteiről, a szovjet irodalom ismeretéről Olaszországban, Gogolhoz és Dosztojevszkijhez való viszonyáról. Az olasz író találkozott N. Tomasevszkijjal is, aki új darabját, a *Beatrice Cencit* fordította oroszra.

A Gorkij Világirodalmi Intézet megkezdte Majakovszkij összes műveinek kiadását. Az anyag összeállítása során sok olyan versre és cikkre bukkantak, melyek annakidején újságokban jelentek meg, vagy kéziratban maradtak s így az eddigi kiadásokba nem kerültek bele.

1956. március 23-án töltötte be 75. életévét **Roger Martin du Gard**, a harmincas évek kritikai realizmusának kiváló képviselője. Az évforduló alkalmából a Szovjet Írók Szövetsége is megleghangú táviratban köszöntötte a neves író.

A Szovjet Tudományos Akadémia Könyvtára 11 000 kötetnyi szovjet akadémiai kiadványt ajándékozott a Szerb Tudományos Akadémiának. A kiadványok 1948—1955. között jelentek meg, orosz, francia és német nyelven.

A moszkvai Lenin-könyvtárban rendezett angol könyvkiállítás tanúsága szerint a Szovjetunióban a szovjet hatalom évei alatt 221 angol író 2244 műve jelent meg, több mint 48 millió példányban.

Még egy moszkvai hír: ünnepséget rendeztek Anton Askerč szlovén költő születésének 100. évfordulóján. Az ünnepségen munkatársaival együtt a jugoszláv nagykövet is részt vett. Askerč művészetéről V. Kozsevnyikov író tartott előadást.

Igen érdekes eseményről is hírt kaptunk: New-Yorkban ukrán könyvüzlet nyílt meg. Az üzletet az Amerikai Ukránok Ligája állította fel. Az üzletben árusítani fogják a Szovjetunióban megjelent ukrán nyelvű könyveket, folyóiratokat és újságokat.

AZ OLASZ KÖNYVKIADÁS ÉS AZ IRODALMI ÉLET HÍREI

Az elmúlt másfél évben igen sok értékes tanulmány, és antológia látott napvilágot Olaszországban. Néhányat — főleg azokat, melyek hazai érdeklődésre tarthatnak számot — kiemelünk e gazdag gyűjteményből.

Igen szép kiállításban adtak közre egy válogatást a nápolyi költők alkotásaiból (*Antologia di poeti napoletani*, A. Consiglio gondozásában. Firenze, Parenti, 1956. 519 p.), az első versektől egészen Eduardo De Filippo alkotásaiig. A Pascoli-évfordulóval kapcsolatosan is sok mű jelent meg. Szerencsés kézzel nyúlt a sok tekin-

tetben még maig sem tisztázott kérdések-
 hez Sergio Antonielli (*La poesia di Pas-
 coli*, Milano, Meridiana, 1955. 230 p.) —
 különösen életrajzi fejezetei alaposak.
 Ugyancsak Pascoli születésének száza-
 dik évfordulójára adták ki az *Omaggio a
 Giovanni Pascoli* című tanulmánykötetet
 (A. Vinicelli szerkesztésében, Milano,
 Mondadori, 1955. 423 p.), mely a kortár-
 sak emlékezésein túl bő anyagot nyújt a
 későbbi értékelésekből is, de kitér Pas-
 coli külföldi visszhangjára is: Külön ér-
 dekesége a kötetnek, hogy ebben a rész-
 ben Gorkij jegyzeteit is közli »Pascoli és
 Oroszország« címmel. Szintén fontos ki-
 advány a múlt század második felének
 kisebb költőit bemutató összeállítás
 (*Poeti minori del secondo Ottocento ita-
 liano*, szerkesztette A. Romano, Modena,
 Guanda, 1955. 406 p.). A haladó kritikus,
 Sergio Antonielli másik könyve is font-
 os kérdéseket tárgyal: századunk olasz
 irodalmát, Ungaretti, Montale, Quasi-
 modo, Seroni és mások műveit. (*Aspetti e
 figure del Novecento*; Parma, Guanda,
 1955. 180 p.) Irodalmárok és archeológus-
 ok egyaránt örömmel fogadják C. Gari-
 botto több mint tíz éves búvárkodásának
 eredményét, Scipione Maffei levelezésé-
 nek kiadását (*Epistolario 1700—1755*
 (Milano, Gioffrè, 1955. 2. kötet). Megje-
 lent egyébként Bartók Béla tanulmány-
 gyűjteménye is, Kodály Zoltán előszavá-
 val, Torinóban. (*Scritti sulla musica po-
 polare*, Torino, Einaudi, 1955. 300 p.)

**A szépirodalom terén is felfedezhetünk
 néhány érdekes alkotást.** E hír természe-
 tesen nem szándékozik a teljesség igényé-
 vel lépni fel, két — különféle — tartalmú
 és értékű — alkotásra azonban fel sze-
 retné hívni a figyelmet. Cesare Zavati-
 ni, annyi nagyszerű film* írója új re-
 gennyel jelentkezett (*Ipocrita 1943*. Mila-
 no, Bompiani, 1955). A kritika hűvösen
 fogadta a könyvet: visszalépést lát az író
 korai munkássága felé, a virtuóztatások és
 fantasztikumok világába. A címben fel-
 tüntetett évszám azonban remélni enge-
 di, hogy Zavattini ilyen természetű mon-
 danivalóját már csak a múltba vetítve
 képes közölni és csak egy letűnt kor áb-
 rázolására kívánja felhasználni. A má-
 sik alkotás teljesen nélkülözi az írói
 bravúrokat, de monumentális mondani-
 valójával lenyűgözi olvasóit. Ez az idős
 partizan, Alcide Cervi önéletrajzi könyve
 (*I miei sette figli*, Renato Nicolai gondo-
 zásában. Roma, Cultura Sociale, 1955.)
 Tudomásunk szerint ez a mű hamarosan
 magyar nyelven is megjelenik.

Az olasz irodalmi életben továbbra is
 két kérdéscsoport körül mozog az érdeklő-
 dés. Az első általánosabb jellegű; a bé-
 kes alkotómunka és a népek közötti
 megértés problémái természetesen tovább
 foglalkoztatják az olasz szellemi élet va-
 lamennyi képviselőjét. Solohov ismeretes
 felhívása gyűrűzik tovább s az írók szí-
 ne-java az »irodalmi kerekasztal-konfe-
 rencia« szellemében dolgozik. Ez a mun-
 ka kétirányú. Egyrészt harcot jelent min-
 den hidegháborús maradvány, a tőkésék
 minden egységbontó kísérlete ellen (pl.
 a filmcenzúra kérdésében); másrészt a
 népi erők támogatását széles egységfront
 létrehozására és a nemzetközi együttmű-
 ködés megteremtésére (ilyen a nemzet-
 közti képzőművészeti kiállítás is, melyre
 a szocialista államok is soha nem látott
 arányokban készültek. Nemrégiben egyéb-
 ként kínai kulturális delegáció is járt
 Olaszországban). Ugyanakkor tovább fo-
 lylik és sok új, értékes szempontokat vet
 fel az a vita, mely Vasco Pratolini *Me-
 tello* című regénye körül támadt. A vita
 során a realizmus, a munkás-ábrázolás,
 a provincializmus, a nemzeti jelleg,
 a típusalkotás és más alapvető kérdések
 közül sok tisztázódott. (A vita alakulásá-
 ról és eddigi eredményeiről következő
 számunkban egyébként részletes beszá-
 molót közlünk.)

Nemrégiben valamennyi olasz tudós,
 aki az Accademia dei Lincei tagja, kör-
 levelet kapott a *Popoli* című keresztény-
 demokrata lap igazgatójától, Rodolfo Ar-
 natától. A körlevél különféle kérdéseket
 tartalmazott »azokról a problémákról,
 melyek — szerinte — az olasz kulturális
 életet leginkább foglalkoztatják«, azaz az
 Accademia d'Italia felállításának problé-
 máiról. Hogyan válogassák ki az Aka-
 démia tagjait, milyen osztályokra tago-
 zódják, a létszám kötött legyen-e? — és
 így tovább. A *Belfagor* című folyóirat
 nagynevű szerkesztője, Luigi Russo erre
 a körkérdésre Mauro Picone ismert ma-
 tematikus levelével válaszol. Picone, aki
 akárcsak Russo, az Accademia dei Lin-
 cei tagja, kifejti, hogy Olaszországnak
 igenis van nemzeti akadémiaja, még-
 pedig a legrégebb a világon: ez a nem-
 zeti Accademia dei Lincei, melyet Ró-
 mában, 1603-ban alapítottak s első tag-
 jai közé tartozott Galilei is. Ez a testület
 dicsőséges tevékenységét Galilei egyik
 művének megjelentetésével kezdi meg.
 Tévedés lenne azt hinni, hogy azóta az
 akadémia tekintélye csökkent. Legutol-
 jára Th. Mann nyilatkozott arról a meg-

tiszteltetésről, mely őt a tiszteletbeli tagsággal érte. Fennállásának négy évszázada alatt ez az akadémia nemcsak nagy-hírű tudósok és művészek egész sorát számíthatta tagjai közé, hanem egyedülálló színvonalú könyvtárat is alakított ki magának. Picone végezetül megemlíti, hogy a Lincei-Akadémia tagjai semmiféle javadalmat a testülettől nem kapnak s ez a függetlenséggel adományozza meg őket — ellenben évente mintegy ötven millió lírát osztanak szét hazai és külföldi kutatóknak, az olasz tudomány felvirágoztatásáért. A tisztas szegénységben élő akadémikusok nem pénzért, hanem tudományuk iránti odaadásból vesznek részt a testület munkájában. Russo megjegyzi cikkében (*Belfagor*, 1956. 2. sz. 201—203. p.), hogy Picone professor nem kommunista, mégcsak nem is szimpatizáns, de ő sem nézné jó szemmel, ha ezt a gazdag múltú, nagytekintélyű intézményt egy hivatalos, kereszténydemokrata vezetése alatt álló Accademia d'Italia váltaná fel. Az Olasz Királyi Akadémia emléke még eléggé eleven ahhoz, hogy ezeknek a hivatalos kezdeményezéseknek a sikeréhez a tudósok józan többsége reményeket fűzhetne. Helyesebb lenne az erre szánt összeget inkább a közoktatás helyzetének javítására fordítani. Az a néhány professor pedig, aki címekre, kegyelmességre (a fasiszta akadémián a tagoknak az »Eccellenza« megszólítás járt) pályázik és akit háttérben álló erők mozgatnak egy szabadelvű testület megbontására, jobban tennék, ha nem adná nevét egy ilyen próbálkozás-hoz.

Még három kis hír: Rómában megjelent az *Antologia poetica della Resistenza italiana*. Az összeállítás 37 olasz költő azon alkotásait tartalmazza, melyek a második világháború alatt keletkeztek és az olasz ellenállási mozgalmat éneklik meg.

Bolognában a közelmúltban zajlott le a XL. eszperantó világtalálkozó. A kongresszus tartama alatt a bolognaiaknak is érdekes élményben volt részük: a városi színházban Gogol *Revizorát* eszperantó fordításban mutatták be.

Rómában, egy modern képiállítási teremben, a Del Incontroban, tűz ütött ki. Az egyik legkiválóbb modern olasz festőnek, a nálunk is jól ismert Renato Guttusonak közel száz képe égett el, (köztük híres alkotása: »A parasztok elfoglalják

a nagybirtokosok földjét«), emellett számos vázlata is.

AZ AMERIKAI KONTINENS ELETÉRŐL

szólo híreinket megemlékezéssel kell kezdenünk. Ez év március 19-én az Egyesült Államokban ötvennyolc éves korában elhunyt Louis Bromfield, a neves regényíró.

Érdekes híradás érkezett Albert Maltz amerikai íróról, aki jelenleg Mexikóban, száműzetésben él. Az amerikai kiadók bojkottálják műveinek kiadását. Nemrégiben Maltz legújabb regényének kéziratát (*A nap hosszú az élet rövid*) Emi Sziao kínai költőnek küldte el. A Kínai Írószövetség lefordíttatta a művet s így az elsőnek Kínában jelenik meg.

Santiagóban, Pablo Neruda szerkesztésében új folyóirat jelenik meg, a *La Gaceta de Chile*, mely kizárólag a chilei irodalom és művészet kérdéseivel foglalkozik s a legjelentősebb írókat tömöríti maga köré.

Új film kavarta fel az Amerikai Egyesült Államok közvéleményét: az *Ártatlan a fiam* című alkotás. Hatását csak a híres *Blackboard Jungle* sikeréhez lehet hasonlítani. A film M. Mankiewicz *Trial* című regényét dolgozza fel. Ez a mű a múlt évben díjat is nyert. A film egy lány meggyilkolásával ártatlanul vádolt fiú perén keresztül az amerikai társadalom képviselőit ostromozza. Valamennyien hasznot igyekeznek húzni a perből és senki, még saját anyja sem törődik az ártatlan fiú sorsával. A védőügyvéd reklámcélokból egy nagy politikai párt áldozatának akarja feltüntetni védencét. Az anyja a görög tragédiák hősnőinek lelkületét véli magában felfedezni, amikor panasza nélkül »feláldozza« fiát s még a színes bíró sem elfogulatlan: a fiatal mexikóit halálra ítélik.

Argentínáról szóló irodalmi levelet közöl (Angel Aguirre tollából) a *Neue Deutsche Literatur* ez évi 4. száma. A cikk néhány érdekes adalékkal szolgál a dél-amerikai irodalmak helyzetéről. Bevezetőben kifejti, hogy Argentínában általánosan elismert haladó irodalom első-sorban a reakciós irodalompolitika miatt nem tudott létrejönni. A háború alatt ugyanis az a különleges helyzet állt elő, hogy a külföldi haladó írók művei elözönlötték az argentin könyvpiacot, mert a külpolitikai helyzetre való tekintettel

az argentin kormány ezek terjesztésének nem mert gátat vetni. A belföldi írók működését azonban korlátozni tudták. Így történt, hogy míg Marx vagy Lenin bármelyik művét fordításban lehetett olvasni, addig Pablo Neruda verseihez igen nehezen juthatott a közönség. A helyzet a háború óta lényegesen nem változott. Amíg Pitigrilli akkor jelenhet meg a közönség előtt, amikor akar, addig a nemrég Argentínában tartózkodó Ilja Erenburg előadásának helyéről először »tévésen« tájékoztattott a sajtó, másodsorra pedig a hatóságok nem engedélyezték az előadás megtartását.

Mint Dél-Amerikában mindenütt, így Argentínában is a haladásért vívott küzdelemben az értelmiség és főleg az írók állnak az élen. Ellenük az elnyomó kormányzat minden eszközt felhasznál. Jellemző erre a híres indián költő, Atahualpa Yupangui tragikus története. Amíg balladáival és népdalaival szórakoztatta a népet, amíg a barangolása közben szerzett tapasztalatokat, a színes nép nyomorát énekelte meg s amíg a kommunista párt tagjaként harcolt testvérei jogaiért, mindenütt hivatalos részvétlenség fogadta: egyetlen rádió sem volt hajlandó közvetíteni dalait, nem volt színház, mely műsorra tűzte volna darabjait, kinyomtatott versfüzetei nyomtalanul tűntek el a boltokból. Amikor azonban az általános bojkottól félve a költő megtagadta forradalmi múltját, és a sajtónak ellenséges nyilatkozatot adott a baloldali mozgalmakról, egyszerre felfedezte őt rádió, sajtó, színház... Jellemző az is, hogy míg a Peron-uralom alatt létesült lapok kivétel nélkül ma is mind megjelennek, addig a demokratikus újságok állítólagos papírhiány miatt nem juthatnak el könnyen a tömegekhez. A szocialista párt lapja, a *La Vanguardia* csak hetenként egyszer jelenik meg, négy oldalon, a *La Hora* pedig, a kommunista párt 1950-ben betiltott lapja — szintén »papírhiány« miatt — máig sem jelenhetik meg. Ugyanakkor az összes kormánypárti napilapok, folyóiratok és pornográf sajtótermékek hatalmas mellékletekkel kerülnek az utcára.

HÍREK LENGYELORSZÁGBÓL

Julius Kleiner, a krakkói Jagello-egyetem professzora, a Lengyel Tudományos Akadémia rendes tagja hetven éves. Ötven évvel ezelőtt, 1906-ban jelent meg első tudományos dolgozata, negyven éve

működik az egyetemen. Legjelentősebb művei: *Slowackiról* (öt kötet), *Mickiewiczről* (három kötet), *Krasinóskiról* (két kötet) írott monográfiái, két kötetes lengyel irodalomtörténete, német nyelvű lengyel irodalomtörténete, a romantikával foglalkozó monográfiája stb. Ő szerkesztette Slowacki összes műveinek kritikai kiadását is. Nemrég jelent meg újabb tanulmánykötete, melyben Krasinóskiról és Fredróról közöl több tanulmányt.

Húsz évvel ezelőtt, 1936. május 16—19. között zajlott le Lwówban a haladó lengyel írók és művészek kongresszusa, amelyen egységüket és szolidaritásukat juttatták kifejezésre Lengyelország dolgozó tömegeivel, az ország fasizálása ellen. A gyűlésen lengyel, ukrán és zsidó írók vettek részt, a belorusz írók pedig együttérzésüket fejezték ki. A lengyel sajtóban számos cikk és visszaemlékezés jelent meg a nagy jelentőségű manifesztáció évfordulójára.

A Lengyel Tudományos Akadémia Mickiewicz-év megünneplésére alakult tudományos bizottsága a Szovjetunió Tudományos Akadémiája segítségével kutatást végzett a moszkvai, leningrádi és vilnai levéltárakban, s fotókópiákban átnevezte a kijevi, lvjovi és odesszai levéltárak anyagát is. Sok értékes anyag került elő, főleg Mickiewicz barátainak családi levéltárából, s azoknak a hivataloknak és intézményeknek az aktáiból, melyekkel Mickiewicz hivatalosan érintkezésben volt. A Mickiewicz-kéziratokon és kiadványokon kívül néhány Sienkiewicz, Orzeszkowa és Konopnicka-levelet is találtak, Fiszman a *Pamiętnik Literacki* hasábjain részletes kimutatást ad a szovjet levéltárakban fellelhető Mickiewicz-kéziratok, a költő életére és munkásságára vonatkozó dokumentumok fotókópiáiról és mikrofilmjeiről.

A Lengyel Tudományos Akadémia Irodalmi Kutatóintézetének wroclawi tagozata a múlt év végén tudományos ülésszakot tartott, mely egybeesett a felvilágosodás korát kutató szakosztály havi ülésével. Az ülés Ignacy Krasicki munkásságát tárgyalta, négy előadáson s a valamennyit követő élénk vitán. Tadeusz Mikulski a *Myszeis* c. szatirikus epopeia egyik híres részletét elemezte, Roman Woloszynski Krasicki és a felvilágosodás-kori lengyel színház kapcsolatait vizsgálította meg, Mieczysław Klimowicz a *Historiáról* készülő tanulmányból olvasott

fel részleteket s az ülés negyedik referense, Zbigniew Golinski Dmochowski, mint Krasicki kiadója címen tartott előadást. A vita főleg a második előadás után hozott értékes eredményeket.

Krakkóban, a Wawelen, a lengyel Álami Levéltárban ismeretlen Puskin-levelet talált J. Maślanka lengyel irodalomtörténész. A levél címezettje Elzbieta Branicka, Voroncov herceg felesége, Puskin odesszai szerelme. A levelet minden bizonnyal Voroncova ajándékozta Potocki Adam feleségének, ki az akkori idők szokása szerint gyűjtötte híres emberek kéziratait. Ez az egyetlen levél, mely Puskin és Voroncova levelezéséből fennmaradt, illetve eddig előkerült. Tartalmából megtudjuk, hogy Puskin Voroncova kérésére egyik drámái művének kéziratából küldött el neki néhány jelenetet. Maślanka arra a következtetésre jut, hogy ez a tragédia csak a *Sellő* lehetett, s nem tartja kizártnak, hogy annak ismeretlen kézirat-változata is elő fog kerülni.

Varsóban a Központi Film Archivum megnyitotta a régi filmek első lengyel filmszínházát, melyet *Iluzjon*-nak nevezett el. A filmszínházban klasszikus filmműsört vetítenek, mely felöleli a legismertebb filmalkotók műveit, illetve mindazokat a filmeket, melyek a világ filmművészetének bizonyos fejlődési irányait képviselik. Az elsők között vetítik Chaplin filmjeit, köztük az *Aranylázat* és a *Modern idöket*. A filmszínházat egyelőre a Közművelődési és Művészeti Minisztérium hangversenytermében helyezik el, mely 300 személy befogadására alkalmas. Hetenként egy alkalommal, három előadást tartanak. A belépőjegyek nagyobb részét a kulturális szervezetek adják el, egy részét pedig szabadon árúsitják.

Megjelent Chopin levelezése Bronislaw Edward Sydov (1882—1952) neves Chopin-kutató és munkatársai gondozásában. A kétkötetes kiadvány nemcsak Chopin leveleit, hanem a hozzá intézett leveleket is tartalmazza, mégpedig az első kötet az 1816 és 1839, a második pedig az 1840—1849 közöttieket.

SZOMSZÉDAINK IRODALMI ÉLETEBÖL

A félmillió dináros kritikai díjat, a legnagyobb jugoszláv irodalmi kitüntetését 18 regény közül Mirko Bozsics *A meg nem*

siratottak c. 1953-ban megjelent regényének ítélte oda az ötagú bírálóbizottság. A harminchat éves, dalmáciai származású író résztvett a felszabadító harcokban s első darabjait a partizán csapatok színjatszónak írta. 1947-ben alkotta *A híd* című darabját, melyet két alkalommal is kitüntettek. Első regénye is 1953-ban jelent meg, *Kurlanok* címmel. Díjnyertes második regénye a város és falu problémáiról szól.

Az ausztriai Grillparzer-díjat, melyet háromévenként osztanak ki, Fritz Hochwalder *Donadieu* című drámája nyerte.

Harminc ország írói képviseltették magukat a csehszlovák írók második kongresszusán, mely év április 22—29 között zajlott le Prágában. A kongresszuson több referátum hangzott el: Jan Dra, a szövetség elnöke *A csehszlovák irodalom helyzete és feladatairól*, Karol Rosenbaum *A cseh és szlovák irodalom szorosabb együttműködéséről*, Maria Majerová és J. Horák *Az ifjúsági irodalom problémáiról*, V. Nezval és A. Matuška *A líra helyzetéről*, Fr. Buriának és V. Mináč *A próza helyzetéről*, M. Stehlik és P. Karvaš *A drámaírás kérdéseiről*, Jan Mukarovsky akadémikus *A kritika és az irodalomelmélet feladatairól*, Z. Jansenska pedig *A műfordítók feladatairól* beszélt.

Megtalálták P. P. Nyegos Naplóját. A százöt éve elhunyt montenegrói író naplója a belgrádi akadémiai könyvtárba került. A *Napló* feljegyzéseket, néhány költeményt és franciából készült fordításokat tartalmaz. A nagyértékű irodalmi dokumentum Nyegos halála után Nikita montenegrói király birtokába került. Ennek halála után leánya, Xenia lett a kézirat tulajdonosa, aki most a könyvtárnak ajándékozta azt.

Prágában megjelent a Világirodalom (Světova Literatura) című folyóirat első száma. Az új folyóirat célja az, hogy megismertesse olvasóit az egész világ irodalmi újdonságaival. Főszerkesztője J. Řezáč.

A NEMZETKÖZI KULTURÁLIS SZERVEK

tevékenysége az utóbbi hónapok politikai enyhülésének hatására megélénkült. Örvendetes közeledés érezhető igen sok kérdésben a különféle nézeteket valló tudósok és művészek között; s az Egyesült Nemzetek kulturális szerve, az UNESCO is tevékenyen közreműködik ennek a közeledésnek az előmozdításán.

Az Európai Kulturális Egyesület végrehajtó bizottsága — a beérkezett nyugati és keleti javaslatok értelmében — elfogadta azt az indítványt, mely nemzetközi konferencia összehívását tűzi ki 1957. március 25—31. közöttre, Velenecébe. Ezen a konferencián a kulturális problémák megvitatása mellett a jövő feladatait is igyekeznek majd tisztázni. A javaslatot elfogadó ülésen sok nagynevű tudós és művész vett részt, így többek között J. D. Bernal (Anglia), K. Fegyin (Szovjetunió), J. Ave (az UNESCO megfigyelője), J. Iwaszkiewicz (Lengyelország), Carlo Levi (Olaszország), Maurice Merleau-Ponty (Franciaország), Karl Bart (Svájc), Marko Risztics (Jugoszlávia), J. P. Sartre (Franciaország), Ignazio Silone. Giuseppe Ungaretti (Olaszország), Steven Spender (Anglia) és még sokan mások. A kiadott nyilatkozat hangsúlyozza, hogy »amíg az eszmecserék szemmel látható különbséget mutatnak — ami abból ered, hogy a különböző országokban mások a szociális élet feltételei s különbözők a kultúra szerepének értelmezései is — az összes jelenlévő elismerik azt a tényt, hogy a jelenlegi helyzetet fel kell használni a kultúra munkásainak minden országban: teremtsenek szorosabb kapcsolatokat, fejlesszék ki a tapasztalatok és a vélemények cseréjét az egyes országok között«.

Fel szeretnénk hívni a figyelmet arra a nagyarányú dokumentációs munkára, melyet a fordítások irodalmának feldolgozására Európaszerte végeznek. A fordításügy nemzetközi folyóirata (melynek címe egyébként *Babel s a Fédération Internationale des Traducteurs*, a FIT adja ki az UNESCO támogatásával) negyedévenként, több nyelven jelenik meg és gazdag anyagot közöl. *Bonban' a Revue internationale de la traduction* az UNESCO kiadásában havonta jelenik meg s kizárólag a fordítás elméleti és gyakorlati kérdéseivel foglalkozik. Ugyancsak az UNESCO kiadásában jelenik meg minden évben az *Index Translationum* című kötet, mely egy-egy esztendő természetét regisztrálja. A legutoljára megjelent 1954. évi összeállításban egyébként igen sok érdekes adatot találni. Így megtudjuk — többek között —, hogy Lenin műveit 1954-ben 112 nyelvre fordították le, Dickens műveit 75, Gorkijét 67, L. Tolsztojt 65, Andersenét 57, Balzacét 50 nyelvre. Az abban az évben szereplő élő írók közül Thomas Mann és Pearl S. Buck műveit fordították le a legtöbbször.

A FRANCIA KÖNYVKIADÁS

legújabb érdekességei közül néhány újabb kiadványra szeretnénk felhívni a figyelmet. Az Editeurs Réunion Romain Rolland özvegyével egyetértésben kiadta Rolland Mahatma Gandhi-életrajzát és Gandhi több levelét. A Cahiers du Sud közreadta Georges Mounin ismert műfordító *Les belles infédules* című művét, melyben a szerző az irodalmi művek fordításának kérdésével foglalkozik és részletesen ismerteti az egyes módszereket. A kritika nagy elismeréssel fogadta a kiadványt. Egy inkább érdekes, mint értékes mű is napvilágot látott: a Laffont kiadásában antológia jelent meg Párizsban *Les deux cents plus beaux poèmes de la langue française* címmel. A könyv létrejöttének előzménye igen érdekes. A párizsi rádió szerkesztői a hallgatók között ötszáz költői alkotás címét osztották szét, azzal a kéréssel, hogy tetszés szerint válasszák ki a véleményük szerinti legjobb kétszázat. A felhívásnak igen nagy sikere volt. A szótöbbséggel kiválasztott valamennyi verset egyébként a rádióban is felolvasták. A válogatásban résztvevők 75%-a nő, 10%-a pedig lelkes volt. Az első tíz legnépszerűbb költő: Ronsard (12648 szavazat), La Fontaine (9615), Verlaine (8938), majd V. Hugo, Villon, Baudelaire, Du Bellay, Lamartine, Musset és Cheiner.

Az érdekes eredményű válogatáshoz még hadd tegyük hozzá, hogy az értékes Prix de l'Unanimité-díjat, melyet nemrégiben osztottak ki másodízben, Gustav Cohen, a Sorbonne középkori francia irodalommal foglalkozó professzora nyerte el, Ronsard-monográfiájáért.

A nyugati kultúra egyik érdekes jellemzőjére figyelt fel Robert Kemp, a *Les Nouvelles Littéraires* egyik heti könyvszemléjében, amikor a régi kultúrákkal, népekkel és civilizációkkal foglalkozó könyvek szaporodásáról ír. *A hettiták titka, Az egyiptomi világ, A tudomány legyőzi a múltat, Mexikó, A druidák* és más, a közelmúltban megjelent francia könyv — bizonyítja a szerző — azt mutatják, hogy igen megnőtt a kutató kedv. Ez egyrészt a fejlődés egyes állomásaira vonatkozó nézetek tisztázására vezet ugyan — fűzi hozzá —, másrésztől azonban bizonyos modern misztikus köröknek alkalmat ad arra, hogy ezekben a korokban keressék az emberi élet valami tökéletes, de az idők folyamán elkallódott mintáját.

HÍREK NÉMETORSZÁGBÓL

A Német Demokratikus Köztársaságban az 1956. évi Heinrich Mann-díjat Franz Fühmann *Die Fahrt nach Stalingrad* című elbeszélő költeménye, Wolfgang Schreyer *Unternehmen Thunderstorm* címmel megjelent dokumentumregénye és Rudolf Fischer *Martin Hoop* című regénye kapta. — Érdekes cikket közöl a *Neues Deutschland* ez évi március 9-i száma az angol nyelvoktatás kérdéseiről. A berlini Humboldt Egyetem Angol—Amerikai Intézetének pártcsoportja az intézet soronlevő feladatait elemzi, annak a határozatnak a fényében, amelyet a NSZÉ Központi Bizottsága nemrégiben elfogadott. A cikk megállapítja, hogy végleg hitelét veszítette az a balga vád, amely az angolt »imperialista nyelvnek« kívánta minősíteni. Az angliztika az angol és az amerikai nép nyelvének és kultúrájának tudománya, amelyre fontos feladat vár a demokratikus újjáépítésben. A szuverén Német Demokratikus Köztársaság diplomáciai és kereskedelmi kapcsolatai éppúgy megkívánják az angol nyelv és kultúra alapos ismeretét, mint a természettudományok újabb eredményeiben való tájékozódás (a Német Állami Könyvtár kimutatása szerint az ott nyilvántartott idegennyelvű természettudományos folyóiratoknak majdnem egyharmada angol nyelvű). A cikk, mely rámutat az angol nyelvoktatás terén mutatkozó hiányosságokra, biztatóbb képet fest a tudományos kutatás állapotáról (*Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, Englisch—Amerikanische Bibliothek*). A legsürgősebb feladatok közé tartozik a nagy angol irodalmi hagyománynak tudományos vizsgálata, a kritikai realizmus elveinek tisztázása, az angol reneszánsz dráma újjáértékelése, ami a mai színházra is ösztönzőn hathat. Külön problémát jelent Marx és Engels összes műveinek tervezett kiadása. Az eddigi kiadatlan anyagnak kb. a fele angol nyelvű, s ez a tény feltétlenül szükségessé teszi az anglisták bevonását a kiadvány munkálataiba.

Nyugat-Németországban írók, újságírók és kiadók egy csoportja, az ún. Gruenwald-csoport panasszal fordult a bírósághoz a Duffel kiadó működése ellen. Ennek a cégnek Helmut Suendmann, Goebbels egykori munkatársa a vezetője s az általa kiadott könyvek 1952-től kezdve szüntelenül Hitlert dicsőítik. A sajtóban megjelent panaszin-

dokolás szerint a csoport azért választotta a bírósági utat, hogy a per példamutató legyen s ha a keresetet elutasítanák, mindenki előtt nyilvánvalóvá váljék: Nyugat-Németországban nincs még a tényleges jogi védelem az újjászülető neo-nácizmus ellen.

Németország nyugati részének kavargó kulturális életéről és az irodalom nehéz helyzetéről írt cikket *A nyugatnémet kultúra arca* címmel Willi Fetz a cseh-szlovák írószövetség hetilapjába. A beszámoló szerint a mai nyugat-németországi irodalomnak nincsenek olyan jellegzetesen kiemelkedő képviselői, amilyenek a francia irodalomban Sartre, Aragon, Beauvoir vagy Vercors, — az amerikai irodalomban Hemingway, Faulkner, Steinbeck és Howard Fast, a szovjet irodalomban Solohov, Fegyin, Szimonov és mások. A kelet-németországiak is hivatkozhatnak Bertold Brechtre, Anna Seghersre, Stefan Hermlinre. Ezzel szemben Nyugat-Németországnak nincs irodalma, noha csak 1955-ben 40,000 mű jelent meg a frankfurti könyvpiacra; ezeknek javarésze azonban fordítás volt, az eredeti művek pedig alig léptek fel az igazi irodalmi alkotás igényével. A hitleri korszakból átkerült szerzők, Ernst Jünger, Gotfried Bann és epigonjaik a teljes nihilizmust hirdetik. Erich Kästner, aki pedig kitűnő satírákat írt régebben, most csak gyermekkönyvek összeállításával foglalkozik.

Fetz párhuzamot von az első világháború utáni korszak irodalmi fejlődése és a jelenlegi viszonyok közt, s megállapítja, hogy tíz évvel az első világháború után virágkora volt az újabb német irodalomnak: Thomas Mann, Heinrich Mann, Bertold Brecht, Friedrich Wolf, Arnold Zweig, Stefan Zweig, Ludwig Renn, Erich Maria Remarque és mások írták akkor nagy jelentőségű műveiket, most pedig — legalábbis Nyugat-Németországban — az igazi irodalomnak alig van nyoma.

A cikkíró irodalmi szempontból jelentősnek minősíti néhány olyan író művét, akik az ún. baloldali értelmiséghez tartoznak. Kiemeli Karl Ludwig Opitz és Wolfgang Koeppen regényeit. Megállapítja azonban, hogy ezek az írók sem jutnak el az elvi következetességnek arra a fokára, ahol a leírt események teljes összefüggéseikben szemléltethetők. Megállnak félúton. Ennek okát a cikkíró abban látja, hogy a nyugat-németországi értelmiségi és irodalmi körök szinte meg-

igézetten félnek a marxizmustól és a kommunizmustól. Jellemzőnek minősíti Gert Ledig háborúellenes regényét, mely azonos ellenszennvel szól az imperialista háborút viselő hitleri katonaságról és a hazájukat védelmező szovjet harcosokról.

A szerző azzal a megállapítással fejezi be fejtegetését, hogy nem lesz addig valódi és igazi irodalom Nyugat-Németországban, amíg az írók húzódoznak a marxista szemlélet elfogadásától.

A GENFI VOLTAIRE INTÉZET ÉS MŰZEUM

Voltaire szelleme újra él a genfi Déliceben, ahonnan kétszáz évvel ezelőtt Ferney-be költözött. Egy lelkes angol tudós: Theodor Besterman és az UNESCO igazgatója: Luther Evans ugyanis 1954 decemberében avatta fel Franciaország képviselőjének jelenlétében a genfi Voltaire Intézetet és Múzeumot, amely ugyanabban a palotában van, ahonnan a francia szellemóriás utolsó tartózkodási helyére, Ferney-be indult.

Az intézet és múzeum alapját az a hat-ezer kötetnyi Voltaire-mű, illetőleg Voltaire-írás vetette meg, amelyet Th. Besterman Genf városának ajándékozott. A nagyértékű ajándékot még kiegészítette az a 40 000 levélről készített fotókópia, amelyet Besterman külföldi könyvtárak Voltaire-kézirat anyagáról gyűjtött össze. A gyűjteményhez tartozik még egy Voltaire-arkék is Nicolas de Largillière-től. Az Intézet könyvtárában tanulmányozható néhány eredeti Voltaire-kézirat is, mint például: *Dialogues d'Ephémère, Commentaire sur l'Esprit des lois de Montesquieu, Edits de sa Majesté Louis XIV pendant l'administration de M. Turgot, Résumé du Procès verbal d'Abbeville*. Ugyancsak a könyvtárban található Voltaire Irène című tragédiájának egy kéziratos másolata (Wagnière munkája), amelyet maga Voltaire javított.

A Voltaire Intézet munkatervéről Georgette Bernard, — az intézet titkárnője — ezeket írja:

Az intézet első feladata: Voltaire hatvan év leforgása alatt írott körülbelül 18 000 levelének teljes kritikai kiadása, mert az 1880—82-ben megjelent Moland-féle kiadás csak 10 000 levelet tartalmaz.

Az intézet angol nyelven folyóiratot is ad ki (*Studies on Voltaire and the eighteenth century* címmel) s ebben közli a

Voltaire-kutatók legújabb eredményeit. Az intézet tervei közé tartozik a nagy francia író összes műveinek szövegkritikai kiadása is.

ÖT HÍR A VILÁGBÓL

Kartumban, a független Szudán fővárosában összeült a szudáni értelmiség első kongresszusa, hogy megvitassa az ország kulturális életének alapvető problémáit s döntsön arról a javaslatról, amely szerint a kartumi angol kollégiumot szudáni nemzeti egyetemmé szervezzék át.

Ibsen híres színműve, a *Nóra* láttán ma már kevesen emlékeznek arra, hogy annak németországi bemutatóján, 1879-ben Flensburgban a darabnak más volt a befejezése s ezt a befejezést is Ibsen írta. Az akkorigiban híres Hedvig Niemann-Raabe színésznő követelésére történt így, mert nem volt hajlandó vállalni a főszerepet, ha a szerző nem változtatja meg a darab befejezését (Nóra elhagyja férjét és gyermekeit). Állítása szerint ugyanis ő maga nem tudná elhagyni magát magánéletében hasonló lépésre. Ibsen tehát — kényszeredetten — más befejezést írt: e szerint Nóra a családban marad. Ily módon a császári Németország erkölcsi érzéke nem szenvedett sérelmet.

Nemrégiben a stockholmi Riksteater a darabot ezzel a befejezéssel adta elő. Nemcsak a színházi kritikuskok, de az egész sajtó is élesen megtámadta a színház igazgatóját, a darab rendezőjét, sőt, még a színészeket is, az igazi Ibsen tudatos meghamisítása miatt.

Kínában ebben az évben is megrendezik a hagyományos »költők versenyét«. Idén 1490 költő jelentkezett a versenyre, melynek egyik feltétele az, hogy az ott elmondott vers csak 31 soros lehet.

A holland Rembrandt-bizottság június közepén Amszterdamban ünnepi ülést tartott Rembrandt születésének 350. évfordulóján. Ezen a legkiválóbb élő festők — Picasso, Chagall, Oscar Kokoschka is részt vettek. Májusban rendezett az amszterdami Rijks Múzeum kiállítást Rembrandt műveiből: ez volt eddig a nagy művész legnagyobb szabású bemutatója. Kiállították a Hollandiában található képeket, valamint a világ legnagyobb képtáraiból, többek között a leningrádi Ermitázsból kikölcsönzött képeket.

Szófiában olasz könyvkiállítás nyílt meg. Huszonnégy könyvkiadó — közöttük a Mondadori, Sansoni, Vallecchi, Bompiani, Laterza — mutatta be az olasz szépirodalmi és tudományos kiadványok legjavát.

SZEMLE A MAI DÁN IRODALOMRÓL

Werner Thierry, haladó dán író irodalmi levél formájában számol be a mai dán irodalom legújabb terméséről. Beszámolóját Kjeld Abell *A két pekingi* c. nagysikerű drámájának ismertetésével kezdi. Kjeld Abell néhány évvel ezelőtt Kínában járt s onnan hozta drámájának témáját. A mű főszereplője egy középkorú kínai polgárosszony, aki elszigeteltségében csak az öngyikosságban látja problémáinak megoldását, de gyermekkori barátja, a »kék pekingi« visszaadja hitét s bizalmát a közösségben, az életben. A dán polgári sajtó heves támadást intézett a »közösség evangéliumát« hirdető darab ellen.

A mai dán irodalmi életet egyébként is az élénk vitázás és az erős kritikai szellem jellemzi. A múlt év második felében például igen élénk vita indult Elias Bresdorfnak, a Cambridge-i egyetem dán lektorának, a baloldali *Politiken* című lapban megjelent cikke körül, amelyben a szellemi függetlenség és alkotási szabadság mellett szállt síkra, mondván, hogy a mai Dániában a maradiság erői akadályozzák az igazi népfrontos szellem kibontakozását.

Kritikai pergőtűz középpontjába került egy fiatal dán író, Lembourn, aki a

valóság elferdítésével a gyarmati politika szépítésére vállalkozott.

A regényirodalomból H. C. Branner műve érdemel különösebb figyelmet. Branner legújabb regénye (*Ingen kender Natten*) cselekménye a megszállás utolsó évében játszódik le. Hősei a dán ellenállás emberei, akik közül a dán realista regényírás legkiválóbb képviselője főleg kettőnek az alakját rajzolta meg erős vonásokkal.

A költők közül Otto Geldsted nevét említi Thierry beszámolójában. Geldsted a *Lang og Folk* című dán kommunista újság belső munkatársa, s legújabb verseiben is régi témáit: a világ szépségeinek felfedezéséből fakadó örömét, a melankólia és a szomorúság ellen érzett megvetését, a békeharc hősi pátoszát énekli meg. Geldsted jelentős műfordítói munkát is végez. Legutóbb a homéroszi eposzokat fordította le. A mintegy száz évvel ezelőtt készült verses fordítás után, ezúttal Geldsted modern, világos prózában adta vissza Homérosz vers-sorait.

Hilmar Wulff, a halászhok és földművesek regényírója, Kínába utazása után kétkötetes regényt írt *Lukkens Blaa Forel* címmel; úti élményei alapján készült mű, amelyben egy kínai falu társadalmi életének forradalmi változásait írja le.

A beszámoló végén Thierry egy olyan íróról szól, akit a dán olvasók — izlandi származása ellenére — magukénak vallanak: Halldor Laxnessről. Laxness legújabb művét (*Koempliv i Nord*) méltatja. Ebben a történelmi regényben Laxness realiztikus képet rajzol Olafról, a norvég királyáról, akit eddig szentként tiszteltek.

Az IRODALOMTÖRTÉNET 1956. évi 3. számának tartalma:

Németh G. Béla, A magyar szimbolizmus kezdeteinek kérdéséhez, Juraj Spitzer, L. Štur, Benedek Marcell, Naplómat olvasva, Karácsonyi Béla, Hozzászólás Horváth János könyvének vitájához, Rákos Péter, Adalékok Az ember Tragédiája csehországi visszhangjához, Jánosy István, Az Erdély aranykora forrásainak problémáihoz. Recenzió: Sőtér István, Eötvös József, Szauder József, Kölcsey Ferenc, Flaubert, Bouvard és Pécuchet, Ady Endre Összes prózai művei, I—II. kötet, Szabó Pál önéletrajzi regényéről, Daudet, Tarasconi Tartarin c. művéről.

Megrendelhető: az Akadémiai Kiadónál, Bp., V. Alkotmány u. 21.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója Műszaki felelős: Szöllősy Károly
A kézirat nyomdába érkezett: 1956. VI. 22. Példányszám: 600. Terjedelem: 9 (A/5) ív

Szegedi Nyomda V. 56-2664.

Felelős vezető: Vincze György

TARTALOM

SZEMLE

<i>J. Kott</i> : A művészet újszerűsége és forradalmisága (Ford.: Deák Károly)	207
<i>Kádár Zsuzsa</i> : Vita a tipikus kérdéséről a szovjet irodalomban	215
A romantika II. (Nagy Szovjet Enciklopédia, 36. köt.)	220
(Ford.: Nagy Géza)	

VITA

<i>Forgács László</i> : Forradalmi romantika — vagy szocialista realizmus?	222
--	-----

ÍRÓI ARCKÉPEK ÉS MEGEMLEKEZÉSEK

Albert Camus du Gard-képe (B. Mészáros Vilma)	228
---	-----

MONOGRÁFIÁK

<i>Borzsák István</i> : A. Bonnard: A görög civilizáció. Az Iliastól a Parthenónig ..	236
<i>Sziklay László</i> : Ján V. Ormis: Ján Kollár-bibliográfia	240
<i>Salyámosy Miklós</i> : A. F. Ivascsenko: Gustave Flaubert. A francia realizmus történetéből	246
<i>Debreceni Pál</i> : G. A. Bjalij: V. M. Garsin.	251
<i>Botka Ferenc</i> : E. Papernij: Majakovszkij formaművészetéről	255

FOLYÓIRATOK

Szovjet folyóiratok	260
Népi demokratikus folyóiratok	268
Tőkés országok haladó folyóiratai	280

ADATTÁR	290
---------------	-----

HÍREK	301
-------------	-----

Ára: 10,—Ft

Fizetés: egy évre 32,—Ft

507.204

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA



1956

II. ÉVF.

NOVEMBER

4. SZÁM

2

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

Rovatvezetők: *Bor Kálmán, Szabó György, Szenczi Miklós és Törökné Erdélyi Ilona.*

Állandó munkatársak: az Irodalomtörténeti Intézet Világirodalmi Osztályának munkatársai.

Felelős szerkesztő:
KARDOS TIBOR

E szám munkatársai: *Bajcsa András* tud. munkatárs (Országos Színháztörténeti Múzeum), *Bene Ede* egy. tanársegéd (ELTE), *Bodi László* egy. tanársegéd (ELTE), *Fogarasi Miklós* egy. adjunktus (ELTE), *Galdi László* tud. osztályvezető, a nyelvtudomány doktora (MTA Nyelvtudományi Intézet), *Heszke Béla* középiskolai tanár, *Kádár Zsuzsa* lektor (Ifjúsági Kiadó), *Kerényi Grácia* író, *Kéry László* egy. adjunktus (ELTE), *K. Szőgyi Zsuzsa* s. szerkesztő (Magyar Enciklopédia), *Kovács Zoltán* lektor (Magyar Rádió), *Mollay Károly* egy. adjunktus (ELTE), *Nagy Géza* lektor (Szikra Kiadó), *Ország László* tud. osztályvezető, kandidátus (MTA Nyelvtudományi Intézet), *Rába György* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Sándor A. Pál* középiskolai tanár, *Süteő Imre* tud. s. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet), *Szalatnay Rezső* önálló tud. kutató (Egyetemi Könyvtár), *Sziklay László* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet) kandidátus, *Vajda György Mihály* tud. munkatárs (MTA Irodalomtörténeti Intézet). *Vámosi Pál* író.

Szerkesztőség:

Budapest. XI. Méncsi út 11—13.

Tel.: 263—062

Technikai szerkesztők:

BOR KÁLMÁN ÉS TÖRÖKNÉ ERDÉLYI ILONA

Irodalmi Figyelő

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

IRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
DOKUMENTÁCIÓS ÉS KRITIKAI FOLYÓIRATA

I. ÉVF.

1956. NOVEMBER

4. SZÁM

S Z E M L E

SZENCZI MIKLÓS

A német Shakespeare-kritika új útjai

(Megjegyzések a *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*
1956. évi 2. számához)

A német Shakespeare-kritika gazdag és értékes hagyományokra tekinthet vissza. Lessingtől kezdve az angol reneszánsz dráma, elsősorban Shakespeare példája, rendkívül termékenyítőleg hatott nemcsak a német dráma-elméletre és kritikára, hanem a német irodalmi fejlődés egész folyamatára. A Sturm und Drang, a weimari klasszicizmus és a német romantika egyaránt Shakespeare-ből merítette egyik legfőbb ihletét. A német kritika bőségesen vissza is adta a kölcsönt, s főleg a gondolati vonatkozások, az eszmei összefüggések vizsgálatában fontos, néha döntő jelentőségű eredményekkel gazdagította a Shakespeare-kutatást. Elég, ha itt Goethe, a Schlegel-fivérek, Tieck, Heine, Oechelhäuser, Rümelin, Grillparzer, Creizenach, Schücking és Gundolf nevére hivatkozunk a sok német kritikus közül, akik Ralli monumentális krónikájában¹ szerepelnek. Nem hagyhatjuk említés nélkül Ulrici és Gervinus munkásságát sem, akiknek történelmi érdemük, hogy már a múlt század közepén összefüggő képet próbáltak adni Shakespeare drámáiról fejlődéséről. Róluk azonban fokozott mértékben áll az, amit Ralli az egész német Shakespeare-kritika jellemző vonásának tart: hogy a filozófiai szempontok dominálnak benne, s a tiszta gondolat világa árnyékként borul az élet külső formáira.² Gervinus és Ulrici elszakítják a shakespeare-i drámát a kor valóságától, elvont erkölcsi elvek megtestesülését látják benne, a tragikus vétség aristotelési tanát összekapcsolják a költői igazságszolgáltatás moralizáló követelményével, s ezáltal olyan elképesztő következtetésekhez jutnak, hogy pl. Cordelia pusztulása erkölcsileg indokolt, hiszen idegen hadsereggel támadta meg saját hazáját, vagy hogy Romeo és Júlia szerelme lázadás a családi és az erkölcsi törvényszerűség ellen.

Az ilyen terméketlen és téves esztétizálással szemben Marx és Engels mutatott rá először, hogy Shakespeare drámáiban az angol reneszánsz élete, társadalmi harcai és eszméi tükröződnek. A történelmi tudat

¹ A. Ralli: *A History of Shakespearean Criticism*. 2 köt. Oxford 1932.

² I. m. 1. köt. 356.

fejlődésével ez a felismerés egyre szélesebb körben elterjedt, s az utóbbi évtizedekben az Erzsébet- és Jakab-kori dráma színpadi feltételeinek, társadalmi és ideológiai gyökereinek feltárásához vezetett. A pozitivistáknak a módszerrel dolgozó történeti kutatások ellenhatásaként a 30-as években indult meg a sajátosan művészi mozzanatok hangsúlyozása, azoknak a kifejezési eszközöknek beható vizsgálata, amelyek segítségével a reneszánsz eszmei mondanivalója maradandó, a mai kor számára is jelentős drámai formában öltött testet. E vizsgálódások egyik legfőbb tárgya a shakespeare-i képvilág, s itt Caroline Spurgeon mellett ismét egy német tudóst, Wolfgang Clement illetti meg az úttörő kezdeményezés érdeme.³

A második világháború után a Berlinben megjelenő *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* lett a német marxista irodalomtudomány egyik vezető szócsové. A folyóirat indulásakor a szerkesztőség hangsúlyozta, hogy az első számok főleg újabb szerzőket fognak tárgyalni, mert ezen a téren legnagyobb az elmaradás, de a harmadik évfolyam (1955. 3. sz.) már Fritz Behr cikkét hozta a Német Shakespeare Társaság tevékenységéről 1954—1955 áprilisa között, a negyedik évfolyam (1956) 2. számában pedig a cikkek túlnyomó része Shakespeare és az Erzsébet-kori dráma kérdéseivel foglalkozik.

Nem tartozik szemlénkbe Lutter Tibor beszámolója a magyar Shakespeare-hagyományról és Shakespeare drámáinak 1955 végén megjelent új magyar kiadásáról. A német kutatás eredményeit bemutató tanulmányok közül legátfogóbb jellegű Robert Weimann cikke,⁴ amely az Erzsébet-kori dráma keletkezésére igyekszik fényt deríteni. Weimann eddig kiadatlan, gépirásos disszertációjából azokat a fejezeteket bocsátja itt közzé, amelyek az angol reneszánsz dráma gazdasági-társadalmi alapjait tárgyalják. Bevezetőjében hivatkozik arra, hogy az angol színháztörténet adatait eddig is szorgosan gyűjtögettek, de nem tettek kísérletet értelmezésükre. A polgári tudomány tehetetlen agnoszticizmusára F. P. Wilson egyik passzusát idézi: Wilson eleve kilátástalannak, az emberi képességeket meghaladó próbálkozásnak tartja, ha valaki fel akarja tární az Erzsébet-kori dráma virágzásának okait, elemezni kívánja a körülményeket, amelyek kedvező talajt teremtettek Marlowe és Shakespeare, Jonson, Webster és Middleton géniusza számára.

E képtelennek minősített feladat megoldására válialkozik a marxista irodalomtudomány. Mint Weimann írja, a történelmi materialista Shakespeare-kutatás elvet minden előre megfogalmazott esztétikai vagy szellemtörténeti kategóriát, az irodalmi jelenséget konkrét meghatározottságában ragadja meg mint a történeti folyamat tükörképét, de egyben mint élő alkotó-elemét is. Tanulmányában a gazdasági-társadalmi alap kutatása lép előtérbe, mert csak innen kiindulva tárul fel az irodalmi jelenség összes vonatkozásainak, köztük művészi és eszmetörténeti oldalainak teljes gazdagsága.

Weimann módszertani elvei kétségtelenül helytállóak; a kérdés az, milyen konkrét eredményeket ér el segítségükkel a gyakorlati alkalma-

³ W. H. Clemen: *Shakespeares Bilder: ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk*. Bonn, 1936.

⁴ Zur Entstehungsgeschichte des elisabethanischen Dramas. 200—242. p.

zásban. A tanulmány első pontjában (*Der Aufbau des Zeitalters*) a bővebb disszertáció első 189 lapjának eredményeit foglalja röviden össze. Vázolja az eredeti felhalmozás társadalmi és politikai következményeit: a természeti eszközöktől és a patriarchális kapcsolatoktól megfosztott tömegek rohamos számbeli növekedését, a feudális arisztokrácia pusztulását, az erősödő polgárság és a királyi hatalom között kialakuló érdekközösséget. Az átmeneti korszak viszonyai között a polgárság és a monarchia szövetsége fogta össze a nemzet összes haladó elemeit, s Weimann szerint ezért joggal beszélhetünk a Tudor-ház haladó, nemzeti abszolutizmusáról. A termelési viszonyok tarka sokfélesége tükröződött a társadalmi és szellemi élet változatos gazdagságában, ez adta meg az Erzsébet-kornak (Marx szavaival élve) laboratórium-jellegét, ez tette lehetővé az érzelmi és eszmei kifejezési lehetőségek széleskörű kibontakozását.

A következő fejezet a középkori vallásos drámát a feudális valóság tükröződéseként tárgyalja, s párhuzamot von a céhrendszer bomlása és a nagy drámaciklusok hanyatlása között. De Weimann ugyanakkor helyesen emeli ki, hogy a gazdasági helyzet nem közvetlenül határozta meg a hanyatlást, hogy a változott gazdasági alapból következő új társadalmi és politikai viszonyok, az érzés- és gondolatvilág új elemei nem kevésbé fontos szerepet játszottak. Példaként említi, hogy a céhek vallásos tevékenysége ellen irányuló protestáns szellemű törvényhozás siettetette a középkori színpad bomlási folyamatát, s ez volt az egyik ok, amiért — Német- és Franciaországgal ellentétben — a XVI. sz.-i Angliában a céhek műkedvelő színpada nem bírta már alkotó módon továbbfejleszteni a drámát.

A döntő fordulatot Weimann szerint a hivatásos színészi rend kialakulása jelentette; ezt a folyamatot vizsgálja a tanulmány 3. fejezetében (*Der neue Stand der Berufsschauspieler*). Hivatkozik arra, hogy magát a folyamatot már lényegileg tisztázták, de történeti-oksági összefüggéseiben még nem magyarázták meg. Weimann a kisajátított és földjéről elűzött falusi lakosságban látja az új színészréteg forrását; szerinte csak a talajukat vesztett egzisztenciák tartalékhadából kerülhetett ki a hivatásos színészeknek az a hatalmas serege, amely a XV. sz. második felétől kezdve gombamódra szaporodó társulatokba tömörült, majd később az európai kontinenst is elözönlötte. Tételét VIII. Henrik és Erzsébet ismert törvényeivel igyekszik alátámasztani, amelyek egy füst alatt emlékeznek meg a csavargókról, kardvívókról, medve-heccelőkről, közönséges színészekről és egyéb kétes elemekről, akik nem állnak valamely nagyúr pártfogása alatt.

Weimann alapvető gondolata kétségtelenül helyes: a nagyszámú angol színészi rend kialakulását az eredeti felhalmozást követő társadalmi megrázkódtatás tette lehetővé. Magát a kialakulás folyamatát azonban a fennmaradt adatok hézagossága miatt aligha lehet részleteiben is nyomon követni. Annyi bizonyos, hogy az Erzsébet-kor magasrendű színházi kultúráját nem lehet közvetlenül az otthonukból elűzött munkanélküli csavargók tevékenységéből levezetni, akik Weimann adatai szerint is (213—214. p.) a színjátszást gyakran ürügyként használták fel a koldulásra. Az éhhalál ellen küzdő vándorszínészek és az ország nagyjai vagy

az uralkodó védelme alatt álló színésztársulatok között társadalmi helyzetben és művészi színvonalban egyaránt óriási a különbség, s ez a különbség a cikkben nincs kellőképpen áthidalva. Nézetünk szerint Weimann ott hibázza el a kérdést, amikor egyetlen társadalmi rétegben, a földjéről kiűzött kisbirtokos-osztályban keresi a színészi rend eredetét, noha maga ismételen utal az Erzsébet-kori társadalom rendkívül mozgékony, laboratórium-jellegére. Sokkal valószínűbbnek látszik, hogy a színészi rend a legkülönfélébb társadalmi rétegekből toborzódott, mint ahogy a sajátos Erzsébet-kori drámai forma kialakulásában is a legváltozatosabb népi és humanista hatások érvényesülnek. Ha Weimannak igaza van is abban, hogy késő-középkori dalnokok (ministralli) és a vallásos drámák előadásában érdekelt céhmesterek általában görbe szemmel nézték az új drámai művészet kialakulását, egyesek közülük bizonyára felszívódtak az új színészi rendbe és átmentették a régi színjátszás, a régi színházi kultúra értékes hagyományait. A középkori és reneszánsz dráma között minőségi különbségek vannak, de az átmenet a két szakasz között törésmentes, folyamatos.

A következő fejezet a virágzás másik külső feltételét, az állandó színház létrejöttét vizsgálja. A szervezett színészi rend mellett szükség volt állandó színházlátogató közönségre is, amely ideológiailag hajlandó és gazdaságilag képes volt a színházat anyagilag támogatni. Weimann a történeti körülmények szerencsés összetalálkozásában látja az Erzsébet-kori dráma rohamos, soha vissza nem térő fellendülésének titkát: egyrészt éltek még a népi dráma gazdag hagyományai, másrészt a korai kapitalizmus megteremtette ugyan már a virágzás anyagi feltételeit, de még nem fejlesztette ki a lelket tompító munkamegosztást és a kapitalista termelésre jellemző ideológiai reflexeket: a munka fanatizmusát, a szellemi uniformizálást, »a belső világ aszkézisét« (M. Weber). Weimann kiemeli az abszolutisztikus átmeneti korszak különösen kedvező konstellációját, amikor a művészet tartalmilag és konvencióiban nem függött többé egy szűk arisztokrata rétegtől, hanem kialakultak — főleg a drámában — a nagy népi művészet, az átfogóbb és életteljesebb ábrázolás előfeltételei.

Ez a gazdasági-szociológiai jellegű magyarázat sok tekintetben érthetővé teszi az angol dráma hirtelen felvirágzását, de nézetünk szerint nem hangsúlyozza eléggé az ideológiai mozzanatok szerepét, a reneszánsz gondolatvilág és életérzés fontosságát, amely Marlowe-tól kezdve behatol a drámába és a középkori nézetekkel összeütközve termékeny talaja, mintegy alapsémája lesz a drámai konfliktusoknak. Az Erzsébet-kori dráma ábrázolja az angol irodalomban először és legnagyobb művészi erővel a világgal és környezetével harcban álló totális embert; ez az alapja drámai, dinamikus realizmusának, szemben Chaucer epikai ihletű, csúfondáros szellemű valóságábrázolásával, valamint a középkori népdalok és balladák világával, amely lírai hangvétellel fejezi ki az elnyomott néprétegek életét és hangulatát. A realizmus a hűbériség korában is szerves része az angol irodalmi hagyománynak, többek között a vallásos dráma népi humorral telített epizódjaiban. Az arisztokratikus kultúra uralma a középkorban sem volt kizárólagos; kétségtelen azonban, hogy az Erzsébet-kori

drámában a realista elemek és mozzanatok a figyelem központjába tolnak s magasabb fokon, szélesebb távlatú szintézisben jelentkeznek.

Szilárdabb talajon mozog a szerző, amikor a tanulmány befejező részében a történetileg ellenőrizhető, konkrét társadalmi és eszmei összefüggéseket igyekszik tisztázni. Az 5. fejezet (Der Hof und die Genesis des weltlichen Dramas) az udvar szerepét vizsgálja a vallásos dráma elvilágiasodásában, hivatkozva Marx nézetére, aki a Tudor-monarchiában látta a nemzet »civilizáló központját«, »a társadalmi egység megteremtőjét« (die Bringerin gesellschaftlicher Einheit). Weimann érdekesen elemzi a Thomas More köréhez tartozó humanista drámaírók (Medwall, Rastell, John Heywood) tevékenységét; hangsúlyozza, hogy az új, világias szellemű udvarnak nem volt szüksége vallásos vagy tanító célzatú művészetre; kimutatja, mint hatol be a konkrét társadalmi tartalom a moralitásokba, hogyan szorítja ki a vallási problémát a társadalmi konfliktus. A dráma irodalmi fegyverré válik a reformáció szolgálatában; a kontinensen uralkodó gyakorlattal ellentétben nem elvont teológiai vitákat, hanem gyakorlati, társadalmi állásfoglalást tükröz. John Bale már Shakespeare történeti színművei felé egyengeti az utat.

Az eredményeket összegezve Weimann megállapítja, hogy az Erzsébet-kori dráma a polgári-kapitalista és a monarchikus-abszolutista fejlődés együttes terméke; a két összetevő között nincs ellentét, a polgári és a monarchikus előfeltételek kölcsönösen kiegészítik és támogatják egymást.

A társadalmi és eszmei egység hangsúlyozása vonul végig az utolsó fejezeten is, amely a színház és közönség viszonyát vizsgálja. Weimann kiemeli, hogy az állandó jellegű londoni színházak felépítése után (1576) a tisztán udvari színjátszás már nem virágzott: az udvar előtt azokat a darabokat mutatták be, amelyek legnagyobb sikert arattak a nagyközönségnél. Az Erzsébet-kori dráma — írja Weimann — mélyen népi, de a monarchia is az; a dráma népi és udvari jellege között nincs ellentmondás. Erre vall a nyilvános színházak közönségének összetétele is, amely a társadalom legkülönbözőbb rétegeinek keresztmetszetét mutatja. Az Erzsébet-kori színház nézőterén az udvaronc és a kézműves, a mesterlegény és a diák, a kereskedő és a nemesember találkozott egymással. Ez összhangban van az Erzsébet-kori társadalom természetével, amelyben az osztályok még nem határolódtak el élesen egymástól.

Végezetül Weimann a közízlés kérdését elemzi, és szembeszáll egyes újabb kutatók (A. Nicoll, H. S. Bennett, A. Harbage) felfogásával, akik a közönség heterogén voltának, változatos ízlésének tulajdonítják a shakespeare-i dráma nagyságát, a mű fogadtatásából próbálják levezetni annak művészi jellemvonásait. Az ilyen szociológiai magyarázattal szemben Weimann joggal utal arra, hogy magát a komplex Erzsébet-kori közönséget konkrét gazdasági és társadalmi okok hozták létre, s hogy a publikum ízlése, mint társadalmi tudatforma, a gazdasági és társadalmi létet tükrözi. A művész alkotása és a közönség ízlése között természetesen fontos kapcsolatok állnak fenn; ezeket azonban nem lehet egyoldalúan, csak az ízlés, a mű recepciója szempontjából megragadni. A műalkotás és a közízlés viszonyát bonyolult kölcsönhatások jellemzik.

Konkretizálva a kérdést Weimann megállapítja, hogy (a fejlett kapitalista munkamegosztás későbbi korszakával ellentétben) az Erzsébet-kori drámairónak ugyanaz a viszonya a valósághoz, ugyanaz az ideológiája, mint a hallgatóság zömének. Ez a helyzet csak később módosul, amikor a forradalom előestéjén a nemzet két ellenséges táborra oszlik.

Fontos a szerzőnek az a felismerése, hogy a nemzeti abszolutizmus korában az arisztokrata és a polgár nemcsak a dráma tartalmára, hanem annak formájára is sok tekintetben azonosan reagált. Az Erzsébet-kori dráma a népi, udvari és klasszikus formaelemek termékeny szintézisét mutatja, s a benne megnyilvánuló egyéni különbségek ellenére lényegileg egységes rendszere az érzés és a kifejezés formáinak. Alaptalan tehát az a szociológiai elmélet, amely a shakespeare-i művészet egyetemességét a közönség heterogén szükségleteire igyekszik visszavezetni. Az ízlés sokrétűsége az átmeneti korszak sokrétű jelenség- és eszmevilágát tükrözi, s ennek legmagasabb megnyilvánulása a shakespeare-i drámai művészet és humanitás.

*

Weimann gazdagon dokumentált, lendületes okfejtésének nehéz ellenállni, annál is inkább, mert a kor társadalmának fejlődését és ezzel kapcsolatban a dráma kibontakozását alapvonásaiban kétségtelenül helyesen rajzolja meg, sok rendkívül értékes szemponttal gazdagítva a kutatást. Beállításában mégis bizonyos egyoldalúság tapasztalható. A történeti elemzések rendszerint abban a hibában szenvednek, hogy a társadalmi ellentéteknek *vagy* az egységét, *vagy* a harcát állítják előtérbe, pedig a valóság csak e két szempont *együttes* alkalmazásával közelíthető meg. Weimann szemléletében az egység dominál. Előadásában nem domborodik ki eléggé, hogy a XVI. sz.-i angol társadalmi fejlődés útja heves és szakadatlan harcokon keresztül vezetett. Idézi Marxot annak igazolására, hogy a monarchia volt a nemzet »civilizáló központja«, »a társadalmi egység megteremtője« — de nem említi, mi volt a fejlődés forrása és ára: »az egyházi birtokok elrablása, az állami uradalmak családok elkötyavetyélése, a községi földek ellopása, a hűbéri és nemzetségi tulajdon bitorló és kíméletlen erőszakkal véghezvitt átváltoztatása modern magántulajdonná — ezek voltak az *eredeti felhalmozás idilli módszerei*.«⁵ A teljes képhez hozzátartoznak a kisajátítottak ellen hozott »véres törvények«, az 1549-es parasztlázadás, az éhínség meg-megújuló veszélye, az 1598. augusztus 23-án kibocsátott kiáltvány, amely határt próbált szabni a gabonaüzérek üzelmének, mert könyörtelen nyereszkesedésük folytán a gabona ára úgy felszökött, hogy sokan az éhhalál elé néztek.⁶

A társadalmi egység nem lehetett teljesen zavartalan egy olyan országban, melynek uralkodóját a pápa kiátkozta (1570), amely élet-halál harcot vívott Rómával, majd Stuart Mária kivégzése után a spanyol hatalommal, amelybe egymás után érkeztek a hajók, megrakva a római angol jezsuita kollégium neveltjeivel és lázító könyvekkel. Ez talán a feu-

⁵ K. Marx: A tőke. 1. köt. Bp. 1949.² 793.

⁶ G. B. Harrison: The Elizabethan Journals. London 1938. ii. 301.

dális erők végső, kétségbeesett próbálkozásainak tekinthető, mint az északi grófok 1569—70-es felkelése is — de mit szóljunk az államhatalom intézkedéseiről a polgárság balszárnyának vallási mozgalmai ellen, a puritán prédikátorok bebörtönzéséről vagy a késhegyig menő harcról, amelyet a puritánok által dominált londoni városi tanács folytatott évtizedeken át mindennemű színjátszás ellen? Mindez arra vall, hogy az Erzsébet-kori dráma sokkal feszültebb légkörben fogamzott meg és fejlődött ki, semmint az Weimann tanulmányából kitűnik.

Kifogásolható az a beállítás is, mintha a drámaírók pusztán a nemzeti abszolutizmus ideológiai képviselői lennének (226. p.). Ez még a Morus Tamás köré csoportosuló írókra sem áll fenntartás nélkül, még kevésbé olyan későbbi, lázadó alkatú egyéniségekre, mint Marlowe vagy Chapman. Nehéz elképzelni, hogy az utóbbi írók szívvel-lélekkel magukévá tették volna azt a »haladó« abszolutista álláspontot, amelynek legfőbb elvei — Weimann szerint — a nemzeti állam szuverenitása, az uralkodó istentől nyert tekintélye, az alattvaló feltétlen engedelmissége és minden lázadás kárhozatos volta (230. p.). (Mellesleg megemlíthetjük, hogyan foglalja össze Trevelyan az utolsó és legnagyobb Tudor-uralkodó országlásának lényegét: Erzsébet tudta azt, amit a Stuartok sohasem tanultak meg, hogy ereje nem az »istentől kapott jogban« rejlik, hanem a heves, öntudatos parlamenti képviselők és a földön és tengeren szét-szórt ismeretlen dolgozó milliók hűségében.)⁷

Ezek a megjegyzések nem érintik Weimann tanulmányának lényegét, csak arra kívánnak figyelmeztetni, hogy a társadalmi és ideológiai fejlődés útja jóval göröngyösebb, ellentmondásosabb volt, mint az a cikkből kitűnik.

*

Szűkebb tárgykörű és óvatosabb fogalmazású Anselm Schlösser tanulmánya,⁸ amely azt a sokat vitatott problémát tárgyalja, mi volt Shakespeare felfogása az egyszerű köznépről. A homlokegyenest ellenkező nézetek rövid seregszemléje után Schlösser felfedi a zavar fő okát: a kritikusok kiragadott citátumok alapján ítélték, a drámákban elsősorban Shakespeare egyéni felfogásának kifejezését látták, nem pedig egyúttal az objektív történeti valóság tükröződését is. E valóság alapvető ténye Schlösser szemében is a megegyezésen alapuló abszolutizmus (absolutism by consent). A Tudor-uralom a gazdaságilag izmosodó polgárság érdekeit szolgálta, amelyhez a kapitalista gazdálkodást folytató vidéki nemességet is hozzá kell számítani. Ennek az osztálynak a 90-es években mindenkéltől rendre és nyugalomra volt szüksége, míg a stabilitást egyrészt a reakciós feudális és katolikus elemek, másrészt a radikális társadalmi elveket valló anabaptisták és szélsőséges puritánok veszélyeztették. A bizonytalansági tényezőt az osztályöntudattal még nem rendelkező bérmunkások, a kizsákmányolt és gyökerüket vesztett emberek tömege jelentette. Állandó volt a veszély, hogy a jobb- vagy baloldali demagógia tömegbázisra talál a »zavargó, hullámmzó sokaságban« (the still-discordant

⁷ G. M. Trevelyan: *History of England*. London 1939.² 374.

⁸ Zur Frage »Volk und Mob« bei Shakespeare. 148—171. p.

wavering multitude), ahogy Shakespeare a néptömegeket a *IV. Henrik*-ben nevezi. Ezért dominál Shakespeare társadalmi nézeteiben a »rend és rang« (order and degree) eszméje, amely Schlösser szerint nem a hűbéri ideológia csökevénye, hanem reális, időszerű szükségleteknek, köztük a polgárság érdekeinek felelt meg.

A szerző ebből a nézőpontból veszi szemügyre a shakespeare-i drámákat és érdekes eredményhez jut, amelyeket itt csak vázlatosan ismertetethetünk. A *VI. Henrik* Jack Cade-jelenetei nemcsak a korábbi, Wat Tyler vezette parasztlázadás eszményeivel szövődnek össze, hanem az Erzsébet-korban elterjedt anabaptista elveket és jelszavakat is visszhangozzák. Schlösser párhuzamba állítja ezeket a jelszavakat a későbbi »levelers« és »diggers« csoportok társadalmi nézeteivel, Hill és Morton nyomán középkori, reakciós és őskommunista vonásokat fedez fel bennük, s ezek után megállapítja, hogy Shakespeare polémiája a parasztlázadás vezetői ellen teljes összhangban állt a haladó polgári fejlődés menetével; a nép szerinte helyesen teszi, amikor elfordul Cade-től.

A *Julius Caesar*ban a tömegeket szintén passzivitás, az osztályöntudat hiánya jellemzi; a tulajdonképpeni osztályharc az abszolutisztikus diktatúra és a köztársasági erők, Caesar és Brutus között folyik.

Más a helyzet a *Coriolanus*ban: itt a plebejusok és patríciusok osztályellentéte alkotja a központi konfliktust, amelyből a hős tragédiája kibontakozik. E. C. Pettet nyomán⁹ a szerző kiemeli a cselekmény párhuzamát a northamptonshire-i parasztfelkeléssel, amely már nem vallási jelszavak alatt folyt, hanem gazdasági természetű követeléseket támasztott: a községi földek bekerítésének megszüntetését és az éhínséggel fenyegető magas gabonaárak csökkentését. Schlösser a dráma részletes elemzésén mutatja ki, hogy Shakespeare nem akarja fehérre mosni az uralkodó osztályt vagy a dráma hőstét, akinek tragikus vétsége abban áll, hogy a tömegektől elszakadva hazaárulóvá lesz. Ebből a szempontból egyenes ellentéte V. Henriknek, aki azért csinálhatott történelmet, mert együtt haladt katonáival és a tömegek törekvéseivel, míg Coriolanust a gőg viszi romlásba, amely elválasztja őt a plebejusoktól.

A tanulmány meggyőzően mutatja ki, mint tükröződik a római tárgyú tragédiákban is az Erzsébet-kor politikai és társadalmi ideológiája. A nézeteknek ez a rendszere azonban távolról sem volt homogén. Schlösser maga is utal arra, hogy Shakespeare drámáiban fel-felcsillan a hűbéri rend erkölcsi értékeinek elismerése (ezt a szerző a polgárság és a monarchia még fennálló szövetségének tulajdonítja, 155. p.), de megjelenik az új kapitalista szellem bírálata is, amely — Marx és Engels szavai szerint — »nem hagyott meg más kapcsolatot ember és ember között, mint a meztelen érdeket, az érzéketlen készpénzfizetést.«¹⁰ Shylock alakja csak egyik példa arra, hogy az új kor hajnalán Shakespeare az elsők között látta meg a kapitalizmus dehumanizáló hatását. Az elembertelenedő társadalomban egyre nagyobb rokonszenvvel fordul a szegények és kisé-

⁹ Coriolanus and the Midlands Insurrection of 1607. In: Shakespeare Survey 3 (1950).

¹⁰ A kommunista kiáltvány. Bp. 1949. 32.

mizettek felé, bennük látja »a jövődő fehéreit«. Schlösser impozáns listát állít össze tanulmánya végén azokról a passzusokról, amelyekben az emberi egyenjogúság eszméje legyőzi a rang hierarchikus tanát — de ennek ellenére elveti A. Kettle megállapítását, hogy Shakespeare nem volt burzsoá.

E kérdéssel kapcsolatban csak annyit kívánunk megjegyezni, hogy Shakespeare kétségtelenül burzsoá volt, amikor, mint egyik főrézsvényes, a Globe-színház osztalékait szedte be, vagy amikor a századforduló táján földügyletekkel foglalkozott — de ebből az időből származik a *Hamlet*, amelyben a dán királyfi az atyafi koponyáján elmélkedik: »a maga idejében nagy birtokszerző lehetett, csupa teletörvény, nyugta, százalék, kettős tanú, téritvény volt. De hát, annyi nyugta után itt leve nyugta? annyi téritvény után ide tért meg? s agra százalék helyett ázalékkal van tele?« (V. felv. 1. szín).

Shakespeare az Erzsébet-kor szülötte volt, gondolatai a kor ideológiájából táplálkoznak, nem haladják meg a kor eszmevilágának körét — de mélységben, intenzitásban, megjelenítő erőben messze felülmúlja kortársait. Miért van az, hogy Lear imája a »meztelen, szegény nyomorfiakért« (*Lear király*, III. felv. 4. szín) 350 év után is végigborzong az emberen, s hogy érzelmi tartalmát a nagy társadalmi megújodások idején, ma is időszerűnek érezzük? Mert Shakespeare a kor jelenségein keresztül a lényeghez hatolt, az alapvető emberi kapcsolatokra világít rá, a művészi megismerés eszközeivel új és állandó érvényű igazságokat tár fel az emberről. Ezért mondhatta róla Ben Jonson: »He was not of an age, but for all time!« Schlösser ismételtlen hivatkozik G. Nyedosivin *Művészetelméleti tanulmányok* c. könyvére, de figyelmen kívül hagyja a szovjet szerző egyik legfontosabb gondolatát: hogy a művészi megismerés az osztálytudat formáiban megy ugyan végbe, de tartalmában az ember lényegére vonatkozó objektív igazság fontos elemeit tükrözi. Shakespeare a korai kapitalizmus viszonyai között élt és működött, de a drámaiban kibontakozó kép- és jellemvilág az emberek közötti kapcsolatok alaptípusait illusztrálja és világítja meg.

*

Az eddig ismertetett, tudományos alaposságú, gazdagon dokumentált tanulmányokkal szemben kötetlenebb stílus és bizonyos esszészerűség jellemzi Wolfgang Stroedel cikkét,¹¹ amely eredetileg előadásként hangzott el a Német Shakespeare Társaság weimari ülésén (1954. június), és a drámaíró fejlődését próbálja megrajzolni a *Romeo és Júliától* a *Macbethig*. Stroedel szerint a reneszánsz és barokk ellentéte határozza meg a két tragédia között mutatkozó különbségeket. Ezt a szembeállítást Heinrich Wölfflin művészettörténeti fejtegetései nyomán az angol dráma fejlődésének magyarázatára számos irodalomtörténész alkalmazta, többek között L. L. Schücking,¹² újabban Madeleine Doran.¹³ Az utóbbiakkal szemben Stroedel elemzéseinek meglehetősen a felületen mozognak. A Ro-

¹¹ Shakespeares Entwicklung von »Romeo und Julia« zu »Macbeth« 137—147. p.

¹² The Baroque Character of the Elizabethan Tragic Hero. Annual Shakespeare Lecture. 1938.

¹³ Endeavors of Art. A Study of Form in Elizabethan Drama. Madison 1954.

meo és Júliában a főhősök büntelenségét emeli ki, tagadja, hogy jellemükben fejlődés állna be, a többi szereplő rajzát (Mercutio és Lőrinc bárát kivételével) sablonosnak tartja, az egész művet úgy jellemzi, mint a magasrendű költészet és a banális laposság keverékét. A történet szerint nem is időszerű, mert a mai fiatalság másként szokta ilyen természetű problémáit elintézni.

A korai, tragikum nélküli tragédia magabiztos szemléletével Stroedel a tizenkét évvel később írt *Macbeth* komor világát állítja szembe. A változás okait egyrészt Essex bukásában jelöli meg, másrészt abban, hogy Erzsébet utódja, I. Jakab, hitt a titokzatos, földöntúli hatalmakban, s uralkodása alatt napirenden voltak a boszorkánypercek és a boszorkányégetés.

A cikk futólag érinti a két tragédia szerkezeti hasonlóságait, a *Macbeth*-ben szereplő boszorkányok realitásának kérdését, majd arra a végső következtetésre jut, hogy a későbbi drámában a reneszánsz ember biztonságérzetét a kezdődő barokk-kor tépelődése váltja fel.

Hasonló felfogás nyilvánul meg F. P. Wilson tanulmányában¹⁴ is, aki szintén a korviszonyok és a szellemi atmoszféra változására próbálja visszavezetni a századforduló irodalmának s benne Shakespeare-nek téma- és hangváltását, szemben a régebbi nézetekkel, amelyek elsősorban a költő személyes élményeiben vagy belső művészi fejlődésében keresték a magyarázatot. A két szempont azonban nem zárja ki, hanem kölcsönösen kiegészíti egymást. A tudat tartalmát döntő módon a társadalom élete, a korviszonyok határozzák meg, de a művész egyéni fejlődése, látókörének, mesterségbeli tudásának gyarapodása stb. szintén fontos tényező az alkotás folyamatában. Az eszményi elemzés feltárja a társadalmi és az egyéni mozzanatok összefüggését és kölcsönhatását. Szerényebb követelmények mellett a két módszer mindegyike értékes eredményekhez vezethet, de csak akkor, ha az elemzés elmélyültebben történik, mint Stroedel cikkében.

*

Formai kérdésekkel, nevezetesen a műfordítás problémájával foglalkozik Anselm Schlösser másik tanulmánya,¹⁵ Rudolf Schaller 1954-ben kiadott *Lear*-fordításának részletes bírálata kapcsán. A cikk bevezetője a fordítás és utánköltés elvi problémáit fejtegeti, tekintetbe véve Lukács György és a szovjet kritika ide vágó megállapításait is. Wilhelm v. Humboldt a fordítást megoldhatatlan feladatnak tartotta, mások viszont azt az elérhetetlen követelményt támasztják, hogy a fordítás ugyanazt a hatást keltse, mint az eredeti. A két véglet között áll a megvalósítható cél: a nyelvi műalkotásnak tartalmi és formai szempontból oly teremtő jellegű átültetése, amely megközelíti az eredeti hatását.

A Shakespeare-drámák esetében a német kritikusknak relatív értékelést is kell végeznie, mert az új fordításokat össze kell vetnie a Schlegel—Tieck—Baudissin-féle klasszikus átültetéssel, amelyről a német kri-

¹⁴ Elizabethan and Jacobean. Oxford 1945.

¹⁵ Besser als Baudissin? Betrachtungen zu Rudolf Schallers Übersetzung des King Lear. 172—180. p.

tika Heinétől Paul Rilláig a legnagyobb elismeréssel nyilatkozott. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a másfél évszázaddal ezelőtt készült fordításokat szent és sérthetetlennek kell tekinteni. A Schlegel—Tieck fordítás a romantika Shakespeare-felfogását tükrözi, Baudissin Lear-átültetése egyes részleteiben elavult, félreértéseket is tartalmaz, amelyeket a Shakespeare-kutatás időközben helyesbített. Schaller és fegyvertársai azonban tovább mennek bírálóikban; szerintük Baudissin romantikus módon elfátyolozza Shakespeare realista képeit és hasonlatait, nem ismeri fel az osztályellentéteket, gyakran vét a kifejezés tömörsége ellen. Schlösser ezeknek a vádakkal a fényénél vizsgálja Schaller fordítását, 45 példán illusztrálva a nyelvi és esztétikai természetű hiányosságokat, amelyek az új átültetésben fellelhetők, s e vizsgálat alapján arra az eredményre jut, hogy Schaller elvileg helyes irányban halad ugyan, de Lear-fordítása még nem jobb, mint Baudissiné.

Schaller fordítói elveinek helyessége akkor tűnik ki, ha Richard Flatter újabban megjelent Shakespeare-fordításainak elméletével és gyakorlatával vetjük össze. Flatter formalista célokat tűz maga elé: az eredeti szöveg ritmusainak, szüneteinek és hangalakzatainak a lehetőségig hű visszaadását. Vele szemben Schaller a realista átültetés mellett tör lándzsát: a legfontosabb feladat a gondolati tartalom visszaadása, minden hiány és elmosódottság nélkül. A tartalomnak juttatott elsőség szükségképpen széttöri a forma kereteit, már csak azért is, mert az angol nyelv nagyobb tömörsége miatt a német fordítás átlagban 20%-kal hosszabb. Schlösser elvileg helyesli Schaller formabontását, egyetért vele, hogy a »blank verse« nem válhat fétissé, de az ellen már tiltakozik, amikor Baudissin tömörsége helyett Schaller szószátyár körülírásokba bocsátkozik. L. pl. a *Lear király* elején Kent büszke szavait (I. i. 150—1):

To plainness honour's bound
When majesty falls to folly.

Baudissin megoldása:

Die Ehre fordert Gradheit,
Wenn Kön'ge töricht werden.

Az elizió természetesen zavar, de még mindig elfogadhatóbb, mint Schaller szétfolyó verziója a három hasonló képzésű elvont főnévvel:

Die Ehre ist
Verpflichtet zur Freimütigkeit, wenn Hoheit
In Narrheit fällt.

Hasonló kifogás alá esik Gloucester szavainak fordítása (I. ii. 108):

I would unstate myself to be in a due resolution.

Ich gäbe alles darum, Gewissheit zu haben (Baudissin).

Ich wollte mich von allem entäussern, um die gehörige
Aufklärung zu erhalten (Schaller).

A bíráló megjegyzi, hogy Schallert különösen a próza-részletekben csábítja a szöveghűség pedáns, körülményes szóhasználati és mondat szerkezeti megoldásokra. Egyéb kifogásai: anglicizmusok használata;

helytelen nyelvrétegből vett szavak, amelyek lerontják az összhatást; túlzott ragaszkodás a német próza mondattani szabályaihoz; s nem utolsósorban a ritmikai sajátosságok elhanyagolása, noha gyakran a látszólag jelentéktelen ritmikai árnyalat adja meg a tartalomnak a veretét. A »formalista« Flattertől is érdemes néha tanulni — teszi hozzá a bíráló —, olyan esetekben, amikor a nyelvi ritmus egybeesik a költészet érverésével.

Schlösser mindezen megfontolásait részletesen elemzett példákön illusztrálja elvi jelentőségű bírálatában, amely a hazai műfordítók számára is hasznos tanulságul szolgálhat.

*

Az eredményeket röviden összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a füzetben foglalt tanulmányok túlnyomó része méltó a német Shakespeare-kritika legjobb hagyományaihoz — a filológiai alaposságot a nagy összefüggések iránti érzékkel egyesíti. (Mellesleg némi irigységgel gondolunk arra, hogy a német kutatóknak ilyen gazdag anglistikai anyag áll rendelkezésükre). Örvendetes jelenség, hogy a szerzők a marxista irodalomszemlélet elvszerű érvényesítésével párhuzamosan állást foglalnak a nemzeti hagyomány értékei (pl. a Schlegel—Tieck fordítás) mellett és a polgári tudomány eredményeit is kritikailag felhasználják. Helyenkint találkozunk ugyan elsietett általánosításokkal, a vulgáris szociologizmus árnyai is kísértenek, jelentőségüknél kevesebb helyet kapnak a művészet formai kérdései — mégis a tanulmányokból kialakuló kép igen biztató. Minden remény megvan arra, hogy a XX. Pártkongresszus szellemében sikerül legyőzni a dogmatizmus maradványait és kialakítani a korszerű marxista képet az Erzsébet-kori drámáról s annak legnagyobb képviselőjéről.

BENE EDE

Stendhal és korunk

(A legújabb Stendhal-kutatások)

A Stendhal-kutatások két fő iránya

Az elmúlt évtizedek egyre fokozódó érdeklődése minden szempontból igazolni látszik Stendhal híres és sokat idézett jóslatát: »1880 felé fognak megérteni«, s azt a vágyát, hogy 1935 olvasóközönsége számára szeretne írni, nem törődve saját korának közömbösségével és meg nem értésével. Eltekintve nagy kortársai, Balzac és Mérimée elismerésétől, valóban a múlt század végén fedezik fel az irodalomnak halhatatlanná vált műveit. Taine és Bourget látják meg először káprázatos lélek- és környezetrajzait, s azóta is 80 éven át nem szűnt meg téma lenni nemcsak hazájában, de külföldön sem.

A két világháború közötti idők óta a Stendhal-kultusz újabb és újabb megnyilvánulásokkal gazdagodik, irodalma pedig szinte napról napra nő.

Erről a grenoble-i Stendhal-múzeum, szobrai s a Stendhal-klub megalakulása mellett leginkább az 1914 óta megjelenő Stendhal-bibliográfiák tanúskodnak. (*Bibliographie stendhalienne*. 1914. Henri Cordier, 1928—37. Louis Royer, 1938—52 V. del Litto szerkesztésében.) Számptalan új kiadás — például 1946-ban is csak a *Vörös és Feketéből* tizenkettő — és fordítás mellett évente átlagban száz-százötven személyével és művével foglalkozó könyv, tanulmány s egyéb írás jelenik meg.

A Stendhal-kutatások a megjelenő művek tárgya és íróik érdeklődése alapján két nagy csoportra oszthatók. Az első az ún. *beylista* irány, amely érdeklődése és kutatásai középpontjába nem a művet, hanem Stendhált, az embert, a gondolkodót és az életművészt helyezi. A beylista irány gyökerei egy bizonyos fajta Stendhal-szemléletbe nyúlnak vissza, amely szerint műveinek igazi értékét minden művén átvonuló életfilozófiája adja meg. Stendhálnál az élet értelme a boldogság keresése, az élet legnagyobb megnyilvánulásaiban, a szépségben, az energiában, a szenvedélyben. Mert számára az irodalom is csak a boldogságkeresés egy eszköze volt. Sok igazság van ebben a szemléletben, de absztrakttá váltá miatt rengeteg veszélyt is rejt magában s jelentős félreértéseknek lehet a forrása, amikor Stendhált elszakítja korától. A beylisták szemléletéből szervesen következik az, hogy számukra elsősorban nem a *Vörös és Fekete* és a *Pármai Certosa* a remekmű, hanem Stendhal számtalan önéletrajz jellegű írása és jegyzete, kiváltképp a *Henry Brulard élete* c. autobiográfiája. Stendhal naplói, levelei és vallomásai kétségtelenül hallatlanul érdekesek, de vajon ki olvasná őket, ha a két nagy regény már előzőleg nem vonult volna be az irodalom legnagyobb alkotásai közé. Értékes és sokszor meghatóan önfeláldozó munkát végeznek a beylista filológusok, amikor Stendhal minden egyes gondolatára és sorára fényt akarnak deríteni, de munkájuk értékét mégis eltűlozzák, ha kutatásaikat nem a Stendhal-tanulmányok segédtudományának fogják fel.

Mert a nagy művek is tudnak állandóan újat mondani. Stendhal életművének igazi aktualitása éppen abban áll, hogy a belőle áradó gondolatok és eszmék nagy részét igazában éppen csak most tudjuk megérteni és gyümölcsöztetni. Az igazi *stendhalisták* nem is térnek le erről az útról, továbbra is a nagy műveket tanulmányozzák s legfeljebb pihenésből és kedvtelésből tévednek néha a kétségtelenül vonzó, de sok szempontból már túlságosan is kimerítettnek látszó stendhali »mikrofilológia« területére.

A Stendhal-irodalommal kapcsolatban röviden emlékeztetni szeretnék azokra a régebbi monográfiákra és tanulmányokra, amelyek még ma is előkelő helyet foglalnak el a Stendhal-irodalomban. Itt elsősorban P. Martino monográfiáját kell megemlítenünk (*Stendhal*. Paris, 1915.), majd P. Jourda-ét (*Stendhal, l'homme et l'oeuvre*. Paris, 1932), Paul Hazard biográfiáját (*La vie de Stendhal*. Paris, 1928.), Alain (*Stendhal*. Paris, 1935.) és Thibaudet (*Stendhal*. Paris, 1931.) esszéjét. Nagy haszonnal forgathatók még H. Paupe (*Histoire des oeuvres de Stendhal*. 1904.) és P. Jourda (*État présent des études stendhaliennes*.) művei is, amelyek Stendhal művei történetét illetőleg a különféle kutatások problémakörét és eredményeit világitják meg.

Henri Martineau művei

Henri Martineau, a grenoble-i Stendhal-múzeum igazgatója a legjelentősebb Stendhal-kutatók egyike, aki egész életét Stendhal szellemi hagyatéka gondozásának szentelte. Fő műve Stendhal összes műveinek sajtó alá rendezése (*Oeuvres complètes. — Le Divan 1927—1937*, 79 kötetben), amelyet több kritikai kiadása követett. 1945 előtt számtalan kisebb tanulmányt írt, amelyek a stendhali mű vagy gondolat egyes részlet-problémáit világítják meg. Minden írása az író és a mű végtelen szeretetét árulja el. A legutóbbi években azonban négy nagy művel ajándékozta meg a Stendhal-irodalmát, amelyek a további kutatásoknak alapvető és nélkülözhetetlen segédeszközeivé váltak. Óriási anyagot zsúfolt össze ezekben az írásokban, amelyet több évtizedes munkássággal, főleg Stendhal műveinek kritikai sajtó alá rendezése közben gyűjtött össze. Henri Martineau-ban a beylista s a stendhaliista legkitűnőbb vonásai keverednek: a filológiai pontosság az irodalmi érzékkel, a legkisebb töredékek rajongó szeretete a nagy művek csodálatával párosul. Nem a »laikusok« számára készült bevezetések ezek Stendhal életébe és művébe, hanem azok számára íródtak, akik már túl vannak az első beavatáson, s tudásukat elmélyíteni kívánják, vagy pedig egy-egy kérdésre kívánnak pontos és részletes választ kapni.

A) *L' Oeuvre de Stendhal. Histoire de ses Livres et de sa Pensée.* (Stendhal műve. Könyveinek és gondolatvilágának története.) Paris, 1945. és 1952. Albin Michel 638 p.

Martineau könyvének megírását — mint említettük — Stendhal összes műveinek megjelenése és sajtó alá rendezése készítette elő s tette lehetővé: a munka 33 fejezete közül — amelyeknek mindegyike egy-egy mű címét jelzi — 19 posthumus művel foglalkozik. Martineau már az előszóban kifejti, hogy az igazi Stendhal-tanulmányok csak most, az egyes életrajzi és művi problémák többé-kevésbé részletes feldolgozása után kezdődhetnek el, s munkájának egyetlen célja, hogy anyagot, egyúttal könnyen kezelhető segédeszközt nyújtson, így megkönnyítse a jövő kutatókat.

A könyv időrendi beosztást követ: az egyes Stendhal-művek külön-külön fejezetben kiadásuk — illetőleg a posthumus írásoknál megírásuk — sorrendjében következnek egymás után. Ami mindjárt az első pillanatban megragadja figyelmünket: az egyes fejezetek majdnem azonos terjedelműek. Az *Henry Brulard életére* ugyanannyi oldal jut, mint a *Pármai Certosára*. Ez a beosztás nemcsak Martineau érdeklődésére vet napvilágot, hanem egyúttal a könyv módszerére is. Fő célja nem az egyes művek kritikai, irodalomtörténeti vagy esztétikai elemzése, hanem elsősorban — amint már a cím is mutatja — Stendhal írásai keletkezéstörténetének, forrásainak pontos ismertetése, beállításuk az egész műbe s az író gondolatvilágának fejlődésébe. De Martineau sokhelyütt nem riad vissza attól sem, hogy túlhaladja a lényegesebb problémák kissé szűkrezabott pozitívista elemzését, állást ne foglaljon s nagyon érdekes módon ki ne fejtse egyéni véleményét, amelynek értékét főleg az adja meg, hogy levegőben

lógó elméletek és ötletek helyett sok esetben eddig még nem ismert vagy mellőzött adatokra támaszkodik.

Célszerűnek találjuk, ha a *Stendhal műve* elemzésénél nem követjük a könyv időrendi beosztását, hanem az egyes műveket témájuk szerint csoportosítjuk. Így az azonos problémákat felvető művek egymás mellé kerülnek s az író fejlődése is világosabbá válik. Kevés kivétellel a stendhali mű egésze is ezt a beosztást igazolja: minden más műfaj, útirajz, művészettörténeti és irodalomelméleti tanulmány, életrajz, újságcikk, politikai és szociológiai eszme-futtatás egyaránt csak kísérlet és előkészület igazi műfaja, a regény megtalálása előtt. S önéletrajzi írásai és jegyzetei is, amelyek végigkísérik egész életén, csak a regénnyel kapcsolatban nyernek valóságos értelmet.

1. Önéletrajzi vonatkozású művei közül először *Levelezését* (Correspondance — 1800—1842) említjük, amely nemcsak élete, hanem művei tanulmányozásába is értékes bevezetést nyújt. Különösen értékesek hűgához, Pauline-hoz írt pedagógiai jellegű levelei. Ezekben tűnnek fel örökké boldogságot hajszoló életfilozófiájának első nyomai, s vonzalma az ún. ideológusok (Destutt de Tracy, Cabanis stb. iránt). Stendhal, az embert sokkal jobban ismerjük, mint kortársai, s ezt főleg *Naplójának* (Journal — 1801—1823) köszönhetjük. Mindent, amit róla tudunk, azt tőle tudjuk. A napló alapmotívuma »*Nosce te ipsum*« — ismerd meg önmagad — az *emberi szív* megismerése később nagy regényeiben fog igazi értelmet nyerni. Regényeinek számtalan témája már itt fellelhető: Itália, találkozása Angela Pietragruával, akiből a *Certosa* Sanseverina hercegnője és a *Vörös és Fekete* Mathilde de la Môle-ja lesz s szerelmi stratégiájában, amelyet Mme Daruval kapcsolatban ír le, könnyen ráismerhetünk Julien Sorelére. A *Gondolatok* (Pensées — 1802—1805) című munkájában maximákat és praktikus életszabályokat gyűjtött egy soha el nem készült *Filosofia nova* (Új filozófia) számára. Itt is az a Stendhal áll előttünk, akinek érdeklődése középpontjában mindig az ember áll. *Egy önző lélek emlékiratai* (Souvenirs d'Égotisme — 1832) tárgyalásánál Martineau hosszasan elmélkedik az *égotisme* szó jelentésén, amely az önmagáról beszélés szinte leküzdhetetlen ösztönét és vágyát jelenti, s nem keverendő össze az egoizmussal. Ezt a művet Civita-Vecchia-i magányából írja párizsi éveiről a restauráció utolsó korszakában, s a montaigne-i önelemzésen kívül érdekes képet rajzol barátairól és a kor divatos szalonjairól, amelyekben közkedveltségnek örvendett mint elegáns társalgó. De legérdekesebb önéletrajzi munkája az *Henry Brulard élete* (Vie de Henry Brulard — 1835—1836), amelyben gyermek- és kora-ifjúságát meséli el csodálatos »freskótöredékekben«. De nemcsak az ifjú Stendhal van benne ebben a műben, hanem az érett ember is, mert sokszor akaratlanul is gyermekkorába vetíti vissza későbbi eszméit, eleget téve annak az írói ösztönnek, hogy életében és művében egységet teremtsen. Az őszinteség vágya fűtötte e mű írása közben. Ennek bizonyítéka az is, hogy megszokott módszereitől eltérőleg másnap sohasem javította át az előző nap írottakat. Stendhal az *Henry Brulard élete* írását 1836-os párizsi utazásakor végleg abbahagyta. E nélkül az utazás nélkül nem született volna meg a *Pármái Certosa*. Martineau rámutat, hogy a fanatikus beylisták szerint többet ért

volna egy befejezett Henry Brulard Stendhal legnagyobb regényénél. Ön-életrajzából láthatjuk azt is, hogy Stendhal mennyire a saját arcképére mintázta meg regényhőseit, Fabrice del Dongot, Julien Sorelt s Lucien Leuwent; de nem valóságos életét vetítette beléjük, hanem álmait: olyan-
nak rajzolta őket, amilyen szeretett volna lenni.

2. Művészettörténeti munkáiban, különösen a híres *Itáliai festészet történetében* (*Histoire de la Peinture en Italie — 1817*) Stendhal első-sorban önmaga számára akart festészeti kézikönyvet szerkeszteni. Innen van az, hogy írásainak kb. kétharmada kompiláció különböző művekből. De nem is a tárgyi leírások fontosak ebben a műben és előkészítő jegyzeteiben, az *Olasz festőiskolákban* (*Écoles italiennes de Peinture — 1812—1815*), hanem a művészetesztétika, amely már Stendhal tulajdona. Stendhal szerint a művészi szép a társadalmi erényeknek (az energiának) kifejeződése s a művészet is csak a boldogságkeresésben nyeri el igazi értelmét. Stendhal mindig az embert s a kifejező erőt kereste a művészi alkotásokban és a lélekbúvár szemével nézte a festészetet és a zenét egyaránt. Látásmódja és elemzése — ezt Mérimée állapítja meg — jellemzően franciások: analitikusan, irodalmi szempontból vizsgálja a festményeket, amelyeknek drámai vonásokat tulajdonít. E módszer zsenialitását egyébként már Delacroix is kiemeli. *Írások a művészetéről* (*Mélanges d'art — 1824—1837*) című kötetében Stendhal azokat a művészetkritikai cikkeket gyűjtötte össze, amelyek a *Journal de Paris*-ban jelentek meg. Stendhal ezekkel az írásokkal Diderot *Szalonjainak* méltó örökebe lépett. Ugyancsak megállapíthatjuk, hogy bizonyos folytonosság tapasztalható Stendhal és Baudelaire műkritikája között. Ez utóbbi Stendhalnak több eszméjét átvette, köztük azt a gondolatot, amely szerint »a szépségnek annyi fajtája van, ahány mód a boldogság keresésére«. A könyvnek nagyon érdekes fejezete, amely Romain Colomb és Paul Arbetet felfedezését ismerteti, s egészíti ki, s a *Gondolatok néhány híres olasz képről* (*Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres — 1840*) »rejtély«-ét fejt meg. Ez a könyv Stendhal barátjának, egy Abraham Constantin nevű festőnek neve alatt jelent meg, aki kéziratának átnézését, illetőleg a kefelevonatok korrektúráját Stendhalra bízta. Stendhal a korrekció közben sokhelyütt megváltoztatta az eredeti szöveget és saját gondolataival tűzdelte meg. Martineau filológiai pontossággal mutatja ki azokat a helyeket, ahol nyilvánvaló Stendhal kezényoma.

3. Itáliai és francia útirajzaiban: *Róma, Nápoly, Firenze* (Rome, Naples et Florence 1817 és 1827), *Itáliai írások* (*Pages d'Italie — 1818—1828*) — *Egy turista emlékiratai* (*Mémoires d'un Touriste — 1838*) *Utazás Dél-Franciaországban* (*Voyage dans le Midi de la France — 1838*) a turista Stendhal nem annyira a műemlékek s a természeti szépségek érdeklik, hanem az emberek és szokásaik: a múzeumoknál jobban szereti az utcát. Itália-rajongása, amely majd a *Pármai Certosában* fog kiteljesedni, már itt előrevetíti árnyékát. Műveinek tárgyi része itt is nagyrészt ügyes kompiláció — (Martineau részletesen foglalkozik Stendhal plagizálásaival s bebizonyítja, hogy ezekből a művekből mindaz, ami még ma is érdekes, teljesen Stendhal szellemi tulajdona) — de erkölcsrajzai s különösképp művészeti és politikai eszme-futtatásai a mai olvasót is le tudják kötni. Az

Itáliai írásokkal kapcsolatban fejt ki a szerző Stendhal stílus-elméletét, amelyet sok szempontból alapvetőnek tarthatunk: a *Code civile*-t utánzó száraz stílusa visszahatást jelent a chateaubriand-i romantika semmitmondásával szemben. Így Stendhal, bár a regényíróban rengeteg romantikus vonás van, mint politikus elfordul az arisztokratikus jellegű francia romantikától.

4. Életrajzi munkái közül a *Napóleon életében* (Napóleon — 1817—1838) egy új Stendhal-arc mutatkozik be: a politikai történész. Már ifjúkora óta készül erre a munkára, mert Napóleon neki is éppen olyan bálványa volt, mint Julien Sorelnek. A megírásra közvetlenül a gyűlölt Bourbon-restauráció ízléstelen Napóleon-ellenes támadásai késztették. De a jakobinus Stendhal sohasem lett rábjává a Napóleon-legendának: igazában csak az első konzult értékeli, s egyhelyütt azt írja, hogy »Franciaország boldogságának csak jót tett volna, ha megölik 1805 után«, mert abban az időben a császár már mindent elkövetett a forradalom művének megsemmisítésére. Martineau érdekes fejtegetésében rámutat arra is, hogy Stendhal ebben a könyvében új történetírói módszer alapjait vetette meg, a kísérleti módszerét, amelyet a század második felében a pozitivista Taine fog továbbfejleszteni.

A nagy zeneköltőkről írott életrajzaiban — *Haydn, Mozart és Metastasio élete* (Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase — 1814), *Rossini élete* (Vie de Rossini — 1823) — Martineau fejtegetései ott válnak érdekessé, ahol a dilettáns Stendhal s a zene viszonyát boncolja: Stendhal a zenében is csak a boldogságot kereste, csak a vokális zenét tudta igazán értékelni, mert a zenében is mindig az emberi érdekelte: szerinte az igazi zene fizikai gyönyört is nyújt és működésbe hozza a képzelőtehetséget. Különleges érdeklődése arra vezeti, hogy megírja a zenei érzékenység földrajzát.

5. Irodalomkritikai jellegű írásai közül Martineau *Irodalmi írások* (Mélanges de littérature. — 1797—1841) és *Molière, Shakspeare, a komédia és a nevetetés* (Molière. Shakspeare. la Comédie et le Rire. — 1803—1823) címen gyűjtötte össze Stendhal különféle tervezeteit, jegyzeteit és cikkeit — messze kiemelkedik nagy feltűnést keltett műve a *Racine és Shakspeare* (Racine et Shakspeare — 1823 és 1825). A liberális romantika manifesztuma ez a könyv, amely szembefordul a francia arisztokratikus romantikával, mert az itáliai carbonaro »romanticizmus«-on nevelkedett Stendhal sohasem tudja elválasztani irodalmi nézeteit és politikai meggyőződését. Az *Ódák és Balladák* Viktor Hugó-jában és Chateaubriand-ban egyaránt az »oltár és trón« támaszát látja. Nézeteiben ugyan számtalan a kölcsönzött eszme — Manzontól, Schlegeltől és Mme de Staël-től — de tárgyalásmódja és szempontjai mégis eredetiek: amikor elsősorban őszinteséget kér az irodalomtól, a hangsúlyt mindenütt a társadalmi tényezőkre veti, az irodalom megújulását politikai és társadalmi változásoktól várja. Sainte-Beuve bátran sorolhatta őt a romantika nagy előfutárai közé.

6. Különösen értékes munkát végzett a szerző Stendhal politikai jellegű írásainak és cikkeinek összegyűjtésével — *Politikai és történelmi írások* (Mélanges de politique et d'histoire — 1804—1832). az *Angol Kurír*

(*Courrier Anglais* — 1822—1829), amelyben Stendhal angol újságokban írt cikkei találhatók s egy problematikus broszúra a saintsimonizmus bírálatairól: *Új összeesküvés a gyárosok ellen* (*D'un nouveau complot contre les Industriels* — 1825). Martineau mindenütt védelmébe veszi Stendhal haladó politikai nézeteit, mégsem tudja világosan meglátni ellenforradalmiságának okait. Ugyanis előtérbe helyezi Stendhal személyes nyilatkozatait, amelyek szerint irtózott a néppel való közvetlen érintkezéstől. Így a szerző végső konklúziói valamiféle stendhali »szalonjakobinizmus«-hoz vezetnek, holott politikai nézeteinek gyökereit — az író és kora különleges viszonyában kell keresnünk. E problémák ismertetésére Claude Roy tanulmányával kapcsolatban ismét rátérünk. De a filológia itt is tökéletes. Pontos képet kapunk cikkei keletkezéstörténetéről s eszméinek kiváltó okairól. A Napóleon-kérdés művében, támadásai a restauráció, a jezsuiták, a hirhedt Kongregáció, az újjgazdagok és a tőkésék ellen most már végleges vizsgálatnak vehetőek majd alá, ami részben meg is történt.

7. Drámai próbálkozásainak emléke a *Színház* című kötet (*Théâtre — 1797—1834*), amelyben Martineau Stendhal színházi jegyzeteit, vázlatait és töredékeit gyűjtötte össze. A dráma volt mindig a legnagyobb szenvedélye: ifjúkorában kora új Molière-je szeretett volna lenni. De heroikus erőfeszítései ellenére sem volt képes befejezett színpadi műveket alkotni, mert tehetsége egészen más irányú volt. Rendkívül érdekes az, hogy a XVII. századi nagy klasszikusokat követve régi témákat és darabokat akart újra írni, illetőleg modernizálni. De nem görög drámákat, hanem például Shakespeare darabjai közül a *Hamletet* és az *Othellót*.

8. Külön csoportba kívánkozik a *Szerelemről* (*De l'Amour — 1822*) című munkája. Ebben az életrajzi vonatkozások csodálatos módon keverednek a szerelem pszichológiájával. Bár a saját korában semmi sikere sem volt, Stendhal élete végéig ezt a könyvet tekintette fő művének, mert benne írta meg legkedvencebb eszméit, legbizalmasabb vallomásait, s az annyira rajongott boldogságnak a tudományát. De talán nem is az elméletek miatt becsülte annyira, hanem a beledolgozott emlékek miatt, amelyeket mindvégig titkolt fájdalmas szerelmi érzései hagytak benne. Mert a szerelem mindig központi helyet foglalt el Stendhal életében: »A szerelem volt számomra mindig a legnagyobb ügy, vagy talán az egyetlen«. Sírkövére is azt akarta rávésetni: »Visse, scrisse, amo«. Martineau részletesen elemzi a híres kristallizáció-elmélet forrásait s mindenütt rámutat arra, hogy Stendhalnál a gondolkodó mindig csak a művész után következik. Martineau a *Bizalmas feljegyzések és széljegyzetek* (*Mélanges intimes et Marginalia — 1804—1842*) című kötetben személyes jellegű írásait, köztük több szellemi végrendelet-tervezetét és olvasmányaihoz fűzött jegyzeteit gyűjtötte össze. Ez a kötet is sokban hozzájárulhat egyes, Stendhal életével és eszméivel kapcsolatos problémák tisztázásához.

9. A *Regények és novellák* (*Romans et Nouvelles — 1826—1839*) regénytöredékeit és elbeszéléseit tartalmazza. Stendhal a novellában nem tudott nagyot alkotni, mert — amint a szerző ügyesen kifejti — Stendhal képzelőtehetsége nem a cselekmény kitalálására (minden regényének alapja megtörtént esemény volt), hanem az alakok lélekrajzának megte-

remtésére irányult. S ez a pszichológiai képzelőtehetség csak nagyobb művekben tudott igazán érvényrejutni.

Amit ismertetésünk elején mondtunk, az a nagy regények analízisére fokozottan érvényes: Martineau munkája elsősorban bevezetést akar nyújtani Stendhal írásainak tudományos vizsgálatába. Esztétikai és irodalomtörténeti szempontú fejtegetésekre más szerzőknél sokkal nagyvonalúbb, művészebb és elmélyültebb példákat találhatunk. De ha pontos adatokra, a források ismeretére s megbízható tárgyelemzésre van szükségünk, akkor elsősorban itt is a *Stendhal művéhez* kell fordulnunk. Ami azonban korántsem akarja azt jelenteni, hogy Martineau magyarázatai és egyéni nézetei ne lennének megfontolandók és érdekesek. Így az *Armance*-szal (1827) kapcsolatban helyesen világítja meg, hogy a könyv fő célja nem egy szexuális aberráció lélektani elemzése, hanem a társadalomrajz s a társadalomkritika: a főhőst a dekadens, restauráció-korabeli arisztokrácia tipikus képviselőjévé akarja megtenni. A *Vörös és Feketében* (Le Rouge et le Noir — 1830) elsősorban nem a kritikai realizmus érdekli, hanem a főhős alakja és lélekrajza, amennyiben Stendhal Julien Sorelben önmagát akarta adni. Rendkívül érdekes, de vitatható az a rész, ahol a szerző a regény sokak szemében illogikus megoldását elemzi: Julien Sorel sohasem volt hideg arrivista, aki akart lenni, hanem mindig az érzelmek uralkodtak rajta, s a Mme de Renal elleni merényletekor már súlyos lelki betegként s önhipnózisban követte el tettét. A *Vörös és Fehér* (Lucien Leuwen — 1834—1835) című fejezetben a regény forrásainak elemzésén kívül főleg azok a részek értékesek, amelyek Stendhal esztétikájával, írásművészetével és munkamódszerével foglalkoznak. Az *Itáliai krónikák* (Les Chroniques italiennes — 1839) csak azért érdekelnek bennünket, mert Stendhal Itália-kultuszára, történelmi és művészeti érdeklődésére vetnek fényt. A *Pármái Certosával* (La Chartreuse de Parme — 1839) foglalkozó fejezet a könyvnek talán legsikerültebb része: a források és a genesis ismertetésétől az alakok filológiai és lélektani elemzésén át a kiadások és kritikák felsorolásáig mindvégig leköti figyelmünket. Mint minden Stendhal-rajongó, Martineau is az »élet könyvé«-t, a csodálatos mosolyú Chartreuse-t tartja Stendhal legnagyobb remekének. Utolsó regénye a *Lamiel* (1839—1842). Ebben a művében Stendhal a júliusi monarchia társadalmát akarta megfesteni egy női Julien Sorel alakján keresztül. A regény befejezetlen, mert nem egy megtörtént esemény volt a regény ihletője — írja Martineau —, másrészt pedig Stendhal Civita-Vecchia-ban, távol kedvenc Párizsától, sohasem tudott igazán alkotni. Itt olvashatjuk Stendhal érdekes feljegyzését, a *Regényírás művészetét* is, amely a nagy író néhány műhelytitkára vet fényt, s adatokat szolgáltat esztétikájához.

Martineau munkássága és Stendhal összes művei szorosan összetartoznak, éppen ezért igyekeztünk egyúttal a stendhali életmű vázlatos és szerény ismertetését is nyújtani, különös tekintettel nálunk nem ismert írásaira. Valójában Stendhal összes művei 79 kötetének megjelenése volt a legnagyobb esemény az elmúlt fél évszázad Stendhal-irodalmában. Henri Martineau munkája itt vált igazán értékesé: a művek szövegkritikai sajtó alá rendezése, a posthumus írások válogatása, szerkesztése és jórészt felku-

tatása is az ő érdeme. Komoly teljesítmény volt ez. Tudnunk kell például azt, hogy Stendhal korában nem szokták aláírni az újságcikkeket, s nagy tudás és stílusérzék kell ahhoz, hogy teljes mértékben bizonyosságot szerezhessen egyes »Stendhal-gyanús« írások hitelességéről. Martineau munkája sikerrel járt, s könyvét, amely több évtizedes fáradságos munka és tapasztalat eredménye, sokáig fogja nagy haszonnal forgatni minden Stendhal-kutató.

B) *Le Coeur de Stendhal. Histoire de sa Vie et de ses Sentiments.* (Stendhal szíve. Életének és érzelmeinek története.) Éditions Albin Michel. Paris 1953. I. kötet (1783—1821) 448 p. II. kötet (1821—1842) 486 p.

Stendhal életének megírására keresve sem találhattunk volna avatottabb kezű tudóst, mint Henri Martineau. Hatalmas szintézis ez a két kötetes mű, amelynek minden oldala elárulja, hogy szerzője mindent tud Stendhalról, az íróról és Henry Beyle-ről, az emberről, s mindent áttanulmányozott, amit írt, vagy róla írtak. Ő maga említi, hogy Stendhalnak nincs olyan sora, amelyről ne tudna hosszas kommentárt írni. Felhasználta a több mint száz éves kutatások minden eredményét, kiegészítve egy Stendhallal és művével eltöltött élet tapasztalataival. Ahol csak lehetett, Stendhal műveit, főleg önéletrajzi jellegű írásait használta fel forrásul: éppen ezért a könyvben nemcsak új felfedezésekkel, de már ismert tények újszerű, eredeti magyarázatával is találkozunk. Mert a szerző szilárdan hisz abban — és semmi oka sincs az ellenkezőjére —, hogy ez a kortársaitól annyira félreismert ember, akinek szerepjátszó kedve sokakat megtévesztett, önmagáról sohasem írt le semmi olyant, amit legalábbis az írás pillanatában ne tartott volna igaznak. Martineau nemcsak hisz Stendhalban, az emberben, de végtelenül szereti is, úgy ahogy csak olyan valakit szerethetünk, akit nagyon ismerünk, nagyon megértünk, s akinek mindent megbocsátunk. Mert valóban csábító és élvezetes tanulmány Stendhallal, az emberrel való foglalkozás, s ha óvatosan azt is mondjuk Martineau-val, hogy »talán túlzás azt állítani, hogy Stendhal legjobb regénye: saját élete«, és sokkal többre is értékeljük a nagy regényeket a vallomásoknál, ugyanakkor nem tagadhatjuk le, hogy regényei olvasása közben is állandóan ott áll előttünk. Boldogságkergető filozófiája még a mai emberre is hatással van. Gyergyai Albert írja *A modern francia regény* című munkájában: »... s ami Stendhal világát, a vele való foglalkozást mindennél, tulajdon regényeinél is vonzóbbá teszi, az maga Stendhal, az első modern író, akinél az élet és irodalom ugyanannak a vitalitásnak más-más arca, akinek a művészet, a másoké s a magáé, csak eggyel több az életadta élvezetek sorában, aki éppúgy él, mint alkot, spontánul, őszintén, tiszta szemmel, aki szeret, utazgat, elmélkedik, szenved is, egyszerűen: él s írásaiban, mintegy tükörben, életét és önmagát nézi...« Tehát sohasem maradhatunk érzéketlenek Henri Beyle iránt sem. Martineau már módszerében is Stendhalt akarja követni, amikor azt írja, hogy művében »igaz, s csak igaz« akar lenni. Nem könnyű feladat volt megérteni és tökéletesen visszaadni egy olyan ember érzelmeinek történetét, aki telve van ellentmondásokkal, s akinek nagyságát és mély emberiségét éppen ezek az ellentmondások adják meg. *A Stendhal szíve* elsősorban tudományos mű, de a Stendhal-kedvelők éppen részletessége

és pontossága miatt nagyobb élvezettel és izgalommal olvashatják, mint akármilyen regényes életrajzot.

A mű hat nagy részre oszlik, követve Stendhal életének legfontosabb korszakait. (I. kötet 1. *Grenoble — 1783—1799*: családja, gyermek-kora és középiskolai tanulmányai. 2. *Tanulóévek — 1799—1806*: első párizsi és olaszországi tartózkodása. 3. *Napóleon katonája — 1806—1814*: brunswicki intendáns évei, második olaszországi tartózkodása és az oroszországi hadjárat. 4. *A milánói dilettáns — 1814—1821*: a boldogság és a szerelem évei, második milánói tartózkodása. II. kötet. 5. *A restauráció Párizsában — 1821—1830*: az irodalmi szalonok és részvétele kora irodalmi életében. 6. *A konzul — 1830—1842*: Civita-Vecchia-i évei, római és párizsi szabadságai, halála.)

A művet részletes bibliográfia vezeti be, amely nemcsak a könyv rendkívül gazdag dokumentációjáról tanúskodik, hanem kitűnő kalauz mindazok számára, akik egyes problémákra még a könyvben található-nál is részletesebb választ szeretnének kapni.

C) *Le Calendarier de Stendhal*. — avec la collaboration de Jules Le-franc et de Marion Lièvre. (Stendhal-naptár. Írta H. Martineau, Jules Le-franc és Marion Lièvre közreműködésével.) Le Divan. Paris, 1850 408 p.

A Stendhal-naptár, ez a filológiában és irodalomtörténet-írásban egyaránt páratlan mű, talán legszebb bizonyítéka a nagy író kultuszának. Eddig kevés embernek jutott osztályrészül, még a tudományos feldolgozásokban annyira gazdag francia irodalomban sem, hogy megírják *napjai* történetét. Mert a Stendhal-naptár valóságos naptár: Martineau Stendhal-feljegyzései, vallomásai, önéletrajzi írásai s levelezése alapján megpróbálta rekonstruálni élete minden egyes napját. Természetesen felhasználta a kortársak írásaiban található adatokat is. Vannak ugyan olyan esztendők, amikor a dokumentáció gyérebb, de így is négyszáz oldalas mű kerekedett ki csupa adatból és dátumból.

Martineau már 1912-ben megjelentetett egy *Stendhal útinaplója* (Itinéraire de Stendhal) című könyvet, amely a Stendhal-naptár első, bár céljában és adataiban sokkal szűkre szabottabb formájának tekinthető. Azóta is állandóan dolgozott a mű kibővítésén és tökéletesítésén, amellyel csupán az volt a célja, hogy dokumentumokra támaszkodó, megbízható kronológiát adjon.

A könyv elején rövid jegyzéket találunk, amely Stendhal tartózkodási helyeit tartalmazza az utcák és a házak pontos megjelölésével. Ezután következik a tulajdonképpeni naptár. Minden egyes korszakot rövid bevezetés előz meg, ahol Martineau tömören, filológiai pontossággal összefoglalja az eseményeket s az illető korszakra vonatkozó legfontosabb tudnivalókat. Ez a naptár-rész nemcsak egyszerű adattár: az életrajzi adatok mellett mindig ott találjuk a szellemi, érzelmi s irodalmi élete legfontosabb állomásaira vonatkozó utalásokat is. Ugyanakkor mindenütt jelöli forrásait is, amelyeknek nagy része Stendhal *Levelezéséből*, *Henry Brulard életéből* és az *Egy önző lélek emlékirataiból* kerül ki.

Külön érdekessége a könyvnek a rengeteg térkép-melléklet, amely Stendhal lakóhelyeinek megtalálásához segíti a Stendhal-rajongót. Egyébként a térképek nagy részének eredetijét vagy vázlatát maga Stendhal rajzolta. Mindig különös örömet lelt abban, hogy feljegyzései közben emlékezetből rögzítse az események színhelyét. Amint tudjuk, Stendhalnak vizuális memóriája volt és sok ízben éppen rajzai segítették elő, hogy sikerült kijavítani azokat a tévedéseket, amelyek Stendhal intellektuális, eseményekre és időpontokra vonatkozó emlékezete csalódásai-ból keletkeztek.

A Stendhal-naptár nemcsak kuriózum, hanem fontos és filológiai szempontból sokszor nélkülözhetetlen segédeszköze lesz a további Stendhal-kutatásoknak. Segítségével pontosan meg tudjuk állapítani, hogy Stendhal hol és milyen időpontban dolgozott egyes művein, mik voltak olvasmányai és elfoglaltságai a kérdéses időpontban, így esetleg nem egy hatás-problémára kaphatunk azonnal megbízható feleletet.

D) *Petit Dictionnaire Stendhalien*. (Kis Stendhal-lexikon.) Le Divan. Paris, 1948. 501 p.

A Kis Stendhal-lexikon, hasonlóan a Stendhal-naptárhoz, értékes és sok szempontból nélkülözhetetlen vademecum minden, a nagy író művében s kiváltképp életében elmélyedni kívánó olvasónak és kutatónak. A könyv címe kissé többet ígér, mint amennyit valójában nyújt. Mert a mű anyaga — miként Martineau az előszóban is megemlíti — csak a két legfontosabb s tegyük hozzá legolvasottabb stendhali önéletrajzi írásban, a *Henry Brulard életében*, s az *Egy önző lélek emlékirataiban* előforduló neveket foglalja magában, s így lényegében a két mű kritikai kiadásának egy része.

A *négyszázötven címszó* valójában négyszázötven kis tanulmányt rejt magában. A szerző ugyanis sohasem elégszik meg a száraz életrajzi adatok közlésével, hanem mindenütt arra törekszik, hogy a rendelkezésére álló adatokon s a Stendhal műveiben található célzásokon túlmenően felderítse a kérdéses személyek Stendhalhoz fűződő kapcsolatait. Ugyanakkor Stendhal véleményeit a kritikus szemével nézi: összeveti más kortársak nézeteivel és objektív képet igyekszik róluk rajzolni. S ha ez az objektív kép nem egyezik Stendhal véleményével, akkor igyekszik felkutatni azokat a lélektani rugókat, amelyek Stendhalt arra készítették, hogy sajátos véleményét formálja. Így például apja esetében, akit Stendhal minden rossz megtestesítőjének, elvetemült »jezsuitá«-nak festett — ennek a beállításnak ma már minden igazi Stendhal-ismerő csak szimbolikus értéket tulajdonít, mert tudja, hogy Stendhal az ő személyére összpontosította mindazt az ellenszenvet és haragot, amelyet tulajdonképp az ancien régime életformája, filozófiája s különösen klerikalizmusa ellen érzett.

A közeljövőben Martineau egy második kötettel fogja kiegészíteni munkáját, amelyben Stendhal *Naplóját* és egyéb emlékirat jellegű írását és jegyzetét kívánja feldolgozni. De a Kis Stendhal-lexikon így is önálló és fontos mű. Fáradhatatlan az a buzgalma, amellyel a szerző a nagyrészt már elfelejtett vagy saját korukban is teljességgel jelentéktelen

személyekről adatait a plébániák anyakönyveiből, a grenoble-i városi levéltárból s a legkülönbözőbb újságok cikkeiből vagy éppenséggel apróhirdetéseiből összegyűjtötte.

SZABÓ GYÖRGY

Az újrealista filmművészet kérdéseiről*

A második világháború után az egész világon megnövekedett az érdeklődés a filmművészet iránt, s különösen nagy tekintélyre tett szert az az irányzat, melyet »újrealistának« neveztek el. Az újrealista stílus kialakításában az olasz rendezőké, íróké és színészeké a döntő szerep, de nem lenne szerencsés az újrealizmust mint stílust, Olaszországra szűkíteni le: egyre többször jelentkeznek más országok is olyan alkotásokkal, melyek — kisebb vagy nagyobb mértékben — ezen irányzat jegyében születtek. A népszerűséget és az osztatlan elismerést csak az magyarázhatja meg, hogy az utóbbi években sikerült a film sajátos eszközeit és a tartalmas mondanivalót hosszú idő után — új módon — ismét összhangba hozni. A tartalom és forma, költészet és valóság, tipikus és egyedi kérdéseinek új felvetése már önmagában is elegendő lenne arra, hogy a filmművészet egyik új stílusával bővebben foglalkozzunk. De az újrealista játékfilmek vizsgálata nemcsak kizárólag egy művészeti ág belső problémáit veti fel. Egyre többször jelölnek irodalmi és képzőművészeti alkotásokat is ezzel a fogalommal, sőt a háború utáni olasz irodalom és képzőművészet elsősorban a filmből merített lendületet s ha annak népszerűségét (és színvonalát) nem tudta is még elérni (az olasz művészet jelenlegi reprezentánsa a film), egyre inkább az újrealizmus elveit teszi magáévá. Nyilvánvaló, hogy új stílus kibontakozásának lehetünk tanúi; érdekes kísérletnek, mely mintegy egyesíteni látszik a kritikai realizmussal sok olyan eredményt, melyet a huszadik század első fele kísérletezett ki (annyi szenvedéssel és tévúttal) és amely eddig összeegyeztethetetlennek tűnt a realizmus fogalmával. E rendkívül érdekes probléma vizsgálata igen időszerű, noha a végleges formák még korántsem alakultak ki. Időszerű azért, mert a jelenségek pusztá rendszerezése is számos kérdésben elősegítheti a tájékozódást idehaza is, és támpontokat adhat a jövő művészeti fejlődésének tanulmányozásához is.

Mindenekelőtt vegyük röviden szemügyre a »neorealismo« kialakulását és kísérjük végig a filmművészetben megtett eddigi pályáját.

A »neorealismo«-t nagy társadalmi megrázkódtatás hozta létre, s ritka széles bázison keletkezett. Már a háború alatt, először 1942—1943-ban jelentkezett néhány tehetséges rendező olyan alkotásokkal, melyek nem tartoztak végre a hírhedt »fehértelefonos« kommersz-filmek közé, s melyek a húszas évek szovjet filmjeinek és a harmincas évek francia

* A Világirodalmi Osztály által 1956. március 24-én rendezett vitán elhangzott referátum és több hozzászólás (főleg Debreceni Pál, Kardos Tibor észrevételeinek) felhasználásával.

»populizmusának« eredményeit felhasználva, új stílusukkal keltettek fel-tűnést (elsősorban Luchino Visconti *Ossessione*, Vittorio de Sica *I bambini ci guardano*, Alessando Blasetti *Quattro passi fra le nuvole*). Már megjelent az az erkölcsi igényesség és az üres látványosság olyan könnyörtelen gyűlölete, melyek a későbbi alkotásoknak is jellemzői maradtak. A faszizmus-ellenesség ezekben az években irodalmi síkon a haladó, modern amerikai irodalom (Steinbeck, Hemingway és mások alkotásai) felé fordul. A döntő azonban — és ebben szinte valamennyi történetíró megegyezik — a háború utolsó része, a nagy ellenállás korszaka volt. Olaszországban is sikerült a népi összefogást olyan hatáshoz tenni, hogy az jó pár évre erős ideológiai egységet is létrehozott. Legjobb bizonyítéka ennek a »neorealismo« tulajdonképpen kezdetét jelentő film, a *Roma città aperta* (Róma nyílt város; Roberto Rossellini műve), melynek felvételeit már a német megszállás alatt megkezdték (s amely egyébként két kiváló tehetség, Aldo Fabrizi és Anna Magnani feltűnését is jelentette). A film készítői szűkében voltak pénznek, anyagnak és embernek; még felvételekre alkalmas filmet is nehéz volt szerezniök.¹ Mégsem elsősorban ezzel magyarázható az a lényeges, puritán jellegű átalakulás, ami történt. A film, amely Róma minden becsületes rétegének önfeláldozó összefogását örökíti meg, végtelenül egyszerű és látszólag szenvtelen eszközökkel dolgozik. Mintha filmhíradó-részleteket látnánk, minden patetikusságtól mentes jelenetek követik egymást; de a mondanivaló, a szereplők emberi közelsége, az érzelgősséget messze elkerülő humanizmus a rettenetes napokat is úgy tudja — sokszor már túlságosan is hűen — bemutatni, hogy a képek a bizakodás és az emberség magasztos költészetét adják. Rossellini filmje után sorra jelentkeznek a hasonló erejű alkotások. A »neorealismo« első nagy korszaka ez, körülbelül 1944-től 1948-ig. A tartalom vagy a háború, vagy az azt követő évek tragikus eseményeiből adódik, a stílus továbbra is az egyszerű, dokumentum-jellegű egyenes ábrázolás keretein belül marad (lehetőleg kevés műtermi felvétellel), s a rendező erkölcsi kötelességének érzi, hogy őszintén valljon és vádoljon, ne hunyja be szemét az élet kegyetlenségei előtt sem, együtt szenvedjen szereplőivel és igyekezzék előremutató tanulságokat levonni. Ebben a korszakban olyan filmek születtek, mint a *Sciuscia* (Fiúk a rács mögött,² Vittorio de Sica alkotása), *Germania anno zero*: Rossellini, *Caccia tragica* (Tragikus hajsza): De Santis, *Gioventù perduta*: Germi, *Proibito rubare*: Comencini, *Il bandito*: Lattuada, *Fuga in Francia* (Menekülés Franciaországba): M. Soldati, *Riso amaro*: De Santis; tehát a háború utáni gyereknyomor, banditizmus, megbűvő faszizmus és a nehéz életkörülmények problémáiról szólók. Természetszerűleg nőtt ki ebből a film-szatíra és komédia ága is: *Sotto il sole di Roma*, *Domenica d'agosto* (Augusztusi vasárnap), *Le ragazze di Piazza di Spagna* (Római lányok), *Villa Borghese* (Egy nap a parkban), *Buongiorno, elefante* (Jónapot elefánt) és így tovább. Ezek a filmek azt a könnyed, mélyen emberi és mélyen megindító humort kapsolták bele — többek között —

¹ Roberto Rossellini: *Il mio dopoguerra. Cinema Nuovo*, 1955. 70. sz.

² A hazánkban is bemutatott filmek magyar címét zárójelben közöljük.

az új stílus áramába, melynek megjelenése még csak fokozta a »neorealismo« ábrázolásának erejét. Gondoljunk csak e korszak — főleg külföldön nagyrabecsült — legkiválóbb alkotására, Luigi Zampa nagy filmjére (*Vivere in pace* — Békében élni), mely számos jelenetében (mint pl. a híres részegség-epizódnál) a magas komikummal oldani tudja a feszültséget és képes felemelően derűs, optimista színt adni a különben végtelenül tragikus történetnek is.

Az olasz kulturális fejlődésben 1948—1949 lényeges módosulásokat hoz. Az egész világon bekövetkezett politikai változások magyarázzák meg, hogy — bár látszólag az újrealista filmgyártás virágkorát éli — bizonyos szétágazási folyamat indul meg, bizonyos jelek pedig válság árnyékát vetik előre. Az újrealizmus kiteljesedésének korszaka 1948—1952 közé esik. Mindjárt az első évben két nagyszerű film születik: Visconti: *La terra trema* és de Sica: *Ladri di biciclette* (Biciklitolvajok). Mindegyik új ág, új kísérleti irány elindítója. Visconti filmjének »elég közeli ihletője volt Giovanni Verga egyik kiváló verista regényé, az *I Malavoglia*, múlt századi irodalmunk egyik főműve« — írja összefoglalásában a kiváló megfigyelő Giulio Cesare Castello.³ A nálunk is nagy sikert aratott de Sica-film a naturalista kísérletezés helyett az emberi együttérzés felkeltésére egy »mindennapi történet« csendes elbeszélésével (melyet végtelenül finom és keserű humor is áthat) ér el kimagasló eredményt. E korszakból való két olyan nagyszerű alkotás is, mint a *Roma, ore 11* (Róma 11 óra, De Santis műve) és a *Miracolo a Milano* (Csoda Milánóban, Vittorio de Sica rendezésében). Nehéz lenne eldönteni, melyik jut inkább filmben eddig szokatlan magasságokba: a fiatal rendező könyörtelen következetességű, széles epikájú, szigorúan tartózkodó, de tartózkodásában mindennél jobban vádoló alkotása-e, vagy a gyakorlott de Sica vakmerő kísérlete: érzelmes történetben összekapcsolni a hétköznapiság és meseszerűség elemeit. Mindkét film új iskolát nyitott. Nálunk De Santis filmje kedvezőbb fogadtatásra talált⁴ s hatásának nagy szerepe van az új, sikeresebb magyar filmgyártás kialakításában. A *Csoda Milánóban* viszont a filmszerűség, a képszimbolika terén, főleg tehát formai téren jelentett újat.

Míg az eddigi filmek jellemzője többek között az volt, hogy valamennyi a kisemberek életét mutatta be és rajtuk keresztül világított rá a társadalom hibáira, az ötvenes években megjelennek a nagypolgári életformát bemutató és bíráló alkotások is, bebizonyítván, hogy a »fehér telefonok« világáról is lehet tartalmas filmet készíteni. Legjobbnak ezek közül a *Le infedeli* (Hütlén asszonyok) bizonyult, Monicelli és Steno alkotása. A későbbiek folyamán a nagypolgári környezetben lejátszódó történetek a látványosság és felületesség felé csúsznak el, a kápráztató anyagi sikerek egyre veszélyesebbekké válnak. (Hatásuk alól még Vittorio de Sica sem tudta kivonni magát a *Stazione Termini* rendezésekor.)

³ Giulio Cesare Castello: *Il cinema neorealistico italiano*. Roma, RAI, 1956. 28—29. p.

⁴ Részletesen tárgyalta Debreceni Ferenc: »A haladó olasz filmgyártás (Róma 11 óra)« c. cikkében. *Színház- és Filmművészet*, 1953. 8—9. sz.

A kezdetben tartalomban-formában egységes »neorealismo« egyre több ágra szakad tehát: verista színek mellett erősen dokumentum jellegű művek, szatírák, vígjátékok, látványos alkotások születnek egymás mellett. A válság erős jelei 1952 táján tűnnek fel. De Sica ekkor rendezi az *Umberto D.* (A sorompók lezárulnak) című filmet, Castellani pedig a *Due soldi di speranza*-t (Két krajcár reménység). Az egyik egy idős nyugdíjas férfi szomorú napjainak lélektani alapossággal történő bemutatása, mely Chaplint is sírásra kényszerítette a film vetítésekor, a másik két fiatal szerelmének története. De Umbertót a részleteiben nagyszerű filmben egy kutya hozza vissza az életnek (és az egész társadalom ellenséges színben tűnik fel), a két szerelmes megint csak maga harcol jövőjéért s úgy magasodik fel, hogy minden ember lealacsonyodik mellettük. Az elemzés aprólékosságba, analízisba, a bírálat elnagyolt vádaskodásba torkollik. Mindehhez az erősödő állami cenzúra és a tőke fokozódó beleszólása járul. Ebben az időben fenyegetően közelinek tűnt a »neorealismo« eszmei magjának elvesztése s enélkül a formai újítások is csak ideig-óráig maradtak volna fenn. Az olaszok ügyes fordulattal történelmi filmek gyártásába kezdenek, s a kor társadalmának ábrázolása ideiglenesen háttérbe szorul ugyan, viszont a kivívott eredményeket nem adják fel. Ekkor már történelemnek számít az ellenállás kora is (*Achtung, banditi!* — Bátrak csapata: Lizzani; *Gli sbanditi*: Massignoli), nem is szólva a fasizmus uralomrajutásának éveiről (*Cronache di poveri amanti*: Lizzani—Pratolini) és a még korábbi időkből (Visconti: *Senso*, Castellani: *Giulietta e Romeo*). Már is születhetik a jelennek is erősen szóló film, Gogol elbeszélésének merész aktualizálása: a *Cappotto* (Köpeny: Lattuada). Cesare Zavattini, annyi nagyszerű regény és forgatókönyv írója, az újrealizmus eszmei vezére, ezekben a nehéz években merész ötleteivel újból feléleszti a régebbi vitákat, Visconti nagy történelmi filmjével kísérletet tesz az áttérésre az újrealizmusról a realizmusra. Ez az áttérés inkább csak formális, a későbbiek során remélhetőleg nyilvánvalóvá válik, hogy az olasz kritika ezt az áttérést tévesen értelmezte. A *Senso* körül is parázs vita kerekedik és ez a kérdések zömét felszínen tartja. Két irányzat küzd egymással, a »történelmi« és a Zavattini-féle dokumentalista. Mindkettő eredményeket mutat fel. Ugyanakkor — harmadiknak — a fiatal Fellini filmjeiben (*Lo sceicco bianco*, *I vitelloni*) a gúnyos hang, az erkölcsi problémák felvetése mellett a költői megoldásokat sem veti meg: mintegy összegezni látszik az eddigi eredményeket. Újból a régi egyszerűség és magas eszmeiség jellemzi de Sica legutolsó filmjét, az *Il tettot*. Az olasz fimgyártás legújabb alkotásairól azonban még korai lenne beszámolni.

Jelenleg nem eszmei, hanem inkább anyagi gondok nehezítik meg az olasz filmek születését. Bár 1945-ben 30, 1954-ben pedig 150 film készült s az új cenzúrendelet is enyhébb a réginél, az alkotás feltételei még sincsenek biztosítva. A tőke szívesebben látna mutatós, biztos-üzletű filmeket, s igen sok jó forgatókönyv a pénzemberek értetlensége miatt asztalfiókban marad. A nagy alkotások jórészét a rendezők saját költségükön, gyakran az anyagi bukás kockázatát is vállalva forgatják. De Sica

a Csoda Milánóban adósságait még évek múlva is fizeti.⁵ S bár az évenként előállított filmek száma növekedett, az olaszországi mozik 80 százalékában amerikai filmeket vetítenek. Egy olasz filmújság panaszolja: »nem kétséges, hogy egész üzleti életünket amerikai monopólium... a »Majors« és csatlósai ellenőrzik (Paramount, 20th Century Fox, Warner Bros, Loew's M. G. M., R. K. O., Columbia, United Artists, Universal). Az „előállítás-szétosztás-vetítés” köre tehát teljes.«⁶ Az amerikai tőke beáramlását az olasz vállalkozók is megérik s főleg francia segítséget vesznek igénybe; az utóbbi időben elszaporodtak az olasz-francia koprodukcíók.

Most a negyedik korszak kezdődik el s bár az újrealizmus sokszínű áramlattá vált, összetartó jegyei még erősebbek az elkülönítőktől: teljes joggal bízhatunk a további fejlődésben. Tehetjük ezt annál is inkább, mert — főleg az utóbbi években — az újrealista filmstílus Itálián kívül is tért hódít. Elég egy pillantást vetni a különféle országokban keletkezett nagyszerű művekre: *La bataille du rail* (Harc a sínekért; francia), *Little Fugitive* (A kis szökevény; USA), *Marty* (USA), *Salt of the Earth* (USA), ; *Bienvenido, mr. Marshall!* (Isten hozta mr. Marshall; spanyol), *Muerte de un ciclista* (spanyol-olasz), *Gambaku No Ko* (Hiroshima gyermekei; japán), *Do Bigha Zamin* (Két hektár föld; hindu) stb. Nem maradhat figyelmen kívül az az egészséges hatás sem, melyet az újrealizmus a magyar, szovjet, jugoszláv és részint a lengyel filmművészetre gyakorol. Mindenesetre nyugodtan megállapíthatjuk, hogy a második világháború óta az újrealizmus jegyében fogant filmek bizonyultak az egész világon a legjobbnak.

Mi az oka az újrealista film lassan másfél évtizedes sikerének?

Már rámutattunk, hogy az ellenállás nagy élményének, a népi öszszefogásnak a »neorealismo« kialakulásában milyen nagy szerepe volt. Ennek az elsősorban politikai eseménynek — mely a legjobb itáliai hagyományokhoz hűen játszódtott le — szükségképpen a realizmus, vagy legalábbis a realista igény erős jelentkezése felelt meg a művészetben. Ez az igény viszont a filmek terén győzhetett legelőbb: a »legfiatalabb művészetet« béklyózták a legkevésbé az olasz kultúrában sokáig elhatalmosodott szürrealista törekvések elvei. A viszonylag gyorsabb előállítási idő, a legnagyobb közönség hatás, a vizuális élmény szerepének megnövekedése a filmet segítette előre a realizmus és szürrealizmus között vergődő háború utáni irodalommal szemben. Joggal állapíthatta meg Cesare Pavese egy rádiónyilatkozatában akkoriban, hogy a legnagyobb élő elbeszélő az olaszok között — Vittorio de Sica, a filmrendező!⁷ »Az „olasz újrealizmus” ilyen nagyerejű kitörése csak a háború végén következhetett be és éppen a háború eredményeként, azok miatt a problémák miatt, melyeket az felvetett.« A gyors sikerhez »járulnak még bizonyos technikai tapasztalatok és felfedezések (nem hivatásos színé-

⁵ Szemle a külföldi színházi és filmsajtóról. Kiadja a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség. Budapest, 1956. május.

⁶ L. Bizzarri—L. Solaroli: Monopolio all'80 per cento. *Cinema Nuovo*, 1955. 70. sz.

⁷ Cecilia Mangini: Neorealismo e marxismo. *Cinema Nuovo*, 1955. 68. sz.

szek szerepeltetése, a felvevőgép kivitele a műteremből az utcákra, a mezőkre, azokra a helyekre, ahol a nép él és dolgozik» — írja Tommaso Chiaretti.⁸ A »neorealismo« jegyei között tehát első helyen az ember, az egyszerű ember felfedezése áll. »A nagy felfedezés: az ember szeretete az ember iránt, az ember szeretete az ember története iránt. Mondjátok ezt el bármilyen nyelven, ezt a történetet, mutassátok ki ezt a szeretetet úgy, ahogy tetszik: ha hűek maradtok egyikhez éppúgy, mint a másikhöz. nem kerülhetitek el, hogy realista művet alkossatok.« Carlo Bernari szellemes és találó mondata⁹ pontosan rávilágít az egyszerű ember mindennapi életét bemutató tartalomnak és az ennek természetes szülötteként kialakult sallangmentes, puritán stílusnak összefüggésére. A valóság szenvedélyes ábrázolása, az igazság keresése, a körülmények megjavításának szándéka az ember szeretetével párosul, azt érzi céljának, azaz szükség-szerűen optimista is egyúttal, bizakodó és nyugodt. A legegyszerűbb (és legnagyobb) tragédiák bemutatásakor is a művek végső tanulsága mindig pozitív, mert az emberbe vetett hit hatja át.

Az újrealizmus második jellemvonása tehát mindenképpen az erős moralizáló hajlam lehet csak, hiszen művészetének középpontjában az egyszerű, társadalmi ember áll. Fő kérdése nem az ember helye a világban általában, hanem az ember helye a társadalomban, azaz az emberek között. Ebből a szemszögből keresi azokat az erkölcsi igazságokat, amelyek ugyancsak művészi fokon jelennek meg: tartalomban is, tartózkodó stílusban is minden különösebb kioktató szándék nélkül. (»A művészet nevel — figyelmeztet Croce — nem annyiban, amennyiben nevelő, hanem amennyiben művészet!«) Az is természetesen következik, hogy az erkölcsi kérdések nem kis problémák boncolgatását jelentik elsősorban, s hogy a legegyszerűbb történet is általánossá nőhet így; másrészt az is szükségszerű, hogy éppen a humanizmus erkölcsi alapjáról a hibákat kimutató filmnek vádolnia is kell és vádolja is mindazt, ami embertelen. Ez a művészi erővel hatékonyra fokozott vád, a jó felmegasztalása és a visszahúzó, kegyetlen, emberi értelemben vett erkölcstelen szenvedélyes gyűlölete mindenképpen objektív eredményt jelent a kapitalizmus gyengítésében, minden visszásság felszámolásában. A csavargók, fiatalokú bűnözők történetei éppen úgy, mint akár a nyugdíjasok, parasztok, varrólányok, tanárok vagy halászok életének egy-egy epizódja elegendő a fennálló társadalmi rend hibáinak kimutatására. (Az *Egy nap a parkban* című film egyik jelenetében a gazdag ügyvéd és a szolgálatos rendőr néhányperces beszélgetése elég a tőkés »igazság« hajlékonyságának kimutatására; a felvevőgép végigvonulása az alkalmazásra váró gépirónók arcán a *Róma 11 órában* végtelenül sokat mond a munkanélküliek kiszolgáltatottságáról; Tigna bácsi mély embersége a *Békében élni* c. filmben az igazság legyőzhetetlenségéről.)

A fent elmondottakból következik, hogy a »neorealismo« az embert helyezi középpontjába, az ember erkölcsi problémáit vizsgálja s így

⁸ Tommaso Chiaretti: *Contenuto e prospettive del neorealismo italiano. Rinascita*, 1953. 12. sz.

⁹ Carlo Bernari: *Esiste una crisi del neorealismo? Rinascita*, 1953. 12. sz.

nem elszigetelt egyéneket, hanem a társadalomban élő embert, a »gyalogosokat« alakítja hősévé. Mindezt nemcsak céljaiban, hanem megvalósult alkotásaiban is, hiszen a filmek értéke alapján a művészi hitel természetes.

Ezek után nyilvánvalóvá válik — anélkül, hogy bizonyítékra bővebben lenne szükség — az újrealista filmművészet álláspontja a realizmus kérdésében. Mennyiben tudja ez az eddig ismertetett, önmagában véve meglehetősen egyszerű állásfoglalás megteremteni a *való* ábrázolásának teljességét, mit jelent az újrealizmus fogalma a realizmuson belül, vagy a realizmushoz viszonyítva? A kérdést önmagában is vizsgálnunk kell, mert a más filmművészeti stílusokkal és eredményekkel történő összehasonlítás könnyű bizonyítékot szolgáltatna az újrealizmus igazára: bebizonyítaná, hogy néhány korai amerikai némafilm, néhány korai szovjet forradalmi alkotás és több francia demokratikus mű mellett csak az újrealizmus említhető a valóban művészi, hatásos filmstílusok sorában, nem is szólva arról, hogy a második világháború után az ábrázolás erejében az újrealista film egyedül vezet. A »neorealismo« néhány felületesen megfogalmazott tétele (mert esztétikája nincs papíron kidolgozva) viszont nem magyarázza meg azt a sikert, melyeket az újrealistának nevezett filmek elértek. Mit mond a »neorealismo« elmélete a valóság megismeréséről és mit mutatnak a kész alkotások: ezt is szemügyre kell vennünk.

Az újrealizmus olyan stílusirányzat, mely hűséges *krónikása* akar lenni az életnek és óvakodik — legalábbis elméletben — az eléje kerülő nyers valóság minimális megváltoztatásától is. Az irányzat legfőbb teoretikusa, Zavattini szerint éppen ennek be nem tartása miatt az eddig alkotott filmek még távol állanak az igazi újrealizmustól, mert azt csak akkor érik el, ha »a valóság ábrázolása maga a valóság lesz«. Képletesen szólva — folytatja — az ideális az olyan film lenne, amelyet úgy készítenének, hogy a falon lyukat vágnának a szomszédok lakásába és észrevétlenül fényképeznék őket. »Elég a kitalált történetekből, a filmen ne a különleges, hanem a normális, a természetes jelenjék meg: nem a történetnek kell hasonlítania a valósághoz, hanem a valóságot kell megtenni történetté.« Ezek a mondatok messzire állnak a realizmustól, hiszen az »a jelenségek miértjét is keresi és nemcsak azok mikéntjét«.¹⁰ »Az imperialista korszak egymást gyorsan felváltó modern irodalmi irányai a naturalizmustól a szürrealizmusig abban hasonlítanak egymáshoz — mondja Lukács György¹¹ —, hogy úgy veszik a valóságot, ahogyan az az írónak és alakjainak közvetlenül megjelenik.«

A korábbiakban láttuk, hogy az újrealizmust hazai és külföldi (főleg amerikai) verista hatások érték. Valójában nem lenne másról szó, mint a naturalizmus egyik modernizált válfajáról s az újrealizmus fogal-

¹⁰ Armando Borrelli: *Naturalismo e realismo nel cinema italiano*. *Rinascita*, 1953. 1. sz.

¹¹ Lukács György: *Elbeszélés vagy leírás? A naturalizmusról és formalizmusról folyó vitához*. (A realizmus problémái. Bp. Athenaeum, 1948. — 294. p.)

ma nem takarna mást, mint régen megdőlt elvek újra-ismétlését más szavakkal, megtévesztő címszó alatt? Bármennyire is ezeket a kérdéseket látszanak igazolni Zavattini (hazájában is több oldalról támadott) elvei, a gyakorlat mást mutat. Jelen esetben is az elméletileg megfogalmazott tételek valóráválthatatlanságáról van szó: amilyen szellemes, de rossz teoretikus Zavattini, olyan jó író és dramaturg. (Egyébként az újrealizmus mint stílusirányzat, az »új« jelzővel a kritikai realizmustól kívánja elválasztani magát, nem a realizmustól általában. De ez az elválasztás sem merev.) Ha nem Zavattini elveit, hanem az általa írt filmeket nézzük (mint: Fiúk a rács mögött, Jónapot elefánt, Biciklitolvajok, Bellissima, A sorompók lezárulnak, Róma 11 óra stb.), a frappáns elveknek megtestesüléseivel ugyancsak nem találkozunk, inkább a mesterien komponált forgatókönyv szálait vesszük észre s azt, hogy az újrealista író (és rendező) közeledése a témához éppen fordítottja a naturalizmusénak, »A leíró író a dolgok felől komponál. Hallottuk — írja Lukács György —, hogyan gondolja el Zola a témához való írói közeledést. Regényeinek tulajdonképpeni középpontja egy ténykomplexus: a pénz, a bánya stb.«¹² Valójában ez a meghatározás nem fejt ki pontosan, hogy ez a »ténykomplexus« mindig *elvont* fogalom csak. Míg Zola egy *elvont* fogalom, fetisizált fogalom *felől* indul el s jut illusztrációs történetei megteremtéséig (melyben az *elvont* fogalom — mint pl. jelen esetben a pénz — mintegy determináló és változhatatlan szerepet kap), addig az újrealizmus mindig egy *valódi* esemény bogozásából indul ki (mint egy lépcső leomlása, egy kerékpártolvaj üldözése stb.) és ebből tárja fel — egyre szélesebben — a társadalom jelenségeit. Nem a történet formálódik tehát itt egy absztrakt fogalom köré, hanem a történet maga tükröz vissza magasabb összefüggéseket. S míg az előbbi módszer a sematizmus ezernyi veszélyét rejt (és rejtette) magában, addig a második csupán az állásfoglalás és az írói tehetség függvényeként válik a realizmushoz közelebbé vagy távolabbivá, de mindenképpen a realizmus jogos igényével lép fel. Míg »az ad hoc megfigyelésen alapuló leírás szükségképpen csak *felületi* lehet«¹³, addig az újrealista filmek jellemzője mindenekelőtt a (sokszor már aprólékos) oknyomozás, a jelenségtől a lényeg felé haladás, a valóság feltárásának igénye, a »miért« megválaszolása. Ki a bűnös a lépcső leomlásában (Róma 11 óra), mi segíthet a nyomorgó tanáron (Jónapot, elefánt), miért könyörtelen a kapitalista társadalom (Biciklitolvajok) — számtalan kérdőjel ez, melyre a film a nézőn keresztül, tehát hatásosan ad választ. Joggal támadja A. Borelli cikkében¹⁴ Zavattini *elveit*, amikor a dolgok miértjének feltárásának igényét is számon kéri, de téved akkor, amikor az alkotásokon magukon is mintegy az agnosztikus pozitivizmus jegyeit véli (ki-mondatlanul is) felfedezni. Merevségében odáig megy, hogy a »neorealismo« legjobb alkotásait sem érti meg: »nem látjuk az újat, mely a régitől születik és nem látjuk a régit, mely fokozatosan elhal« — írja.

¹² Lukács György: i. m. 260. p.

¹³ Lukács György: i. m. 266. p.

¹⁴ Armando Borelli: i. m.

A »Biciklitolvajok« című filmet a magyar Borellik egy időben kiegészítették egy olasz kommunista népgyűlésről felvett híradó-részlettel, mert nem vették észre, hogy a történet végén fiát búsan hazavezető, megálázott munkás sorsa is a kapitalizmust vádolja, s hogy alakja óriásivá nő érzéseinkben, mert erkölcsi fölényét és tisztaságát megőrizte egy olyan társadalom körülményei között is, mely még a »lopást« is megkísérelteti vele; hogy a városban egész sor ismerős és ismeretlen barát vette és veszi körül s nyilvánvaló, hogy ők az erkölcsi győztesek, ők tehát a »születő új«. Ugyanígy, vagy még bővebben lehetne elemezni a többi kimagasló filmet is. (De nem úgy, ahogy néhány évvel ezelőtt egy különben igen tartalmas és jószándékú elemzés ilyen mondatokat is kénytelen volt egy nagy olasz film bírálataként írni; az újrealista alkotásokról általában: »Hiányzik ezekből a filmekből a magasfokú, szervezett tömegmozgalom, a képzett és tapasztalt osztályharcos, a tudatos, nyílt osztálykonfliktus ábrázolása, — ideértve a kormány, a kereszténydemokrata kormány politikáját, államszerveinek képét is. Nem ölelik fel ezek a filmek az egyház bel- és külföldi szerepét s a nemzetközi helyzet ábrázolását sem«.) A valóság az, hogy az újrealista írók (a naturalistákkal-veristákkal ellentétben) nem »kapitulálnak a kész eredményeknek, a kapitalista valóság kész megjelenési formáinak«¹⁵ többek között azért sem, mert (a rendezőkkel együtt) jórésztük a kommunista vagy a szocialista párt aktív tagja s ez műveikre is rányomja bélyegét.

Azt világosan látjuk, hogy (a különféle letagadhatatlan naturalista-verista beütések ellenére) az újrealista alkotások jó része több, mint az imperializmus által önmaga védelmére kitermelt áramlatok produkcióinak bármelyike.

Több azoknál, de még nem a realizmus tiszta megtestesülése. Úgy véljük, kár lenne a »kritikai realizmus« fogalmát vetni fel, mert ezen jobbára egy meglehetősen körülhatárolt korszakot értünk s ugyanakkor a kritikai realizmus zászlaja alá szoktunk sorolni mindent, ami bírálja a fennálló osztálytársadalmat és realista tendenciákat mutat — már ez a kettős értelem is sok zavart okozott (és okoz), nem is szólva, hogy a kritikai realizmus bizonyos »kiüttlanságának«, az »előremutatás hiányának« sok esetben igen kérdéses jegyeit állandóan hangoztatva túlságosan is erős határt vontunk közéje és a (máig sem pontosan meghatározott) szocialista realizmus közé. A huszadik század második felének művészetében a két kategória közötti átmenet számtalan fajtájával találkozunk: közéjük tartozik, *legalább közéjük* tartozik az újrealizmus is. Mindenesetre nagy lépést kell még tennie, hogy a realizmusig eljusson: a krónika, az oknyomozás helyett egyre inkább a *tipikus* jelenségek és hősök felé kell törekednie, azaz egyre merészebben vállalnia kell a kiemelés, az állásfoglalás, a kiválasztás, a sűrítés munkáját és még jobban vigyáznia kell a lényeges és lényegtelen pontos elkülönítésére. Az újrealizmus egy ideig azt hitte, hogy a nyomozó krónikával hű képet festhet. Meg kell azonban értenie, hogy az igazi probléma »az új nézőpont

¹⁵ Lukács György: i. m. 273. p.

elfoglalása, melyről szemléli majd a világot, a szereplők belső egyéniségét kell megteremtenie... íme, azért mondják, hogy a szereplő kérdése a központi probléma jelenlegi elbeszélő irodalmunkban» — írja a *Cinema Nuovo* egyik vezércikke¹⁶ s idézi Carlo Salinari véleményét: a krónikától el kell jutnia a történetig, oda, »ahol a kisebb alakok nem jól vagy kevésbé jól sikerült makettek csupán, hanem a főszereplő szükséges lendítőerejének hordozói, akikre róla esik a fény és akik egyúttal lényeges elemei is az ő megjelenítésének«. Innét kell keresni a kiindulást az újrealizmusból a »realizmusba«.

Salinari elsősorban az irodalomról beszél (s megállapításai még világosabbá teszik — többek között — Pratolini híres regényének, a *Mettellonak* jelentőségét), de véleménye bizonyos fokig a filmművészetre is áll. Az említett vezércikk azonban téved akkor, amikor a mai olasz elbeszélő-irodalomra is csak részint érvényes állítást a filmre úgy értelmezi, hogy a »dokumentum-filmezés« jelenti a neorealizmust, a »kritikai-filmezés« pedig a realizmust. Hiszen arról van szó, hogy a »dokumentum-filmezés«-en (mely egyébként immár nyilvánvalóan jóval több, mint hideg és szenttelen számbavétel) értett újrealizmus egyik fő erőssége az erős kritika, de nem attól lesz valóban realistává, hanem az ábrázolás (és ebben — ha tetszik — a »kritika«) mikéntjétől, a realizmus sajátosságainak további tanulmányozása és alkalmazása útján.

Külön tanulmányt igényelne az újrealista filmek formai kérdéseinek vizsgálata. Ezt a filmművészet belső kérdéseivel, sajátos kifejezőeszközeinek tanulmányozásával foglalkozók nyilván alaposan elvégzik majd. A képpel való jellemzés, a hang, a ritmus, a filmszínészi játék és még annyi más továbbfejlesztésében, a lencsének a köznapi dolgokra fordításában, a Balázs Béla által annyszor és oly jogosan áhított *film-líra* felélesztésében, az erősen epikai jellegű művészet (nem párbeszédeken keresztül) drámaivá tételében a »neorealismo« igen sokat tett és remélhetőleg még tesz is majd. Csak annyit jegyzünk meg, hogy formai kérdésekben az olasz filmművészet éppúgy nem jár rossz úton, mint tartalmiokban, s éppen ezért a népi formák jellemzőit fedezzük fel nála is éppúgy, mint korábban a húszas évek szovjet filmművészeténél. »Az újrealizmus ereje a népi mintájú elbeszélésmódban rejlik, amely telítve van váratlan meglepetésekkel, izgalmas helyzetekkel, megható befejezésekkel, melyeknek az a céljuk, hogy feldűlják, megindítsák a nézőket, hogy képzelőerejüket és érzékenységüket felfokozzák; s ezt az elbeszélő formát őszintén a demokratikus elvek és a társadalmi törekvések hatják át.«¹⁷

Nehéz lenne az újrealizmus további útjára vonatkozóan jóslásokba bocsátkozni. A kezdetben egységes irány tovább fejlődött, több ágra szakadt és egy elméleti-gazdasági válságon is átesett. Melyik ága és hogyan fejlődik tovább — nehéz lenne előre látni. Az újrealizmus mindenesetre már eddig is tekintélyes pályát futott be s ha az olasz filmtermelés ma

¹⁶ Dal neorealismo al realismo. *Cinema Nuovo*, 1953. 33. sz.

¹⁷ Vittorio Spinazzola: Neorealismo e narrativa popolare. *Cinema Nuovo* 1955. 62. sz.

kevesebb nagy produkcióval örvendeztet is meg bennünket, az egész világon egyre erősebben érződő termékeny hatása kárpótolhat a jövőt illetően. Olyan realista igényű kezdeményezés, mely már tizegynéhány év alatt is számos nagy alkotást hozott létre, remélhetően az egész filmművészetnek, de az egész kulturális fejlődésnek is fontos tényezője lesz az elkövetkező években.

J. ELSZBERG

РЕАЛИЗМ И АНТИРЕАЛИЗМ?

(Realizmus és antirealizmus?)*

Lityerturnaja gazeta, 1956. 55. sz.

A művészettörténeti, esztétikai, irodalomelméleti munkákban, továbbá átfogó jellegű cikkekben (például a Nagy Szovjet Enciklopédia második kiadásának *Realizmus* címszavában) mind gyakrabban találkozhatunk azzal a felfogással, amelynek lényegét a következőkben lehet megfogalmazni.

A realizmus nem csupán történetileg kialakult alkotó módszernek és irányzatnak tekinthető, hanem a művészet ősi, kezdetől fogva meglévő sajátosságának is. Éppen ezért a realizmus fogalma azonosul a valóságosság, sőt a művészség fogalmával, a realizmus története pedig — a valóság, az életigazság művészetben való tükröződésének történetével. A kérdés illetően megfogalmazása természetszerűleg arra vezet, hogy a realizmus fogalmát ki kell terjeszteni például az ősközösségi művészetre is (»ősközösségi realizmus«), az antik művészetre is (»mitológiai realizmus«) meg a forradalmi romantikára is, amely »a realizmus formájának« számít. Azokat a művészeti jelenségeket pedig, amelyeket ez elmélet hívei szempontjából már semmiképpen sem lehetett »hivatalból« a realizmus fogalmkörébe sorolni, antirealista (vagyis az élet igazságától teljesen idegen) jelenségeknek tekintették. Ebből kiindulva a művészet történetét a filozófia, a materializmus és az idealizmus közti harc történetének nyílt és közvetlen analógiájára a realizmus és az antirealizmus harcává minősítették.

Nem nehéz megérteni, hogy ez a felfogás a vulgáris szociológia reakciója volt, amely durva egyszerűsítéssel bármilyen művész alkotásait »osztályhelyzetéből« próbálta levezetni, és szemet akart hunyni a művészet életről fakadó igazsága felé. De e felfogás képviselői, abbéli törekvésükben, hogy megcáfolják a vulgáris szociológiai sémákat, maguk is túlzásokra ragadtatták magukat, s alaposan beleestek a sematizmus meg a történelmietlenség hibájába. A valóság, az életigazság művészetbeli tükröződésének történetét azonosították a realizmus történetével, s ezáltal két, egymással szorosan összefüggő, de minőségileg különböző kérdést keverték össze.

A marxi—lenini tükrözési elméletből kiindulva minden kor, nép és irányzat művészetét (természetesen itt az igazi művészetről, nem pedig, mondjuk, a modern formalizmus szellemétől sugallt úlművészetekről beszélünk) abból a nézőpontból kell tanulmányoznunk, hogy mennyiben tükröződik benne a valóság. S ekkor felmerül az a kérdés, hogy a művészek milyen alkotó módszerrel öntötték formába művészetükben a valóságot.

Szögezzük le, hogy alkotó módszeren a valóság ábrázolásának azokat az alapvető művészi elveit értjük, amelyeket valamely irányzat írói alkotó tevékenységükben érvényesítenek, s amelyek az írók mindegyikének stílusában messzemenően egyéni módon nyilvánulnak meg.

Fejlődése során a realizmus a valóság művészi tükrözésének leghatalmasabb és élenjáró módszerévé vált. Dehát nem voltak más alkotó módszerek, amelyek lehetővé tették a valóság egyik—másik oldalának vagy elemének valósághoz hű tükrözését? Vajon az a vitathatatlan tény, hogy az ősközösségi művészet is híven tükrözte a valóság egyes vonásait, arra készíthet-e bennünket, hogy ne próbáljuk pontosan, történelmileg konkrétan meghatározni a művészet jellegét, s feljogosíthat-e minket, hogy »realizmusnak« nevezzük? Az említett felfogás hívei kénytelenek vagy elítélni és az »antirealizmushoz« sorolni a lényeges művészi jelenségek

* Kihagyásokkal közöljük.

egész sorát, vagy pedig ellenkezőleg, realistáknak nevezni a legkülönbözőbb fajtájú, egymástól elvileg különböző műveket.

E felfogás védelmezői a leggyakrabban kénytelenek a két véglet közt ingadozni, a következő eléggé naiv megfontolásból: hát létezett-e valaha olyan nagy művész, aki ne lett volna realista? Hát »szabad-e«, »illendő-e« egy nagy írótól (főleg jubileumi, megemlékező cikkekben) megtagadni a realista címet?

A legrészletesebben G. Nyedosivin *Művészetelméleti tanulmányok* (Isszkussztvo kiadó 1953.) című könyve foglalkozik ezzel a felfogással. Meg kell mondani, hogy a művészet jelenségeinek elvárt értelzése és az elemzés tartalmassága, amely a könyvre jellemző, nézetünk szerint még világosabban feltárja a szerző kiindulási tételeinek belső ellentmondásosságát és tarthatatlanságát. Ennek az érdekes könyvnek az írója kétségkívül látja az általa védelmezett séma gyenge oldalait, jóllehet igyekszik megmagyarázni őket. G. Nyedosivin véleménye szerint »a világ művészetének egész történetét úgy lehet elképzelni és úgy kell tanulmányozni, mint a világ művészi megismerésének történetét, vagyis mint az objektíve igaz, más szóval realista művészet keletkezésének, kialakulásának és fejlődésének, valamint a különféle antirealista irányzatokkal vívott harcának történetét«. Csaknem azonos megfogalmazásra bukkanunk V. Kemenovnál, aki szerint »az irodalom és a művészet története nem más, mint két alapvető irányzat: a realizmus és minden más antirealista áramlat harcának története« (*A marxista-leninista esztétika néhány kérdése* című gyűjtemény).

Ebből a szempontból a világ művészi megismerésének egész története a realizmus történetére vezethető vissza, az összes többi művészeti áramlat pedig nem más, mint a valóság igazi megismerésének akadályozója. De maga Nyedosivin is elismeri, hogy »a múlt művészetéből egyetlen olyan alkotást sem ismerünk, amelyben ne lehetne felfedezni az objektív igazság valamilyen elemét«.

Ez a megállapítás lényegében véve megcáfolja a szerző kiinduló tételét. Ebből ugyanis az következik, hogy a realizmuson kívül léteztek más alkotó irányzatok is, amelyek ilyen vagy olyan mértékben a valósághoz híven tudták tükrözni az életet. Szerzünk a következő magyarázatot kénytelen adni: »Ezt persze nem kell mechanikusan értelmezni, úgy hogy valamely kor összes művészeit egyszerűen feloszthatjuk realistákra és az antirealista irányzatok híveire. Az említett ellentmondás a művészetben láthatóan bonyolultabb formákat ölt, mint a filozófiában, amely a valóságot elméletileg általánosítva magyarázza, s amely éppen ezért többé-kevésbé világosan megadja a megfelelő választ a filozófia alapvető kérdésére — arra, hogy mi az elsődleges, a lét-e, avagy a tudat.

A művészetben egy és ugyanazon művész alkotásában rendkívül ellentmondásosan fonódhatnak össze a realista meg az antirealista tendenciák.«

A kérdés ilyen felvetése azonban arra vezet, hogy lemondanak a nem realista irányzatokhoz tartozó művészek alkotó módszerének meghatározásáról. Ezt a »módszert« ugyanis ebből a szempontból mindig a következő szabványformuláva lehet jellemezni: »antirealizmus plusz egyes realista tendenciák vagy vonások«. Ez pedig csak elleplezi azt a harcot, amely valóban folyik a realizmus képviselői meg az ellenséges tendenciák közt a valóság mélyreható és igaz ábrázolásáért. Könnyen megállapíthatjuk, hogy magának a realizmusnak mint alkotó módszernek a fogalma is elveszti ezáltal mindennemű történelmi meghatározottságát, hiszen itt a realizmusról általánosságban van szó, anélkül, hogy egyáltalán megpróbálnák meghatározni a realizmusnak mint alkotó módszernek az adott korban meglévő sajátosságait.

De mindenesetre a realizmus meg az antirealizmus ellentétességéről adott fenti magyarázat ütközik azzal az elképzeléssel, hogy a múlt és a jelen művészetének összes jelenségeit realista és antirealista jelenségekre lehet felosztani, amelyek harcban állanak egymással.

Vitathatatlan, hogy a realizmus, tevékenyen bekapcsolódva a kor politikai, eszmei és osztályharcába, küzd — az adott történelmi időszakban sajátos formában és sajátos eszközökkel — a reakciós romantika és a naturalizmus, az esztetizmus és a formalizmus, a »tisza művészet« és a haladó művészetel szemben álló más, antirealista irányzatok ellen.

Világos az is, hogy e folyamatok szorosan összefüggenek az esztétikai tanítások harcával, amelyek mindegyike materialista vagy idealista jellegű. De a filo-

zóiában meg az esztétikai elméletben folyó harc törvényszerűségeit megenged-
netlenül dolog mechanikusan átvinni a művészi gyakorlat területére. A képek és
alakok, amelyekben a művész gondolkodik, konkrét érzésszel tartalmukkal véde-
keznek az önkényes értelmezés, megvilágítás ellen.

A realizmus fejlődése a reneszánsztól kezdve abban az irányban haladt, hogy
egyre sokoldalúbban ragadja meg a valóságot, hogy — Engelsnek Lassalle-hoz írott
ismert levelében használt kifejezésével élve — »a gondolati mélységet, a tudatos
történelmi tartalmat« összekapcsolja »a shakespeare-i elevenséggel és gazdagság-
gal.« (Marx—Engels *Művészetéről, irodalomról*, Szikra, 1950. 50. p.)

Ugyanakkor a realizmus evolúciója igen bonyolult, ellentmondásos volt, s egy-
részt a »shakespeare-i elevenség és gazdagság«, másrészt a »gondolati mélység«
egyenlőtlenül fejlődött — elég, ha ebben a vonatkozásban a reneszánsz realizmu-
sára és a felvilágosodás realizmusára gondolunk.

A realizmus meghatározásakor természetes kiindulásul szolgál Engels klasz-
szikus meghatározása: »A realizmus az én nézetem szerint magában foglalja a
részletek hűségén kívül a tipikus jellemek körülmények közötti hű ábrá-
zolását.« (Marx—Engels *Válogatott levelek*, Szikra, 1950. 471. p.)

A realizmus meghatározása és megértése szempontjából — mint ezt az egész
megelőző művészi fejlődés története és a modern művészet gyakorlata bizo-
nyítja — óriási, sok szempontból alapvető jelentősége van a jellem fogalmának.
Azok, akik a realizmusnak az ősidőktől kezdődő létet próbálnak tulajdonítani,
mindenekelőtt ezt a rendkívül fontos esztétikai fogalmat tévesztik szem elől. G.
Nyedovin például, amikor az ősközösségi társadalomra jellemző »igen erőteljes,
realista, a valósághoz közelálló alkotásról« beszél, s megállapítja »az állatfigurák
ábrázolásában megfigyelhető rendkívüli biztosságot és kifejezőerőt«, amely e mű-
vészet sajátja, kénytelen elismerni, hogy »maguknak a jelenségeknek a köre,
amelyet az ősközösségi társadalom művésze átfog, igen szűk. Csaknem kizárólag
állatokból áll — a hön óhajtott vadászszákmány ábrázolásából — és emberi figu-
rákból, amelyeken a legdurvább módon rajzolódnak ki a test formái.«

Az emberi jellem problémája tehát itt a legmesszebből sincs érintve. Így az
ősközösségi művészetet csak abban az esetben lehet realizmusnak tekinteni, ha
realistának ismerünk el minden olyan művészi alakot, amely hasonlít a valóság
által ábrázolt jelenségéhez, teljesen függetlenül az illető alakot meghatározó al-
kotás művészi koncepciójától és a művész alkotó módszerétől.

Azoknak a művészi elemeknek növekedését, amelyeket a későbbiek során
a realizmus fejlesztett ki, nem lehet azonosítani a realizmusnak mint kialakult
alkotó módszernek a megjelenésével. A realizmust az egész megelőző művészi fej-
lődés készítette elő, de a realizmusról, mint alkotó módszerről, véleményem sze-
rint csak a reneszánsz korától beszélhetünk.

A realizmus kialakulásának folyamata a legszorosabb kapcsolatban áll a
feudalizmusellenes felszabadító mozgalommal, a burzsoá nemzetek kialakulásával,
az élenjáró kultúra és tudomány, nevezetesen a természettudományok egész fej-
lődésével, a személyiség felszabadításáért és kibontakoztatásáért vívott harccal,
azzal a harccal, amely nagyszerűen egyénített, erőteljes, az emberek tudatát nagy-
mértékben alakító jellemek létrehozásában tükröződött művészien.

E tekintetben nagy módszertani jelentőséggel bír Engels Lassalle-hoz írott le-
velének következő megállapítása: »Az ókoriak jellemzési módja manapság már
nem elegendő, s itt — úgy vélem — nem ártott volna, ha kissé jobban számot vet
Shakespeare jelentőségével a dráma fejlődéstörténetében.« (Marx—Engels *Művé-
szetről, irodalomról*, 50. p.)

Engels ezzel kiemeli azt a principiális sajátosságot, amely az új irodalom em-
ber- és jellemábrázolását az antik irodalométól megkülönbözteti.

Ennek kapcsán feltétlenül meg kell jegyeznünk, hogy Marxnak az antik mű-
vészetéről adott nevezetes jellemzéséből egyáltalán nem következik olyasmiről, hogy
ezt a művészetet »antik realizmusként« kell értékelni. Marxnak a görög művé-
szetről, »az emberi társadalom gyermekkorának« tükröződéséről alkotott nézete
nemcsak e művészet szépségeit foglalta magában, hanem annak korlátait is.

Az antik irodalom plasztikusan mutatja azt a minőségi sajátosságot, amelyet
az ókori művészet az emberi személyiség ábrázolásában felmutatott. E művészet
talaja, mint Marx hangsúlyozta, a mitológia volt, s ezért van az, hogy az ókori

Görögország eposz- és drámairodalmában a személyiség nemcsak individuális ereje teljében, sajátosságában, gondolatai és tettei szabadságának tudatában jelentkezik, hanem a külső, »isteni« erőtől való függésében is.

Igy például Euripidesz »Hippolytosz« című tragédiájában a hős alakját kétféleképpen kell értelmezni. Egyrészt a szerelmi szenvedélytől idegenkedő, s a heli len játékokon lelkesen résztvevő Hippolytosz tisztasága és erényessége: a hős egyéni tulajdonságai. Ugyanakkor Hippolytosz lényegében szeretőjének, Artemisz vadász-istennőnek isteni vonásait hordozza magán. Hippolytosz alakja ezért nem nevezhető jellemnek olyan értelemben, amilyen értelemben az például Shakespeare alakjaiban testet ölt, jóllehet a realizmusra mutató elemek az antik tragédiában, éppen Euripidesznél, különösen erősen domborodnak ki.

Ezzel szemben Shakespeare *Macbeth* című tragédiájában a boszorkányok és Hecate alakjai egyáltalán nem változtatják a darab hősei az isteni akarat eszközévé vagy földöntúli vonások tükrözőjévé. A boszorkányok lényegében magának Macbethnek a vágyait és rémlátásait jellemzik.

A boszorkányok ráolvasásaikkal nem határozták meg Macbeth jellemét. A látomások csak fellobbanthatták a hatalomyágy lángját, amely úgyszólván benne égett keblében. Macbeth bukása jelleme belső logikájából, fejlődése körülményeiből fakadt, nem pedig külső erők beavatkozásából.

A realizmus megjelenése természetszerűleg rendkívül hosszas és bonyolult folyamatoknak volt a végső eredménye. Az antik művészetben már megmutatkoztak azok az elemek, amelyeket később a realizmus alkotóan folytatott és kifejlesztett. A korai reneszánsz művészetében a jellemábrázolás elvei bizonyos vonásaikat tekintve még rokonok az antikvitással. Ezért, mint a *Dekameron*hoz írott előszavában A. Stejn megállapítja, Boccaccio nem tartotta szükségesnek a fizikai szépség leírását, mert ebben csak a normának való megfelelést látta. Elégségesnek tartotta pusztán utalni arra, hogy az illető szereplő szép volt...

A fentebb vizsgált felfogás egyik legkomolyabb fogyatékosága az, hogy elszegényíti a szocialista realizmus által átvett klasszikus hagyományok gazdagságáról és sokféleségéről alkotott elképzeléseinket, szimplifikálja a művészet alkotó irányzatainak bonyolult és ellentmondásos fejlődési folyamatát.

Különösen akkor válik ez világossá, ha megnézzük a forradalmi romantika értékelésének példáját. A bírált felfogás hívei hajlamosak arra, hogy a forradalmi romantikában csupán a »realizmus formáját« lássák. Bizonyítékul szolgálhat erre A. Anyiksztt egyébként tartalmas cikke *Schiller realizmusának jellegéről* (*Tyatr* című folyóirat, 1955. 5. szám), amelyben a szerző a *Räubert* meg a *Don Carlost* realista alkotásnak tekinti. A. Anyiksztt érvelésében újra találkozunk azzal a már ismerős tendenciával, amely az alkotó módszer kérdése helyébe a valóság tükrözésének kérdését állítja a művészetben: »A *Don Carlos* — amelyet a schilleri romantika tipikus megnyilvánulásának szoktak tekinteni — lényegében reális ellentmondást tükröz, a feudális monarchia erőinek és az ellene küzdő szociális felszabadító mozgalomnak a harcát.« »De talán — írja a továbbiakban a szerző — Schiller heroizmusa romantikus volt? Erre tagadóan válaszolunk, Schillernél a heroikum — realizmusának egyik legfontosabb vonása. Ez a valóságból, azoknak a haladó németeknek a jelleméből és tevékenységéből merítette, akik ugyan kevesen voltak, de mégis csak léteztek: azt az erőt képviselték a német nép társadalmi és szellemi életében, amely e nép történelmi fejlődésében igen fontos szerepet töltött be.«

Igy tehát Schiller drámáinak realizmusát az bizonyítja, hogy magának a valóságnak az erői és ellentmondásai tükröződnek benne. Azt a kérdést, hogy ezek az erők és ellentmondások milyen módszer szerint öltöttek művészi formát, a szerző egyáltalán nem világítja meg, ha csak nem tekintjük megvilágításnak az olyasféle homályos megállapításokat, mint: »Schiller realizmusa — sajátos fajtájú realizmus«, vagy az olyan, egyenesen furcsa (különösen az adott cikk összefüggésében furcsa!) megjegyzéseket, mint például: »Schiller módszere a művészetben az »eszményi!« módszere.«

Ugyanakkor, Schillert és drámáját Victor Hugóval és a *Ruy Blasszal* állítva szembe, Anyiksztt határozottan tagadja e mű realizmusát, mégpedig a nagy francia író módszerére hivatkozva: »Schiller drámáiról módszerének realista lényege mindennél világosabban kiderül akkor, ha a megnevezett darabok bármelyikét

összehasonlítjuk egy olyan tipikusan romantikus drámával, mint amilyen például Hugo *Ruy Blasa*. Hugónál maga a tartalom irreális. E műben Hugo szintén a despotizmus és a szabadságra való törekvés harcát igyekszik ábrázolni, de e konfliktus nála teljesen kizárólagos és egyáltalán nem tipikus formákban fejeződik ki.

De hiszen a valóság ellentmondásai Hugónál is tükröződnek. Anyikszit maga megnevezi őket: »a despotizmus és a szabadságra való törekvés harca«. Miért nem ismeri hát el Hugo drámáját realizmusnak vagy legrosszabb esetben »a realizmus formájának«?

A szocialista realizmus úgy veszi át a klasszikus örökséget, hogy mélyrehatóan, kritikus szemmel értékeli és alkotóan elsajátítja annak legjobb, legerőteljesebb oldalait. Éppen ezért külön meg kell vitatni azokat a kérdéseket, amelyek a realizmussal és annak történetével, a megismerésben és az emberek nevelésében betöltött szerepével, a realizmus esztétikájával kapcsolatosak. E kérdéseknek művészetünk fejlődése szempontjából igen nagy jelentőségük van.

A kutatásokat olyan irányban kell folytatnunk, hogy — a legteljesebb elméleti alaposság és történeti konkrétság mellett — felismerhessük az összes nagy realista művész alkotásainak kimeríthetetlen sajátosságait, a megismerésben betöltött jelentős szerepét és a milliók tudatára gyakorolt hatását. Ezzel nyújtunk valódi segítséget a szocialista realista irodalomnak és művészetnek.

Ford.: Nagy Géza

Albert Pražák

(1880—1956)

1956. szeptember 20-án Prágában, hetvenhat éves korában. meghalt a cseh irodalomtudomány egyik legnagyobb élő képviselője, s az egész cseh szellemi élet egyik legérdekesebb s legjellemzőbb típusa: Albert Pražák. Már néhány éve nem adott elő az egyetemen, melynek legnépszerűbb tanára volt, s már hosszabb ideje betegeskedett, de lankadatlan szelleme változatlanul érezte a serkentő hatását nemzete életének majd minden kategóriájában s érezetni fogja még soká ezután is. Megjelenésében s fellépésében férfias méltóság érződött. Barnaképű, fekete hajú, vizsgálódó tekintetű, mély hangú férfi volt, remek előadó s hatásos nevelő. Kiapadhatatlan mondanivalója volt a cseh szellemi életről, melynek múltját tüneményesen tudta mindig összeegyeztetni a jelennel, élő írókról beszélvén mindig régieket hozott elő hasonlatképpen, s régieket idézvén egy-egy szónál megállott, mert eszébe jutott valamely élő költőnek nemrég megjelent verse, egy strófa, melyet ugyancsak fejből idézett, mint ahogy mindig, évtizedeken keresztül, szabadon adott elő, soha nem írta le előadásait. E tekintetben hasonlított Riedl Frigyeshez, csak mértéktartásban különbözött tőle. Született diplomata volt, aki mértéktelenül képviseli a rábízott feladatot s lépten-nyomon neveket, adatokat tár fel s tüstént hagyományt avat, s fölírja, mint egy számsorba, gyorsan es eltörölhetetlen keménységgel. Tanítványainak s olvasóinak egyaránt úgy tűnt fel, mint egy győzhetetlen hadvezér. S a valóságban is az volt, amikor 1945 tavaszán a prágai cseh fölkelés elére állott s fegyverrel a kezében vezette a prágaiakat a németek ellen. míg el nem érték a cseh fővárost a szovjet csapatok.

Középiskolai tanár volt még, de irodalomtörténeti s kritikai munkásságára, főleg egy Vrchlický-tanulmányára, már felfigyelt az irodalmi közvélemény, amikor az első világháború után, az éppen megalakult Csehszlovákia kormánya Albert Pražákot Pozsonyba küldte irodalomtanárnak a Komenský-egyetemre. Ezt az egyetemet is tulajdonképpen Pražák alapította társaival. Ez a húszas évek elején volt, amikor a magyar egyetemet megszüntették Pozsonyban, s helyébe csehszlovák egyetemet szerveztek. Amíg felépült a mai központi egyetemi épület, az új egyetemet többfelé helyezték el, a bölcsészkart például a Duna utcai leánygimnázium egyik szárnyában. Ott tanított Albert Pražák, ott írta cikkeit, tanulmányait, könyveit, több mint tíz éven át, ott szerkesztette a rábízott folyóiratokat és könyvsorozatokat. Céhbeli író volt s fáradhatatlan kutató, fölfedező és igazoló. Mit kellett igazolnia ennek a tehetséges és szellemes stilsztának? Pražák és kortársai a csehszlovák politikai egységet kívánták hitelesíteni az irodalomtörténetben s általában a művelődéstörténet egész skáláján. Pražák kimeríthetetlen ötletekkel és adatokkal igazolta a tézist, mint egy nagykövet s egy szorgalmas íródeák. Feladatának minden részét pontosan és lelkesen teljesítette. Élénken mutatja ezt az általa szerkesztett Bratislava című folyóirat. Pedig ez a feladat nem volt könnyű, mert óhatatlanul összeütközésre vezetett az egyre hevesebb s egyre ingerültebb szlovák nacionaliz-

mussal, amely a szlovák öncélúságot látta veszélyeztetve Pražák hódító tanári és írói munkásságával. Így történt, hogy a sarjadzó szlovák irodalomtudomány, bár Pražák nevelte, szembefordult mesterével, felhasználva Pražák adathalmazó s retorikai elevenségű módszerét.

Majdnem másfél évtizedes pozsonyi működése alatt közel száz tanulmányt írt a cseh és szlovák irodalom kölcsönösségéről s egységéről, felidézve főleg a XIX. század szlovák szellemi életét és íróit, a kényes korszakot a század közepén, amikor a szlovákok elhagyják a cseh közös irodalmi nyelvet s a nép nyelvét irodalmi nyelvvé teszik. Pozsonyba érkezésekor már Pražák magával hozta Prágában 1922-ben megjelent könyvét, a Stúr korszakáig terjedő szlovák irodalomtörténetet, amely máig is fontos monográfiája a szlovák irodalomtudománynak. A csehszlovák egység szellemtörténeti szemszögével nézte s gyűjtötte az anyagot apró s nagyobb tanulmányaihoz, pontosan feltérképezve Szlovákiát s odahelyezve a szlovák szellemi élet minden faktorát a stilizált múltba. Mint tanítványának, alkalmam volt szeminárium gyakorlatokon s előadásain megfigyelni fáradhatatlan kutató kíváncsiságát, szenvedélyes érvelését, cáfolhatatlan hitét. E szlovák vonatkozású munkássága során került Albert Pražák érintkezésbe a magyar irodalommal, irodalomtudományunkkal és egész múltunkkal, mely hevesen ott kísérté munkáját, amikor a szlovák múltban végezte csoportosító és eligazító munkáját. Előadásaiban és tanulmányaiban gyakran idézett magyar adatokat s szövegeket is, bár nem tudott nyelvünkön. Szlovák diákjai, akik jól értettek magyarul, fordították le neki a szöveget. Sajnos, Pražák a magyar irodalmi műveltséget nem ismerte s cseh és szlovák affinitásait csak mellékesen tárta fel. Kutatásai során azonban találkozott vele, s volt eset, hogy a magyar—szlovák és magyar—cseh kölcsönösséget maga is, műsoron kívül, megvilágította. Szándéka és föltett igénye szerint azonban a magyartól eltávolodó csehszlovák szálakat kereste s bogozta össze, így, e negatív kép szenvedélyes megmutatásával is rámutatva a pozitív kölcsönösség valódi nagyságára s irodalomtudományi kutatásának szükségére.

Albert Pražák a polgári demokrata Csehszlovákia fölbomlása előtt visszatért Prágába, s a prágai Károly-egyetemen a cseh irodalomtörténet katedráján működött tovább. Pozsonyi éveiben is írt tanulmányokat a cseh irodalom egy-egy nagy jelenségéről, ezt a munkát azontúl új lendülettel folytatta. A cseh irodalomtörténet kiváltképp értékeli Neruda-tanulmányait. Jan Nerudáról, a nagy cseh klasszikusról írta Pražák doktori disszertációját s életművének jelentős részét. Pražák adta ki Neruda levelezését is. Több tanulmánya szól a cseh reformkorról, a XIX. század első évtizedeiről, ez volt az a korszak, amelyről egyetemi előadásain is előszeretettel szólt. Csak egy Pražák-bibliográfia fogja kideríteni, hány tanulmányt írt erről a tárgykörrel. Egykor Pražák, Kollár és Šafárik nyomán, szíves-örömmel próbálta a magyar kultúra szűkreszorítását a német irodalmi műveltség tágitásával elérni, utóbb azonban rádöbrent ennek veszélyességére. A nacionalista magatartású tanár és literátor ekkor újfent hangsúlyozza a cseh nemzeti ocsúdást a XIX. század elején, amelyben annyi párhuzam van a magyarral s annyi eleven kölcsönösség is a Kisfaludyt átvevő Čelakovskýtól a Kossuthot imádó Fričig s 1848-csah megmozdulásáig. Mikor a németek elfoglalták Prágát, 1939-ben, míg lehetséges volt, a cseh újjászületés éveiről tartotta kollégiumait Pražák, mindig pattanásig feszült csendben, bátor és alluziókban bővelkedő módon. Csoda-e, hogy vezére lett a cseh ellenállásnak 1945 májusában? Mindig közös nevezőre tudta hozni az értelmi és érzelmi elemeket. Nevezetes könyvet írt erről a cseh ellenállásról is s

megkapta érte a legnagyobb állami kitüntetést. A felszabadulás után a prágai Szláv Intézet élére került s ugyanakkor folytatta tanszéki munkáját az egyetemen s szerkesztői munkáját a kiadások terén. Kitűnő művet írt a cseh irodalom első nemzeti nyelvű művéről, a koraközépkori Alexandreis-époszról, megírta a szlovák irodalom összefoglaló történetének egy kötetét, s végül, visszatérve élete ifjúkori kedvenc témájához, szubjektív lüktetésű szép könyvet publikált Jaroslav Vrchlic-kýről. Távozása úrt hagy a cseh szellemi életben, de tanítványainak serege tovább viszi Albert Pražák magatartását, ahogy ezt már évek óta láthatjuk és észlelhetjük.

Szalatnai Rezső

Corrado Alvaro emlékezete*

(1895—1956)

„Dél-Itália valami kis falvából való volt, nem híres vidékről, ahol semmi más nincs, csak pásztorok és pásztorok. A falábak közt csüngő dombormíves harang volt a vidék egyetlen műtárgya« — írta egyik szereplőjéről Corrado Alvaro a *Vent' anni* (Húsz év) c. regényében. Ő is innen indult el, a hegyipásztorok nyomorúságos, küzdelmes világából, és ez az emlék, ez az indulás nemcsak témáit szabta meg jóidőre, hanem egész világlátására rányomta mindhalálig tartó bélyegét. Mindvégig volt benne valami a ráérősen, de megfontoltan szemlélő-gondolkodó, emberséges, félrevonuló hegyipásztorból. Magános jelenség volt Alvaro, sok vitának, magyarázásnak és félre-magyarázásnak tárgya és alanya. Mert egyes vaskalapos kritikusok kategorizáló elméje sokszor tanácstalanul áll az új, a minden eddigi rendszerből kinövő új előtt. És Alvaro írásművészetéről még sokat fognak vitatkozni, és már ez a tény is arra vall: egy bonyolult író-egyénség áll előttünk, aki megélte és átélte zaklatott évszázadunk zavaros évtizedeit, s azt oly sokrétűen, lelkiismeretes művészi elemzéssel adta vissza, mint talán senki a korabeli olasz irodalomból, de még az európaiból is kevesen.

Művészetének mindvégig uralkodó vonása az emberiség, az elnyomottak szeretete volt. Végigjárta a korabeli olasz irodalom minden útját és szakújtját, a regionalizmustól, a »mágikus realizmus«-tól, a rondista esszéizmustól a különböző izmusokon keresztül az utolsó idők leegyszerűsödött, a dolgok mélyére hatoló sallangtalan útirajzaiig és lélekbemarkoló naplójáig, a *Quasi una vita* (Csaknem egy élet)-ig. De minden bűnt az író szenvedélyes azonosulása teszi sajátosságossá, egyénivé, hitelessé: légyen az a pásztorok világa, vagy a jelenkor polgári intelligenciájának válaszüttja, ő minden kérdést lelke legmélyéig él át. És vergődik, tűnődik, számára semmi sem felszínes, jelentéktelen, ezért is találod írásait mindig komolynak, sőt komoraknak. A nép szenvedéseit, az igazságtalanságokat, a hibákat ő nem a bíró felülemelkedő, tárgyilagos, és mindig kissé hűvös szemével, hanem a bűntárs gyónó lelkével tárja elénk, és fájdalmasan keresi az igazságot, az emberit. Amit Alvarónál az »írás gyötrelmének«, a »kifejezőkeresés kínjának« neveznek, az tulajdonképpen részvétel végyes bánat az író magaalkotta emberei, azok sorsa, problémái miatt. Elsősorban lírikus ő, az együttérzés indítja el tollát, s írás közben egyre sűrűbbek lesznek reflexív, elsőszemélyű megállapításai. És ez nemcsak egyes műveiben van így, mint az »*Età breve* (Rövid kor), vagy a *L'uomo è forte* (Erős az ember) c. regényekben nyomomon követhető, hanem egész életművében van valami tendencia a lírizmustól a reflexióig, az 1930-ban írott *Gente in Aspromonte*-tól (Emberek az Aspromontén) a háború utáni évek folyton gomolygó forgatagában született novelláskötetig, amelynek címe: *Parole di notte* (Szavak az éjben. 1955). Mert művészetével szeretett volna

* Unità, 1956. július 28. sz.

Società, 1955. 3. sz.

fényt hozni a sötétségbe, szenvedélyesen kereste az egyensúlyt az emberi viszonylatok hullámvászában.

»Magunkról, életünkéről, városunkról beszélni: egy módja annak, hogy megértjük, mi történik körülöttünk. Néha észre sem vesszük, hogy élünk, csak mikor beszélünk róla; szinte felfedezzük, feltaláljuk beszéd közben« — írja egyhelyütt. S élete vége felé valóban túlsúlyra jutott írásaiban az elmélkedés, a »felfedezés«, az analízis. Így jutunk el a *Quasi una vita*-ig, emlékezéseinek gyűjteményéig. Nemcsak egy ember, egy egész nemzet, egy egész nemzedék lelkiismeretvizsgálata ez a mű, tisztázás, önvizsgálat és ítélet. S mindez nem személytelenül, hidegen, hanem osztozva a hibákban, bűnökben, felelősségben és bűnhődésben. Meg akarta váltani a halódó polgári műveltséget, és legelső lépésként az irodalmi kultúrát megmenteni. Megalapította az írók szakszervezetét, amelyet halála napjáig vezetett, hogy összefogja az írókat, politikai súlyt adjon nekik, megvédje érdekeiket és anyagilag támogassa a rászorulókat. Ízig-vérig, szívvel-lélekkel benne élt korában s a szeizmográf érzékenységgel reagált az élet minden rezdülésére. Jól vagy kevésbé jól, — de mindig bátran, őszintén, emberséggel foglalt állást amellelt, amit szépnak-jónak tartott. Nem az ő hibája, hogy kora kevés ilyennt nyújtott, — s ezért magatartása jobbára elutasítás, félreállítás.

Alvaro pályájának kiinduló állomása: a *Gente in Aspromonte*, a nyomorult, öntudatlan lázadó parasztok, pásztorok világa. Itt érezhető legjobban a vergai indíték, mind témában, mind stílusban, mind dialektális nyelvezetben. A probléma, az emberi alakok mögött álló társadalmi erők rajza itt a legvilágosabb: Argiró pásztor ki akar törni s felemelkedni környezetéből. Neki azonban ez nem sikerül: négy ökre elvesztésével a cél elérhetetlen távolba kerül. Fiával próbálja meg a följutást, s kiizzadja, hogy fölveggyék a szemináriumba. Argiró gógós, büszke a »kikerült« fiúra, társai ellenséges szemmel nézik, a fiú viszont elidegenedik, megtagadja apját. Antonello, a másik fiú, akinek a vállára szakad az egész próbálkozás, tehetetlen bosszújában felgyűjtja az erdőt s lemészárolja a nyájakat. A fölemelkedés vágya szükségyszerűen lázadásba torkollik — noha ez a lázadás vak, iránytalan —, mert ez a társadalom nem adja meg a fölemelkedés lehetőségét. Az egyetlen út a művelődés, mely így az osztályharc eszköze lesz, de ez az út is hazugnak bizonyul: a szemináriumban nevelkedett paraszt elszakad osztályától (ez a téma majd visszatér az *Età breve*-ben), és végleg beleolvad a városi kispolgárságba. Alvaro útja is ez, és következő műveinek témái a bérkaszárnnyák mocskos hónaposszobáiban játszanak, ahol a falak mögött intim házi zajok hallatszanak, és csak erotikus kalandok tartkítják a kispolgár egyhangú, komor napjait. De a vidéki, aki lejött a hegyekből, azzal a szent elhatározással, hogy meghódítja a világot, nem találja helyét a város bábélében, állandóan föl-fölrémlik a falu idillje, a hegyek örök megingathatatlan-sága, éles kontrasztként a város tűnékeny mulandóságával. Lelkét valami meghatározatlan fenyegetés zavarja meg, ami azután valóságos megszállott rettegésbe csap át, rettegésbe a társadalom fölborulásától, a szociális egyenlőségtől.

A reális ábrázolás igényét ekkor a pszichológiai mélység, a tudatalattinak boncolgatása váltja föl Alvarónál. A *Solitudine*, az *Età breve* jelzik ezt a szorongással, sötétséggel teli világot, amely a háborús korszak zürzavarának irodalmi átszűrődése. Így jutunk el a fasizmus bátor elutasításáig, s a polgárság magatartásának kemény bírálataig az 1944 végén írott *Italia félreáll?* c. műben. Ebben az elemző, politikus írásban rámutat az olasz és az egész európai polgárság véteikre, tehetetlenségére, szembeállítva vele a nép erejét. De bármennyire elítéli is a burzsoáziát, elszakadni sosem képes tőle, — s ez a vergődés, ez a kiábrándultság adja meg Alvaro írásainak sajátosan komor ízét, amelyek teljességgel nélkülözik például a vidámabb, optimistább részeket.

Hogy nem tudott más ideált találni magának, arra némiképp magyarázat a *L'uomo è forte* című regény, amely tiltakozás az egyszemélyi diktatúra és az ebből eredő jogtalanságok ellen. Alvaro szovjetunióbeli utazása után született ez a mű, épp a személyi kultusz »virágkorában«, s ha azidőben az olasz kommunista irodalomkritika elmarasztalta is — tápot adva ezzel a reakciónak, hogy Alvarót mint kommunistaellenes íróát játsszák ki —, ma elégtételt kell szolgáltatni ennek az őszinte polgári művésznek, aki ha nem volt is kommunista, hitvány rágalmazásra

nem volt kapható. Ez a tapasztalás mindenesetre megmagyarázza Alvaro elfordulását ettől az ideáltól is, melynek ő éppen kinövéseit vette észre.

Ma már meghaladott álláspont azt állítani, hogy Alvaro a menekülésben, a visszahúzódsban találta meg az egyetlen megoldást. Egész életműve a cáfolat erre, amely mindig a legégetőbb kérdéseket vetette föl, az igazság föltárásáért küzdött. De éppen mert a teljes igazságot kutatta, nem tudott igaz szívvel állást foglalni, teljes odaadással kiállani semmiféle olyan ideológia mellett, amelyen valami csorbát vett észre.

Nem volt dialektikus gondolkodású, ez kétségtelen. Nem a fejlődés irányát, hanem a pillanatnyi helyzetet látta és azt is elemezte. Páratlanul élesen és mélyrehatóan, mert egész beállítottsága, irodalmi és filozófiai műveltsége a reflexió, az analízis felé sodorta. Hatalmas olvasottsága megismertette vele az egész európai irodalmat Proust-tól Joyce-ig, Dosztojevszkijtől Mannig, a filozófiát Bergsontól Croceig, s mindezt magába olvasztotta, s megteremtette a maga mégsem eklektikus, hanem desztilláltan egyéni írásművészetét. Az ő példája is bizonyítja, milyen jellemző egy író stílusa és nyelve gondolkodás- és látásmódjára, mennyire együtt jár világszemléletének változásával stílusának bizonyos módosulása. Az első világháború körül megjelent verseskötetek egyszerű, őszinte népies hangot ütnek meg, de azután folytonos csiszolódás, önvizsgálat, az európai irodalmak alapos megismerése útján állandóan finomodik, bonyolódik, *Az Etá breve*-ben például szándékosan él a dekadens stílussal a pusztuló világ ábrázolására, de a magateremtette hangulat hatásköréből az író sem képes kivonni magát, ahol elsőszemélyben beszél. A kezdeti népiesebb hangvétel Alvaro ifjúkori világszemléletét tükrözi, de ugyanakkor szűkebb, provinciális jellegű is. Ahogy tágul az író látóköre, és immár nem helyi, hanem világraszóló kérdések gyötrik, úgy teremti meg a maga szintetikus irodalmi nyelvét, mely a maga tökélyét az utolsó elbeszélésekben éri el (*Parole di notte*). S nemcsak nyelvezete, hanem stílusa is, minden behatás ellenére, teljesen egyéni lett.

Az elsősorban analitikus, nem dialektikus Alvaro számára nyűg lesz a logikusan vezetett, arányosan elrendezett cselekmény, s a *Gente in Aspromonte* után fokozatosan kialakul a sajátos alvarói regényforma, amelyben nincs elrendezett cselekmény, nincsenek főszereplők, hanem csak átmenet és szoros összefüggés nélküli epizódok vannak, s nem annyira az emberek cselekszenek, mint inkább a környezet varázsereje hajtja őket, tudtukon kívül. Ezzel a módszerrel, mely Alvaro világszemléletének legjobban megfelelt, ha kiterjedésben nem is, de mélységben tökéletes képet tud alkotni, amelyekből egész korát megismerhetjük művészi elemzésben. S ha az egyes képeket sorra pergetjük agyunkban, az állóképek megelevenednek, mozgókép lesz belőlük.

Rokonszenves, mélységesen humánus ember, művész volt. Pillanatnyi megállás, megalkuvás nélkül kutatta, miként mutathatná meg az elnyomottaknak, az elesetteknek s az egész emberiségnek a fölemelkedés útját. Tragédiája talán az volt, hogy összefoglaló egyéniségnek jött egy olyan korszakban, mely már — és még — nem alkalmas összefoglalásra, hanem újításra. A teljes világosságot áhítozza a fény és sötétség dúló korában; de művészete annál elevenebb, megőcsültebb lesz, minél erősebben süt a fény, minél közelebb jutunk a teljes társadalmi igazsághoz.

Sándor András Pál

François Rabelais

OUVRAGE PUBLIÉ POUR LE QUATRIÈME CENTENAIRE DE SA MORT

Genève, Librairie E. Droz, 1953.

Lille, Librairie Giard, 277 p.

Olyan ez a vaskos emlékkönyv, mint valami francia—német—angol közös filológus-hadgyakorlat, a különböző fegyverekkel megviitt — védett és támadott — eredmények új erőpróbája; ugyanakkor hódolat a négyszáz éve született Rabelais-nak s a pár éve halott Abel Lefranc-nak, a francia humanizmus-kutatók vezérének; sorrenben pedig a hetedik kötete az 1950-ben létesült *Travaux d'Humanisme et Renaissance* sorozatnak, közös kiadványa a Lefranc köré csoportosult seizième-istáknak.

Michel François, a bevezető tanulmány szerzője, mindjárt azoknak a kételkedőknek próbál válaszolni, akik túlzottnak tartják Rabelais alakja körül a filológusoknak ilyen számú csoportosulását. Vajon annyira ismeretlen terület-e a rabelais-i életmű, hogy egy tudós társaságnak címadója legyen, külön folyóirattal? (Société des Études Rabelaisiennes, alakult 1903-ban, lapja az *Études Rabelaisiennes*, később lett *Revue du Seizième Siècle*.)

Ez a társaság azonban, mint az Association d'Humanisme et Renaissance alosztálya, szerinte nem csupán a Rabelais-ról írt irodalmat s ennek irodalmát szaporította s nemcsak az író új kritikai kiadását készítette elő, hanem bejárta ugyanakkor azt a hatalmas szellemi területet, amely Villontól Montaigne-ig terjed s amelynek Rabelais a középpontjában áll. Rabelais mint orvos, nevelő, filozófus, vagy mint a francia XVI. század megtestesítője, sokkal átfogóbb kérdések középpontja lett s a francia cinquecentónak, ha nem is végső érvényű, de a réginek megbízhatóbb képét segítette megformálni. S végül támogatta Jacques Boulenger elméletét is azzal, hogy a francia renaissance kezdetét egészen a 12. század elejére tolta ki, teljes három századdal szélesítve e korszak látóhatárát.

Az elméletek életképessége mindig alkotójuk varázs-vesszejétől függ, amely egyszer a tények tetszetős csoportosításával, másszor pedig a minden réginek felszámolásával, vagy éppen a kételyek tömeges bevetésével ér el hatást. Különösen a kötet francia munkatársai lepnek meg azzal, hogy mindig hagynak egy-egy mellékösvenyt új kutatási lehetőségeknek. S ezt az öket jellemző, holmi que sais-je-t idéző természetességgel teszik (erről különben a mi Pulszky Ferencünk is említést tesz emigrációs emlékirataiban, a német és a francia tudósok módszerét hasonlítván össze).

Egyetemi éveimben a Des Marets-féle Rabelais-kiadást olvastam. Előszava rám, az akkori filológus-jelöltre különösképpen hatott: »Nyiltan megvallom, hogy tudom az időpontot, amikor Rabelais-t már senki sem fogja megérteni... ez annak a napnak a másnapjára esik, amikor a kommentátorai már mindent megmagyaráztak.« De nem csupán a hivatásos magyarozóknál, hanem az íróknál is bőven találtunk effajta elijesztéseket. Flaubert fiatalkori Rabelais-tanulmányában ezt írja: »Aki azt véli, hogy megtalálta Rabelais-hoz a kulcsokat, aki allegóriákat keres minden szavában, aki értelemre fordítja minden készakart értelmetlenségét, semmit sem ért a könyvből... minden analízis megcsönkítja s elveszi az ízeit.«

Persze, az ilyen vélemények a számtalan szó- és értelemfejtőnek, a finom és öncélú analízisek gyártóinak működését rangsorolják. Ez új tanulmányokat olvasván, csak néha érezzük a fölösleges erőlködést, amint Rabelais »kolosszális nevétségét« próbálják saját gyomorhajos mosolyukká torzítani. A tanulmányok legnagyobb része komoly, összegező, rostáló, vagy új feladatokat elvileg és gyakorlatilag is megjelölő közlés. Némelyik egyazon kérdésnek különböző szempontú tárgyalása, némelyik a mellékes kérdéseket is fontossá tudja váltani új felfedezések során, de

lényegében Michelet-nek, Rabelais első tudós-értékelőjének meghatározása él és formálódik tovább írásaikban is: a »minden művészet és minden tudomány emberének, a század szelleme hordozójának« plasztikussá vált képe. A kortárs, az orvos, a neo-platonista gondolkodó, a nevelő, a politikai eszméktől fűtött Rabelais aprólékos tanulmányozása az ő írásaikon át. hasznos lesz azoknak, akik a művet magát fogják elolvasni.

*

Négy évszázad óta olvassák, szeretettel, gyűlölettel, félreismerve, újra elismerve, de mindegyik századnak más az ítélete. Megjelenésekor lázadásnak számít, nyomasztó, zabola-nélküli szóáradatnak, amely a középkor folyamán felhalmozódott temérdek sérelemnek nevetésbe torzult felszabadulása. Mindaz a lázadás, az eszméknek szabadabb mozgása, ami eddig csak a magas irodalomban tűnt fel, most egyszerre a *Pantagruel*be és a *Gargantua*ba ereszkedett le, e két népkönyv lapjaiba. A kortársak, érthető okból, hallgatnak róla. Voltaire durvasága miatt nem szíveli. A nagy francia forradalom idején a bálványok döntőgötjét tisztelik benne, aki — mint Guingenné írja 1791-ben — »olyan bálványokat rombolt le, amelyeket mi két évszázaddal előbb még imádtunk... az ő nagy bölcsességét azoknak a hatalmához kell mérnünk, akik a mi politikai és vallási ostobaságaink kiirtását készítették elő«. A romantikus kor szellem-szülöként (génie-mère) tiszteli, aki minden utána jövő nemzedéket táplálni fog. Chateaubriand azokhoz a géniuszokhoz sorolja, akik az emberiség minden szellemi szükségletét kielégítik. Flaubert rajongva tiszteli, Balzac utánozza, Michelet pedig először határozza meg szerepét a francia művelődés századaiban.

*

Rabelais és a kortársak viszonyáról Marcel de Grève értekezik, amikor a *Gargantua*-könyv »sustantifique mouelle«-jének magyarázatát keresi. Rabelais, helyesebben: Alcofribas Nasier (saját nevét csak a harmadik könyv megjelenésétől használja), a *Gargantua* előszavában felszólítja olvasóit, hogy keressék meg könyvében a rejtett értelmet és szűrőszőljék ki annak velejét (sugera la sustantifique mouelle), azaz: a vallásra, a politikai és gazdasági életre vonatkozó véleményét. Vajon hallgattak-e a kortársak Rabelais kérésére? De Grève úgy véli, hogy egészen más velőt szűrőszőlgettek ezek, mint amire szerzőjük gondolt. De könnyen lehet az is, hogy fogalmuk sem volt erről a külön-értelemről. Hiszen még a kor humanistái sem jutottak el saját eszméik pontos megfogalmazásához: az ideák sorsa abban az időben ugyanegy embernél igen sokszor a politikai események játkától függött. Sem a humanisták, sem a költők, de még legközelebbi barátai sem tartották őt komoly embernek. Bár igen sok bizonyosság van arra, hogy ők is olvasták, de az olvasók valódi tábora a köznépből, a polgárságból és a diákokból állott; s hogy hatalmas tábor volt ez, maga Rabelais bizonyítja: »A nyomdászok többet eladtak belőle két hónap alatt, mint a Bibliából kilenc év alatt.« Az egymásután előbukkanó korabeli kiadás-változatok is emellett szólnak. [L. Scheler számol be egy nemrég felfedezett lyoni változatról.] Am az első könyv, megjelenése után, nem érdekelte az olvasók ama vékony rétegét, amely a XVI. században talán sokkal inkább, mint manapság, »szerzőt avat«: az írók testületét. A *Pantagruel* tréfás könyv volt, semmi több, az írók előtt. Montaigne sem látott mást benne, mint nagy nevetésekkel, valószínűtlen kalandokkal megszóft népkönyvet. Legtöbben pedig a középkori lovagregények folytatását élvezték benne, akár az egyéb, nem tőle származó Cronicques Admirables-okban, hiszen a könyv Prologue capital-jában Rabelais maga is a lovagregények sorába helyezi első művét.

A kor úgynevezett »felvilágosodott« szellemei tehát nem vesznek tudomást a mű komoly szándékáról. A Sorbonne máglyára téteti, de a benne hemzsegő obszcén képek és szavak miatt, aminthogy maga Kálvin, egy 1533-ban kelt levelében, ugyanezért ítéli el.

1534 előtt tehát egyértelműen hallgatnak a rejtett értelemről s ez csak a *Gargantua* megjelenésekor válik érthetővé. Ebben a második könyvben, még mindig az Alcofribas Nasier pseudonim takarója alatt, támadásba kezd a Sorbonne, a teológiai tanszék, a cenzúra, a szerzetesi életforma ellen, már nem rejtetten, hanem éllel és maróan, tetszetősen mutatva be az új, még erjedőben levő reformisméket, főleg azokban a fejezetekben, amelyek Gargantua párizsi életéről adnak

számot. Míg az első könyvben egyházellenes támadásoknak alig találjuk nyomát, itt már szatírája teljes fegyverzetével hadakozik. Egyik humanista kortársa, Hugues Salel Démokritoszhoz hasonlítja, amikor hozzá írt versében e földön s az égből dicsőséget jósol neki. (Rabelais egyébként a verset könyve élén közli.) A kiadók érdeklődése fokozódik. Már úgy számolnak vele, mint komoly hivatású, tanító célú könyvvel, nem egyszerű kópéság többé.

De ezek csak egyes megnyilatkozások, a kortársak, barátok túlnyomó többsége hallgat. Alcofribus második könyve most már ott van az irodalmi emberek ezte-lán, de hiába a híresség, a könyv kézzelfogható »maisága«, a politikai és egyházi kérdések merész köztudatba-vetése: ez a hallgatás Rabelais egész életén át fog tartani.

A hallgatás állásfoglalás is. Rabelais, amikor a belpolitikai forrongás legveszé-lyesebb pillanatában adta ki a könyvét, vesztesre játszott és arra is gondolhatott, hogy hasonlatai, metsző iróniájú csipkelődései könnyen a máglyára juttathatják. És mindazokra, akik dicsérték volna, ugyanilyen sors várhatott. A nagy hallgatás tehát éppen úgy érthető, mint a konzervatív szellemek sűrű támadása. Ebben a könyvben nem volt többé kiszűrcsölni való rejtett értelem, itt az új tanok szüksé-gességének, a legforradalmibb eszméknek a bevetése volt a félre nem érthető ér-telem. Rabelais a könyv megjelenése után négy hónappal elhagyta Lyont és vala-melyik pártfogójánál húzódott meg. Ettől fogva nehéz követni az útját. Bizonyos, hogy el akart felejtődni. S bár a király 1535 májusában eloltotta a máglyákat, az új ta-nok hirdetőire azért sokfelől leselkedett még a veszély. Rabelais ezentúl is élni fog minden alkalommal, hogy kívül kerüljön a Sorbonne lőtárolán. Csakhamar Rómá-ban találjuk Joachim du Bellay kíséretében, majd tovább is rejtőzködve a Saint-Maur-des-Fossés apátságban, mígnem harmadik könyvéhez majd királyi enge-délylevelet szerez.

*

A királyok és magas pártfogók kegyének e birtokosa és haszonélvezője, álta-lános vélemény szerint, sem filozófiai, sem ésszerű politikai elveket nem vall, és ha mégis vallana, minden érvényüket belefojtja az örökös tréfálkozásba.

A politikus Rabelais-ról szól Herbert Janeau tanulmánya. Összegyűjti Rabelais politikai megjegyzéseit, eszme-morzsáit és ezekben mutatja be az író különösen foglalkoztató politikai kérdéseket. Az egymás mellé sorakoztatott adatok megvilá-gításában egészen más hangsúlyt kap Rabelais alakja a XVI. század reformistái-nak nagy együttesében.

A század elején volt egy időpont, amikor mindenki reformátornak számított, éppúgy, mint a XVIII. század végén mindenki egy kicsit forradalmár volt. Rabe-lais politikai elvei minden lényeges kérdésben azonosak a korszak uralkodó reform-eszméivel. Az ő műve ugyanis egy olyanfajta politikai humanizmus nagyságát és hibáit tükrözi, amely sokkal inkább épít az emberek közti viszonylatra, mint jogi formulákra. Ezeket a Hésiodosból, Platonból egyaránt merített elveket leginkább Erasmus közvetítésével fordítja a maga hasznára. A két humanista nézeteinek azonossága lépten-nyomon megtalálható Rabelais könyveiben. A tanítvány így ára-dozik Erasmushoz írt levelében: »Mindent, ami vagyok, amit érek, csak neked kö-szönhetem, az igazság legyőzhetetlen bajnokának.« Az erkölcsi elveknek a jogi el-vek fölé helyezése, a szellemi szabadság megőrzésének ugyanaz a gondja, a háború és béke kérdésében való határozott állásfoglalása, a tanácsosok megválasztásának művészetéről írt fejezetei, a jognak a méltányossággal való mérséklése stb. stb., mind az erasmusi tanítás vetületei. Ő is »kényelmes« törvényeket szeretne, olya-nokat, melyek az erkölcsi és természeti filozófiából nőttek ki. És szeretné, ha eze-ket a törvényeket olyan uralkodók érvényesítenék, akik — mint a Hésiodoséi — daimónok, azaz közvetítők az istenek s az emberek között. Többek, mint az ember, de kevesebbek, mint az istenek. Általuk küldi az ég a földre minden javát és gaz-dagságát.

A XVI. század humanistái éppen így képzelték el a természeti és isteni jog sok-ágú kapcsolatát, és éppen így egyeztették a természeti törvényeket a szent könyvek-ben meghirdetett isteni akarat: az eszményi uralkodó alakjában. Ez az eszményi uralkodó, mint a platóni fogalmazásban is, a bölcsesség, jóság és szigorúság hármas erényét bírja. Rabelais Grandgousier személyében eszményíti a békeszerető és békét

megtartó királyt: »Egész életem folyamán biztosítottam a békét, háborút nem kezdtem, mielőtt mindent meg nem kíséreltem a béke művészetével.« Rabelais királyának nincs más célja, mint népének gazdagítása, tökéletes szabadság engedélyezésével. Ezt a tökéletes szabadságot aztán így fogalmazza meg a hírhedtült vált théléme-i feliratban: »En leur régle n'estoit que cette clause, Fay ce que tu voudras, parce que gens libres, bien nez, bien instructz, conversans en compagnies honnestes, ont par nature un instinct et agillon qui tousjours les pousse à faicts vertueux et retire de vice...« Ez a »tégý, amit akarsz« vajon a lelkiismereti szabadságnak a manifesztuma volt-e? A tanulmány írója nyitva hagyja a kérdést.

Ellentmondások: Rabelais nem hisz a kiválasztottak felsőbbrendűségében, és az embereknek természetűl való egyenlőségét hirdeti. De becsben tartja a kiváltságosak jogait, hiszen maga is sok kiváltság hasznélvezője. Szereti a köznépet, de legtöbbször, ha a tömegről beszél, csak az ignorante, sotte, versatile jelzőkkel kapcsolatban teszi. Biztosítani szeretné a nép számára a polgári szabadság jótéteményeit, de mindenekelőtt a műveltség áldásait szeretné hozzá eljuttatni. S ez a nevelési program nem más, mint a modern racionalizmus kifejtése.

Mi más feladata lehet az uralkodónak, mint hogy jó pástorként gazdagítsa a reábízott nép vallási és erkölcsi javait? Sem a kor, sem Rabelais nem megy ennél tovább. Nem látja a nagy vallási harcok gazdasági rúgóit, s általában a gazdasági helyzet aggasztó tünetei csak ritkán ébresztik fel benne a reformátort.

* * *

Rabelais mindvégig kettős forrásból merít: a jelen égető kérdéseinek látványából és mindent átfogó képzeletéből. Minthogy rengeteget tanult, szemlélő távlata sokkal szélesebb, mint bárkié a korban. Határtalan törekvés hajtja. Meg akarja ismerni az összes tudnivalót, elérni az enciklopédikus mindentudás legmagasabb csúcst. Es mindehhez a közlekenység féktelen öröme társul.

Filozófiája is elmélyedő tanulás eredménye. Van-e ennek a filozófiának megállapítható gyökere, egyáltalán hová sorolható? Több tanulmány érinti ezt a kérdést, s az érvek-ellenérvek halmozásában vizsgálja ennek a leginkább »ésszerű« humanizmusnak mondható, nehezen körvonalazható filozófiai gondolkodásnak proteusi formáit. De mindenképpen nehéz az öt könyvet egy szempontból megítélni, mert megjelenésük közt harminc év telt el, a francia renaissance-nak igen változatos időszak. Nem lehet *egy* rabelaisi-könyvről beszélnünk, éppúgy, mint egységes filozófiai rendszeréről sem. Mindvégig két ember harcol benne: a barát és a tudós. Az egyiket a keresztény teológia tartja kordában, a másik, mint az antik gondolkodás beavatottja, az aristotelési racionalizmus híve, de mindkét ember ellensége az alexandriai misztikának, a csillagjósítás okkult tudományának, amit akkoriban Paracelsus akart régi jogaiba ültetni. Bár, ha közelebbről nézzük, Rabelais breviáriumának kozmológiája és a kabalisták világképe között csupán a szereplő személyek nevében van a különbség. Az ő magikus makrokozmosz-elmélete majdnem elhelyezhető a középkori misztériumok keretében: felül a mennyország, alul a pokol és középen a föld. Istenhite, ha nem is olyan szilárd, mint az emberben való hite, az akkori felfogás mindenhatóját vallja, aki trónusán ülve osztogatja a boldogságot az arra méltóknak. Ördög-hite már nem bizonyítható.

A skolasztikából merít: van éltető, érzékeny és gondolkodó lélek, mozgató és észrevevő, tápláló és természetes ész — vitális és animális — virtus decoctrix vagy retentrix és virtus formativa vagy expultrix. Csak a nevek változnak, a lényeg a régi marad.

Nem panteista, nem relativista vagy szimbolista, egyszóval: egyetlen csoportba nem sorolható, a teljes mű ismeretében. Hisz a valóságban, hisz a formák alatti szubsztanciában, az én egységében, az egyéniség erejében. Az életet mozgásában figyeli, és az örökös tevés-vevés jobban érdekli, mint maga a szépség s annak formái. Csak azért filozófál, hogy mintegy törvényesítse egyéniségének szuverén igényeit; azért optimista, hogy hatalmas, parttalan élet-szerelmét valamilyen keretbe szorítsa. Ez az élet-szerelem nem szabályokat és elvonatkozásokat fejteget, nem élettől idegen formákat, hanem az érzéketeset, az élők életét, a hús és a szellem életét, minden alakjában: rútban, szépben, nemesben, aljasban, s csak egyetlen fontos van számára, hogy étellel legyen teli. A hús és a lélek élete, ez a két létező lehetőség. Egyfelől tehát a táplálkozás s a vele kapcsolatos dolgok, másfelől a lélek-

nek az akarattól mozdított tevékenysége. Minden, ami természetes, teljessé teszi az életet és biztosítja a boldogságot. Isten mindenhatósága és jósága nem más, mint a mindenható és jóságos természet maga. Nincs eredendő bűn, mert a világ eredendően jó, s az ember is jó benne, tehát a világ és az ember együttes végcélja is jó. A rossznak semmi köze a természethez, mert maga sem természetes.

Mi a rossz tehát? Rossz a metafizika, ha vallási, rossz a katolikus aszkézis éppúgy, mint a hugenotta csökkönyösség, ezeket tehát meg kell dönteni.

Ez a tanítás-féle természetesen nem új. Jean de Meung már évszázadokkal előbb hirdeti a természetnek kereszténység-mentes kuituszát, Despériers 1538-ban nyomtatja ki a *Cymbalum Mundit*, az első francia könyvet, amely két türelmetlen teológiai tanítás közt a szabadon vizsgálódók harmadik rendjének készült. A könyvet máglyán égetik el s ez intés Rabelais-nak is. Kálvin *Institutioi* 1536-ban jelennek meg s ekkor már csak két választás lehetséges: katolikus hitet vallani a királlyal, vagy a protestantizmust vállalni Kálvinnal. Csak a nagyon ügyesek vizsgálódhatnak, írhatnak szabadon.

Rabelais már 1520-tól nemcsak görögül tanul, hanem ismerkedik a görög filozófusokkal is. Ebben az időben még semmi nyoma annak, hogy orvosnak készül, sem annak, hogy sajnálná a franciskánus csuhát. Csak később gondolt erre a hivatásra, s ekkor, hogy orvos lehessen, el kellett hagynia a rendet. Platón s a neoplatónikusokat már akkor ismerte, amikor azok még csak néhány irodalmi ember olvasmányai voltak. Tehát húsz évvel előbb, mint ahogy Navarrai Margit hatására szelében ismertté váltak. Platón s a neoplatónikusok hatása mindvégig felismerhető nála. Mondják ugyan, hogy az ő neoplatónizmusa antiplatónikus s hogy az Ész Győzelme nála az Arany Győzelme minden esetben. De sohasem a mestert parodizálja, mindig csak annak követőit, Ficinust vagy mást. A platóni filozófia mindvégig tekintély marad előtte.

Erasmus hú tanítványának ügyessége nemcsak a királyi és főpapi pártfogók megszerzésében, hanem az egymásra következő művei gúnyos célzásainak, nyilainak irányításában is megmutatkozik. Első két könyvét kiadva, kifésüli belőlük a rosszhangzású sorbonistes, sorbonagres jelzőket és színlelt haraggal támad Colet-ra, aki változtatás nélkül merte könyvét kiadni. Mindig nevet a bolondokon, akik bőruket viszik a vásárra csak azért, hogy némi zajt csapjanak a világban. De még haragóbban nevet a likas bölcsekedésen, amit a skolasztika jelent számára. Az ő igénye, ami *Pantagruel*ban ölt először formát, a fizikai és erkölcsi ember szabad kibontakozása. A *Gargantua* Ponocratesének tanítása és János mesterének tevékenysége csak példázat az első könyvben lefektetett tanításokhoz. A harmadik könyv, élén a királyi szabadsalom-levéllal, bár kerülgeti a veszélyes, időszerű kérdéseket, támadja a skolasztikusokat, a papi nőtlenséget, a szerzetesi életformát általában, a bíraskodás lassúságát és mindent, amit lehet. A negyedik könyvben a támadás már nyílt, amiért a Parlament s a Sorbonne el is kobozzák. Az ötödik, utolsó könyv 1562-ben jelenik meg, olyan korban, amikor a viták a legerősebben lángolnak, szenvedélyessé lesznek. Ekkor már senkit sem kímél. A korszak is változott, az ember is. Hidegvérrel játssza egyszerre a bolondot meg a bölcset, megfontoltan támadja a vallást és a társadalmat, de a dogmákhoz egy újjal sem nyúl most sem. Tettetett cinizmusa itt már csak arra jó, hogy gondolatainak merészségét okosan leplezze. Akár Erasmus, ő sem akar mártír lenni. Nem érzi magában a vértanú-hivatottságot. Még negyedik könyvének előszavában írja, hogy elkeseredve némely kannibálok vérengzésétől, elhatározta, hogy többé egy jöttát le nem ír. Inkább elhallgat. Pedig az ő hősei mindenhez inkább értenek, mint a hallgatáshoz.

*

A közlés féktelen öröme, amely néha a szó-részségig fokozódik és szélsőségekbe torkollik, ahol a fantázia és a szabadosság többé nem ismer korlátokat, ugyanolyan, mint határtalan vágya az összes tudnivaló megismerésére. Az ő idejében a tudás inkább fojtogatta, mintsem felszabadította az elméket. Az egyetemről nagybárra csak iskolamesterek kerültek ki. Az ő mindenhol és mindenholnan szerzett tudása azonban roppant változatos, s éppen úgy nem lehet formulákba kényszeríteni, mint százada reform-törekvéseinek sokféleségét. Amikor a humanista kor helyreállítja a régi szövegeket, megteremti a szabadabb vizsgálódás lehetőségét is. De majdnem mindenki őrzi még a vénülő skolasztika erényeit is, a finalizmust, a természet-hitet. Rabelais szintén.

Tudós-e Rabelais, kérdezi az egyik tanulmány írója. Hiszen valójában semmit sem látott előre, egyetlen ún. tudós-felfedezése nincsen. Csak a rajongók látták benne Leonardo elődjét, paroles gelées-iben pedig a beszélőgép őst. (V. L. Saulnier tanulmánya elmésen fejt meg ezt a mítoszt. Erről később.)

Az öt könyvben igen sok tudomány kavargó. Nem csak a hellénista, az orvos, az ó- és az új világ természetrajzának mindig kíváncsi kutatója jelentkezik itt, hanem az író, aki előkészíti az utat a pozitív tudományok befogadására. Tudósvoltának főképpen ez a tény a fokmérője, s nem az, hogy miképpen hajlik meg nagy elődeinek adatai előtt és miképpen nevet legalább ugyanannyiszor a szemük közé. A gúnyt és a komolyságot éppolyan nehéz szétválasztani műveiben, mint a hitet és a kételkedést. Mintha hinne a hétfejű hidrában, a fönixmadárban, mikor róluk értekeznek, bár tudja, hogy ezek a mese birodalmába valók, de ugyanakkor a valóban létező pelikánt, zsiráfot vagy a bivalyt is a mese-állatok közé sorolja. Mint természetfilozófus, tele van ellentmondásokkal. A természetből sokkal inkább valami pogány hatalmat idomít, mint Istent dicsérő zsoldárt. »Physis enfanta Beauté et Harmonie, Antiphysis enfanta Discordia.« És ezentúl semmi nincs, legfeljebb a Fais ce que tu voudras. Physis vájkál az emberiség szennyesében. A Természet elveszíti az esztét, mikor megalkotja a Nőt. Itt ugyan a régi skolasztikus téma jelentkezik nála: »Est-ne foemina opus Naturae imperfectum?« (A nők eme tökéletlensége egyébként is számtalan századbeli polémia tárgya, még a XVII. században is vitatkoznak fölötte a Sorbonne orvosi fakultásán.)

Metodikája is rokon a kortársaiével. Nincs ő sem a módszerezés nyelvének s elveinek birtokában. Tudománya szedett-vedett, mindenünnen kölcsönzött vagy tapasztalt, s ő két kézzel kölcsönöz. Nem is érdekli minden. A földtan tudósain csak nevetni tud, e bolond filozófusokon vagy orvosokon, akik fölösleges vitatkozással mulatják az időt bizonyos vizek hőfokáról vagy kéntartalmáról. Ha valami jobban érdekli, a róla olvasottakhoz vagy hallottakhoz fűzi saját tapasztalatából kapott véleményét is. Utazásaiban mindig figyelő szemmel nézelődik. De érdeklődésének tárgya, gyökere orvosi vagy konyhaművészeti, legtöbbször hasznossági tehát. Ha a bogárról ír, amely Gargantua családfáját rágja, azonnal eszébe jutnak az embert rágcsáló férgek: a poloskák meg a tetvek. A néglábuák közül csak az ehetők érdeklik. A növények ismeretében nem jut előbbre Pliniusnál. Az ásványok közül csak azokat ismeri, amelyeknek hasznát is tudja.

Orvos és fizikus. Az orvos még a XVII. században is viseli a fizikus nevet. A világmindenség ismerete az orvosi tudomány része. Az újítók, a szétválasztók csak később jönnek; Rabelais korán érkezett, nem vett részt az ő harcaikban. Mesterei végig azok maradtak, akik ifjúkorának természettudományos világképét formálták.

Fizikus, de nem természettudós. Sohasem fogja el a kutatás lázas öröme, egy-egy ritka bogár vagy ásvány előtt. Leír, de nem bölcselkedik a dolgok fölött, mint Montaigne tenné. S e földi világról, ahol minden és mindenki hol a fölfaló, hol a fölfalt szerepét játssza, a legfelsőbb véleménye még sem több: Tout pour la Trippe.

*

Sokat vitatott irodalomtörténeti kérdés a Rabelais-előtti Gargantua-krónikák szerzőségének ügye. Egy tanulmány, a Marcel Françon-é a folklóristák végleges válaszára számít ebben a kérdésben. E Gargantua-krónikák meseszálai egészen Artus király történetéig vezetnek s ezen keresztül a francia népi mitológia nagy kincsestárába. Ezek az ismeretlen szerzőktől való krónikák nem mások tehát, mint népi legendák újraköltései, amelyek idők során kéziratban terjedtek tovább, s ezeket író és nyomdász a saját tetszésére módosította.

Ch. Perret azokat a louvaine-i jóskönyveket ismerteti, amikről olyan sok említés esik Rabelais könyveiben. A XV. század végén keletkezett louvaine-e csillagjósiskola hírhedt asztrológusokat nevelt: Avicennát, Albenmasert. Rabelais, amikor az Alcofribas név mögé rejtőzött s amikor jóslásaiban őket gúnyolta, tulajdonképpen ítéletet mondott felettük és végleg el is hallgattatta őket, a »folz astrologues«-okat,

Két tanulmány, a Fernand Desonay-é meg az Émile v. Telle-é a Gargantua-alapította Thélème kolostor rejtélyes értelméről ír. Ez mindmáig a harmadik könyv legtöbb vitatott része. Teli ellentmondásokkal, farce-okra emlékeztető fordulatokkal, értelmetlenül függeszkedik a könyv végéhez. Politikai okok írátták-e vele, és

csak utolsó pillanatban adta a nyomdának ezt a szenvedélyes, versben írt fejezetet? A benne rejlő sok talányosság megfejtését az Erasmus-kutatóktól várják még.

A már említett, V. L. Saulnier-től közölt cikk a »paroles gelées« értelmét fejtegeti. A negyedik könyvben van ez az epizód, amikor Panurge hangokat hall és csodálkozik, hogy nem látja a beszélőt. Saulnier szerint Rabelais, e szó-akrobata, aki egyébként gátlás nélkül teremt számtalan új szót, a nyelv alapvető problémájára, a szavak hatalmára utal itt. A hallgatás vagy a szükséztávúság állandó tárgya a kor moralizáló irodalmának. Szűnjék meg a sok beszéd: az igazi hit és igaz szeretet nem fecseg. De a paroles gelées mást is jelent: ennyi szerencsétlenség közepette hallgatni kell inkább és várni, amíg az igazság előtör a sok papolás mögül.

Számos tanulmány vagy cikk olyan részletkérdéseket érint, amelyek már elvezetnek Rabelais-tól, legfeljebb a kortársak életkörülményeiből, sorsából kísérlik meg a Rabelais-életrajz gazdagítását. Vagy pedig Rabelais ötleteinek szülőjét kutatják, egy-egy új értelmezéssel vesződnék: Rabelais öt könyve elég gazdag ahhoz, hogy több ilyen kötetre való tennivalót adjon a francia—német—angol renaissance-kutatók kezébe.

Bajcsa András

Б. ПУРИШЕВ ОЧЕРКИ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XV—XVII ВВ

(Vázlatok a XV—XVII. századi német irodalom történetéből)
Moszkva 1955, 391 lap, 15 képpel.

A szerző előszava szerint a szovjet közönség nem ismeri eléggé a XV—XVII. századi német irodalom haladó hagyományait, a békéért, a szociális igazságért és az egységes Németországért küzdő íróit. Ezt a hiányt igyekeznek pótolni az előttünk fekvő könyv.

A könyv három részre oszlik. Az első a reformáció és a parasztháború korának irodalmát tárgyalja, a második a XVI. századnak a parasztháborút követő irodalmával foglalkozik, a harmadik pedig a XVII. század irodalmát ismerteti. Mindegyik rész történeti bevezetéssel kezdődik, összefoglalással végződik, e két fejezet között azonban nem az irodalomtörténeti fejlődés rajzát, hanem elsősorban írói arcképeket kapunk. Az irodalomtörténeti fejlődésre egy-egy összefoglaló fejezet utal, így pl. a középkori német irodalom haladó hagyományairól és ezek továbbéléséről a XV—XVII. században, a német humanizmusról, a német parasztháború költészetéről, a XVI. század didaktikus költészetéről, a XVII. század »précieus irodalmáról. A fejezetcímek helyenként azonban önkényesek, pontatlanok. A könyv tulajdonképpen a XV. század közepén kezdi a német irodalom történetét, a német humanizmus kezdetéről tehát nem szól. A XVI. századdal foglalkozik a legrészletesebben (a 255. lapig), a XVII. századból csak nyolc íróat mutat be, főleg a század első feléből. A század második fele alig jut szóhoz (kimaradt pl. a kor legkiválóbb osztrák írója, Abraham a Santa Clara, az epigramma-író Christian Wer-nicke stb.).

Az írói arcképek általában jól foglalják össze egy-egy író, egy-egy mű jelentőségét, s helyesen utalnak utóéletére is. Az alnémet állatposz (Reineke de Vos) tárgyalásánál utalni kellett volna előzményeire. Goethét viszont nem ez az alnémet mű, hanem ennek Gottsched által írt felnémet átdolgozása ösztönözte a maga *Reineke Fuchs*ának megírására. Huszonnégy lapon foglalkozik Ulrich von Hutten működésével, utóéletének jellemzésénél mégis csak Herwegh egy költeményét említi, C. F. Meyer ismert művét (*Ulrich v. Huttens letzte Tage*) nem (vö. még 179. p.). Jelentőségüknek megfelelően bőven tárgyalja Fischart, Opitz stb. munkásságát, azonban egyoldalúvá válik azáltal, hogy csak a művek tartalma, ill. ideológiai elemzése érdekli. Ezért a könyvben elsikkad a tárgyalt korszak egyik legfontosabb eredménye, a német írott köznyelv megalkotása, nem derül ki pl.

Luther, Schottel jelentősége ennek az eredménynek létrehozásában. Erősen vitatható az az eljárása, hogy »précieux« irodalomnak nevezi (329—330. p.) a német irodalomnak azt a részét, amelyet »a múlt század sok német kutatója« barokknak mondott. Igaz, hogy a »barokk« fogalom alá különböző irodalmi jelenségeket vontak, ily egyszerűen azonban a német barokk irodalom kérdése mégsem intézhető el. Formai kérdéseket egyáltalán nem vet fel.

Feltűnő, hogy a szerző mai német napilapokból is idéz, megállapításaiban a német irodalomtörténeti kutatást erősen figyelembe veszi, mégis a marxizmus klaszszikusain kívül csak német és szovjet történészekre, német (Becher) és orosz írók nyilatkozataira hivatkozik. Rochus v. Liliencron ismert munkája (*Die historischen Volkslieder der Deutschen*) az egyetlen német irodalomtörténeti mű, amelyet megemlít. A hivatkozások nemegyszer formálisak, önálló megállapításai viszont nemegyszer egyoldalúak. Így pl. az antikvitás és az olasz humanizmus nemcsak a polgári irodalomtörténet szerint szerepel a német humanizmus forrásai között (21. p.), Hans Sachs alakja nemcsak a demokratikus német olvasó előtt kedves (209. p.), hiszen az egész németiség már régtől fogva magáénak vallja.

A könyvet hasznosan egészíti ki a XV—XVII. századi német írók orosz nyelvű fordításainak összeállítása.

Mollay Károly

BRIAN FITZGERALD

Daniel Defoe

A Study in Conflict. London, Secker & Warburg, 1954. 248 p.

FitzGerald Defoe-életrajza kettős céllal készülhetett. A szerző egyrészt új interpretációt kívánt nyújtani arról a szövevényről, amelyet Defoe kora, élete, életműve, ezeknek a tényezőknek egymással való összefüggése rajzol elénk, s igyekezett e bonyolult viszonylatokat ellentmondásosságukban megközelíteni, maguknak a konfliktusoknak lényegét megmutatni. Erre utal a könyv alcíme, erről vall a szerző rövid bevezető jegyzete. De a másik, a ki nem mondott cél ugyanilyen nyilvánvaló: FitzGerald jól olvasható, élvezetes könyvet akart a nem feltétlenül szakmai érdeklődésű közönség kezébe adni, éppen ezért az életrajz anyagát a könnyedebb angol esszé stílusában dolgozta föl — itt-ott élve a regényíró fogásaival is. Mindjárt előljáróban meg kell jegyeznünk, hogy a formálásnak ez a szépirodalmi igénye nem az adatszerű megbízhatóság rovására érvényesül, tények és feltevések határai seholsem mosódnak össze, s a hipotézisek jellegüknél fogva is mennyiségileg is szerények. A »regényesség« inkább a kor, a környezet és az életrajzi hős megelevenítésében, a képszerűségre, érzékletességre való törekvésben nyilatkozik s többnyire mentes a sablonos megoldásoktól.

A könyv a Defoe-irodalom eredményeinek, köztük a legújabbaknak is, biztos szemmel tartásával készült. Főként természetesen az életrajzi feldolgozásokra támaszkodik, azok közül is különösképp kettőre: James Sutherland Defoe-jára (London 1937) s az ennek is forrásául szolgáló korábbi francia Defoe-életrajzra, Paul Dottin művére, amely angolul is megjelent (*Life and Adventures of Daniel Defoe*, London 1928). Az újabb történelmi irodalomból főleg Trevelyan, Laski és Hill munkáit forgatta a szerző, a regényelméleti és regénytörténeti áttekintések közül pedig Fox, Church és Kettle könyveit. Főszempontjának — a defoe-i élet és életmű ellentmondásosságának — kimunkálásához kétségtelenül jelentős segítségére voltak a történész Morton irodalmi tanulmányai. (Defoe—Swift-esszéje a *Language of Men* c. kötetben és *The English Utopia* c. műve.)

Morton és más marxista szerzők alapos tanulmányozása biztosítja FitzGerald népszerű életrajzi művének — minden kompilatorikussága mellett is — egységes szemléletét. S jelentősége is ebben van: a helyes történeti szempont érvényesítésében végig a bonyodalmas, meghökkentő fordulatokban gazdag Defoe-életpályán.

Helyes FitzGerald könyvében az 1688-as ún. »dicsőséges forradalom« jellegének, jelentőségének, következményeinek rajza. Ez az esemény az angol polgári forradalomnak a vagyonos osztályok számára kedvező eredményeit volt hivatva biztosítani, s lényegét a »dicsőséges« és a »forradalom« szavaknál sokkal hívebben fejezi ki a »kompromisszum«, az új és a régi uralkodó osztály összefogása a magántulajdon megvédésére. Ez tette lehetővé a tőke nagymérvű további halmozódását, ez készítette elő a parasztság végromlásának, az ipari forradalom eljöveteleinek útját.

Helyesen mutatja meg FitzGerald Defoe viszonyát a »dicsőséges forradalom«-hoz: »Elfogadta, mert csak felületi vonásait látta: a polgári és vallási szabadság diadalát, a növekvő kereskedelem és jólét távlatát. Teljes szívéből magáévá tette. Az ő számára valóban a dicsőséges forradalom volt és az is maradt mindig « (69. p.). Defoe-t régebben is szokás volt a nekilendülő polgári kor tipikus képviselőjének tekinteni, de így miben állt ez a tipikuság, FitzGerald fejtí ki első ízben teljes következetességgel. S ez érdeméből akkor sem von le, ha magának e tipikuságnak meghatározását, egész könyvének ihlető eszméjét Morton tanulmányaiból merítette. Maga FitzGerald is idézi — némi csonkítással — a következő Morton-részletet: »Defoe nemcsak angol volt, hanem tipikus polgár is, mégpedig a legjobb típusból, jellegzetes burzsoá erényekkel és hibákkal. Becsületes volt, egyeneslelkű, független, szorgalmas... őszintén és magától értetődően jámbor, hajlamos arra, hogy a külszint összetévesse a valósággal, készségesen elfogadta abszolút valóságának és igazságának ami osztályának érdekeivel megegyezett, a gazdagságot lényegtelennek nyilvánította s a »középszert« tartotta az igazi boldogságnak, de soha egyetlen törvényes alkalmat el nem mulasztott, hogy pénzt keressen. Életében, jellemében pontos megfelelője volt annak, amit Robinsonjában akart ábrázolni « (*Language of Men*, London 1954, 38. p.).

Defoe-t — ezt is kiemeli FitzGerald — erős szálak fűzték még az angol polgári forradalom baloldali törekvéseihez, a leveller-hagyományokhoz. S életének, karakterének ellentmondásossága ebben a megvilágításban válik igazán érthetővé: a valódi forradalmi örökség harcol benne azzal a fél- és álforradalmisággal, amely az 1688-as korszak polgárságának sajátja. Hol az elnyomottak védelmezőjeként lép föl, hol pedig az elnyomók szószólójaként. Mindvégig a legnagyobb megértést tanúsítja az angol polgárság kereskedelmi, gyarmati, hatalomgyarapító törekvései iránt. De rokonszenve valójában a kismember mellett van, aki egy kavargó, ezer vesszéllyel leskelődő korban ügyességgel, szívóssággal felküzdí magát a vagyon és »tisztesség« biztonságot ígérő szintjére. Ezt fejezik ki legnagyobb művei, a *Robinson* és a *Moll Flanders* is. Hősei többnyire eljutnak a polgári jólét áhított révébe, Defoe mégis nem egy ponton már bíráltni képes a beérkezettek értékrendjét. Sosem szűnik meg hangoztatni, hogy »bűn« és »erény« a körülmények kényszeréből sarjad, s az igazságtalan törvények valójában nem a tolvajra sújtanak le, hanem a szegényre, mintha szegénynek lenni bűn, gazdagnak lenni érdem volna.

Ama hatások közül, amelyek gyermekkorában érték Defoe-t, a puritán környezetre vet különös hangúlyt FitzGerald. S valóban: a puritán-disszenter ellenzékiesség és a vallásos moralizálás végighúzódik Defoe egész pályáján. Ez utóbbi élete végén nyomul előtérbe, addig furcsa harcot vív benne egy szabadabb, humanisztikus életszemlélettel, sőt olykor a szabados életélvezettel. Kétségkívül ez sem lényegtelen a defoe-i egyéniséget átszövő konfliktusok között.

Az ifjúkor már határozottan felvillantja Defoe egyik legegységibb — s egyben legkorszerűbb — vonását, a korlátlan vállalkozókedvet, az olthatatlan kalandszomjúságot. Defoe nagyralátó kereskedelmi vállalkozásokba fog, részt vesz a Monmouth-féle fölkelésben a puritánüldözött II. Jakab ellen, ott feszít az Orániai Vilmos fogadására sorakozó díszmenetben. Még nincs harminc éves, s már a saját ügyességéből teljesjogú céhtag, londoni polgár. Az igazi kalandok, a sikerek és kudarok, a legellentétebb élethelyzetek drámai váltakozásai még hátra vannak. A 90-es évek elején a féktelen spekulációk következtében nyakig úszik az adósságban, börtön és bitófa fenyegeti. A komor végzet elől úgy vesz egerutat, hogy egy hónapra alámerül London alvilágába, a Whitefriars-be, ahol magaszörű adósok, de közönséges bűnözők és prostituáltak is ideiglenes menedékjogot élveznek a véres tör-

vényekkel szemben. Hitelezőivel sikerül kiegyeznie, felcsap téglagyárosnak, ismét jól megy a sora, úgy él, mint korának gavallérjai, fürdőhelyekre jár, nyíltan szeretőt tart, ekkor függeszti neve elé a nemesi csengésű »De« szócskát. S kezdenek megjelenni röpiratai, amelyekben egyrészt az elnyomó törvényekkel, adókkal sajnárgatott szegényember mellett emeli föl szavát, másrészt a származásával hengező nemesség, az uborkafára kapaszkodott polgárság ellenében az uralkodónak. Holland Vilmosnak kél védelmére, s jutalomképpen a király bizalmát elvezi. Egy év sem telik el Vilmos halála után, s Defoe már börtönben ül és a pellengéren, mert a disszenter-üldözést támadó satírájával maga ellen bősítette a hatalmon levő torykat.

A börtönből a befolyásos tory miniszter, Harley segítségével szabadult ki. Ennek természetesen ára volt. Defoe Harley zsoldjába szegődött, ami nem akadályozta meg abban, hogy a kocka fordultával a whigeknél jelentkezék szolgáltatételre, s hogy — a kocka gyakran fordulván — ezt az utat többször is megtegye oda-vissza. S szolgálatai nem merültek ki abban, hogy publicisztikájával mindenkori megbízóit támogatta, hanem felölelték a legszabályosabb busgó tevékenységet is. FitzGerald nem titkolja, nem menti ezeket a tényeket. De helyesen utal rá, hogy Defoe mindeme köpönyegforgatásai, titkos szolgálatai mellett teljes jóhiszeműséggel vallhatta magát elvhűnek. Nem a politikai pártokhoz, hanem a polgári fejlődés 1688 utáni elveihez volt hű, amilyenek a vallási szabadság, a kereskedelem gyarapítása, a brit érdekek védelme és terjesztése szerte a világban. Akárhányszor cserélt zászlót, nyíltan vallott nézeteit sosem kellett feladnia. Ami szorosan összefügg azzal a körülménnyel, hogy whigek és toryk között ez alaprincípiumok tekintetében nem volt lényeges különbség. De fontosabb ennél, hogy az elnyomottakat védelmező, demokratikus hang, hol gyengébben, hol erősebben minduntalan fölszendül Defoe ajkán, akármelyik párt oldalán áll. S a politikai viharok közepett, amelyek alaposan megtépázták hírét-becsületét, szinte swifti éleslátással ismeri föl a pártküzdelmek valódi értelmét és mozgatóerőit. FitzGerald idézi Defoe kifakadását: »Minden pártnak a mélyére láttam, összes színlelésük, minden őszinteségük mélyére, s amint a prédikátor szerint minden csak hiúság és lelki gyötrellem, úgy mondom én is ezekről: az egész pusztá látszat, külszín, fertelmes képmutatás, minden párt részéről, minden időben, minden kormányzat alatt, minden kormányváltozásnál: ha KINT' vannak, hogy BEkerüljenek, s ha BENT vannak, hogy megakadályozzák Kiesésüket.«

Kétes szolgálatainak kétségtelen értékű gyümölcse *Review* című lapja, amellyel FitzGerald kellő részletességgel foglalkozik, megmutatva Defoe-nak, a külpolitikai, kereskedelmi, közgazdasági cikkek, a híryanaghoz fűzött kiadós kommentárok szerzőjének úttörő érdemét, hangsúlyozva az újságírói munka felbecsülhetetlen szerepét — egyebek közt — a »könnyed, hajlékony, ritmikus« defoe-i próza kialakításában. A *Review*-hoz hasonlóan lényegretapintó, éles megvilágításban kerülnek az olvasó elé a reform-elgondolásokat propagáló tervezetek, amilyen a korai *Essay upon Projects* s a félig-meddig pályazáró *Augusta Triumphans*. Az egész könyv jól dokumentálja azt a fontos tényt, hogy Defoe mint újságíró, különleges politikai feladatok végrehajtója, és mint vállalkozó, egész életében az események sűrűjében járt, cselekvő részese volt kora történetének, s szoros kapcsolatban maradt a plebejus tömegekkel. Ennek tudomásulvétele a defoe-i regény megértése szempontjából is elengedhetetlen.

Az új műfajként jelentkező regényt FitzGerald a valóságnak megfelelően a gazdasági-társadalmi változások és szükségletek, a polgári fejlődés termékeként jellemzi, könnyed összefoglalását nyújtva az irodalomtörténeti kutatás idevágó régiebb és újabb gondolatainak.

A könyv legkevésbé kielégítő részei azok, amelyek magukkal a regényekkel foglalkoznak. FitzGerald nem tekintette feladatának a regényíró Defoe fejlődésének ábrázolását, nem is tárgyalja részletesebben csak a két főművet, a *Robinson* és a *Moll Flanderst*, s itt sem annyira a regények összefüggő jellemzésére van gondja, mint inkább Defoe egyes regényírói tulajdonságainak felsorolására, illusztrálására. Mint az egész könyvön át, ez esetben is bőven kölcsönöz más szerzők megállapításaiból, s a kompilációs módszer hátránya, sőt elégtelensége itt ütök ki a leghatározottabban. A regények egységes szempontú, a korábbi eredmé-

nyeket felhasználó, de egyénien végiggondolt tárgyalását nem lett volna szabad még e hangsúlyozottan életrajzi jellegű műben sem megkerülni. S általában, a fokozottabb önállóság javára vált volna az egész munkának.

FitzGerald könyve így is igen hasznos, élvezetes olvasmány, s különösen a nemszakemberek és a kezdő kutatók forgathatják nyereséggel. Az ő tájékozódásukat szolgálja a kötet végén található tömörre fogott bibliográfiai eligazítás is.

Kéry László

HEDWIG VOEGT
**Die deutsche jakobinische Literatur
und Publizistik 1789—1800**

(A német jakobinus irodalom és publicisztika)
Berlin, Rütten und Löning Verlag 1955. 244 p.

Hedwig Voegt könyvének az a célja, hogy megismertesse az olvasót a német irodalomnak egy eddig szinte teljesen ismeretlen területével, a francia forradalom eseményei nyomán kialakuló német »jakobinus irodalommal«. Eleve arra szorítkozik, hogy csak »általános áttekintését« adja ennek az irodalmi jelenségnek (16. p.), bevezetőjében kifejti, hogy igen sok kérdést nyitva kell hagynia, melyeket csak alapos részlettanulmányok után lehetne megvilágítani. Valóban az a helyzet, hogy az egy Georg Forster kivételével — akinek működését azonban mindaddig, amíg el nem készül műveinek s levelezésének hiteles, kritikai kiadása, szintén nem lehet tudományos alapossggal megítélni — alig tudunk valamit a korabeli forradalmi, jakobinus irodalomról, holott éppen ez az irodalom fontos és szerves kiegészítését jelenti a német klasszicizmus művészetének, Schiller és Goethe életművének.

Az első fejezetekben Hedwig Voegt általánosságban elemzi a »jakobinizmus« fogalmát a korabeli német közéletben. A francia forradalom kitörésekor a német írók legnagyobb része nagy lelkesedéssel fordult a szabadságáért küzdő francia nép felé — a jakobinusok uralomra jutása, s különösen a király kivégzése azonban a német értelmiség legjobb képviselőiben is súlyos belső konfliktusokat, kételyeket ébresztett, ami a legtöbb esetben a politikai forradalomtól való elforduláshoz, egy elvont humanitás-eszmény kialakításához vezetett. A legújabb irodalomtörténeti kutatások azonban világosan mutatják, hogy az írók egész soránál tovább élnek és hatnak a forradalom eszméi is, amelyek elsősorban egy újfajta publicisztika kialakulásában jutnak kifejezésre. A német feudális és nyárspolgári reakció legkülönbözőbb képviselői a »jakobinus«-kifejezést mindenekelőtt szidalomként használják; a jakobinusokban minden bűntettre képes, elvetemült embereket látnak, akik elszántan törekednek a fennálló rendszer megdöntésére; — ilyen hangsúllyal használják egyébként a »hazafi« (Patriot)-szót is. Jakobinusnak neveznek mindenkit, aki szembeszáll a forradalom elleni intervenció háborúval, aki a békét hirdeti, sőt jakobinusoknak tekintik az írókat és tudósokat általában is, hiszen a tömegek felvilágosítása végső soron szintén a forradalmi eszmék terjesztését szolgálja. Szépen mutatja be H. Voegt, hogy a forradalmár újságírók és költők hogyan vállalják egyre büszkébben a »jakobinus«-nevet, hogyan sarkallják őket a reakció heves támadásai forradalmi eszméik egyre nyíltabb propagálására. A jakobinus irodalom — melynek legfőbb fórumai a gombamódra szaporodó újságok, almanachok, naptárak, röplapok voltak — 1794 körül éri el tetőpontját, de hatása megmutatkozik egészen az 1800 körüli évekig. Napóleon hódító hadjáratai során azután lassanként új feladatok kerülnek a német politikai publicisztika érdeklődésének homlokterébe — mindenekelőtt a nemzeti egység és függetlenség, az idegen hódító elleni küzdelem kérdései.

A továbbiakban H. Voegt részletesen elemzi a jakobinus irodalom és publicisztika legfontosabb vonásait. Az elmaradt, szétszakított Németországban csak elszórt forradalmi akciókra kerülhetett sor a francia forradalom kitörése után (Mainz, Szászország, Szilézia). A német polgárság legfontosabb fegyvere továbbra is csak a toll maradt. A német jakobinus irodalom leleplezi a feudális elnyomás rendszerét, a német kisfejedelmek és feudális urak kiáltó jogtiprásait, az adóterhek mérhetetlen fokozását, a parasztságot sújtó megalázó nagyúri vadászprivilegiumokat, vagy azt a felháborító tényt, hogy a német fiatalok ezreit katonáknak adják el idegen nagyhatalmaknak. A francia forradalom, a jakobinus diktatúra intézkedéseire való gyakori hivatkozás különös nyomatékot ad azoknak a felhívásoknak, amelyekben a német népet forradalmi cselekvésre buzdítják. Különös jelentősége van a jakobinusok nemzeti törekvéseinek is; alapvető különbséget tesznek a demokratikus forradalmárok »igazi« és a fejedelmek »hamis« hazaszeretete között. egyre világosabban látják, hogy az ország szétszakítottsága mennyire megnehezíti a haladó eszmék terjedését, a német demokratikus forradalom kibontakozását. Ezzel szoros kapcsolatban áll a német történelem, a német irodalom haladó hagyományaira való gyakori hivatkozás; a Teutoburgi Erdőben vívott csatával kapcsolatban a német egység megteremtésére mozgósítanak a jakobinusok, felidéznek a német parasztháborúk korának legendás figuráját, a »Kärsthans« alakját, a középkori eretnekeket, a huszita háborúk és a reformáció hőseit. Nagy súlyt vetnek arra, hogy megfelelő módon méltassák a XVIII. századi német haladó publicisztika, a demokratikus szatírairodalom jeles alakjait (Knigge, Wekhrlin, Mauvillon stb.). Ez természetesen rögtön felveti a kérdést: milyen kapcsolatban is állnak a jakobinus publicisták saját koruk nagy irodalmi alakjaival. H. Voegt részletesebben elemzi viszonyukat G. A. Bürger és J. H. Voss művészetéhez; e két jelentős költő működésének egyes vonásait szinte teljesen azonosítja a német jakobinizmussal. Példákat hoz arra is, hogy Goethe mennyire elítélte a jakobinusok ellenségeinek, az »cbskuránsoknak« tevékenységét, hogy a demokrata írők milyen nagy tisztelettel beszélnek Schiller költészetéről — igyekszik tehát bemutatni azt, hogy milyen szerves kapcsolatban áll a német klasszikus irodalom nagyszerű humanista művészetének kibontakozása a jakobinus publicisztikával. Ezt a gondolatot azonban lényegesen alaposabban lehetett s kellett volna kidolgozni; — jelenlegi formájában alig-alig van bizonyító ereje. (Sokkal behatóbban kellett volna foglalkozni Herder szerepével; érdekes lett volna nyomon követni a német romantika kialakulásának kapcsolatát az antijakobinus irodalommal stb.)

Nagy figyelmet szentel a könyv a német jakobinusok politikai célkitűzéseinek is. Itt az intervenció háború elleni küzdelemben látja H. Voegt a jakobinus propaganda központi problémáját. A német jakobinusok rendkívül élesen teszik fel az igazságos és igazságtalan háború kérdését; bemutatják a háború szörnyűségeit, és követelik a béke azonnali megkötését. Az 1794-ben névtelenül megjelent *Felhívás a német néphez* magával ragadó forradalmi pátozzsal követeli a békét, de ugyanakkor azt is, hogy a német fejedelmeket felelősségre kell vonni évszázadok óta elkövetett jogtiprásaikért. Alapvető különbséget tesz a demoralizált német zsoldoscsapatok és a nép érdekeiért harcoló francia forradalmi hadsereg között; végül pedig arra hívja fel a német katonákat, hogy ne a franciák, hanem saját elnyomó uraik ellen fordítsák fegyvereiket, hogy német nemzeti forradalommal változtassák az igazságtalan intervenció hadjáratot.

A könyv frónője utal azokra a belső ellentmondásokra is, amelyek szükségszerűen következnek a német jakobinusok egész történeti szituációjából, abból a tényből, hogy Németországban nincsen forradalmi helyzet abban az időben; a polgárság, a nép túl gyenge ahhoz, hogy megdöntse a területi abszolútizmus hatalmát. A német jakobinus irodalom voltaképpen a thermidori fordulat után bontakozik ki igazán — amikor Franciáországban már a nagyburzsoázia ellenforradalmi törekvései jutnak előtérbe, a német demokraták nagyrésze azonban kitar a jakobinus eszmék mellett. Robespierre szerepével, a jakobinus terrortal kapcsolatban több ízben is kifejtik, hogy az elkövetett véres tettekért elsősorban az évszázadok óta tartó elnyomást, a reakció mesterkedéseit, nem pedig a forradalmat magát kell felelőssé tenni. Fontos eleme a jakobinus publicisztikának, hogy határozottan bírálja az egyre erőteljesebben kibontakozó német kapitalizmust is, felfigyel a gyári munkások mind szörnyűbbé váló nyomorára. Antikapitalista elemeket találunk az angol

viszonyok kritikájában is; Angliában már nem a polgári szabadság földjét, hanem a »kalmárszellem« hazáját látják, síkra szállnak a gyarmati kizsákmányolás ellen, meleg együttérzéssel beszélnek a rabszolgák szomorú sorsáról. Éppen az angol viszonyok ismertetése újabb fontos elvi problémákat vet fel: a legkövetkezetesebb jakobinus írók elvetik az alkotmányos királyságot, és feltétlenül a köztársaság mellett szállnak síkra. A német állapotok belső bonyolultsága abban is megmutatkozik, hogy még a jakobinus irodalomban is újra meg újra felbukkan a »jó fejedelem« koncepciója, — H. Voegt utal arra, hogy a további vizsgálatok során valószínűleg éppen a felvilágosult abszolútizmushoz, az alkotmányos királysághoz való viszony alapján lehet és kell majd különbséget tenni az egyes jakobinus író-körök és csoportok között. (138. p.)

H. Voegt kísérletet tesz arra, hogy irodalomelméleti szempontból is megvizsgálja a német jakobinus publicisztikát és szépirodalmat. (67—84. pp.) Különös figyelmet szentel azoknak a formai sajátságoknak, amelyek a francia forradalom korának politikai irodalmát megkülönböztetik korábbi korszakok irodalmától. A költészet terén elsősorban a »kisebb műfajok« dominálnak; az új, egyre szélesedő olvasóközönség nem vaskos, tudományos értekezéseket, hanem újságokat, folyóiratokat olvas, — a jakobinusok költészete valóban a széles népretegekhez szól. Különösen fontos szerepe van a népdalszerű lírának, a kis szatirikus verseknek, a politikai tartalmú tanmeséknek. A korszak jellegzetes terneke az aktuális politikai kérdéseket felvető költemény, amelyet ismert régi népdalok vagy egyházi dalok dallamára énekelnek. H. Voegt nézte az, hogy a drámiában egyáltalán nem mutatkoznak meg a haladó jakobinus eszmék; — véleményem szerint azonban sajnos túlkévsé figyelmet szentel a korabeli német regényirodalomnak, ahol viszont feltétlenül nagy szerepe van a francia forradalom által megindított politikai erjedésnek. (A voltaire-iánus szatíra, F. M. Klinger regényei stb.) Érdekesek H. Voegtnek az irodalmi nyelv, a stílus változásával kapcsolatos megfigyelései: a régi, kissé ódon, pedáns, terjengős német tudós-stílus a szónokiasság irányában fejlődik tovább; nyelvhasználatban tömörségre, de ugyanakkor szemléletességre, megragadó, drámai fordulatokra törekednek az írók: a népszónok pátoaszával és lendületével fejtik ki gondolataikat. A jakobinus irodalom nagy mértékben gazdagítja a német nyelv szókincsét is; a közélet megélénkülésével új fogalmak, új szavak keletkeznek, régebbi terminusok értelme gyakran teljesen megváltozik. Egy mainzi forradalmár például beszédét az új fogalmak magyarázatával, új értelmezésével kénytelen kezdeni. (82. p.)

Igen értékesek H. Voegt munkájának azok a részei is, amelyekben a jakobinus irodalom elterjedéséről beszél. Ezt a kérdést a legjobban az antijakobinus iratokon, a reakciós hatóságok által hozott cenzúrarendeleteken mérhetjük le. A reakciós lapok tele vannak panasszal: »manapság a parasztok és az egyszerű polgáremberek gyakorta többet olvasnak, mint amennyi üdvös nekik«; elsősorban »röpiratokról van szó, amelyeket nagy tömegben visznek az emberek közé, és amelyeket úgy szerkesztenek, hogy az emberek meg is értik őket...« — írja az *Eudämonia* c. folyóirat. (85. p.) A fennmaradt adatokból arra következtethetünk, hogy a jakobinus folyóiratok sok ezernyi példányban jelentek meg. A kiadók és könyvkereskedők számtalan fogással igyekeznek kifogni a négyszáz német kisállam cenzúra-rendeletein; hamis címelekkel hozzák forgalomba kiadványaikat, levelek formájában, kéziratok másolatokban terjednek a tilos iratok. Különösen fontos a kölcsönkönyvtárak és olvasókörök szerepe; 1791 körül 300 ilyen olvasókör működött Németországban, még falusi körökről is tudunk. Ezeknek az olvasóköröknek azután — amint Mainz és Strassburg példája mutatja — nagy szerepük volt a további forradalmi akciók kibontakozásában. A történelem különös iróniája, hogy gyakran éppen a reakció segíti elő a demokrata írások terjedését; így például a kormányok támogatását élvező, 30 000 példányban megjelenő *Eudämonia*ban jelent meg a jakobinus publicisztika legmegrendítőbb röpiratainak egyike — persze a kiadók szándéka szerint »elrettentő példaképül«. Egészen véve mindenesetre meggyőzőnek látszik H. Voegt érvelése, amikor azt állítja, hogy a demokratikus, forradalmi irodalom valóban elérte a legszélesebb tömegekig, hogy »a jakobinus publicisztika legyőzte a szűk német viszonyokat.« (136. p.)

A jakobinus irodalom egyik legtipikusabb képviselőjét A. G. F. Rebmannban (1768—1824) látja H. Voegt: különösen az *Obskuranten-Almanach* (1798—1800) c.

művét tartja fontosnak. Ez mintegy végső összefoglalása a jakobinus-irodalom legjobb törekvéseinek, s egyben utolsó, elkeseredett hátvéd-küzdelve is a XVIII. századi német forradalmi publicisztikának. (14. p.) Rebmann valóban típusa a francia forradalom-korabeli német demokrata publicistának és írónak; a fiatal jogásznak végül is Franciaországba kell menekülnie a hivatalos Németország üldözése elől. Később azután — s ez is jellemző a német helyzetre — meg kell alkudnia a német viszonyokkal — visszatér hazájába, s magas bírói tisztet vállal.

A kötetet érdekes szöveggyűjtemény egészíti ki, amely tárgykörök szerint csoportosítja a német jakobinus publicisztika és költészet néhány jelentős dokumentumát; fontossága elsősorban abban áll, hogy így újra hozzáférhetővé válik ennek a korszaknak sok — egyébként szinte teljesen fellelhetetlen — irodalmi emléke. Hibája a szöveggyűjteménynek, hogy az NDK-beli könyvkiadás kedvelt »olvasókönyv«-modorában néha csak kiragadott, néhány soros szemelvényeket közöl, ami pedig tudományos igényű kiadványnál semmi esetre sem tekinthető jó megoldásnak. A kötet végéhez csatolt bibliográfiában is nagyobb teljességet igényelne az olvasó.

Hedwig Voegt könyve fontos hiányt pótol a német irodalomtörténetírásban; bizonyos tekintetben valóban úttörő munkának tekinthető. Ugyanakkor azonban nem állíthatjuk, hogy teljesen kielégíti az olvasót; nem sikerül megadnia a »jakobinusnak nevezett irodalom és publicisztika általános áttekintését« (16. p.), amire pedig bevezetőjében vállalkozott. A könyv elsősorban Rebmann-nak és körének publicisztikai munkásságával foglalkozik; — holott a XVIII. század végi német forradalmi irodalom központi alakja — nézetem szerint — természetesen nem Rebmann, hanem az európai hírű Georg Forster volt, a jakobinus-irodalom tárgyalása pedig szükségszerűen csak egyes kiragadott részlet-jelenségekre vonatkozhat a mainzi jakobinus-irodalom, a párizsi és strassburgi német emigránsok irodalmi tevékenységének elemzése nélkül. Németország területi széttagoltsága folytán természetesen a francia forradalom nyomán kialakuló haladó irodalom vidékenként, tartományonként igen eltérő képet mutat; Hedwig Voegt ábrázolásában túlzottan csak az északnémet, hamburgi és porcsországi körök kerülnek előtérbe. Ha teljes képet akarunk kapni az egykorú német forradalmi vagy demokrata publicisztikáról, foglalkozni kell a délnémet katolikus kisállamok sokkal erősebben antiklerikális jellegű irodalmával is, s nem szabad figyelmen kívül hagyni ez osztrák fejlődést sem. A II. József halála után Bécsben kialakuló viták, amelyekben a jözeffinista felvilágosodás képviselői elkeseredett s egyre kilátástalanabbá váló harcot folytattak az »obskuránsck« ellen, és amelyeknek az osztrák s a magyar jakobinus per vetett véget, bizonyára hatást gyakoroltak a német nyelvterület többi részére is. (Eppen itt van például az a fontos összekötő kapocs a jakobinus-irodalom és a német klasszicizmus között, amelyre H. Voegt is utal: azok a *Xéniák*, amelyekben Goethe és Schiller a bécsi »obskuránsok« vezetőit, L. A. Hoffmant és L. L. Haschkát támadják.)

Történeti és irodalomtörténeti szempontból még egy másik kérdésben is komoly kiegészítésre szorulna H. Voegt könyve: ez a német jakobinus irodalom kapcsolata a korabeli titkos társaságokkal, elsősorban a szabadkőművesek és az illuminátusok szervezeteivel. Köztudomású, hogy Knigge, akit H. Voegt »prejakobinus publicistának*« nevez (28. p.), az illuminátus-rend egyik megalapítója s fő szervezője volt. Hedwig Voegt beszél Knigge »köreiről«, melyeket a forradalom elleneségei »demokrata fészkeknek« neveznek (30. p.) — de egy szóval sem emlékezik meg arról, hogy itt a szabadkőműves, majd később az illuminátus szervezetek régebbi formáit használja fel nyilván a jakobinus propaganda. Természetesen olyan kérdésekről van itt szó, melyeket a történettudomány sem derített fel még kielégítő formában; kétségtelennek tartom azonban, hogy az északnémet »baráti társaságok«, »olvasókörök«, »jakobinus klubok« sokkal intenzívebb és szervezettebb kapcsolatban állnak a haladó polgárság régebbi szervezeti formáival, mint azt H. Voegt könyve sejteti. (Az egykorú bécsi reakciós publicisztika pl. következetesen az illuminátusokkal azonosítja a jakobinusokat stb.)

Sajnos, Hedwig Voegt könyvében is sok helyütt felbukkan az a sematikus gondolkodásmód és történeteszemlélet, amely meglehetősen gyakori a mai keletnémet

*)Ennek a kifejezésnek igen problematikus voltára helyesen mutat rá Paul Reimann recenziója. (*Weimarer Beiträge*, 1956. III. 396. p.)

irodalomtörténetírásban, s nem kis mértékben az elmúlt évek dogmatikus és gyakran igen egyoldalú történetkoncepciójából fakad. A bonyolult XVIII. századi német társadalmi és kulturális helyzet igazi mélyreható elemzése helyett az írónó gyakran csak kiragadott jelenségekre, írói képekre vagy hasonlatokra hivatkozik; sok helyen a meggyőző érvelést marxista klasszikusokból vett, a fejtegetésekbe szervesen bele sem illő idézetek helyettesítik.

Mindent egybevéve azonban hibái s különösen kissé vázlatos jellege ellenére is hasznos és úttörő jelentőségű könyvnek tartom Hedwig Voegt munkáját.

Bodi László

ALBERT PRAŽÁK:

S Hviezdoslavom. Rozhovory s básnikom o živote a diele

(Hviezdoslavval. Beszélgetések a költővel életéről és művéről.)

Bratislava, 1955. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. 455 p.

A prágai egyetem neves irodalomprofesszorának, a szlovák irodalom fáradhatatlan kutatójának Hviezdoslavról rengeteg olyan becses adat van a birtokában, amelyről eddig az irodalomtudomány semmit sem tudott. Kora ifjúságától kezdve egészen érett férfikoráig, a költő haláláig benső barátság fűzte a professzort, az alkotó íróhoz. Ez a könyv tulajdonképpen ennek a barátságnak a története. Megtudjuk, hogyan utazott testvéreivel együtt Túrőcszentmártonból Alsókubinba 1902-ben az akkori Felső-Magyarországon tanulmányúton tartózkodó fiatal Pražák; az első ismeretség után hogyan kezdett levelezni a költővel; hogyan ismerkedett meg közvetlen környezetével, az árvai szlovák értelmiséggel; hogyan tért — többször is — vissza; beszélgetett vele műveiről, műhelyitkairól, felesége segítségével hogyan tekintett bele ifjúkori szerelmi levelezésébe, ismeretlen költeményeibe stb. Pražák a tudós lelkiismeretességével és a lelkesedő jóbarát meleg érdeklődésével nézte át Hviezdoslav könyvtárát, jegyezte fel azokat az adatokat, amelyek a nagy költő élményvilágáról szólnak. Igen becses tudnivalók tárháza tehát ez a könyv, amely hosszú ideig befolyásolni fogja a Hviezdoslav-kutatást.

Pražák módszere is figyelemre méltó. Nem a költő életének kronológiai sorrendjében dolgozza fel anyagát, hanem abban a sorrendben beszél az egyes kérdésekről, ahogy találkozásai alkalmával sorrakerültek. Ez nagymértékben elősegíti, hogy az adatok nem száraz módon jutnak el az olvasóhoz, hanem a meleg baráti visszaemlékezésnek sokszor családias közvetlenségével. A könyvet nem egy helyen igen szép lírai hanghordozás, sőt meleg pátoz hatja át; így lesz Hviezdoslav nemcsak tiszteletre méltó nagy költővé, hanem szeretetre méltó, kedves, igaz emberré is. »Igazán nemeslelkű, nagy és szokatlanul szerény ember. Mindmáig kevesen hatottak rám ilyen kedvesen és felejthetetlenül. Nagy és értékes ember, aki kicsiny és szenvedő népéből nőtt ki, de túl is nőtt rajta« — mondja mindjárt az első találkozásról, műve 49. oldalán. Mindehhez hozzájárul az is, hogy Pražák lelkiismeretesen, néha szinte túl aprólékosan is dokumentál. Kincsesbánya ez a könyv, amely minden szempontból közelebb hozza a szlovákok legnagyobb költőjét az olvasóhoz és a kutatóhoz is.

A jegyzetek között megtaláljuk Hviezdoslavnak nem egy eddig ismeretlen zsenéjét; könyveinek részletes felsorolását; egy-egy beszédének vagy az életével kapcsolatos ügyiratnak a szövegét; meg nem írt drámai műveinek a jegyzékét; a fennmaradt töredékek tartalmát stb. Úgy látszik, a nagy szlovák lírai és epikus költő sokkal nagyobb és sokkal gazdagabb drámai termésre törekedett, mint amit valóban sikerült alkotnia, de a szlovák kulturális viszonyok provinciális jellege nem engedte meg, hogy komoly dramaturgiai ismeretekre tegyen szert. Pražák azt a lelki harcot is bemutatja, amelyet Hviezdoslav emiatt megvívott önmagával. Dra-

maturgiai művekkel, ókori és újkori drámákkal bátyázta körül magát, időt és fáradságot nem kímélve igyekezett az Alsókubintól messze eső nagyvárosok színházaiba eljutni. Micsoda nehézségeket kellett legyűrnie! Egyszer Námesztóból indult el Budapestre Sophoklés *Elektrájának* az előadására. De annyit kellett átszállnia, s annyi vonatkése volt, hogy a végén lemaradt az előadásról. Ezeknek a nehézségeknek az ellenére is, mégis: Shakespeare az ideálja, arról álmódott, hogy a szlovákok Shakespeare-je lesz.

Annak viszont, hogy Pražák a könyv szerkezetét illetően ilyen szubjektív módon járt el, hátránya is van. Előbb olvasunk az öregedő Hviezdoslavról s csak aztán a kisdíákról. A magyar uralkodó osztály ellen vívott küzdelmek leírása után ifjúkori szerelmének, Novák Ilonával kötött házasságának az ismertetése következik. Fokozza a zavart, hogy a könyv fejezetei hol Hviezdoslavról egy-egy életmozzanatra utalnak (Poslanec v pražskej snemovni — Képviselő a prágai parlamentben; Kežmarok a Prešov), hol pedig arra, hogy Pražák hol és mikor találkozott a költővel (Lubochna; Zase v Kubíne — Ismét Kubinban). A prágai képviselőiséget a VII., a kézmárki és eperjesi diákeveket a X. fejezet tárgyalja! Nagyon kell ismerni Hviezdoslav életét és költészetét ahhoz, hogy a szerkezetnek ez a furcsasága az olvasót meg ne zavarja.

Pražák az első találkozások kissé ünnepélyes feszélyezettsége után az első világháború idején s 1918, a Csehszlovák Köztársaság megalakulása után került a költővel intim barátságba. A szerb és orosz harctéri szolgálat után Kassán volt katonán, s innen igyekezett kulturális vonalon elősegíteni a csehek és szlovákok összefogását a Monarchia ellen. A fiatal Csehszlovákiában pedig — mint a szlovák iskolahálózat kiépítésének egyik szakembere — nemegyszer vette igénybe tanítványai számára a költő segítségét. Nem csoda tehát, ha műve középpontjában a nemzete szabadságáért, felszabadulásáért küzdő költő arcképe áll; mintha e szempontnak Hviezdoslav magánéletének és közéleti szereplésének egyéb szempontjait is alárendelné. »S ha Hviezdoslav elgondolkodik egész életének költői működésén — írja —, az tulajdonképpen nem volt semmi más, mint a nemzetéért folytatott harc« (56. p.). Az idős Hviezdoslav sokat mesélt Pražáknak miskolci, kézmárki, eperjesi diákeveiről; a cseh tudós erről is elsősorban abból a szempontból ír, hogy az ifjúkor élményei mit jelentettek a nemzeti felszabadulásért vívott harc szempontjából.

Ez önmagában véve helyes is. Hviezdoslavról mint a népe szabadságáért küzdő költőről emlékezett meg Klement Gottwald is, amikor — mint a cseh és szlovák nemzet közös haladó hagyományát — példaképpül állította őt a szlovák kulturális élet elé és elindította a Hviezdoslav-könyvtár népszerű köteteit.¹ Pražák könyvével kapcsolatban viszont az az érzésünk, hogy benne a nemzeti szabadságért vívott küzdelem két egymástól lényegesen eltérő formájával találkozunk anélkül, hogy ezt a könyv írója tudatosítaná. Hadd kíséreljük meg ennek az állításunknak az illusztrálását Hviezdoslav és Vajanský viszonyának az érintésével. Kétségtelen, hogy harcaiknak sok közös vonásuk volt. Hviezdoslav rendszeresen írt a Vajanský szerkesztette lapokba, írórtársának sok művét nagyra becsülte stb. Pražák mégsem tagadja, sőt többször elő is hozza, hogy komoly ellentétek voltak a két szlovák író között. Egy helyen ezt személyes okokkal igyekszik megmagyarázni. Szerinte Hviezdoslav Vajanskýnak sem tudta megbocsátani, hogy Koloman Banšell-lel együtt szerkesztett ifjúkori almanachjukat, a *Napredet* Vajanský apja, Jozef Miloslav Hurban oly kíméletlen támadásban részesítette (153—155. p.). Valóban csak ilyen kisszerű volt a nagy ellentét oka? Egyértelműen igaza van-e Pražák mondatának: »A szlovák közből Hviezdoslav és Vajanský úgy világítottak ki, mint a jobb idők világitótornyai?« (17. p.) Mind a kettő ugyanazt a jobb korszakot áhította?

Válaszoljunk erre olyasmivel, amit Pražák megír, de aminek — szerintünk — nem vonja le eléggé a következményeit. Igaz, hogy az ősz költő úgy üdvözölte a polgári Csehszlovákiát, mint népe felszabadulásának beteljesülését. A polgári Cseh-

¹ *Ján Brezina*: O význame Hviezdoslavovej neznámej básne K vám urodzeným, veľkomožným... (Hviezdoslav »Ti nagyságosok, méltóságosok« c. költeményének jelentőségéről.) Hviezdoslavova neznáma básen. (Hviezdoslav ismeretlen költeménye.) Martin. 1951. Matica. 42—43. p.

szlovákia sok megtisztelő gesztust tett a költő felé, évi fizetésben, kitüntetésekben részesítette, képviselővé választotta a prágai parlamentben. A költő ezt azzal viszonozta, hogy lelkes, költői szárnyalású beszédet szerkesztett, így tett tanúságot a csehszlovák egység mellett (99–101. p.). A cseh és a szlovák nyelv egyesítéséről is szól ebben a beszédben. Mintha e passzusában a szlovák nyelve feltétele is ott volna a sorok között... Hviezdoslav nagyon készült e parlamenti szereplésére, de nem került rá sor. »A kormány akkor azt sürgette, hogy a parlament hagyjon jóvá valamilyen fontos kereskedelmi szerződést az egyik idegen állammal és Hviezdoslav beszédének el kellett maradnia. A költő a nyilvánvaló csalódástól meghökkenett, mintha mindazt ellopták volna tőle, amiért Prágába jött« (102. p.). Ez az eset jelképezi a legjobban, hogy két malomban őrlött a két fél: a cseh és a szlovák burzsoázia az egyikben (csak addig küzdött a néppel együtt, amíg a német és a magyar burzsoáziától át nem vette a hatalmat) —, a költő a másikban. Mindvégig népe költője maradt. Persze, hogy együtt dolgozott a burzsoáziával, amíg népe felszabadulásáért remélt tőle. De vajon csak a prágai parlamentben csalódott-e? Nem érezük-e ugyanezt a csalódottságot például Lubochynán, a szép fürdőhelyen, ahol megdöbbenve tapasztalja, hogy a szlovák burzsoázia a hatalommal együtt átvette a magyar urak őrhatnám szokásait is (213. p.)? Hviezdoslav egész lényével, művével is messze túlmutatott a cseh és szlovák polgárság célkitűzésein. Ezért látott az 1905-ös orosz forradalom kérdésében is sokkal tisztábban, mint a túrócszentmártoniak.²

Amikor tehát Pražák teljesen azonosítja Hviezdoslavnak a nemzetért folytatott harcát a cseh és szlovák polgárságával, torzít. Ezt fejezi ki Milan Pišút is, amikor ezt írja: »Nem kell itt részletesebben felemlengetni, hogy a csehszlovák nemzeti egység hivatalosan hirdetett eszményének, amelyet Pražák is képvisel, cseh részről osztályindokai voltak, s hogy az a társadalmi fejlődés és a cseh és szlovák dolgozó nép együttélése szempontjából helytelen volt« (438. p.).

Pražák egyébként igen értékes munkájának torzító jellegét érezzük akkor is, amikor Hviezdoslavnak a nemzetiségi kérdésben vallott álláspontjáról, más nemzetekhez való viszonyáról van szó. »Hviezdoslav hazafisága nem volt burzsoá nacionalizmus, mint pl. a Vajanskjé, nála a nemzetet a nép jelentette, a szlovák dolgozó nép, a parasztok, pásztorok és urasági szolgák népe (szlovák munkásosztály akkor még nem volt)« — írja róla Stanislav Šmatlák.³ Pražák nem számol ezzel a különbséggel, s a nagy költőnek a csehekhez, németekhez, magyarokhoz való viszonyát a nacionalizmus szemszögéből tárgyalja. Más nemzetekhez való viszonyáról itt most nem szólnunk; ez részünkről nagyobb elmélyülést kívánna. A kérdést itt most csak Hviezdoslavnak a magyarokhoz, a magyar kultúrához való viszonyával kapcsolatban elemezzük. Tudjuk, hogy akár mint költő, akár mint kultúrpolitikus, öntudatosan és rendületlenül harcolt a magyar uralkodó osztály magyarosító politikája ellen. Viszont éppen ő volt az, aki verseiben is hangsúlyozta, hogy az uralkodó osztályt nem azonosítja a néppel: emlékezzünk csak Petőfihez⁴ és Adyhoz⁵ írt ódájára, Pražák minden egyes helyen általánosít, ha a dzsentri és a polgárság túlkapásairól van szó: »Maďari« (a magyarok), mondja a költő álláspontjával merően ellentétes módon (Pl.: 56, 59, 93, 151. p. stb.). Pedig Hviezdoslavnak a magyarsághoz, a magyar költőkhöz való viszonya költészetének, egész egyéniségének nem egy lényeges tényezője szempontjából fontos. Pražák igen jól ismeri Hviezdoslav diákkorát: a költő sokat mesélt és írt neki ifjúkori törekvéseiről, az iskolákról, amelyeknek tanulója volt és magyar, német, szlovák nyelvű zsengeiről. Pražáknak köszönhetjük,

² Vö.: Milan Pišút: Hviezdoslav a prvá ruská revolúcia roku 1905. (Hviezdoslav és az első orosz forradalom 1905-ben.) Slovenské Pohl'ady, 1955. 415—420. p. — Andrej Mráz: Z. ohlasov prvej ruskej revolúcie v slovenskej literatúre. (Az első orosz forradalom visszhangjairól a szlovák irodalomban.) Sovětská literatura. Praha, 1955. IV. 3—4. 478—483. p.

³ St. Š.: Doslov (Utószó). P. O. Hviezdoslav: Z básni. (Költeményeiből.) Bratislava, Smena, 1952. 125. p.

⁴ Dzvuky (Visszhangok.) Hviezdoslav: Zbrané spisy básnické. (Összegyűjtött költői művei.) IX. Martin, 1949. Matica. 87—90. p.

⁵ Uo., 90—92. p.

hogy ezek a zsengek fennmaradtak; az induló költőnek teljes arcképe tárul így elénk. De igazat adhatunk-e neki, amikor Országh Pál miskolci és kézsmárki zsengeinek magyar nyelvűségét úrhatnámsággal magyarázza, és azt állítja, hogy az ifjú költőt már-már teljes elmagyarosodás fenyegette (81., 82. p., de más helyeken is)? A Szlovák Szépirodalmi Könyvkiadó jóvoltából beletekinthettünk a magyar nyelvű zsengekbe. Róluk szóló fejtegetésünkben⁶ bemutatattuk, hogy a miskolci és a kézsmárki diák messze van az úrhatnámság üres gögjétől, magyarul pedig sohasem tudott olyan tökéletesen, hogy valóban magyar költő lehetett volna belőle. Az előttünk fekvő zsengek teljes mértékben megcáfolják Pražák mondatát, amely szerint: »... megtanulta, hogy már teljesen idegen nyelven gondolkozzék« (80. p.). Országh Pálnak miskolci és kézsmárki ifjúkori versei tele vannak szlavizmusokkal. Pražák túloz. A magyar nacionalizmus szemszögéből nézett s éppígy túlzott Steier Lajos akkor, amikor azt állította, hogy a szlovákok elvették Hviezdoslavot a magyarságtól.⁷ Hviezdoslav mindig szlovák költő volt, nem is lehetett más, magyar zsengeinek egészen más a jelentősége.

Akkor, amikor Hviezdoslav magyar kapcsolatairól beszélünk, azt a többletet akarjuk bemutatni, amely — a sok többi mellett — őt szlovák kortársaitól megkülönböztette, közülük kiemelte. A szlovák polgárság nacionalista írói e korban hallani sem akartak a magyar kultúráról. A *Slovenské Pohľady* egészen »a századfordulóig mereven elzárkózott a magyar irodalmi élettől és művelődéstől.«⁸ Viszont Hviezdoslav munkásságának nem egy szektorában találunk komoly magyar kapcsolatokat. Közéjük, hogy Petőfi és Arany hatottak rá. Lám, Bujnák — a »renegát« Petőfi hatását kisebbiteni akarván — Aranyt helyezi előtérbe.⁹ Pražák most a Hviezdoslavra mint költőre ható magyarok közül kizárólag csak Petőfit emlegeti és — helyesen — követeli Hviezdoslav és Petőfi viszonyának a megvizsgálását (202. p.). Igen érdekes módon fejti ki, hogy Hviezdoslav Petőfi példáját követte a nemzetéért, népéért vívott harc nem egy területén (134—135. p.). Ő éppen úgy akar küzdeni népe jogaiért, mint a magyar nép jogaiért Petőfi (137. p.). Idézett kis tanulmányunkban — éppen a Pražák-megőrizte magyar zsengek alapján — bemutatuk,¹⁰ hogy kezdetben Kölcsey, Vörösmarty, sőt Bajza is hatottak rá. Pražák könyvéből tudtuk meg, hogy kézsmárki diákkorában Kölcseyről beszédet is írt (f. 0. p.). A Petőfi- és Arany-hatás tehát valamivel később kezdődhetett, a gimnázium felső osztályaiban. Lehetséges-e hogy a felnőtt költő teljesen kivonta magát e hatások alól? Közismert, hogy Petőfire hivatkozott s Adyhoz fordult, amikor népe számára jogokat követelt a magyar úri elnyomóktól (57. p.). Bujnák fentebb idézett művében megkísérelte — a formalista pozitívizmusnak kissé merev módszerével — bemutatni Hviezdoslav és Arany költészetének a kapcsolatait. De azt még nem tette meg senki, hogy felmérje: Hviezdoslav egész oeuvre-je szempontjából mi volt a jelentősége annak, hogy a többi szlovák kortárustól eltérőleg ezer szál fűzte a magyar kultúrához? Pražák könyve sok új, eddig ismeretlen adatot közöl ebből a szempontból. Említi fordításait, amelyeket már eddig is ismertünk, de újat is ad: bemutatja a nagy szlovák költőnek egy eddig ismeretlen Petőfi-tolmácsolását,¹¹ Az *Őrütl* nek kissé szabad fordítását¹² s feleletét az *Egy gondolat bánt engemetre*, amelyben megtámadja a kapzsiak nyereségvágyát.¹³ Mint ahogy Pražák könyvéből kitűnik, Hviezdoslav Shakespeare-kultuszának is vannak magyar vonatkozásai. Eddig is tudtuk, hogy éppen azt a két Shakespeare-drámát fordította le szlovákra, amelyet

⁶ Hviezdoslav magyarnyelvű zsengei. Filológiai Közöny, 1955. július.

⁷ Steier Lajos: Hviezdoslav—Országh Pál. Budapesti Hírlap, 1912. II. 10.

⁸ Kemény G. Gábor: Adalékok a kiegyezés-korabeli magyar—szlovák irodalmi és művelődési kapcsolatokhoz. Világirodalmi Évkönyv. Bp., 1953. Tankönyvkiadó.

⁹ Pavol Bujnák: Ján Arany v literatúre slovenskej (Arany János a szlovák irodalomban) Praha, 1924. Filozofická fakulta Karlovej univerzity. 163—164. p.

¹⁰ 234. p.

¹¹ Horký život, sladká l'úbošť. (334—335. p.) Petőfi eredetije: Keserű élet, édes szerelem.

¹² Sialenec címen.

¹³ Na Petőfiho: Egy gondolat bánt engemet. 340. p. (Petőfi »Egy gondolat bánt engemet«-jére.)

Arany János: a *Hamletet* és a *Szentivánéji Almot*. Ezt nem tarthatjuk véletlennek. Persze, nem gondolunk itt szolgálai utánzásra. Pražák is hangsúlyozza, hogy Hviezdoslav elsősorban az angol szöveget tartotta szem előtt. De könyvtárában az eredeti, a német és a cseh Shakespeare-kiadványok mellett ott volt a két darab magyar fordítása Arany Jánostól, s ott volt Petőfi *Coriolanus*-tolmácsolása is. S amikor Pražák arról szól, hogy Hviezdoslav Vrchlický szárnyain jut el az idegen (nyugati) irodalmak szépségeihez, hozzáteszi: »S bár Vrchlický magyarból is fordított, Hviezdoslav a magyart mégis a maga legsajátosabb fordítási területének érezte, s főleg Petőfiből és Aranyból való fordításaival ő maga tört utat« (61. p.).

Pražák könyvének csaknem minden fejezete szól a nagy költő magyar kapcsolatairól. Magyar jogi folyóiratoknak volt előfizetője, de más magyar lapokat is járatott: Pražák csak a *Világ* (ő helytelenül írja: *A világ*, 194. p.) c. napilapot említi s hozzáteszi: »és másokat...«. Kár, hogy nem sorolja fel mind, a költő érdeklődési körének ismerete így szegényebb marad. Hviezdoslav Asbóth az Egyetemes Irodalomtörténet számára tervezett tanulmányához fordítani akarta verseit (193. p.)¹⁴ Wesselényi Miklós, Széchy Mária, Murány, Mátyás király: kedves történeti tárgyai voltak, a szlovák és a magyar lapokból főleg a két nemzet népi és klasszikus epikájának e közös témáira vonatkozó híreket vágta ki. A jegyzetekben külön fejezetet szentel Pražák Hviezdoslav korai (eperjesi) drámai kísérleteinek. Megírja, hogy főleg Záborský történeti tragédiái ihlették meg, s bemutatja, mi készült el, milyen töredékek maradtak meg az egyes darabokból (304—330. p.). Nos, akárcsak Záborskýnál, itt is sok a magyar irodalommal közös téma: Csák Máté, Zách Felicián, a Hunyadiak, Mátyás király, Széchy Mária. Ez utóbbinál Pražák meg is jegyzi, hogy a témához Gyöngyösi Istvánt, Kisfaludy Károlyt, Petőfit, Aranyt és más magyar szerzőket is olvashatott. *Siator Dózov* (Dózsa sátra) című töredéke pedig külön megvizsgálást érdemelne (314—316. p.). Kapcsolata Záborskýhoz nyilvánvaló. Dózsa bukásának itt is hiúsága, nagyravágyása és szerelme az oka. De nincs-e ebben a felfogásban némi hasonlóság Eötvös: *Magyarország 1514-ben* c. regényével is?¹⁵ Nem mutatnak-e ezek a közös szálak mind Eperjesre, nincs-e gyökerük még a jóval Hviezdoslav eperjesi tanulmányai előtti időszakban, a harmincas években, amelyeknek a szlovák—magyar kapcsolatairól más helyen fogunk szólni? Mi nem csodálkozunk rajta, hogy »... az eperjesi magyarok és németek ekkor még türelmesek voltak a diákokhoz, akik szlovácul éreztek és ezt ki is nyilvánították (szlovák trikolórt is hordtak)« (149. p.), mert tudjuk, hogy ennek a nemzetiségi harmóniának Eperjesen komoly hagyományai voltak.¹⁶ Kapcsolatba hozhatjuk-e *V dýme fajččky* (A pipácska füstjében) c. gyermekkori, 1869-ből származó Hviezdoslav-dalt (273—274. p.). Sárosi híres *Pipadalaival*?¹⁷ Ezeknek az eperjesi kapcsolatoknak a kérdése még alapos megvizsgálásra vár!

Hviezdoslav magyar kapcsolatainak e szempontjából nagyon fontos az is, hogy nemcsak Shakespeare-hez, hanem a világirodalom más szerzőihez is magyar közvetítéssel jutott. Az Olcsó Könyvtár, a Magyar Könyvtár és a Nagy Emberek c. magyar sorozatok voltak ebben a segítségére. Dramaturgiai tanulmányai közben az antik és más nemzetbeli szerzőkön kívül a két Kisfaludyt, Madáchot is olvasta. Egész sereg magyar dramaturgiai munkát is ismert (280. p.). Az esztétikával is sokszor foglalkozott magyar szerzők (Lukács György, Vojnovich Géza, Haraszthi Gyula, Greguss Ágost) alapján. A német irodalomba Riedl Szende vezette be (207—208. p.), Széchenyi és Kossuth gondolatai álltak előtte a nemzet és a haza döntő kérdéseiben is (221. 1.).

¹⁴ Hviezdoslavnak Asbóthhoz írt levelei mindmáig ismeretlenek. Ha előbuknának, még teljesebbé fogják tenni képünket a költőnek a magyar kulturális élethez fűződő kapcsolatairól.

¹⁵ Vö. *Sötér István*: Eötvös József. Bp., 1953. Akadémiai Kiadó 202. p.

¹⁶ Vö. *Haan Lajos*: Ifjúkori visszaemlékezés Sárosy Gyulára. Sárosy-Album 1889.

¹⁷ Vö. *Bisztray Gyula*: Sárosi Gyula kisebb költeményei, prózai munkái és levelezése. Bp., 1954. Akadémiai Kiadó. 464—465. p. — Sárosi szlováknyelvű pipadaltát I. az eperjesi ifjúság emlékkönyvében. Pamétník Spoločnosti slovenské v Prešove. Vö: *Alexander Hirner* ismertetésével. Slovenská literatúra. I. 2. 232—236. p.

Mindezt rendszerbe kellene fogni, ki kellene egészíteni a Hviezdoslav-hagyatékban még esetleg meglévő ismeretlen adalékokkal, egyszóval el kellene mélyíteni az ismereteinket a költő és a magyar kultúra kapcsolatairól. Azért-e, hogy letagadjuk önállóságát, hogy epigonnak minősítsük? Pražák félreértette Hviezdoslav magyar kapcsolatairól szóló régibb írásunkat¹⁸ (292. p.): mi ott nem akartunk belőle egyszerű Petőfi- (és tegyük hozzá: Arany-) utánzót csinálni. Akkor azt hangsúlyoztuk, hogy a szlovák irodalom e kiváló költőjének magyar kapcsolatai nagyon figyelemre méltóak, s most tegyük hozzá: kétségtelenül ez is hozzájárult, hogy Országh Pál egész haláláig éles különbséget tudott tenni az uralkodó osztályhoz tartozó elnyomók és a nép között. Lám, Pražák semmi mást nem lát Miskolcban, mint ellenszenves kerceskedő-várost (53. p.), úgy állítja be a fiatal költő miskolci tartózkodását, mintha ott »úri magyarsággal« telítődött volna meg és semmi másval (82. p.). Ezzel szemben maga a költő így ír: »Miskolcon nemegyszer nyílt alkalom megismerni a magyar népet; jószívű nép az, egyébként majdnem ugyanolyan erkölcsű, mint a mi népünk...« (Levele Pražákhöz, 1918. XI. 2-án Alsókubinból. 404. p.). Idézett tanulmányunkban bemutattuk *Levél barátomhoz* versét, ahol — Pražák állításával (93. p.) éles ellentétben — a kézmárki polgárok rideg, józan világából a falusiabb, népibb miskolci derű után áhítozik.

Igaza van Milan Pišút igen szép utószavának (435—44. p.): »Pražák e könyve« — amelyet Hviezdoslavnak hozzá írt levelei egészítenek ki (371—431. p.) — »komoly adattár, igen nagy segítség a költő jobb megismeréséhez. De« — tegyük hozzá, hogy felemlített torzításai miatt — »nem lehet Hviezdoslav költészete értékelésének tekinteni«. A magunk részéről ehhez az értékeléshez a költő magyar kapcsolataiba való elmélyüléssel, azoknak minden nacionális elfogultság nélkül való értékelésével akarunk hozzájárulni.

Az igen szép kiállítású könyv szövegének elkészítése Gabriel Rapoš, a jegyzetek gondos összeállítása Emilia Nemsilová érdeme.

Sziklay László

WALTER SUCHIER

Französische Verslehre

[Francia verstan]

Tübingen, 1952. Max Niemeyer. Sammlung kurzer Lehrbücher der romanischen Sprachen und Literaturen. Hrsg. v. G. Rohlf's. 14. XII. + 247 p.)

A nem túlságosan gazdag francia verstani irodalomnak P. Verrier (*Le vers français*, 1931—3) és G. Lote (*Histoire du vers français*, 1949—1951) nagy szintézisei után is jelentős nyeresége W. Suchier világos beosztású, jól szerkesztett kézikönyve. Korlátolt terjedelme természetesen nemigen teszi lehetővé, hogy eredeti eredményeket közöljön; inkább az eddigi vizsgálódásokat foglalja össze szigorúan metrikai — s igen kevésbé esztétikai¹ — szempontok szerint felépített öt fejezetben. Nem tart igényt arra sem, hogy ízelítőt adjon az egész neolatin metrika történetéből, s a sajátosan francia fejlődést így helyezze szélesebb keretbe; a provençal és olasz je-

¹⁸ Vö. Hviezdoslav. Egyetemes Philologiai Közlöny, 1938. 10—12. sz.

¹⁰ L. 6. sz. jegyzet.

¹ A versesztétika érvényesítéséről Suchier azzal az indokolással mond le, hogy a vers esztétikai szemlélete mindig többé-kevésbé szubjektív jellegű, s ezért nem illik pozitív tényeket („sicherer Tatsachenmaterial“) közölni kézikönyvbe. A szerző azonban nem veszi eléggé figyelembe, hogy éppen a francia vers esztétikai hatásának elemzésében nagyon sok az egész művelt francia nyelvközönségre érvényes kollektív mozzanat, s hogy pl. egy-egy Racine-sor vagy egy La Fontaine-mese versesztétikai elemzése (vö. M. Grammont: *Le vers français*) gyakran alig egyéb, mint ennek a francia irodalmi közvéleménynek kánonba foglalása, kodifikálása.

lenségekre történő utalások oly ritkák, hogy szerves fejlődésmenetbe még annyira sem rendeződnek, mint korábban Verrier munkájában. A francia anyag ismerete azonban biztos és meglehetősen széleskörű, s nagyon helyes, hogy a szerző nem csupán leírást kívánt adni, hanem — legalább belső francia vonatkozásban — történeti áttekintést is, a középkortól egészen napjainkig. A kötet legnagyobb erőssége korszerű bibliográfiája: mivel a francia verstörténet utolsó könyvészeti áttekintése (H. P. Thieme: *Histoire du vers français*, 1916) immár meglehetősen elavult, a szakirodalomnak ezen új összefoglalása a további kutatást bizonyára hathatósan fogja előre lendíteni.

Most pedig térjünk a részletekre. Nehány vitatható, túlságosan kategorikus fogalmazású állítást már a rövid verstörténeti áttekintést adó Bevezetésben (1—6) találunk. A 3. lapon Suchier a Pléiade-nak bizonyos formalizitást tulajdonít, ugyanakkor azonban megfelelőek az egyes rendező elveknek kötelezővé tételéről: a himnusz és nőírmek szabályos váltakozását éppen a Pléiade honosította meg! — A 4. lapon szerzőnk a francia szabadvers kialakulására utal, de megalkotói közül itt csupán G. Kahn-t és J. Laforgue-ot nevezi meg, s a 47. lapig kell várnunk, míg sor kerül Rimbaud úttörő érdemeinek elismerésére. — A Bevezetéshez csatlakozó bibliográfiában kissé méltatlan helyet kapott (a »Zur Ergänzung wären noch zu nennen« rovatban) Verrier verstana, pedig a névmutatóból is kitűnik, hányszor hivatkozik a továbbiakban Suchier éppen Verrier-re.

Az I. fejezet (*Das Wesen des französischen Verses*, 7—51) alapproblémája a francia versritmus származásának kérdése. Talán nem tévedünk, ha Suchier felfogásában bizonyos mértékben a szintén német Saran örökségét fedezzük fel: mindkét kutató ugyanis kiindulópontnak olyan versrendszert képzelt el, amely hangsúlyos és hangsúlytalan ízek szabályos, szigorú váltakozásán alapult; amint Suchier mondja, »am Anfang steht der streng alternierende Vortrag; dieser Rhythmus war in den ältesten altfranzösischen Gedichten, die zum Gesang bestimmt waren, auch durch die Musik gegeben...« (27). Nyugtalanító azonban, hogy ennek a »streng Alternation«-nak mindennemű történeti bizonyítása hiányzik; az ófrancia állapotra aligha lehet visszakövetkeztetni Racine következő, példaként idézett sorából:

Et j'ai trop tôt vers toi levé mes mains cruelles

(Phèdre 1486).

Lehet-e, szabad-e ebből arsisok és thesisok hajdani egyszótagos váltakozására (»ein streng einsilbiger Wechsel von Hebung und Senkung« 29) következtetni, annak ellenére, hogy a legrégebbi, alexandrinusokban írt költeményekben arsisok és thesisok távolról sem ilyen szigorú rendben, hanem meglehetősen nagy szabadsággal váltakoznak? Ha Suchier több fogékonyságot mutatna a ritmusrealizációk statisztikailag csoportosítható változatai iránt, nem mellőzhetné könnyű szívvel pl. a következő középkori sorokat (*Pèlerinage de Charlemagne*, XII. sz. eleje):

En la chambre voltice, out un perron marbrin;

Et dist li emperere: 'gabez, Naimes li dus;

Trencherai les halbers et les helmes gemez

(vö. Bartsch: *Altfr. Chr.*¹¹ 36—7).

Mindeme variánsok elhanyagolása azért is érthetetlen, mert a szerző — Saran-tól eltérőleg — helyesen látja, hogy a nyelv természetes hangsúlyeloszlása az egyszótagos váltakozást nehezen tudja létrehozni; ha viszont már egyszer elismerte, hogy »das Wortmaterial mit seinen festliegenden Akzenten zu einer konsequenten Durchführung jenes Rhythmus nicht ausreicht« (11), akkor miért tér vissza később újra meg újra a »streng alternierend« elvhez, s miért próbálja még a francia versnek állítólagos »szótagszámláló« jellegét is ezzel a »streng alternierend« szerkezettel magyarázni (34—5)? Féltreérthetetlenül meg kell mondanunk, hogy ez a kiindulópont ma már tökéletesen védhetetlen, hiszen ellentétben áll a modern metrika alaptörvényével, ti. azzal a tétellel, hogy a metrumot sohasem szabad elvont sémának tekinteni, hanem — a metrum összes változataival, realizációs lehetőségeivel együtt — gondos és beható verselemzés segítségével magából a verses szövegből kell elvonni! Nyilvánvalóan sokkal hajlékonyabb verselemzéshez vezetne annak a módszernek alkalmazása, amelyet egyes szovjet kutatók, pl. L. Tyimofejev ajánla-

nak (vö. amt: 116. Moszkva 1938, 137, továbbá Acta Linguistica Hung. 1953, 391), s amelynek segítségével világosabb, realisabb képet nyerhetünk a kötelező és a fakultatív lüktetők viszonyáról egy-egy versben, majd egy-egy költőnél s végül egy-egy korban. Ha ugyanis — ismét a *Pèlerinage de Charlemagne*-t idézve — például a következő összefüggő ötsoros részletet próbáljuk ütemezni:

'Et dist li emperere: 'gabez, dans Berengiers:!
'volentiers', dist li coens, 'quant vos le 'otreiez,
pregnet li reis espees de toz ses chevaliers,
facet les enterrer entresqu'as helz d'or mier
que les pointes en seient contremont vers le ciel!

akkor, képletbe foglalva, nagyjából ezt a sémát kapjuk:

∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪	∪ / / ∪ ∪ /
∪ ∪ / / ∪ /	∪ / ∪ ∪ ∪ /
/ ∪ ∪ / ∪ / ∪	∪ / ∪ ∪ ∪ /
/ ∪ ∪ ∪ ∪ /	∪ / ∪ / ∪ /
∪ ∪ / ∪ ∪ / ∪	∪ ∪ / ∪ ∪ /

A hangsúlyelosztásnak ebből a realisabb rajzából természetesen semmiféle »streng alternierend« rendszere nem következethetünk. Az ófrancia alexandrin két alappillére kétségtelenül a 6. és a 12. (illetve 'césure féminine' esetében a 13.) hangsúlyos szótag, valamint szabály az is, hogy ezenkívül lehetőleg még 1, esetleg 2 mellékhangsúly legyen mindegyik felsorban. E látszólag igen nagy formai szabadságnak csupán időnként visszatérő, s az ósképletre emlékeztető összetartó kerete a teljesen szabályos hangsúlyváltakozás, melyet pl. a következő (egyébként igen erőteljes) sor képvisel:

le brant ferrai en terre: se jo le lais aler

vagy a következő felsor:

li reis me prest s'espee ...

Az ófrancia vers elemzése, a Saran—Suchier-féle »streng alternierend«-elv helyett, akkor lesz igazán realisztikus, vagyis akkor követi híven a vers természetes hullámzását, ha számol nemcsak az elvont és tisztán csak ritka alkalmakkor megvalósuló szabályos metrummal, hanem ennek az alapképletnek a nyelv ritmusához alkalmazkodó és gyakran kifejező erejű számos egyéb változatával is.

Persze így van ez más neolatin népek középkori költészetében is. A »streng alternierend« elvvel, a lehetséges változatok figyelembevételével, például az olasz költészetben sem mehetünk sokra: a legrégebbi költőknél, Cielo d'Alcamonál, Uguccione da Lodinál vagy a szicíliai iskola tagjainál mindegyik versképlet már a ritmikai változatok számát mutatja, s a kötelező és fakultatív iktusoknak éppen olyan kettősségét, aminőt a régi francia versben figyeltünk meg. Sajnos Suchiernél, mint mondtuk, a neolatin összehasonlító anyag majdnem teljesen hiányzik; ezért szerzőnk, amikor az ófrancia tizenkettős eredetét kell tárgyalnia, eljut ugyan a metszet előtti »césure féminine« jelentőségének felismeréséig (63), de azt nem teszi hozzá, hogy éppen emiatt gondoltak egyesek (többek közt Verrier) az alexandrinnak a jambikus tizenötösből való származtatására, amely megvolt már az ókorban (l. Plautus kórusait), mindmáig a görög népköltészet legkedveltebb formája maradt, s a XIII. századi Sziciliában mint a »Scuola siciliana« előtti költészet egyik jellegzetes metruma csendült fel (vö. »Rosa fresca aulentissima ch'appar' inver la state«). Sajnos nem kapcsolja e képlethez Suchier a »Je m'en irai au bois d'amour où personne n'y entre« ⁸/₆ tagolású francia népi metrumát sem (80), pedig nagyon valószínű, hogy lényegében véve az első, eredetileg 8 szótagú felsor fokozatos rövidülése folytán (klasszikus latin ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — > népi latin ∪ ₁ ∪ ₂ ∪ ₃ ∪ ₄ > ólasz ∪ / ∪ / ∪ / ∪ ∪ ófrancia ∪ / ∪ / ∪ / ∪)² ebből a jambikus képletből keletkezett a francia alexandrin, ami persze a metszet előtti »césure

² E metrikai képletben az „ólasz” jelzés pl. Cielo d'Alcamo költeményére, az ófrancia jelzés pedig pl. a *Pèlerinage*-ra utal.

féminine« gyakoriságát is jól magyarázná. Ugyancsak ebbe a nagy metrumcsaládba tartozik minden valószínűség szerint a $\frac{6}{5}$ tagolású tizenegyes (a népi jellegűnek érzett »Au clair de la lune Mon ami Pierrot«-képlet), amely az eredeti $\frac{8}{6}$ szótagú metrumból nyilván a félsorok első, többnyire hangsúlytalan ízének elhagyása, lekopása révén keletkezett.

Bármennyire helyes elveket is vall olykor Suchier elméleti téren a francia vers alkatáról³, nem érthetünk egyet olyan ritmizálási kísérleteivel sem, aminő például a következő:

$$\overset{\cdot}{x} \ x \ | \ \overset{\cdot}{x} \ x \ | \ \overset{\cdot}{x} \ x \ \sim$$

C'est là son moindre défaut (La Fontaine, 29).

A mereven értelmezett trochaikus metrumot aligha szabad közvetlenül erre a konkrét szövegre vonatkoztatni; a metrum sematikus vázához csakis azt a realizációs képletet csatolhatjuk, amelyet a szóban forgó sorból nyerünk, tehát — Suchier jelölését követve — nagyjából a következő képletet:

$$x \ \overset{\cdot}{x} \ x \ \overset{\cdot}{x} \ x \ x \ \sim$$

Mi itt a közös elem, metrum és ritmusrealizáció közt? Az azonos szótagszámon kívül csupán a *clausula*, vagyis a sorképletnek mindkét esetben hangsúlyos ízzel való lezárása (xx), valamint az a tény, hogy a sor belsejében vannak ezenkívül fakultatív hangsúlyok is.

Még mindig az I., illetve részben már a II. fejezettel (Die Versarten, 53—90) kapcsolatban kell felhívniunk a figyelmet a szerzőnek olyan vélekedéseire, amelyek szintén Suchiernek túlzottan kategorikus ítéletalkotásával, ezzel a már említett sajátossággal hozhatók összefüggésbe. Ilyen például Suchier álláspontja egyes eredetileg »streng alternierend« metrumok további fejlődését illetően. Benyomásunk szerint az egész francia verstanban több teret kellene szentelni annak az elvnek, amelyet — magyar verstani ösztönzések alapján — másodlagos kiegyenlítődésnek nevezhetünk. Maga Suchier sem tagadja, hogy az eredetileg páros hullámzást mutató alexandrinnak vannak olyan ritmusrealizációi, amelyekben az eredeti 6 lüktető helyett csak 4 lüktetőt találunk, mégpedig szimmetrikus elhelyezésben. Lamartine-nál ilyen ez a tiszta anapestusokat eredményező sor:

C'est l'adieu d'un ami c'est le dernier sourire (19).

Amde ha itt »ausgleichender Vortrag«-ról illetve — egy másik megfogalmazás szerint — »ausgleichende Rezitation«-ról van szó (vö. 18, 20), akkor miért ne lehetne feltenni, hogy az octosyllabe-ban is a $\frac{4}{4}$ tagozódás, amelyet népi dalszövegek zenei ritmusa is jól mutat, szintén másodlagos kiegyenlítődés eredménye, az ambrosianus nyolcas eredeti $\frac{5}{3}$ tagozódása helyett? Suchier ezt a lehetőséget, véleményünk szerint, túlságosan kategorikusan háritja el (56—7), pedig figyelmet szentelhetett volna annak a ténynek is, hogy már az ambrosianus himnuszokban találunk olyan sorokat, amelyeknek értelmi mozzanatok alapján inkább $\frac{4}{4}$ s nem $\frac{5}{3}$ tagolása volna ajánlatos (Suchier latin példájában ilyen sor: »Nostros pios | cum canticis | | Fletus benignè | suscipe«, 56).

Más esetekben azt is joggal hiányolhatja az olvasó, hogy a valószínű latin előzmények mellé a legmegfelelőbb francia idézet került. A »Siebensilber«-nek nevezett hetest (amely, ha végén nórím van, tulajdonképpen nyolcas!) Suchier csupán egy olyan H. de Régnier idézettel illusztrálja, amely — számításba véve a sorvégi e-ket is — hetesek és nyolcasok váltakozását mutatja:

Le silence semble mort
Où j'entendais jadis rire
Au fond du bois d'ombre et d'or
La Faunesse et le Satyre (70).

³ Nagyon helyesnek s kellő hajlékonyságról tanúskodónak tartjuk például következő nyilatkozatát: »Wie die vorstehenden Beispiele zeigen, braucht dieser alternierende Rhythmus in den Wortakzenten der Verse sich durchaus nicht konsequent auszurprägen, es genügt, dass er nur leise angedeutet ist; im übrigen beruht gerade auf dem häufigen Wiederstreit zwischen Wortakzent und Versmetrum zum guten Teil die reizvolle Wirkung derartiger „frei-akzentuierender“ Verse« (31).

Mivel azonban ezt a formát szerzőnk — egyébként helyesen — abból a latin versből származtatja, amelynek mintája szerinte

Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem (71),

illetve a latin himnológiából vett példával, amely már a tördelést is bizonyítja,

Tantum ergo sacramentum Veneremur cernui,

sokkal helyesebb lett volna olyan francia példát közölni, amely az eredeti $\frac{8}{7}$ tagozódásra világosabban utal, sőt mutatja az eredeti ditrocheusoknak paeon tertius-ba való átjátszását is (∟ ∪ ∟ ∪ > ∪ ∪ ∟ ∪). Ilyenek például P. Valéry-nek e sorai:

Patience, patience,
Patience dans l'azur...

Tekintettel arra, hogy a paeon tertius nemcsak a francia »hetesnek«, hanem az olasz, spanyol, román stb. nyolcasoknak is alapvető ritmusalakzata (vö. az olaszban: »Rondinella pellegrina«; a spanyolban: »Muy graciosa es la donzella«; a románban: »Dela Nistru pin-la Tisa« stb.),⁴ e képletnek francia megfelelőjét érdemes lett volna szemmel tartani, annál is inkább, mert még a fentebb idézett Régner-sorokban is találunk példát rá (vö. »Le silence...«; »La Faunesse et le Satyre« stb.)

Mindenesetre a sorfajokról szóló II. fejezetnek nagy érdeme, hogy figyelembe veszi nemcsak a legismertebb sorképleteket, hanem azokat a ritkább metrumokat is, amelyeket többnyire csak a metrikailag még oly kevésbé feldolgozott francia népdalban találunk meg. Természetesen hasznos lett volna a népdal fokozottabb értékesítése a francia vers többi sajátágaival, pl. a szótagszámlálással kapcsolatban is. A többesszám s jele előtti e nemcsak a régi költészetben, hanem mindmáig enekelt népdalokban sem számít szótagalkotónak.⁵ A *La Pernette* című ismert ballada első két sora: »La Pernette se lève Trois heures avant le jour« s itt e második sort ugyanarra a dallamra éneklük, mint pl. a 10. sort, amelynek szótagszáma kétségtelen: »Avez-vous mal de tête ou bien le mal d'amour?« (vö. H. Davenson; *Le livre des chansons*. Neuchâtel, [1946], 170).

A francia vers sajátos mozzanatai közt tárgyalja Suchier a hiatust is: kár, hogy — esztétikaellenes magatartásához híven — a hangűr kifejező fonetikai eszközként való használatáról egyáltalában nem emlékezik meg, pedig az olyan példákat, mint a La Fontaine-nél előforduló »Le coche arrive *au haut*« már Grammont egészen közkeletűvé tette. Nem egy szempontból kiegészítésre szorul az enjambement tárgyalása is (108—115), elsősorban azért, mert a sorok értelmi átvitelét versmondattani háttér nélkül tárgyalni egyenesen lehetetlen. Böven vet fel tisztázatlan kérdéseket a sormetszet kérdése is (115—127): mivel előzőleg maga Suchier részletesen tárgyalta a nyolcas metszet-problémáit, nem igen értjük, hogyan tehetette néhány lappal később mégis a következő kijelentést: »Die Zäsuren sind im Französischen fast ausschliesslich beschränkt auf die Versarten von neun und mehr Silben; Achtsilber haben nur ausnahmsweise eine Zäsur, und zwar in einigen alten Texten« (117). De vajon lehet-e minden kétséget kizáróan a »régí szövegek« közé számítani például a Le roi Renaud című híres francia népdalladát, amelynek legrégebb, szinte következetesen középmetszetet alkalmazó szövegét — először 1837-ben jegyezték le:

Le roi Renaud | de guerre revint,
Portant ses tri- | pes en sa main.
Sa mère était | sur le créneau
Qui vit venir | son fils Renaud (Davenson: i. m. 157).

S vajon ófrancia szöveg-e J. Moréasnak 1886-ban megjelent Nocturne-je, melynek tiszta népi hangvételét lehetetlen félreismerni:

Bon menuisier, | bon menuisier,
Dans le sapin, | dans le noyer,
Taille un cercueil | très grand, très lourd,
Pour que j'y cou- | che mon amour.

⁴ A paeon tertius hasonló szerepére már a római császárkorban találunk példát. vö. *Ego noto Florus esse Ambulare per tabernas, Latitare per popinas* (a kétrésről részletesebben L. Gáldi: *Le origini italo-greche della versificazione rumena*. Roma. 1939. 12).

⁵ Vö. fentebbi Pèlerinage-idézeteink egyikével: Que les pointes en soient...

A Le roi Renaud sajátosan monoton ritmusa (ta ta ta **tā** ta ta ta **tā**) a metszet fontosságát még jobban kiemeli, s egyben a következő kérdés felvetésére is kötelez: hogyan lehetséges 1952-ben olyan rendszeres verstant kiadni, amelyben egyetlen kottapélda sem utal az idézett énekszövegek zenei ritmusára? Nálunk e téren Péczely László már 1931-ben jó példát mutatott (*A XVI. századi énekköltés formái*), s nem rajta múlt, hogy úttörő kísérlete »infra et extra muros« maig sem vált a verstanirodalomban kötelezővé.

A könyv három utolsó fejezetével (*Der Reim*, 127—168; *Die Strophe*, 169—201; *Gedichte fester Form*, 202—236) nincs terünk részletesen foglalkozni, pedig lényegében véve elsősorban ezek azok a fejezetek, amelyek a biztos anyagközlés igényének eleget tesznek; a rímek különböző fajtáiról például hosszú idő óta nem állt rendelkezésünkre ilyen jó, megbízható áttekintés. Sajnos állandóan visszatérő hiányosság az irodalom »alatti« népköltészet elhanyagolása: ha viszont a szerző teljesen elhallgatja pl. azt a könnyen bebizonyítható tényt, hogy az élő francia népköltészetben mindmáig találunk olyan asszonáncokat, mint *espérance — ensemble, chambre — défendre, reine — richesses, jolies — marquise* stb. (Davenson: i. m. 212—3), akkor aligha értjük meg, milyen minták alapján mert Guy Lavaud is 1930-ban olyan asszonáncokat alkalmazni, mint *peine — fête, étoiles — pivoines, astres — âmes* stb. (135) Ha a francia népiességet azok sem ismerik el, akik a francia verssel »ex officio« foglalkoznak, akkor mit várjunk azoktól a külföldi franciarajongóktól, akik még mindig a Mallarmé korabeli párizsi irodalmi szalonok világába képzelik az egész francia költészetet? Válgék végre a francia folklór legfontosabb tényeinek ismerete a francia filológiai tájékozottság szerves részévé!

Befejezésül még csak annyit, hogy Suchier munkáját, szemléletbeli hibái és hiányosságai ellenére, nekünk, magyaroknak különösképpen érdemes számon tartanunk, hiszen szépen fellendült újabb verstani irodalmunknak mindmáig egyik szembevetendő jelensége bizonyos provinciális színezet: verskutatóink nem kapcsolódnak bele eléggé az európai verstörténet fejlődésébe, nem hasznosítják rendszeresen az abból nyerhető tanulságokat, s ezzel a magyar vers történetét akaratlanul is elszakítják az európai fejlődéstől. Pedig nem kétséges, hogy nyugateurópai verselésünkön kívül népdalformáinkat éppen úgy, mint a középkori magyar verset vagy Szenczi Molnár Albert zsoltárversét számtalan szál fűzi Európához, s különösen a költői formák egyik legdúsabb termőtalajához, a francia költészethez. Joggal remélhető, hogy Suchier jó bibliográfiával ellátott s végeredményben sok részletében igen jól használható kézikönyve is hozzá fog segíteni ezen igazság elismeréséhez.

Gáldi László

IRODALOMELMÉLET

BECHER, JOHANNES R.

Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre

[A szonett filozófiája vagy kis szonett-tan]

Sinn und Form, 1956., 3. füzet. 329—351 p.

A szonett a költészet egyik alapformája: olyan alkotás, amelyben a költészet lényegi elemei a legsűrítettebb és legtisztább alakban találhatók meg. Jellegzetessége, hogy a legnagyobb költői erőt a legkisebb terjedelemben fejezi ki; nincs a szonetten kívül versforma, amely hasonló költői fegyelmet, a rímelés és a hasonlat sűrítettségét ilyen mértékben követelné meg.

Természetes, hogy amikor Becher formáról beszél, ezen a tartalom formáját érti. A tizennégy sor varázsa éppen abban mutatkozik meg, hogy rendkívüli és egyben a szonett szabályainak megfelelő gondolati tevékenységet igényel. A szonett minden költői műfaj megtestesítésére képes és azért nevezhetjük alapformának, mert a legmagasabb emberi gondolat legpontosabb kifejezése.

Tartalma a lét mozgástörvénye: tézis, antitézis, szintézis; kifejtése pedig a dráma szabályainak, tehát expozíció, konfliktus, peripetia (bemutatás, összeütközés, feloldás) alkalmazásával történik. Fejlődése során a szonett állandóan gazdagítja, elmélyíti önmagát, de egyben — a lét mozgástörvényeinek megfelelően — ellentétbe kerül önmagával, és pedig olyképp, hogy tartalmilag kötetlen lírai vagy epikai tizennégyesorossá alakul, azaz olyan költeménnyé, amely a szonettnek csupán formális és nem tartalmi követelményeit veszi át.

Téves tehát az az állítás, hogy a forma a szonett tartalma. Épp ellenkezőleg, a szonettben a tartalmi elemek a lényegiek, ez különbözteti meg a tizennégyesorostól.

A szonett lényegét Becher abban a tartalmi képletben látja, amely a monda-

nivaló drámaiságát az első négy sor tézisében, a második négy sor antitézisében és a befejező két tercett szintézisében valósítja meg. E tartalmi törvényszerűséggel szemben a tizennégyesoros — amely egyébként a szonett történetében uralkodó jelenség —, kizárólag formai szabályokra épül, holott a kötöttségek betartására semmiféle kényszerítő, lényegi indoka nincs.

A szonett tartalmi képletét a következőkben lehet összefoglalni:

Tézis (első négy sor): Az ember nagyságáról.

Antitézis (második négy sor): Az ember nyomorúságáról.

Szintézis (sextett): Köszönet és ellenállás: azaz annak felismerése, hogy az ember mindenhatósága tehetetlenségén nyugszik.

A szonett legnagyobb ellenfele — amint az már az előbbiekből következik — a tizennégyesoros. Alig van olyan költő, aki ha szonettet írt, áldozataul ne esett volna ennek az ellenfélnek. A versforma elfajzása a legkülönbözőbb groteszk formákat öltötte. Ilyen összefüggésben is jellemző, hogy például sem Schiller, sem Hölderlin egyetlen szonettet sem írtak, holott a szonettnek, mint „észlénynek”, éppen a felvilágosodás korában kellett volna nagy szerephez jutnia. Ennek a különös jelenségnek kettős magyarázata van. A szonett a reneszánsz gyermeke — „feltalálója” a XIII. századi szicíliai költő, Giacomo da Lentino —, viszont a felvilágosodás kora közelebb állt az antik hagyományokhoz, mint a reneszánsz hagyományaihoz. A másik okot Becher abban látja, hogy éppen a felvilágosodás korában a szonett hitelét veszítette.

A szonett annak a költői és egyben léttörvénynek kifejezője, amely szerint a lehető legszerűsebb eszközökkel a legmagasabb teljesítményt kell elérni. A szonettben az igaz és szép úgy egyesül, hogy ellentétük feloldódik, a szép igaz lesz, az igaz pedig szép. A szimmet-

ria, az arányosság és a harmónia „építészeti” elemeivel a szonett a szépség alakját ölti magára. A szépnek és az igaznak említett kapcsolata nem költői, hanem objektív kapcsolat, úgy, ahogyan az a természetben jelen van és ahogyan az a természetben az emberi alkotó munka révén létrejön.

Ámde nem csupán az igaz és a szép, hanem a jó és a szabad is elszakíthatatlan egységben található meg a szonettben. A szabadság, mint felismert szükségyszerűség mutatkozik meg; a szonett törvényeinek betartása, az objektív adottságok és a költő összhangja révén válik a szonett a szabadság képmásává, a költő pedig szabadá. A szonett-követelte fegyelem morális tett; az erkölcsi jó tehát ennek a morális magatartásnak szimbólumaként, a „kategórikus imperatívusz” elismerésének szimbólumaként testesedik meg.

Feloldódik a szonettben a gondolkodás és az érzelem ellentmondása is. Költészet és gondolkodás egyesülnek, minden felismerés költészetté válik, minden költői alkotás a felismerés révén jön létre.

Az igaz, a szép, a jó és a szabad, valamint a gondolkodás és az érzelem elszakíthatatlan egységében a szonett — tér- és időbeli sűrítettsége mellett — a legmagasabbrendű költői mű, olyan forma, amelyben a költészet szinte önmagát fölülmúlta.

Emellett a szonett művészi kihívás: csábít a formálásra, a különleges rímelésre, az akusztikai elemek alkalmazására, és mindenekelőtt tizennégyesoros írására. Éppen ezért a legnagyobb éberséget, rendkívül elmélyült gondolkodást, a költőiség állandó megfeszítettségét követeli meg. A formalista elemek túlhajtása ugyanis a legkülönfélébb groteszk eredményeket (sonettus retrogradus — visszafelé is olvasható szonett, sonettus semilitteratus — a latinnak és egy másik nyelvnek keverékéből álló szonett, sonettus bilinguis — két élő nyelv keverékéből létrejött szonett stb.) hozta létre. A geometriai szabályok hangsúlyozása — bár rámutat az arányosság és a harmónia elvére is — végso soron élettelené teszi a szonettet.

Mindezek folytán a szonett a költészet nagyságát és nyomorúságát egyaránt példázza: állandó küzdelemben áll a tizennégyesorossal és történetében, a költészet legmagasabb teljesítményeivel

párhuzamosan, pusztán formalista szerkezetű verseket is találhatunk.

A szonett elképzelhetetlen szonett-tan nélkül, miután parancsolólag követeli a szabályt, a törvényt, valamint a kivételeket, a szabályok és törvények bővítését és gazdagítását. Az igazi alkotó munkából született szonett jól ismert, ámde mégis meglepő, új elemeket tartalmaz; a már meglevő és az egyszeri egyidejűleg jelentkezik benne, az új egyben elfelejtettet, elmerültet, félretoltat idéz fel. Az ilyen szonett az elmúlt évszázadok szonettjeinek kíséretében lép elénk.

Becher ezek után röviden ismerteti a különféle szonett-típusokat: az olasz, a francia és az angol változatok rímképleteit. A továbbiakban rámutat arra is, hogy menyit és milyen különböző tematikájú szonettet írtak magáról a szonett-ről. A versforma keletkezését illetően megállapítja, hogy az nem lovagi, hanem tudósi és jogászai környezetben született és hogy benne feltehetőleg népies és tudományos elemek egyesültek. Az is érdekes jelenség, hogy a szonett, művészi története során, sohasem került az antik versformákkal ellentétbe, sőt igen kevés olyan költő akad, aki egyidejűleg művelné az antik és a reneszánsz különleges formáit.

A tartalom üressége a szonettben jut leghatározottabban kifejezésre. Hiába minden „csinosítás”, éppen ez válik a tartalmi üresség árulójává. Ezért a szonett a forma és a tartalom problematikájának is legalkalmasabb bemutató eszköze, vizsgálatánál fény derül arra, hogy e versforma érte el a legmagasabb művészi csúcspontot, de ugyanez zuhant a legmélyebbre is.

A szonett nem „önmagától” jött létre, hanem racionálisan megalapozott, mélyenszántó elméletek eredménye. Ilyen módon egyben az elmélet és a gyakorlat alkotó egységének is szép példája.

Becher végül rámutat arra, hogy a szonett-koszorú a legtökéletesebb költői alkotás, amelyben a költőiség elve a legmagasabbrendű fegyelmzettséget éri el és amelyben a törvényszerűség és a rendezettség szelleme költői alakot ölt. Ebben a versformában a művészi értelem korlátlanul uralkodik.

V. P.

ČALIN VERA

Inseamnări despre durată romanului vechi și nou

[Jegyzetek a régi és új regény időtartamáról]

Gazeta Literară, 1956., 20—21. szám.

Amióta Proust főművének alapmotívumául magát az időt választotta, a regény tartamanak problémája mindegyre visszatérő esztétikai tanulmánytéma. Proust műve azonban nem lett volna azzá, ami, ha Bergson a század első évtizedében nem irányította volna az írók figyelmét a tartamra.

Babits a bergsoni időszemléletről írott tanulmányában a maga időszemléletét s egyben a századelő emberéét is így fogalmazta meg: „... az idő minden pillanatban valami újat hoz, valami vissza nem térhető és visszafelé meg nem csinálható. A mi időnk csak egyirányú; az élelet visszacsinálni nem lehet”, majd másutt így folytatja: „A mi időnk egynemű; sőt lényegileg különemű: minden pillanatban más, új. A mi időnk terem, újat alkot minden pillanatban”.

Mindezt Proust ilyen pregnánsan fogalmazta meg: „Le moment ce qu'on ne verra jamais deux fois”.

Az időszemlélet azonban Proust óta jelentős változásokon ment át az európai irodalomban. Vera Čálin tanulmányában éppen ennek a szemléletbeli változásnak a nyomait törekszik felderíteni.

Az idő problémája már az ókor íróit is foglalkoztatta. Héраклеitos *Műzáiban* olvashatjuk: „Az Idő: gyermek, aki ostáblát játszik; gyermekkirályé az uralom”. Vagy idézzük Shakespeare-t, aki a modern időfogalom egyik jellegzetességére tapintott rá, amidőn a *Macbeth*-ben ezt mondhatja hőseivel: „Idő, elébe vágsz vad terveimnek; elvillan a gyors szándék, hogyha nem száguld vele a tett...” (IV. 1.) Thibaudet, aki híres irodalomtörténetében olyan jelentős szerepet tulajdonított az időnek, ezt írta a regény idejéről: „... minden regény témája az idő; egy bizonyos időtartam, amelyet a regényben elmondott események töltenek ki, hoznak ritmusba, teszik emberi értelemben vett, átélhető idővé, minthogy az idő a változások egymásutánja. Regény és idő elválaszthatatlanok egymástól, mindkettő nyersanyaga a történet”.

Vera Čálin a *Gazeta Literară* hasábjain nagyigényűen az időfogalom változásainak problémáját vizsgálja, s bár példái nem mindig szerencsésen kiválasztottak, mégis érdekesek, mert az egész

tanulmány olyan kérdéssel foglalkozik, amellyel az utóbbi évek román irodalomesztétikájában nem nagyon találkozunk.

A tanulmány első részében a regény és a dráma hagyományos időérzékelése között meglevő különbségre mutat rá.

A regényíró ugyanis korlátlanul gazdálkodhatik az általa elmondott cselekmény tartamával, idejével.

Ezzel szemben a drámaíró időszemléletét, illetőleg a cselekmény időbeliségét korlátozzák a műfaj sajátos törvényei s a cselekmény sűrítésének követelményei.

A regényíró viszont korlátlanul részletezheti az időbeli történéseket, ahogy például Goncsarov az évszakok egymásutánjának aprólékos, szinte kalendáriumszerű rajzával megkapóan érzékeltette Oblomovjának leiki kiszikkadását, életének semmibehullását, meddőségét.

Nem így a drámaíró, akit a műfaj köztöttségei arra kényszerítnek, hogy az általa színpadra vitt történetnek idejével korlátozottan gazdálkodjék.

Ibsen Hjalmar Ekdalja is éppen olyan vegetatív élelet él, mint Oblomov, tragikuma mégis mennyire más időszemlélet eredményeként bontakozik ki előtünk.

Vera Čálin a tanulmány következő részében behatóan foglalkozik a naturalista regényírók időszemléletével.

Erősen támadja a taine-i időszemléletet. Azt bizonyítja, hogy a taine-i „moment”-elmélet elfogadása menthetlenül az idő absztrakt felfogásához vezet. Ilyen absztrahált idő volt a naturalista regényírók tartama, mert a naturalista esztétikusok az időt a szerves élet analógiájaként fogták fel.

„A regény időtartamának problémája nem választható el az író felfogásától” — írja. Ezzel annak a tételnek a bizonygatásába kezd, amely szerint: az időszemlélet egyben világnézeti kérdés is. Az idő múlásának érzékeltetése nem szerkesztésbeli kérdés, hanem az időről alkotott felfogás kérdése. Az európai irodalomból vett példákkal igazolja ama állítását, mely szerint: a polgári regényíró az embernek az idő könyörtelen elmúlásával szemben folytatott küzdelmét érzékeltette. (Az évszakok egymásutánjának szabályszerű monotoníája az *Oblomov*-ban; az egymás után következő nemzedékek születésének, életének, halálának rajza Tolsztoj, Zola, Galsworthy regényeiben stb.) Ezzel szemben a szocia-

lista regényíró a jelenben a jövőt is megmutatja s ezzel eloszlatja azt a nyomasztó légkört, amely az idő környötellennek vélt eliramítása tudatából fakad. Ez Vera Călin végső konklúziója.

H. B.

FRIEDMAN, NORMAN

Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept

[A nézőpont szerepe a regényben.
Egy kritikai fogalom fejlődése]
PMLA, 1955. 5. sz. 1160—1184. p.

A cikkíró abból indul ki, hogy az epikai stílusról szólva már Plátón különbözőt tett „egyszerű elbeszélés” meg „utánzás” között. Ha a költő másnak a nevében beszél, akkor alkalmazkodik ennek a személynek a stílusához, „utánoz”; ha a költő mindenütt jelen van, nem rejti el kilétét, akkor megszűnik az utánzás, s az eredmény: „egyszerű elbeszélés”. Ez a megkülönböztetés Friedman szerint a regényre is érvényes. A modern regényben egyre inkább háttérbe szorul az „egyszerű elbeszélés” meg az elbeszélő személye, egyre jobban előtérbe nyomulnak az ábrázolás „utánzó”, drámai módjai.

A XIX. és XX. század fordulójának regényírói közül Henry Jameset rendkívüli mértékben foglalkoztatta az a probléma, hogy „centrumot”, „fókuszot” találjon történeteire, s végül is úgy oldotta meg a kérdést, hogy a regény egyik szereplőjének tudatát tette meg a cselekmény ilyen központjává. Megszűnt a szerzői mindentudás, az író legfőbb gondja az volt, hogy minél alaposabban behatolhasson a központi karakterbe, annak a szemével láthassa a világot, az eseményeket. James követője, Edith Wharton regényírónő, szintén nagy jelentőséget tulajdonított ennek a kérdésnek. Az irodalomelmélet területén elsőnek Percy Lubbock figyelt föl a problémára (*The Craft of Fiction*, 1921). Szerinte a regényírás művészete ott kezdődik, ahol a történet mintegy magamagát mondja el. Az elbeszélő személye csökkenti a valóság illúzióját, az írónak tehát korlátoznia kell a személyes megnyilatkozásokat, pl. úgy, hogy Henry James módjára egyik szereplőjével mondatja el a történetet, mégpedig nem első, hanem harmadik személyben. Az olvasó ez esetben úgy vesz tudomást a cselekményről, ahogyan az az egyik szereplő tudatán átszivárog, de ugyanakkor *közvetlenül* észleli az eseményeket, nem az elsőszemélyű elbeszé-

lések retrospektív közegén át. Ez az ábrázolásmód drámai: minden esemény úgy áll előttünk, mint valami színpadi jelenet (*scene*), szemben a sokkal kevésbé hatásos elbeszélő summázással (*panorama*). A XX. századi regényt Joseph Warren Beach szerint is (*The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, 1932) az jellemzi, hogy „a történet önmagát mondja el”, illetőleg a szerző elmondhatja hőseivel tetteiket, de főleg gondolataikat, érzéseiket, benyomásaikat. Mark Schorer (*Technique as Discovery*, Hudson Review, 1948) a „tematikai meghatározás” szempontjából is fontosnak tartja a nézőpontot, mint amely a szerzőt a regényben bemutatott értékek és magatartások művészi meghatározásában segíti. Így lesz képes elválasztani saját előítéleteit a szereplőktől, s a szereplők állásfoglalását drámaian, egymáshoz való viszonyukban ábrázolni.

Friedman megemlíti, hogy a század nagy angol regényírói közül E. M. Forster (*Aspects of the Novel*, 1927) jelentéktelen kérdésnek minősítette a problémát. Hangsúlyozta, hogy a szerzőnek „mindentudó”-nak kell lennie, aki „rendelkezik a titkos élet egésze fölött”.

Cikke második részében Friedman a nézőpont érvényesülésének s a szerző „eltűnésé”-nek különböző fajtáit, fokozatait, eszközeit vizsgálja a modern regényben. A két alapforma az „elmondás” és a „megmutatás”. Az első nem egyéb, mint *általánosított* beszámoló olyan eseménysorról, amely hosszabb időre, különböző helyekre terjed ki. A második eset — amelyet „közvetlen jelenet”-nek is lehet nevezni — akkor forog fenn, amikor *különleges*, összefüggő és folyamatos idő-, hely-, cselekmény- és karakterrészletek kezdenek előbukkanni. „A jelenetnek nem egyedül a párbeszéd, hanem a különleges idő- és térbeli keretbe helyezett konkrét részlet a *conditio sine qua nonja*”. Ezek a közlési módok ritkán fordulnak elő tiszta alakjukban, de kétségtelen, hogy a modern regényben a jelenetes, a régi fajtában pedig az elmondó-mindentudó ábrázolásmód uralkodik.

A *szerkesztői mindentudás* esetében az író mindent közöl az olvasóval, ami csak gondolatai, érzései, észleletei körébe esik, s állandóan előlép általánosításaival az életről, szokásokról, erkölcsökről. Ez a szerzői kommentár és bírálat vagy közvetlenül az események egy-egy mozzanatához kapcsolódik, vagy többé-kevésbé független azoktól. (Az előbbire Hardy *Tess*-e, az utóbbira Fielding *Tom Jones*-a

és Tolsztoj *Háború és békéje* szolgálat példákat.)

A *semleges mindentudás* abban különbözik az előzőtől, hogy a szerző nem szóval meg minduntalan a maga nevében, hanem személytelenül, ill. harmadik személyben beszél. A mindentudó szerző vonzódhat a drámai ábrázolásmódhoz, az uralkodó tendencia mégsem az, hogy a szereplők maguk beszéljenek és cselekedjenek, hanem hogy a szerző leírja, megmagyarázza az olvasónak a hősök tetteit. Az alakokat, helyzeteket rendszerint nem úgy jeleníti meg, ahogy szereplői látják, hanem ahogy ő maga látja. Szüntelenül az olvasó és a történet közé lép. Mivel a szerző a summázó elbeszélés meg a közvetlen megjelenítés módszerével egyaránt élhet, a távolság a történet és az olvasó közt lehet kicsiny és nagy, s lehet — gyakran egész szeszélyesen — változó.

Az „én” mint tanú jelenik meg, ha a szerző átadja az elbeszélő szerepét egyik teremtményének, aki a történetnek teljesjogú szereplője, kisebb-nagyobb mértékben érdekelve van a cselekményben, s első személyben beszél az olvasóhoz. A szerző lemondott mindentudásáról, a tanú csupán saját megfigyeléseiről adhat számot, az olvasó számára csak az ő gondolatai, érzései, észleletei hozzáférhetőek. E közlési forma mégsem annyira korlátozott, mint első pillanatra gondolnók. A tanú — aki nem középponti alakja a történetnek — beszélgethet a hősök egész sorával, megtudhatja véleményüket lényeges dolgokról, hozzájuthat levelekhez, naplókhoz stb., sőt ki is következtetheti, mit éreznek, gondolnak mások. A távolság olvasó és történet között itt is lehet kicsiny és nagy. A jeleneteket rendszerint úgy kapjuk, ahogy a tanú a maga mozgó-periférikus szemszögéből látja őket.

Az „én” mint főhős további ismeretforrások elvesztését jelenti. Az egyszerű tanú, akinek alárendelt szerepe van a cselekményben, mozgékonyabb, több információhoz hozzájuthat, mint a főhős, aki szinte teljességgel saját gondolataira, érzéseire, észleleteire van utalva, s akinek nézőpontja centrális és mozdulatlan. Az olvasó és a történet távolsága itt is lehet változó.

A következő fokozat, a *sokszoros szelektív mindentudás* már az elbeszélő teljes kiküszöbölésével jár. A történetet látó szöveg senki sem mondja el, közvetlenül a szereplők cselekedeteiből, gondolataiból alakul ki. Az előadásmód drámai, az elbeszélő summázásokat szerzői „színpadi

utasítások” formájában kapjuk, vagy ezeket is maguk a szereplők végzik el. A szokványos „mindentudás”-tól ez a közlési forma abban különbözik, hogy itt a gondolatok, érzelmek stb. folyamatos részletességgel kerülnek elénk, úgy, ahogy a szereplők tudatán átszántanak, míg ott utólagos summázással és magyarázatokkal van dolgunk.

A *szelektív mindentudás* esetében az olvasó egy szereplő tudatára van utalva, több nézőpont helyett egyetlen centrális nézőpontot kap. Egyébiránt erre a közlési formára is érvényesek az előzőről mondottak.

A *drámai* módszer alkalmazásakor már a tudat, a lelkiállapotok tükrözéséről is lemond az író. Az olvasó többnyire abból meríti értesüléseit, amit a szereplők tesznek és elmondanak. A szerző itt is szolgálhat némi „színiutasítással”, de szereplői észleleteiről, gondolatairól, érzéseiről nem adhat számot. Ezekre a cselekményből, a párbeszédéből lehet következtetni. Az olvasó mindent előlnézetből, szemközt lát, mint a színházban.

A szerző kiküszöbölésének legszélsőségesebb formája a *fényképezőgép* módszere. A cél: különösebb válogatás, elrendezés nélkül közvetíteni egy élet-szeletet. Ez a módszer azonban már a regény létét fenyegeti, mert a regény nem lehet el szerkezet nélkül.

A cikk harmadik részében Friedman azt a tételét bizonyítja, hogy a nézőpont megválasztása a regényírásban legalább olyan fontos, mint a versforma kiválasztása a költészetben. Az írónak fel kell ismernie, melyik a legalkalmasabb technika, s azt következetesen kell alkalmaznia. A *szerkesztői mindentudás*nak, ill. a szerző személyes jelenlétének is meg lehet a maga funkciója (irónia, részvét, filozófiai távlat stb.). Ennél a technikai eljárásnál a legnehezebb a következetes „minta” érvényesítése. Fielding *Tom Jonesa*, Friedman szerint, e tekintetben sikeresebb, mint a *Háború és béke*, ahol a *közbeszött* elméleti fejezetek gyakran ellentétben állnak a történet hatásával. hangjával, s mindenképpen rendkívül drámaiatlanok. Ha a szerző sokak lelkiállapotát akarja feltárni szabadon, s az író fölényes, magyarázó hangja uralkodik a szereplők tudata fölött, legjobb a *semleges mindentudás* módszere (Huxley). Amennyiben a függőbentartás eleme a legfontosabb, mint pl. a detektív-regényben, ha egy helyzetet fokozatosan kell fölépíteni, föltárni, leghelyesebb a *szemtanú elbeszélő* alkalmazása (Conrad: *Lord Jim*). Ha a személyiség fejlődésé-

nek bemutatásáról van szó, ahogy a tapasztalatokra reagál, a *főhős-elbeszélő* teszi a legjobb szolgálatot (Dickens: *Great Expectations*). Ha a szerző azt akarja bemutatni, hogyan bontakozik ki a személyiség és az élmény a különféle egyénekre gyakorolt hatás mozaikjából, legalkalmasabb a *sokszoros szelektív mindentudás* módszere (Virginia Woolf: *To the Lighthouse*). Ha az író hőst a fölfedezés pillanatában akarja megörökíteni, a *szelektív mindentudás* a megfelelő eszköz (Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*), s ha a szerzőnek az a célja, hogy a hirtelen reveláció erejével hasson az olvasóra, azzal a *dramai* módszerrel kell élnie, mint mindig töb- bet sejtet, mint amennyit mond (Flemingway: *Hills Like White Elephants*). „A technikai elemzés tehát döntő jelentőségű — állapítja meg Schorer nyomán Friedman —, ha úgy tekintjük, mint ami feltárja a szerző célját, s még ennél is mélyebbre hatolva, azoknak az értékeknek alaprendszerét, amelyeket az író a technikával megjelenített”.

Ezután kimutatja, hogy D. H. Lawrence *Sons and Lovers* c. regénye azért nem teljes sikerű, mert az író nem találta meg a témához illő technikai módszert. Lawrence a szerkesztői mindentudás alapján ábrázol, a maga álláspontját vetíti bele hősebe s így nem képes annak problémáit kibogozni. Joyce-nak viszont a *Portrait*-ben sikerül a hős élményeinek objektiválása, mert közléscit azokra a mozzanatokra korlátozza, amelyek hőse tudatában felmerülnek, s szerzői állásfoglalásával nem teszi tönkre az ábrázolást. Friedman annak leszögezésével végzi cikkét, hogy a technika megválasztásának, a nézőpont korlátozásának mindenkor a művészi igazságot kell szolgálnia.

Az érdekes cikk hasznos szempontot nyújt a modern regény vizsgálatához, s bizonyos regénytechnikai módszereknek helyes leírását adja. A problémákat azonban túlnyomórészt formai oldalukról közelíti meg, s így nem képes a jelenségek közt kellő rendet teremteni. A cikk alap gondolata az, hogy a szerzői szerkesztői mindentudás kiküszöbölésével, az író személyének kiiktatásával a regény egyre hívebben képes a valóság lát-szatát felidézni, egyre objektívebb képet nyújt. A tétel ebben a formájában nem helytálló. A „mindentudó” szerző a XVIII—XIX. században annak a — filozófiailag rendszerint következetesen végig nem gondolt — helyes, materialista szemléletnek az alapján ábrázolt, hogy

a valóság tudatunktól — s a regény szereplőinek tudatától — függetlenül létezik, s leghívebben nem mint egyéni észlelet vagy egyéni észleletek összessége tükrözhető, hanem a maga objektív létezésében. A regény további történetében részben fennmaradt ez a szemlélet és érvényesült a változó technikai formák között is, részben a szerzői mindentudás, sőt a valódi drámaiság kiküszöbölésével, a szereplő-elbeszélő előtérbe nyomulásával átadta a helyét az ellenkező, a szubjektív-idealista szemléletnek. A kiindulópont itt már az, hogy a valóságról nincsenek általános, objektív ismereteink, az író nem írhat le mast, mint szereplőinek észleleteit, tudatállapotait, mert a valóság az egyéni tudattartalmakkal azonos. A „centrum” és „fókusz” kérdése azért válik oly fontossá a XX. század számos burzsoá írója számára, mert nem rendelkeznek többé olyan világnézettel, amely ezt a centrumot ott mutatná meg, ahol van: a valóságban, a társadalomban. Kinevezik hát fókusznak az egyéni tudatot. Friedman tehát teljességgel fejetetejére állítja a dolgot, mikor ezt az ábrázolásmódot tünteti föl a korábbi-val szemben „objektív”-nek. Így az ő beállításában azok a szerzők lesznek a „legobjektívebbek” (James, Joyce, Woolf), akik valójában a szubjektív idealizmus, a szolipszizmus legjellegzetesebb irodalmi képviselői.

Ami pedig azt a kérdést illeti, hogy a szerző személye előtérben vagy háttérben van-e, természetesen jellemző egy-egy korra, íróra, ábrázolásmódra, de — igaz a van Forsternek — végeredményében másodrendű probléma. A művészi valóság-illúziót mai esztétikai beidegzettségünkről szerint kétségtelenül jobban szolgálja, ha háttérben marad. A szerkesztői mindentudás azonban csak látszólag szűnik meg a szerző háttérbe vonulásával: a realista ábrázolás alapja ilyenkor is az a tétel lesz, hogy a világ tudatunktól függetlenül létező és megismerhető, s a mégly személytelen szerző is „mindenestül” ismeri ezt a világot. A nézőpont szűkítése és szubjektívizálása — ha hozhat is egy-egy érdekes eredményt — nem válhat a regényszerű ábrázolás általános formájává. Az általános forma csakis a „mindentudás”, a valóság ábrázolásának objektív módszere lehet. A drámai ábrázolásmód előtérbe nyomulása a regényen belül nincs és nem lehet ellentétben ezzel az objektivitással, mint ahogy maga a realista dráma sem szubjektív-idealista, a tudatot elsődlegesnek tekintő művészi megjelenítése a világnak. K. L.

Nyckotorie voproszi tyeorii bazisza i nadsztrojki

[Az alap és felépítmény néhány problémája]

Kommunyiszt, 1956. 10. sz. 42—58. p.

Kammari cikkében az alap és felépítmény elméletének három kérdéscsoportját taglalja, és pedig:

a) milyen értelemben határozza meg az alap a felépítményt?

b) mit jelent a felépítmény tevőleges szerepe és átöröklődése?

c) hogyan fejlődik a felépítmény a szocialista forradalom korszakában?

Az első kérdéscsoport elemzésénél a cikkíró abból a tételből indul ki, hogy a termelési viszonyok összessége alkotja a társadalom gazdasági szerkezetét, azt a valóságos alapot, amelyre a felépítmény épül és amelynek ilyképpen meghatározott társadalmi tudatformák felelnek meg. A társadalom gazdasági szerkezete a termelési erők tulajdonviszonyaiból tevődik össze, ezekből folynak a termelésben résztvevő különböző csoportok gazdasági kapcsolatai, valamint a termelt javak elosztásának tulajdonviszonyai. A társadalom története a termelési eszközök és termelési viszonyok — tehát a különböző jellegű alapok — fejlődésének és átalakulásának története.

Minden társadalmi formának megvan a maga sajátos alapja és — az alapnak megfelelő — felépítménye. A felépítmény ideológiai — politikai, jogi, vallási, erkölcsi stb. — viszonyok összessége, szemben a gazdasági, anyagi viszonyokkal. A társadalmi viszonyok ilyképp két részre oszlanak, és pedig anyagi és ideológiai viszonyokra, ahol is az utóbbi az előbbinek felépítménye. A termelési viszonyok az anyagi termelés folyamatában fejlődnek és az emberek tudatától függetlenül léteznek; meghatározzák az emberek akaratát és tudatát, tehát ideológiai viszonyait.

I. V. Sztálin *Marxizmus és nyelvtudomány* című műve nyomán számos filozófus azt állította, hogy az antagonisztikus társadalmak felépítményén kizárólag az uralkodó osztály eszméit és szervezeteit kell érteni. Ugyanis abból a sztálini elméletből indultak ki, hogy a felépítmény védi a maga alapját, amelyen létrejött. Miután pedig ez a megállapítás a kizsákmányolt osztályok eszméire és szervezeteire semmiképp sem vonatkoz-

hatik, így az utóbbi eszmék és szervezetek nem is lehetnek a felépítmény részei. Ilymódon azonban felmerül a kérdés, milyen felépítmény részei akkor az antagonisztikus társadalmak kizsákmányolt osztályainak eszméi és szervezetei?

A cikkíró e problémát terminológiai kérdésnek véli. A kapitalista társadalom esetében például különbséget kell tenni *burzsoá felépítmény*, amely csak a burzsoázia eszméit és szervezeteit foglalja magába és a *burzsoá társadalom felépítménye* között, amely utóbbi a burzsoázia eszméin és szervezetein kívül a kizsákmányolt osztályok eszméit és szervezeteit is tartalmazza.

A felépítmény az alaptól függ, de ez a tétel nem tagadja a felépítmény viszonylagos önállóságának elvét, miután a felépítmény egyes elemeinek sajátos jellege, funkciói és belső fejlődési törvényei vannak. Így tehát az anyagi termelés csupán végső fokon határozza meg a felépítményt: az anyagi termelésben beálló változások nem közvetlenül, hanem a gazdasági helyzetnek és az emberek társadalmi létének változásai révén jutnak kifejezésre. Azonkívül a gazdaság nem is hat mindig közvetlenül a felépítmény valamennyi elemére, az ideológiai fejlődést leginkább a politika, az osztályharc útján befolyásolja. Ezért azt mondhatjuk, hogy a gazdaság csupán a felépítmény fejlődésének irányát szabja meg.

A második kérdéscsoport vizsgálatánál a cikkíró abból a tételből indul ki, hogy a történelmi materializmus az alap meghatározó szerepének hangsúlyozása mellett egyáltalán nem tagadja a felépítmény tevőleges, tehát az alapra visszaható szerepét, azt a tényt, hogy az alap és felépítmény kölcsönhatásban vannak egymással. Ez a kölcsönhatás azonban a gazdasági szerkezet alapján megy végbe, és a gazdasági szerkezet határozza meg a felépítmény fejlődését is.

A felépítmény tevőlegessége nem jelenti azt, mintha a felépítménynek módja volna a gazdasági törvények hatását megszüntetni. A felépítmény — az állami és jogi szervezet — fokozhatja, csökkentheti vagy korlátozhatja egyik vagy másik gazdasági tendencia hatását, de a társadalmi fejlődés objektív törvényeinek érvényesülését nem akadályozhatja meg.

Ezzel összefüggésben meg kell vizsgálni Sztálinnak azt a megállapítását, amely szerint gyökeres különbség van a felépítmény és a nyelv között, miután

a felépítmény csupán egyetlen korszak terméke, amelynek tartamát a gazdasági alap éleltartama szabja meg. Ez a megállapítás pontosabb fogalmazásra szorul, ugyanis egyébként arra a téves következtetésre lehetne jutni, mintha egy adott társadalmi forma felépítményének valamennyi elemét kizárólag a szóban levő gazdasági szerkezet hozta volna létre, mintha a felépítmény korábbi korszakok fejlődésének termékeit nem is tartalmazná.

A valóság az, hogy a felépítmény egyes elemeinek viszonylagosan önálló fejlődéstörténete van, és az egyes elemek az egyik társadalmi formából a másikba — gyökeres változások ellenére is — átöröklődnek. Sztálin tétele igaz, ha a felépítményt mint működő rendszert tekintjük, viszont az is igaz, hogy nemcsak a nyelv él hosszú ideig, hanem a felépítmény egyes elemei is több történelmi koron át fennmaradhatnak. A cikkíró e tétel bizonyításánál utal az állami szervezet, a jog, a vallás stb. átöröklődésére és a kérdéscsoport elemzését azzal a megállapítással fejezi be, hogy a kommunista erkölcs, a szocialista művészet, a marxista—leninista filozófia sem üres térben jött létre, hanem a már meglévő emberi eszmék és kultúra kritikai meghódítása révén.

A harmadik kérdéscsoport vizsgálatánál Kammari bevezetőleg megállapítja, hogy az antagonisztikus társadalmakban a régi alap és felépítmény éles osztályharcban adja át helyét az újnak. E folyamatnak azonban minden társadalmi formában, sőt minden államban a történelmi feltételektől függő, sajátos jellege van. Ugyanez jellemzi magukat a termelési viszonyokat és a felépítményt is, hiszen például a rabszolgatartó államok politikai felépítményének számos formáját — despotikus monarchia, arisztokratikus és demokratikus köztársaság — ismerjük.

Hasonlóképp számos, sajátos formát találunk a burzsoá társadalomból a szocialista társadalomhoz vezető fejlődés folyamatában is. Másképp játszódott le a fejlődés a Szovjetunió és másképp az egyes népi demokráciák esetében, mert az egyes országoknak egymástól eltérő történelmi és nemzeti adottságai vannak.

A szocialista társadalmi formát megelőző valamennyi társadalmi formában a gazdasági alap átalakulása a régi politikai hatalom megdőntése előtt játszódik le. A feudális társadalomban például a kapitalizmus elemeinek növekedése folytán következett be a hűbéri gazdál-

kodási mód bukása, a feudális viszonyok válsága, került a feudalizmus politikai felépítménye kibékíthetetlen ellentétbe az új, kapitalista gazdasági alappal. Ez az ellentét azután sorozatos összeütközésekben nyilvánult meg, és végül a feudális politikai felépítmény bukásához vezetett.

A burzsoá alap és felépítmény átalakulása szocialista alappá és felépítménnyé azonban nem ilyen úton megy végbe, mert szocialista alap a burzsoá társadalomban nem alakulhat ki. Ennek folytán a proletariátus forradalma politikai átalakulással kezdődik, és ezt követi a gazdasági és kulturális átalakulás.

A burzsoá forradalom és a szocialista forradalom útja tehát ellenkező irányú. Amíg a burzsoá forradalomban az új gazdasági alap kerül ellentmondásba a régi, feudális felépítménnyel és alakítja azt át, addig a szocialista forradalomban az új politikai hatalom kerül ellentétbe a régi alappal és építi fel annak romjain a szocialista termelési viszonyokat.

A kommunista forradalom mélyebb átalakulást jelent, mint valamennyi megelőző forradalom, mert megszünteti a kizsákmányolást, az osztálykülönbségeket. E folyamatban a lehatározottabb formában szakít a múlt eszméivel is. Ez a megállapítás azonban nem tagadja az ideológia átöröklődését.

Valamennyi antagonisztikus társadalom felépítményének közös sajátosága, hogy a dolgozó tömegek iránt ellenséges. A proletariátusnak tehát a hatalom megragadása után a burzsoá társadalom felépítményét át kell alakítania. Ez az átalakítás azonban nem jelenti a régi teljes likvidálását. A politika terén például a proletariátus felhasználja a burzsoá demokrácia — egyébként a tőkés társadalomban következetesen soha meg nem valósított — elemeit: az általános választási jogot stb. Hasonlóképp a kultúra területén sem a likvidáció, hanem az átalakítás a cél; a szocialista forradalom megőrzi a régi kulturális intézményeket, de a nép szolgálatába állítja azokat.

Mindezekből látható, hogy Sztálin tétele „a régi felépítmény likvidálásáról” nem tárja fel az átalakulás folyamatának bonyolultságát és ellentmondásait, és ezért a kérdés vulgarizálásához vezethet.

E területen már mutatkoztak is skolasztikus jellegű viták, amelyek azt akarták eldönteni, hogy mely eszmék és intézmények kapnak helyet a szocialista felépítményben és melyek nem. A „rég felépítmény likvidálásának” elve azonkí-

vül a kulturális örökség elvetését, a polgári tudomány és kultúra nihilista tagadását, a burzsoá kultúra hordozóinak: a burzsoá értelmiségnek szektáns megítélését eredményezheti, holott mint a tapasztalatok bizonyítják, az értelmiség legjobbjai helyes politika esetén még a hatalom megragadása előtt, különösen a jelenlegi körülmények között, a kommunizmus oldalára állnak.

Ily módon látni kell, hogy a kapitalizmusból a szocializmusba való átalakulás a felépítmény tekintetében sem csupán a régi megsemmisítését és az új létrehozását jelenti. E folyamat szükségessé teszi az emberek átnevelését, ami viszont nem megy végbe egyik napról a másikra.

A cikkíró azzal fejezi be fejtegetéseit, hogy az alap és felépítmény elméletének — a Szovjetunió és a népi demokratikus országok tapasztalatain nyugvó — sokoldalú kidolgozása a marxista-leninista tudomány egyik legfontosabb feladata.

V. P.

MEJLAH. B.

Velikoje naszlegyje

[A nagy örökség]

Lityerturnaja Gazeta, 1956. 48. sz.

Mejlah a szovjet irodalomtudomány helyzetét vizsgálja a XX. kongresszus eszméinek fényében. Az utolsó évtized legnagyobb hibájának a lenini ideológiától való elfordulást tartja.

Az egyik legfelületesebben kezelt és legerősebben eltorzított lenini elv — írja — a tudomány pártosságának elve. Lenin maga Tolsztojról írt tanulmányában adta legjobb példáját annak, hogyan képzeli ennek az elvnek gyakorlati megvalósítását. Ez a tanulmány a proletariátusnak mint a legforradalmibb osztálynak álláspontjáról értékeli Tolsztojt, de — s a jelen esetben ez a legfontosabb — Tolsztoj egész bonyolult és ellentmondásos tevékenységének legalaposabb vizsgálata, a körülmények, az adott történelmi helyzet részletes tanulmányozása alapján teszi ezt.

Az utóbbi időben írt irodalomtörténeti munkák egy részében nem így valósul meg Lenin pártosság-elve. A szerzőket többnyire az foglalkoztatja, hogy egyelőre kiszemelt és megkedvelt gondolatához tényeket hajtsanak fel. A tények mesteres kiválogatásával „aktualításra” törekedtek, de a valóságban az történt, hogy a tudományt felcserélték a felüle-

tes agitációval, az igazi aktualitásért folytatott harcot konjunkturális elképzelésekkel. Gyakran találkozhatunk például a klasszikusok alkotásainak vulgáris lealacsonyításával (amelynek az a célja, hogy „emelje” a szovjet írók világnézetét), vagy fordítva, a múlt íróinak idealizálásával (amelynek az a célja, hogy „emelje” a régi orosz kultúrát).

A pártosság hamis értelmezése hozta magával a nagy forradalmi demokraták marxistává lakkozását is; azt a törekvést is, hogy Puskint a paraszti forradalmiság ideológusának mutassák be; s az olyan komikus kísérletezéseket is, amelyeknek célja megbizonyítani, hogy a holt lelkek, amelyeket Szobakevics drágábban akart eladni Csicsikovnak, nem mások, mint pozitív paraszti figurák. (Ez utóbbi ötlet az orosz irodalom pozitív hőséről folyótvitában merült fel.)

Lenin igen élesen elítélte az ilyen és ehhez hasonló tudományellenes módszereket. *Statiztika és szociológia* c. munkájában (1917) például külön elméleti bevezetőt szentelt ennek a kérdésnek. Ezt írja többek között: „...feltétlenül szükséges, hogy ne egyes tényeket szedjünk elő, hanem a vizsgált kérdésre vonatkozó tények teljes összességét, egyetleny kivétel nélkül, hiszen máskülönben elkerülhetetlenül felmerül a gyanú, hogy... a tényeket önkényesen válogattuk össze...”

Dogmatizmus és betűragás érvényesült a lenini „köt kultúráról” szóló elvnek az irodalomkutatásra való alkalmazásában is — állapítja meg a továbbiakban Mejlah. Ahelyett, hogy ennek az elméletnek a fényénél teljes bonyolultságában megvizsgálták volna az irodalmi fejlődést, ehelyett akkurátusan két csoportra osztották az írókat: „népi írókra” és „reakciós írókra”. Eközben nem vették figyelembe a művészi alkotás sajátosságait, a benne gyakran megnyilvánuló különféle ideológiai hatásokat, magának a „népi” fogalomnak a különböző korszakokban bekövetkezett tartalmi változásait. Így történt, hogy megfellebbezhetetlenül a „reakcióso”k táborába soroltak olyan írókat, mint Leszkov és Dosztojevskij.

Dogmatizmus nyilvánult meg abban is, ahogy Leninnek az orosz felszabadító mozgalom három korszakára vonatkozó koncepcióját értelmezték. Nem úgy tekintették ezt a koncepciót, mint vezérfontosait az orosz irodalom történetének periodizálásához, hanem mint sémát, amelybe csak azok az írók „fértek bele”, akiknek tevékenysége közvetlen kapcsolatban volt a forradalmi harccal.

A mai napig is találkozunk a „proletkult” megnyilvánulásával, amelyek ellen Lenin szüntelenül harcolt. Ma is akadnak, akik le akarják szukítani az „örökséget”. ki akarják szorítani beöle az olyan műveket, amelyek „nem ille- nek” a realizmus kategóriájába. Lermontov *Démonja* és a gorkiji *A halál és a lányka* csak azért kapnak kegyelmet, mert kinevezik őket realista műveknek.

Igen zürzavaros a szovjet irodalom hagyományainak kérdése is, a klasszikus örökség és a szocialista realizmus irodalmának kapcsolata. A kritikusok gyakran szem elől tévesztenek egy igen lényeges mozzanatot: az a tény, hogy egy író a szocialista realizmus hívei közé tartozik, még nem nyújt garanciát arra, hogy magasabb színvonalon tudja ábrázolni az életet, mint az előző irodalom. A szocialista realizmus *lehetőséget* nyújt a magasabb művészi értékek megteremtésére, de a lehetőség valósággá változtatása bonyolult folyamat.

Vajon nem érkezett-e el még az ideje annak — veti fel a kérdést a cikk írója —, hogy vizsgálat tárgyává tegyük az irodalomkutatásnak azt a szélesen elterjedt felfogását, amely szembeállítja a múlt realizmusát, mint csupán kritikai (és ezért állítólag korlátozott lehetőségu) realizmust a szocialista realizmussal? Nem érkezett-e el még az ideje, hogy átgondoljuk a klasszikus és a szovjet irodalom realizmusának kapcsolatát, amelyet Lenin oly magasan és mélyenjáróan fejtegetett, amikor a szovjet kultúra lényegéről beszélt: „Nem egy új proletárkultúra *kiagyaltása*, hanem a *meglevő* kultúra legjobb példáinak, hagyományainak, eredményeinek *továbbfejlesztése* a marxizmus világnézetének és a proletariátus életfeltételeinek s harcának *álláspontról, diktatúrájának időszakában*”.

Megvannak a reális lehetőségeink, hogy leküzdjük elmaradásunkat az irodalomtudományban — állapítja meg cikke befejezéséül Mejlah. — A tudományban kétségtelenül megjavult a légkör. A széles, termékenyítő viták kibontakozásához jótékonyan hozzájárul a kisszámú, de annál kártékonyabb és aktívabb „kiskirályoknak” a leleplezése, kik a múltban elfojtottak minden szabad véleményyt, a burzsoá ideológia elleni harcot demagóg módszerekkel cserélték fel és a meggyőzés egyetlen fegyverének a dorongot tartották.

K. Zs.

MORELL, ROY

The Psychology of Tragic Pleasure

[A tragikus gyönyörűség lélektana]

Essays in Criticism, 1956. 1. sz. 22—37. p.

Korunk irodalma — különböző okok miatt — nem termelt ki a regiekhez méltó tragédiát sem Keleten, sem Nyugaton. Minden bizonnyal ez az oka annak a feltűnő érdeklődésnek, amellyel a kritika s az irodalomelmélet a tragédia és a tragikum kérdései felé fordul. Ké- vés adatból is általánosítható az a megfigyelés, hogy a nyugati kutatókat a problémának nem annyira történeti, társadalmi és etikai, mint inkább pszichológiai vonatkozásai foglalkoztatják, s figyelmüket a klasszikus arisztotelési tragédia-meghatározás új értelmezésére, illetve a tragikus érzés lélektani magyarázatára fordítják. Roy Morrell, aki az angol nyelv és irodalom egyetemi tanárainak nemzetközi konferenciáján, 1953-ban Párizsban olvasta föl értekezését a tragikum lélektanáról, pszichológiájában analitikus, majdnem teljesen freudi alapon áll, s a pszichoanalízisből vett analógiák segítségével próbál a tragikus gyönyörűség természetének új értelmezést adni.

Mindenekelőtt elutasítja azokat a részben konzervatív, részben analitikus vagy antropológiai eredetű elméleteket, amelyek a tragikus gyönyörűséget a szadizmussal-mazochizmussal, az ún. „költői igazságszolgáltatással” vagy az ősember mágikus tevékenységével kapcsolják egybe. A magasan álló emberek szerencsésének irigylése és a bukásukon érzett káröröm minden bizonnyal rokon lehet a szadizmus valamilyen finomabb formájával (Aristotelés tragikumelméletének „szánalom”-fogalma — véli a szerző — szintén nem állhat nagyon távol ettől) — s lényegében a „költői igazságszolgáltatás” követelésében is vannak hasonló elemek. De mind ez, mind az előbbi, a szadizmus változata, alapjában mégis alkalmatlanok a tragikus gyönyörűség értelmezésére: mert mindketten eltávolodást, elszakadást tételeznek föl a közönség és a tragédia tárgya között — mintegy rosszakaratot tételeznek föl a közönségről. Holott a jó tragédiát az jellemzi, hogy hőst megszeretjük, rokonszenve- zünk vele, azonosítjuk magunkat sorsá- val. Nem kívánjuk bukását, sőt szívesen elhárítanók feje fölül a veszedelmet, a leselkedő végzetet. *Tragikus gyönyörűségünk tehát nem valamely kívánságunk kielégüléséből, hanem éppen meghiúsú-*

lásából ered. S ez a tény megdönt minden szadista-mazochista „kémj”-elméletet, de meggyöngíti a tragikus igazságszolgáltatás elméletét is. A tragédia bekövetkezése nem „tetszik” nekünk a szó általános értelmében, sőt érzelmileg ellenállunk neki. A gyönyörűség csak később áll be, s abból a felismerésből eredhet, hogy van erőnk szembenézni kívánóságainknál hatalmasabb világgal is.

De ne menjünk ennyire előre. Mert ott van harmadiknak az elvetendő elméletek közül az antropológiai, amely szerint a tragikus érzés mágiás eredetű, s a régi mágiikus szertartások (megcsonkítás, kínzás, önfeláldozás, rituális eltemetés stb.) maradványa, mint maga a dráma is. Hogy a tragikus érzés primitív formája ilyenféle lehetett, ezt a szerző sem vonja kétségbe. De hol vagyunk már ettől? — kérdi. Ha kinőttünk a világ mágiikus szemléletéből, ki kellett volna nőnünk a tragédiából is! Mindazonáltal egy elemet megtart ebből az elméletből, azt ti., hogy a tragikus élmény „mások helyett vállalt áldozat” (a vicarious ordeal), melynek az a funkciója, hogy távoltartsa tőlünk a Végtetet, aggodalmaink objektívizált kivettését.

Igy azok a lelki sokkok, amelyek a tragédia közönségét érik, egyben erősítőleg hatnak a lelkére, reorganizálják és továbbfejlődésre készítik, mint ahogy az összejt a külső világ újra meg újra fellépő támadásainak ellenhatására fejlődött mind magasabbrendű élőlényé. Ez a szerző első fontos tétele, melynek illusztrálására az Erzsébet-kori angol dráma hatását hozza példának. Faustus vagy Hamlet az érzések új birodalmába vezeték a nézőt, s miközben maguk elbuktak környezetük érzéketlensége és rosszasága miatt, közönségük újabb, teljesebb, felszabadultabb életre organizálódott az ő sorsuk által.

De persze ez csak akkor lehetséges, ha a tragédia hőse alkalmas emberi rokonszenvünk fölkeltesére, fantáziánk megmozgatására: alkalmas arra, hogy a néző azonosíthassa magát vele, beleélje magát sorsába, beleérezzen érzelmeibe. Ezért a tragédia hősenek — s ez a szerző második tétele — nagy, jelentős embernek kell lennie, nem rangjára, hanem emberiségére nagy, vagy olyan általánosnak, mint a középkori dráma Everyman-je. Hiba, ha a jószándékú író szürke kis hőst választ, unalmas átlag-egyéniséget, anélkül, hogy a XX. század Everyman-jévé tudná tenni, vagy legalábbis valamely nagy, jelentős csoport képviselőjévé. Ez éppúgy felkelhetné fantáziánkat és be-

leérzésünket, mint a „nagy” hős, éppúgy alkalmas arra a vele való azonosulásra, mint amaz, azaz éppúgy megteremtene a tragikus élmény létrejöttének feltételeit, mint a „nagy” hős, vagy egy „eszme” megvalósulása, amelytől sokaknak sorsa függ (pl. Antigoné). A tragédiában nélkülözhetetlen az olyan jellem, akivel a közönség azonosulhat, akinek helyzetébe beleérezhet. Ha nincs ilyen, nem jöhet létre tragédia, amire a modern irodalom számos példával szolgál. A szerző a népszerű amerikai író, Tennessee Williams *A Streetcar Named Desire* című nagysikerű drámáját említi, amelynek tragikus hősnője patológikus klinikai eset, de említhetné Gerhart Hauptmann tragédia-kísérleteit is. (Mindez persze indirekt módon a „pozitív hős” elméletének helyességét bizonyítja).

Meglepő az a következtetés, amelyet a szerző a tragikus hőssel való azonosulás, beleérezés lehetőségéből levon. Azt valia ugyanis — s ez a harmadik tétele —, hogy a tragédia hősenek szükségszerűen rossz véget kell érnie ahhoz, hogy a beleérezés a közönségre előnyös, hasznos legyen. Nem elég az Aristotelés által kívánt komoly tárgy, a hősenek, ha nem is hal meg, össze kell omlania, hogy az ő életével együtt összeomoljon, elpusztuljon a beleérezés, az a fantázia-lét, amit a néző hozzá fűzött. Ha a tragédia nézőjének képzelti élete elpusztul a hőssel, akkor az egyén reorganizálódva, megerősödvé alkalmazkodik a való éléhez. s a tragédia elérte hasznos hatását. Beállt a tragikus gyönyörűség. Ennek a tételnek magyarázatául a szerző ismét a Freud-féle analitikus gyakorlat analógiájához fordul, mely a beteget a kezelés végén feloldja azok alól a kapcsolatok alól, melyek a kezelés folyamán az orvoshoz kötötték, s akkor a páciens újra alkalmazkodik a világhoz s öntudatában megvilágosodik. Az újra alkalmazkodás lehetősége a tragikus élményben is csak a hőstől való elszakadás után keletkezhetik, s az elszakadás feltétele a hős szerencsétlen vége, összeomlása. Ha ez nem következik be — mint pl. a Shakespeare-drámák XVIII. századi átalakításainál — akkor a közönség nem lesz részese a reorganizáló, erősítő, bátorító tragikus gyönyörűségnek, hanem fixálódik a hőshöz fűzött álmai mellett, aki botlási és szenvedési után most ime boldogan él tovább. Az ilyen irodalom nem alkalmas arra, hogy megerősítve visszavezessen az élet valóóságához, tehát káros, mint a *bestseller*, vagy mint Hollywood tömegfilmjei, ame-

lyek csak annyit adnak „élvezőjüeknek”, hogy újra meg újra részesülni kíván bódító „áldásaikban”. Tehát megakadályozzák, hogy leszakadjon álmairól és, viszszatérjen a valósághoz. Ebből persze nem következik az, hogy becsületes író csak tragédiát írhat, de igenis, hogy ne építse művét egyetlen, diadalmas, jó véget érő hősré, aki a közönséget fixálja álmai mellett, hanem ossza meg a beleézés lehetőségét több vonzó és emberi jellem között. Így való életet ábrázol, példát ad, nem hiú álmokba ránt.

Érdekes és figyelemre méltó fejtegetések ezek, amelyekből számos helyes és általános irodalomelméleti következtetést lehet levonni. De mélyükre nézve nem tudunk megszabadulni attól a benyomástól, hogy lényegében a ma már klasszikussá vált XVII—XVIII. századi tragédia-elmélet modern eszközökkel való bizonyításai, felújításai. Hiszen a tragédia vitalizáló, életre crósító hatása (vagy a neki tulajdonított ilyen hatás) volt az oka, akár tudatos, akár ösztönszerű, amiért a feltörekvő polgárság a tragédiát tekintette a műfajok királyának. Sőt Lessing a határáig jutott annak, hogy ki is mondja, *miért* szükséges a tragikus élmény által okozott félelmet és szánalmat a kellő mértékre leszállítani, azaz a néző lelkét egyensúlyba hozni, reorganizálni, megerősíteni. Ezt ő hagyományosan katharzisznak nevezte, de ugyanúgy azt várta tőle, hogy az ember

tevékenyebben, bátrabban forduljon a valóság felé, mint a fentebb ismertetett elmélet tragikus hősbé érzett álomvilágból való kiszakadástól. A hős személyének kiemelkedő, de mégis tipikus és emberi voltát — más szavakkal — ő is követelte. Mindjárt a *Hamburgi dramaturgia* elején kifejtette, miért nem alkalmas a vallásos vértanú és szent tragikus hősnek, Corneille *Cleopátrájával* kapcsolatban pedig, miért nem alkalmas egyetlen tulajdonság, a nagyravagyás, egy tragikus hősnő cselekedeteinek motiválására. A kiváló tragikus hős bűnhődését, bukását, összeomlását ő is szükségesnek tartotta a tragikus érzések felkeltéséhez, különben hogyan ébredt volna föl a néző lelkében a *félelem* és a *szánalom*. A különbség elsősorban a módszerben van. Lessing kiindulásai és következtetései etikaiak (noha társadalmi céluak), a modern elméletíró módszere a pszichológia (noha bizonyos, nem eléggé világosan körvonalazott társadalmi célokat nem téveszt a szeme elől ő sem). A szerző, véleményünk szerint, nem fordul el a hagyományos XVII—XVIII. századi tragédia-elmélettől, csak modern eszközökkel megerősíti és újjáértékeli, tartózkodva az olyan radikális szakítástól, mint amilyenre pl. Wolfgang Schadewaldt e lap hasábjain már ismertetett elméletével elszánta magát.

V. Gy. M.

GERMÁN NYELVŰ IRODALMAK

BACH. ANNELIESE

Grundzüge der Dichtung Franz Werfels

[Franz Werfel költészetének fővonásai]

Universitas, 1956. 8. sz. 821—828. p.

Werfel, az 1945-ben Amerikában elhunyt kiváló osztrák író nálunk népszerű volt a múltban s bizonyára népszerű lesz ismét, mihelyt nagy reprezentatív regénye, a *Musa Dagh negyven napja* — mint szó van róla — újból megjelenik. De nemcsak ez tartja ébren érdeklődésünket iránta. Werfel osztrák volt, az osztrák—magyar monarchia központjában, Bécsben nevelkedett, s az első osztrák köztársaságból emigrált negyvennyolc éves korában, 1938-ban a fasizmus elől. Írásainak jelentős része osztrák és cseh környezetből veszi tárgyát, még lírája is a cseh és osztrák hegyek, Prága és Bécs hangulatait idézi, amennyire en-

nek a mindig erkölcsi és metafizikai problémákkal viaskodó lírának helyhez kötöttségéről szó lehet. Közeli és történelmünkkel szoros kapcsolatban levő világban játszátja tehát Werfel művei nagy részét: drámákat, novellákat, regényeket, egy termékeny író alkotásait, amelyek azonban mind csak „töredékei egyetlen nagy vallomásnak”. S ez a „vallomás”, Werfel művészetének nagy központi mondanivalója, végső eredményében ugyanaz, akár a heves ifjú expreszionista lírikus teszi, akár a lehiggadt elbeszélő. Éppen ezért fontos, hogy helyesen fogalmazzuk meg lényegét — s ezt kísérli meg, véleményem szerint külsőleges, tehát felületes eszközökkel és szempontokkal Anneliese Bach, a Berli Szabadegyetem docense.

Szerinte Werfel „költészetének” (s e szón nemcsak verset ért, hanem írói munkásságot általában) egyik fővonása,

hogy tájhoz kötött, hogy megjelenik benne a cselekmény mögött a táj, s ez ad műveinek varázsos hitelességet. Osztrák és cseh tájak, mint már említettük, végig kísérik; az örmény Musa Dagh földjét közel-keleti utazásából ismeri; Itáliát a *Verdi*-regényben, A *Nápolyi testvérek*-ben, meg elbeszéléseiben mutatja be magához közelállóknak, s ahogy végigmene-kül Európán a fasizmus elől, *Bernadette*-jében megjelenik Franciaország, *Az elszakadt akasztókötél* legendájában a spanyol föld. Utolsó menedékhelye, Amerika szerepel műveiben mint táj a legkevésbé — de mintegy jelképes és Werfel világára jellemző, hogy halála előtt írt utopisztikus regényét, *A meg nem születtek csillagát* az amerikanizálódott élet embertelensége „ihleti”. A szerző, mint Werfel másik jellemzőjével hosszasan foglalkozik azzal, hogyan jelennek meg műveiben osztrák kultúrája és jellemvonásai mellett zsidóságának nyomai. A zsidóság problémáját a szerző szerint Werfel egyaránt ábrázolja történelmi és „metafizikai” (azaz etikai) szempontból; tárgyait sokszor veszi a régi zsidó történelemből s a fasizmus alatti szenvedéseket büntetésnek látja, amelyeket az Úr a magáról megfélekezett világra mért. Ha Anneliese Bach jobban ismerné a társadalom fejlődésének s az emberi lélek mozgásának törvényeit, felismerhetné, hogy a polgári keretei közül kilépni nem tudó Werfel útja a fasizmus alatt szükségszerűen a vallás, mint menedék felé vezetett, ezért erősödött meszianizmusa, ezért érezni írásain mind nyomatékosabban a Krisztus-küldöttség hangulatait, ezért kerül Werfel ideológiai útvesztőbe. Ma még nem is tudjuk, kijutott-e belőle egyáltalán.

De munkásságának alaphangja — s a cikk szerzőjének ezt kellett volna felismernie és kiemelnie — a *humanizmus*, az *emberiesség hirdetése*. Werfel humanista volt abban a spinozai értelemben, hogy megértette az embert és megbocsátott neki, ha egyáltalán érdemes volt a bocsánatra. S humanista volt abban az értelemben is, hogy a gyöngék, az elnyomottak, a kisebbek mellé állt, hogy gyűlölte az erőszakot, az emberek közti különbségtevést, a faji elnyomást — s aki ezekben vétkezett, azt elítélte, azt érdemesnek tartotta az ítéletre. Alakjának és jelentőségének körvonalai még meg-

vonásra várnak, az értékitéletet még nem hozta meg fölötte az irodalomtudomány. De ismertetett méltatója aligha tesz jó szolgálatot neki, ha életművét, „terjedelmére és változatosságára nézve” Thomas Mannéhoz hasonlítja a kortársak közül, mert ha terjedelemben eléri, ha műfaji változatosságban túlszeli is rajta — ezek egyike sem olyan mérőeszköz, amelynek segítségével hiteles nagyságrendet lehetne megállapítani. S Werfel minden érdemét elismerve mégis bizonyosnak tekinthető, hogy aligha lesz (mint ahogy nem is volt) Thomas Mann versenytársa a XX. század első felének irodalmában.

V. Gy. M.

FUSSEL, B. H.

Structural Methods in „Four Quartets”

[Szerkezeti módszerek T. S. Eliot „Four Quartets”-ában]

ELH, 1955. 4. sz. 212—241. p.

A tanulmány strukturális szempontból clemzi Eliot költészetének négy kis epikai ciklusból álló, teljesen a keresztény metafizika szellemében fogant, vallási tárgyú alkotását. Rámutat arra, hogy Eliot költészete tartalmilag minden látzólagos tematikai és világnézeti törése ellenére egyetlen logikusan kibontakozó tejlődésvonalat követ. Állandó, visszatérő témája a modern polgári társadalomban darabokra tört világ ellentéteinek valamilyen szempont szerint történő integrálása, egységbe foglalása. A *Négy Kvartett*-ben a harmóniába foglalás jelképes eszköze a keresztény inkarnáció gondolata. Eliot költői fejlődésének kompozíciós oldala e művében ér el a strukturális bonyolultság legmagasabb s egyben formaművészileg legkifejezőbb fokára.

Eliot vallási szemléletéből folyó dualizmusa a gondolat és érzélem, az intellektus és a szenzibilitás végleteit igyekszik e kvartettekben áthidalni. Az élmény-síkok és gondolatkörök különbözőségének érzékeltetése formailag a költői projekció formáinak gazdag skálájú változtatásával, absztrakció és konkrétum, jelkép és valóság egymás mellé helyezésével történik. Eliot a juxtapozíciónak a *Négy Kvartett*-ben való alkalmazásával mintegy képzőművészeti kompozíciós eszközt használ fel az elbeszélő művészetben, kiegészítve azt a párhuzam. az

ellentét és az ismétlés hagyományosan dinamikus fogásaival. A történés ábrázolása nem az egyeses vonalú előrehaladás filmszerű módszerével történik, hanem a belső történés egyes metszeteinek vetítési-képszerű projekciójával, amelynek darabjai között, mintegy összekötő kapcsolatot és kommentárt alkot az elbeszélő tudat- és érzelemlírában lefolyó párbeszéd a két szereplő, az anglikán pap és a szent között, az elmélkedés és szónoklat változtatásával.

E szerkesztő módszer alkalmazása következtében a *Négy Kwartett* struktúrája, miként Eliot kommentárt igénylő minden egyéb epikai művében is, rendkívül komplikált. Mindegyik kvartett kerek és konkrét élménynek tűnő magból indul ki (ez az egyes kvartettek első tétele) és emelkedik egyre táguló spirális körözéssel mind intellektuálisabb és szimbolikusabb régiókba fel egészen a kvartettek ötödik tételéig. A tanulmány kimutatja, hogy a négy kvartett kompozíciója horizontális metszetben (tehát pl. mindegyiknek harmadik tételében) lényegileg azonos létforma vagy tudatforma-síkot képvisel és ábrázol. Ugyanakkor az egyes kvartettek vertikális tendenciája is hasonló, a befelé-fordulás és a kitérülés ellentéteinek dialektikájára épül.

A tematikus és fordulati ellentétek, analógiák, ismétlések és juxtapozícióknak ezt a kétirányú, mintegy horizontális és vertikális szerkezeti párhuzamoságát a tanulmány a *Burnt Norton*, *East Coker*, *Dry Salvages* és *Little Gidding* mélyreható és részletes formai és értelmi elemzésével szemlélteti. Ennek során rámutat arra is, hogy a struktúra azonosága csupán viszonylagos s csak a szerkezeti tendenciák lényegére szorítkozik, amin belül a művészi változatosság a részletekben a legnagyobb fokú. Hangsúlyozza, amire különben Eliotról, Poundról, Proustól, Joyceról szólva már Joseph Frank és Clive Bell is futólag felhívta a figyelmet, hogy Eliot e négyrészes művében az idővel ugyanolyan szuverenitással bánik, mint a modern absztrakt festők a perspektívával. A költő az epikus mű kompozíciójában a térbeli szerkesztés eszközeit veszi igénybe. Ezáltal sikerül Eliotnak egy lényegében eseménytelen, tisztára belső történésű, epikus művet egyszerre személyessé, élményivé s egyben időtlenné, ugyanakkor szigorú formatechnikájává tenni.

O. L.

KANTOROWICZ, ALFRED

Thomas Mann und Heinrich Mann

[Thomas Mann és Heinrich Mann] *Geist und Zeit*, 1956. 3. sz. 27—36. p.

Briefe an Heinrich Mann aus den Jahren 1900 bis 1927.

[Thomas Mann levelei Heinrich Mannhoz az 1900—1927-es években.]

Geist und Zeit, 1956. 3. sz. 37—72. p.

A szemünk előtt kibontakozó Thomas Mann-filológianak érdekes és értékes adatait tette közzé A. Kantorowicz, Heinrich Mann-nak a Német Művészeti Akadémián (Deutsche Akademie der Künste) őrzött hagyatékából. A negyedszázad alatt írt levelek és levelezőlapok a két írótestvér szoros szellemi kapcsolatát bizonyítják, amelyet csak az első világháború idején zavarnak meg világnézeti véleménykülönbségek és félreértések. De mint valódi művészlevelek, Thomas Mann levelei túlmennek a személyes és családi kapcsolatokon. Bevilágítanak az író fejlődéstörténetébe, művészi kétségeibe, sőt sok adatot szolgáltatnak műveinek (és Heinrich Mann műveinek) keletkezéséhez is.

A két írótestvér levelezése — éppen mivel szellemi és emberi kapcsolatokon alapul — kölcsönös segítség: adnak és kapnak mindketten. Megbeszéli terveiket, tanácsot és bírálatot kérnek egymástól, feltárják alkotómunkájuk problémáit — közös problémáikat. Az élettől elszakadt művész és az élettől elszakított művészet kérdése, mely Thomas Mannt ma is oly népszerű ifjúkori művésznovelláiban annyit foglalkoztatja, Heinrich Manntól sem idegen. S amikor Thomas Mann egy (1901. február 13-án írt) levelében így kiált föl: „...talán még van bennem valami becsületesség, melegség és jóság, nem csak 'ironia', talán még nem tett egészen sivárrá és mesterkeltté, nem mart szét bennem mindent az átkozott irodalom. Oh, az irodalom maga a halál. Sohasem fogom megérteni, hogy lehet valaki az irodalom megszállottja *anélkül*, hogy keservesen gyűlölné!” — amikor így kiált föl az ifjabb testvér, saját belső írói problematikáját feltárva, szinte szavakat ad Heinrich Mann egykorú novellahőseinek szájába.

Még többet adnak azonban Heinrich Mann-nak azok a levelek, amelyekben öccse elbeszéli katonaélményeit, pontosabban megszabadulását a vilmosi Németország katonai szolgálatából. Azok a jelenetek, amelyeket leír, a családi ösz-

szekítettések, amelyeket elbocsáttatásához felhasznál. belekerültek bátyja regényébe, Az *alattvalóba* már a történekek egyidejű 1901-es levelekből, még inkább a katonaságnál töltött időre visszamemlékező 1912-es levélből. A. Kantorowicz a levelek és Heinrich Mann regényének említett részét között egészen világosan kimutatja az összefüggéseket. De talán elkerülte a figyelmét az, hogy milyen mélyen és élénken jelennek meg ugyanezek az élmények a *Krull*-töredékben, abban a nagyszerű jelenetben, amikor a szélhámos elbocsáttatja magát a katonaságtól. Pedig Thomas Mann ugyanabban az 1912-es (április 27-i) levélben kimondja, hogy katonaelményeit a szélhámos fegyházi epizódjává transzponálhatja, s hogy a *Krull*ban szereplő Düsig egészségügyi tanácsos alakját anyja orvosáról, May udvari tanácsosról mintázta, aki segítségére volt elbocsáttatásában. Mindez csak azt bizonyítja, mennyire fontos lenne a teljes levelezés jól hozzáférhető közzététele.*

De sokat kapunk belőle már így is. Megismerjük Thomas Mann saját vallomásából azokat az erőfeszítéseket, amelyek között drámája, a *Fiorenzo* (*Fiorenzo királya* címen emlegeti) létrejött. Megismerjük Thomas Mann rendkívül erős művészi örkritikáját, sőt önbizalomhiányát, amikor azért aggódik, vajon elfogadja-e a *Buddenbrooks* beküldött kéziratát az előkelő kiadó, S. Fischer? „Ha senkinek sem kell a könyv — írja —, azt hiszem, banktisztviselő leszek”. Sőt még akkor sem nyugszik meg, mikor a kiadó értesíti, hogy regényét rövidítés nélkül elfogadta, s rövidesen megjeleneti, valószínűleg három kötetben. „Lefényképeztem magamat — írja első örömeiben, de mégis jellegzetes önróniájával bátyjának — jobbkezemet mellényembe dugva s balkezemmel a három kötetet; s akkor tulajdonképpen békével szállhatok a síromba”. De hamarosan azért aggódik, vajon elfogy-e majd regényéből legalább száz kötet, ha megjelenése után egy évvel elszámolásra kerül a sor. S önkritikai éberségét sem regényének nagy sikere, sem a tekintély, amit szakkörökben főleg novelláival szerzett, nem altatta el. Elsősorban nagyon világosan látta drámája gyöngeségeit; noha lélekrajzára büszke, stílusával elégedett, érzi mesterkéltységét, s kívánczok vissza a *Buddenbrooks* „naivitásához”. Szívesen elismeri, ha alul marad

*Jegyzet: (Azóta megtörtént. — Szerk.)

a bátyjával folytatott békés versengésben, s nyilvánosan is egybeveti a maga regényét, a *Királyi fenséget* bátyja legjobb művével, *A kisvárossal*, az utóbbi előnyére. Békésen, szinte alázattal fogadja az őt érő támadásokat, vagy jogos kritikákat. Kritikusi közül leveleiben Richard von Schaukalról, a hűtlenné lett barátról, s még inkább Alfred Kerr-ről emlékezik meg, akinek bírálatától főleg a *Fiorenzo* 1913-as berlini bemutatójakor tart. Pedig Kerr kevesebbet kifogásolt a darabon, mint amennyit maga Thomas Mann sikerületlennek tartott rajta.

Az első világháború utáni években csökken a levelek száma. De ami van, azt mutatja, hogy Thomas Mann az egyéni és pusztán művészi problémák felől a demokrácia, a társadalmi tevékenység felé fordult, egyre nagyobb helyet foglal el bennük a kor, megjelenik az infláció, helyet kap az irodalompolitika. Mindez megfelel annak, amit Thomas Mann világháború utáni éveiről eddig is tudunk. Ekkor indul meg azon az úton, amelyen majd elér a világirodalom nagyjai közé, túlnő az országhatárokon s „európai” lesz abban az értelemben, ahogyan Tódzsef Attila nevezte annak.

V. Gy. M.

KASKIN. IVAN

Hemingway ou la mort vaincue

[Hemingway vagy a legyőzött halál]

La Littérature Soviétique, 1956. 7. sz. 162—174. p.

1954 januárjában Ernest Hemingway Közép-Afrikában vadászott. Egy alkalommal repülőgépe egy istenhátamögötti helyen lezuhant, s amikor az író sértetlenül eljutott Nairoiba, ott az a meglepetés érte, hogy az újságokban halálhírért és az ez alkalomból írt búcsúztató cikkeket olvashatta. Valamennyi kritikusa hangsúlyozta, hogy az író egész életében a halált kereste. Hemingway eleinte élvezte a számára kétségtelenül szokatlan és különös olvasmányt, de végre kifakadt: „El lehet-e képzelni, hogy ha valaki egész életén át a halált keresi, akkor 54 éves koráig még ne tudta volna megtalálni. Más a halál közelében élni. többé-kevésbé ismerni azt, és egészen más keresni. Nincs egyszerűbb dolog, mint megtalálni a halált”. És Hemingway hozzáteszi, hogy legalábbis az álmaiban mindig „vidám és szellemes” embernek képzelte magát, hogy szereti az életet és a jó embereket, fiait és fele-

ségét, a vadászatot, a jó könyveket, az erős italt és a vidám történeteket.

Persze, a búcsúztatók egyöntetű célzása az író halálszeretetére mégsem véletlenek. Hemingway műveinek valójában egyik lényeges eleme, hogy az ember állandóan halálközelségben él. Kinek van tehát igaza, az írónak, vagy a búcsúztatók szerzőinek?

Az első benyomás kétségtelenül az lehetne, hogy az igazság a búcsúztató kritikusok oldalán van. Erőszakos cselekedetek és halál sűrűn ismétlődnek Hemingway műveiben. Igaz, erre magyarázatul szolgálhat, hogy az író két világháborúban és két „kisebb” háborúban (ezek egyike a spanyol polgárháború volt) vett részt, tehát saját szemével, úgyszólván meztelenül, hősi illúziók nélkül szemlélte a halált, és ezért szervezett alakjában oly társadalmi jelenségnek kezdte tekinteni, amely a környező világ szerves része.

Hemingway az első világháború ún. „elvesztett nemzedékének” tagja, azé a nemzedéké, amely a háborús és háború utáni tapasztalatok nyomán elvesztette hitét az életben. Az író pedig épp mint ennek az „elvesztett nemzedéknek” szószólója jutott világhírhez.

Hemingway — első elbeszéléskötetének, valamint két korai regényének nyomán — lassanként kezdett megbékülni az élcttel, de még a 30-as évek gazdasági krízise sem tudta arra kényszeríteni, hogy társadalmi problémákkal foglalkozzék. Elzárkózottságából a spanyol polgárháború szakította ki. Egyszerűen nem tudott tovább írásztalánál maradni.

Nem vitás, hogy Hemingway számára az élet valóban elvithatatlan a haláltól. Hősei éles küzdelemben győzik le nemcsak a halált, hanem az élet bonyodalmaikat is, védik meg egyéniségüket a szét hullástól. Bár a hősök küzdelmük célját nem mindig látják tisztán, mégis Hemingway műveiben megtalálja az élet valódi nagy problémáit: a munkaszere tetet, a tisztességes életért folytatott harcot, az emberi szolidaritást, a nagy célok érdekében szükséges önfeláldozást és nem utolsósorban a látszólagos vereség és a belső győzelem, valamint az átmeneti vereség és a végső győzelem morális, illetve történelmi problémáit.

A spanyol polgárháború élményei, találkozásai egyszerű, bátor emberekkel, a Lincoln-zászlóaljjal, Ralph Foxszal, Zalka Mátéval, Ludwig Renn-nel és másokkal korábbi „győzni vagy meghalni” jelszavát a „győzelemig meg nem halni” jelszavá változtatja. A *Farewell to Arms*

(Búcsú a fegyverektől) hőse: Teniente Henry még csak „öntudatlan tiltakozó”, de a *For Whom the Bell Tolls* (Akiért a harang szól) már — minden ellentmondása mellett — határozott állásfoglalás a fasizmussal szemben.

Az *Akiért a harang szól* hősei is meghalnak. Jordan egyedül, múltján töprengve, elégedetlenül; bár feladatát végrehajtotta, erkölcsileg győztes maradt a küzdelemben, de a harca mégse vált soha a közös győzelem vagy a közös vereség részévé. El Sordo azonban utolsó pillanatában is gyűlöli a halált és szereti az életet: a munkát, az örömet, a szabadságot. Nyitott szemmel hal meg, az élet teljességének érzetében, halálában is győzedelmeskedve a halál fölött.

Hemingway hosszú utat járt meg művészi fejlődésében, számos nehéz tehertől szabadult. Stílusára kezdetben a „telefonbeszélgetés”: a lakónikus rövidségű kérdés-feleletek hosszú sora volt jellemző. Fejlődése során eltűnt írásaiból a bika viadal, a bokszolás, a halászat terminológiája és átadta helyét a leírásnak, a realista kiválasztásnak. Stílusa életteljesebbé, mondanivalója természetesebbé és emberibbé vált.

Humanizmusa kezdetben nem látott világos célt maga előtt, a győzelembe vett hite is csupán erkölcsi síkon jelentkezett. De mindig szeretettel fordult az emberek felé, a maga módján sajnálta nehézsorsú hőseit és elismerte jogukat az élethez. Öszinte emberszeretete talán legistábban utolsó művében: *The Old Man and the Sea* (Az öreg halász és a tenger) csendül meg.

A második világháború újból csak kiábrándulást hozott az írónak. Láta, hogy a győzelem gyümölcsét hazájában nem a harcosok, hanem a kereskedők aratták le. Így menekült az egyszerű emberek közé. Cubába és itt írta meg az öreg halásznak, Santiagonak történetét.

A történet új eleme a győzelem és vereség viszonyának újfajta értékelésében rejlik. Hemingway korábbi álláspontja az volt, hogy aki harcba kezd, annak győznie kell, még akkor is, ha győzelme vereségnek — természetesen átmeneti vereségnek — tetszik. Az öreg halász makacs küzdelmének értelme azonban már más: az embert el lehet pusztítani, de legyőzni nem lehet. Ezt az új gondolatot azonban Hemingway rögtön egy ellentmondó, fatalista motívummal tetézi: „nem törődöm azzal, ki kit öl meg”.

Korábbi regényeihez mérve Santiago története tompítottabb, gyengédebb, nyugodtabb. Az író hite is erősebb, bár vi-

ája csupán egy öreg halász látomásává szűkül. További módosulást jelent, hogy eddig Hemingway különösen intellektuális hőseihez vonzódott, most Santiago, a kétkezi munkás fejezi ki gondolatait és érzelmeit. Santiago számos kérdést érint, elsősorban a bátorság és mester-ségbeli tudás problémáit. Bár kevésbé magától értetődő, mint az író korábbi hősei, de árnyaltabb, sokszínűbb.

Stilárisan új jelenség, hogy az eddig legtöbbször önmagukkal társalgó hősök helyett Santiago ifjú kísérőjével beszél, és ezzel a regény mintegy kaput nyit a jövő felé. Az is figyelemre méltó, hogy bár a regény hőse egy törődött öregember, mégis ezúttal a történetben senkisémm pusztul el. A győzelemnek, bár az csupán erkölcsi jellegű, ez egyszer nem halál az ára.

Az *öreg halász és a tenger* időtől és tértől elvonatkoztatott történet és így azt lehetne mondani, hogy írójának a második világháború utáni korszak problémáitól való menekülését példázza. Az élet apró tényeinek realista ábrázolását pedig olyan ködös allegóriával rontja le, amely máris ellentétes értékelések kiinduló pontjává vált.

Hemingway kétségtelenül szereti hazáját: hősei mindig magukkal hordják a haza földjének néhány rögét. Magatartása, cuoi tartózkodása, szótlan-sága a hazai események láttán nyilvánvaló ítélet a mai amerikai életmód számos jelenségével szemben. De a hallgatás mégiscsak bizonytalanságát, többféle magyarázat lehetőségét jelenti. Holott az író nem nézi közömbösen az otthoni eseményeket, nem felejt el az imperializmust, mint ahogyan régi fegyvertársai sem felejtik el Hemingway-t.

Művei bátorságra, kötelességérzetre tanítanak. Ámde a végső cél pontos megfogalmazásának hiányában hősei még a közös harcban is egyedülálló „sportemberek”, akik az élet nagy igazságai helyett a „fair play”-ben hisznek. Hemingway nem bízik a polgári civilizációban, de a múlt irányából támadja azt. Esszéiben elmaradt spanyolországi és afrikai állapotokról ír, az *Akiért a harang szól* szinte törzsi életmódot idéz, Santiago is az ősi mesterembert példázza. Az író tagadja azokat az utilitárius eszméket, amelyek a mai Egyesült Államokat kormányozzák, de nem előre néz, hanem a régi erkölcsi eszményekhez tér vissza. További szemléleti gyengesége az ellenséggel szembeni toleranciája, amely miatt az *Akiért a harang szól* című regényét is sok indokolt bírálat érte. Mindezt bete-

tozi tévhite, hogy távoltarthatja magát a politikától. Ennek folytán humanizmusa hőseiben örömtelen sztoicizmussá alakul, regényeiben helyenként természetellenes, sőt egyenesen kóros elemek bukkannak fel, naturalista szemlélet kísért.

Nyelve sajátos veretű, de néha önmaga paródiájává válik. Az *öreg halász és a tenger* is még mindig a belső monológ és a felesleges technikai részletek, impresszionista foltok betegségeiben szenved. Csupán az író nagy és érett művészete segítik túl az olvasót e nehézségeken.

Hemingway igen mély hatással van kortársaira, akik közül elsősorban a fiatal Aldridge, Italo Calvino, Graham Greene nevét kell megemlíteni. Vonzóerejének kulcsa: félelem nélküli élet-szemlélete, sajátos elbeszélő modora, könyörtelensége önmagával szemben és az ezzel párosuló önbizalma, hőseinek önuralma és harci készsége, szolidaritásuk a közös ügyért harcolókkal. De még tanítványai is tisztán látják, hogy „tanítójuk” nem szeplőtelen. Italo Calvino például Hemingway szemléletét a „turista kegyetlen filozófiájának” nevezte és azonkívül bírálta az időnként felbukkanó pesszimizmusát és passzivitását is.

Sok sznob is akad az író követői között. Ezek természetesen elsősorban kezdeti stiláris modorosságát utánozzák. Amíg azonban Hemingway az ebből fakadó hibák jó részétől már megszabadult, addig az ilyen típusú követői még mindig a már elszürkült öltözékben parádézhatnak.

Összefoglalva tanulmánya főbb megállapításait, Kaskin rámutat arra, hogy Hemingway minden ellentmondásossága ellenére a jelenkor művésze. Bár csupán apró dolgokban tudja az élet nagy igazságait megragadni, míg a nagy események tekintetében részgazságok és tévedések rabja, de mégis arról ír, amit őszintén fontosnak tart, és nem akarja elveszteni kapcsolatát a való élettel. Sohasem szenvedett vereséget, legyőzte a halált. Eppen ezért bizunk benne — fejezi be cikkét Kaskin —, hogy Hemingway még sok igaz, erőteljes és bátor regénnyel fogja megörvendtetni olvasóit.

V. P.

KLARMANN. A. D.

Grillparzer und die Moderne

[Grillparzer és a modernnek]

Neue Rundschau, 1956. 1. sz. 137—152. p.

Mint az osztrák szellemi és politikai élet egész területén, az irodalomtörténet-

ben is egyre nagyobb teret kap az osztrák hagyományok, az osztrák nemzeti múlt feltárása. Jól felismerhető, hogy ennek szolgálatában áll Adolf D. Klarman értékezése is, amelyet 1955 szeptemberében a római nemzetközi germanistakongresszuson olvasott fel a legnagyobb osztrák drámaíróról, Grillparzerről. Eppen ezért tarthat érdeklődésre számot, hogyan állapítja meg Klarman Grillparzer helyét az egész német irodalmon belül.

Mindenekelőtt szigorúan elválasztja a weimari nagy német klasszikus irodalom hatókörétől. Grillparzer tisztelte és nagyra tartotta Weimart, természetesen sokat tanult a weimariaktól — főleg fiatal korában; de az érett költőn nyelvi hatáson kívül egyéb weimari hatás alig mutatkozott. Annál inkább meglátszott rajta azonban a bécsi és a spanyol barokk-költészet hatása. A népi színház, az opera, Lope, Calderon és — Shakespeare: ezek lehettek a költő leglényegesebb irodalmi élmény-központjai. Ha a weimari klasszicizmus alakjait, Iphigeniát vagy Tassót pl. Grillparzer Sapphójával vagy Max Piccolominét Grillparzer Leanderével (*A tenger és a szerelem hullámai — Hero és Leander* c. drámáiból) vetjük össze, az osztrák költő lélekszemlélete és probléma-felállításának sajátossága azonnal megmutatkozik. Grillparzer bécsi költő. Alakjainak lényeges vonásait mindig a maga környezetéből veszi, a saját környezetében levő emberektől kölcsönzi. függetlenül attól, milyen tárgyú és milyen korban játszó drámában használja fel őket. Nagyszerű képessége van az emberi alapvonások és alaphelyzetek megfigyelésére, s ő írta, hogy „A bortól felhevült targoncások szóváltásától láthatatlan, de szakadatlan szál húzódik az istenfiaik civódásáig, és a leánykában, aki félig akarata ellenére otthagyja a tánc forgatagát, hogy követelődző szeretője után menjen, embrionálisan benne vannak a Júliák, Didók, Médeák”. Grillparzer görög hőseiben éppúgy XIX. század középi bécsi jellemvonások dominálnak, mint ahogy középkori alakjaiba modern, a maga korából való, sőt éppen későbbi lelket önt.

Eppen ezért s a weimariakhoz való viszonyánál fogva vonja le Klarman azt a következtetését, hogy Grillparzer életművét nem a klasszikus német irodalom és filozófia utolsó kicsengésének (s úgy látszik, nem is romantikus folytatásának) kell tekinteni, hanem a modernnek, a modern irodalom és a modern emberábrázolás előfutárának. Klarman szerint

Grillparzer drámáiban az embert sodró démonikus hatalmak nem a romantikával rokonok, hanem azzal a megmagyarázhatatlan és felelőtlen dionysosi elemmel, amely túl az ész és az ethosz határain a modern polgári impresszionizmus és újromantika hőseit jellemzi. De persze Klarman nem ismeri föl, hogy ezek az elemek Grillparzerben éppúgy válságtünetek, mint modern szellemi rokonaiiban. S ezt nem fedi el sem mely lélekismerete, amely a modern tudományos pszichológia igényeit is kielégítheti, sem ragyogó teatralitása, amely modern honfitársaiéhoz, Schnitzleréhez, Hofmannsthaléhoz hasonló. Sőt éppen az a kérdés, mennyiben haladás és mennyiben visszacsúszás a német klasszicizmus (elsősorban pedig Schiller) színházához képest az a játékoság, amely Grillparzer drámaírását jellemzi, s amelynek egyik fontos alapelve az, hogy „a szomorújáték, akármilyen szomorú, mégis csak játék marad”. S az ilyen elvek gyakorlati következménye, hogy pl. az *Ottokár király szerencséje és bukása* c. történelmi szomorújáték végén az életben maradtak és a halottak egyaránt részt vesznek a befejező revüben. De persze ez a játékoság nemcsak modernséget jelent, hanem egyúttal Grillparzer színpadának délies jellegét is bizonyítja, amelyre Klarman más vonatkozásban mutat rá, de amely ebben is megnyilvánul.

Grillparzer drámaírásának, helyesebben emberábrázolásának bécsi-osztrák és a modern impresszionizmus felé közeledő jellegét Klarman a legfontosabb drámák rövid elemzésével is bizonyítja, külön csoportba fogva össze az antik görög és külön a keresztény történelmi tárgyúakat. Elemzései közül az előbbieket sikerültek jobban. Különösen érdekes és meggyőző *Az aranygyapjú* elemzése. Klarman ebben három elemet fedez föl, amellyel előző tétéleket bizonyítja. Az első a gyarmatosítás és az állítólag magasabb műveltségi fokon álló görögök „kulturmissziója” Kolchisban, amelyet Phryxus következő szavai jellemeznek:

S most kérve-kérlek téged: adj helyet
Országodban nekem s barátainknak...
Mert ha nem adsz, hát foglalunk magunknak.

Rendkívül érdekes, ahogy Jasont jellemzi: kalandornak, egy hetvenkedő bécsi főhadnagy előképének, aki Médeában csak csábító kalandot keres. Eszébe sem jut, hogy a nő szerelme visszatartsa az aranygyapjú megszerzésétől, mert hiszen szavát adta rá, hogy megszerzi. „s egy gö-

rög gentleman mindent megszeghet, csak becsületszavát nem". A külsőleges és lélektelen becsület-erkölcsű Jasont (és minden idők Jasonjait) Medea keserű világozással látja, de vonzóköréből mégsem tud menekülni. Medea tragédiáját Grillparzer közelebb tudta hozni a modern emberhez Euripidésnél, Corneille-nél, Anouilh-nál, Jeffers-nél. Mert az eltaszított asszony régi fájdalmához Grillparzernél újabb járul: az asszony fájdalma, aki nyitott szemmel rohan a vesztébe, az idegen asszony csillapíthatatlan fájdalma, akitől nemcsak az imádott férfi fordul el, hanem még a saját gyermekei is. Igaza van Klarmannek, hogy ezt a vonást Medea jellemében a modern ember jobban megérti, mint a Grillparzer-kori bécsiek. A más fajtából való Medea, az örök idegen bosszú-orgiában akar saját szerelmének és anyai szeretetének veget vetni, de azután mégis mélységes anyai áldozatból öli meg gyermekeit, hogy megmentse őket a „két faj között állás” miatti kétségbeeséstől.

Grillparzer történeti drámáinak legfőbb jellemzőjét Klarman teológikus jellegükben látja, amelyet naivabb formában a spanyol drámában találhatunk meg. Mert Grillparzer történeti színművei minden krónikaszerűségük ellenére lényegében az embernek világba-vettségével, tehetetlenségével foglalkoznak, s éppen ezért tartalmazzák a jellemeknek a modern polgári drámához hasonló fajtáit. Grillparzer konzervatív vallásos szemlélete és Habsburg-hűsége azonban megakadályozza történelmi tisztánlátását, és ez nagyobb hiba, mint amekkora érdem az, amit Klarman kiemel: hogy történeti színművében sem nem Shakespeare, sem nem Schiller vagy a Schiller-epigonok követője. Grillparzerben, mint minden igazi költőben él a vágy az igazság, az erkölcsi és társadalmi igazság iránt, de nagyon is hasonló lelkiileg a századfordulón fellépő polgári utódaihoz, hogysem az élet játéka láttán túlságosan komolyan vegye a valóság és az igazság értékeit. Ezt bizonyítja a szerző által sajnós, csak megemlített vígjátéka, *Jaj a hazugnak*, és meg sem említett drámája, *Az álom élete*. Klarman értekezése mindenesetre meggyőző arról, mennyire szükséges lenne Grillparzer életművét sokoldalúan és szigorúan tudományos módszerrel tisztáznunk.

V. Gy. M.

Biographical Notes:

John Howard Lawson

[Életrajzi megjegyzések: J. H. L.]
Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, 1956. 1. sz. 73—76. p.

John Howard Lawson 1894-ben az Egyesült Államokban született; egyetemi tanulmányait 1914-ben fejezte be. Az első világháború alatt az önkéntes amerikai kórház-szervezet kötelékében Európában szolgált és itt került kapcsolatba J. Dos Passossal, E. Hemingway-vel és másokkal. 1920-ban tért vissza hazájába.

Két színdarabját már 1916-ban előadták, azonban mindkettő megbukott. Még Európában írta impresszionista és avantgardista hatások alatt *Roger Bloomer* című darabját, amelyet 1923-ban jelentős sikerrel mutattak be.

1925-ben került színre a *Processional* (Díszmenet). E darab stílusa kifejezetten amerikai, tárgya pedig egy nyugat-virginiai bányász-sztrájk. A *Processional* komoly feltűnést keltett és lázadásával az akkori színdarabok formája és tartalma ellen megalapozta Lawson drámaírói hírnevét.

Lawson több kortársával 1927-ben megalapította a New Playwright's Theatre-t. A színház azt a célt tűzte ki maga elé, hogy az igazi amerikai életet ábrázolja és ily módon a munkástömegekkel is kapcsolatot teremtsen. A New Playwright's Theatre Lawson *Loud-speaker* (Hangszóró) című darabjával nyitotta meg kapuit. Ugyanitt került színre 1928-ban a drámaíró *The International* (Internacionálé) című darabja is. Mindkét említett színdarab, valamint maga a színház, bár a 20-as évek szellemi tapogatózásait tükrözte vissza, mégis fontos szerepet játszott a 30-as évek már jóval érettebb színházi életének előkészítésében.

Lawson részt vett a Sacco és Vanzetti megmentéséért folytatott harcban, s az ebben szerzett tapasztalatok nagy hatással voltak művészi és politikai fejlődésére. Világosan látható ez az 1932-ben bemutatott *Success Story* (Egy siker története) című darabján.

Nagy aktivitást fejtett ki Roosevelt elnökségének első éveiben, az akkor megindult demokratikus erjedés hatására. 1934-ben két darabját is játszották a Broadway-n. Ugvanez évben Alabamában a négerek sztrájkmozgalmát tanulmányozta, miközben kétszer is letartóztatták.

Ezt követően hozzáfogott egész eddigi alkotómunkájának újraértékeléséhez és

a nemzeti hagyományok igazi értékének felderítésére hosszabb tanulmányt kezdett írni Amerika történetéről.

1936-ban kiadta *Theory and Technique of Playwriting* (A szindarabírás elmélete és módszere) című könyvét. 1937-ben került színre a *Marching Song* (Menetdal), amely egy ülösztájról szól.

A legutóbbi 15 évben tevékeny részt vett az Amerikai Írók Szövetségének munkájában, valamint a *Masses & Mainstream* című folyóirat szerkesztésében. Jelentékeny munkát végzett az íróknak és művészeknek az antifasiszta háború elleni mozgósítása érdekében is.

Ugyanezekben az években számos filmforgatókönyvet írt és egyik szervezője volt annak az 1947-ben Hollywoodban összeült konferenciának, amely a gondolat szabadság korlátozása ellen til-

takozott. 1949-ben részt vett egy New York-ban tartott kulturális és tudományos béke világkonferencián.

Az Amerikaellenes Tevékenységet Ellenőrző Bizottság 1947-ben az ún. hollywoodi tízek között maga elé idézte és egyévi börtönre ítélte. Kiszabadulása után tovább folytatta harcát a béke megvédéséért. 1950-ben jelent meg az Egyesült Államok kultúrájáról és történetéről szóló tanulmányának első kötete. 1953-ban *Film in the Battle of Ideas* (A film az eszmék harcában) című munkája. Jelenleg egy néger tárgyú darabon dolgozik.

A fenti életrajzi megjegyzéseket Law-son eddig megjelent műveinek bibliográfiája egészíti ki, amely 11 szindarabról, 10 filmről és 12 elméleti tárgyú munkáról ad számot.

V. P.

KELETI IRODALMAK

DAMBUYANT. MARINETTE

Kalidásza

Europe, 127. sz. 113—121. p.

A cikk a Kalidásza-megemlékezések sorozatába kapcsolódik. Először az ó-ind költő koráról, az i. u. V. századról, India aranykoráról ad képet. A történelmi eredőket keresve, szól a Maurija-dinasztia birodalomalapításáról, a hódítók elleni államtörőüléstől, mely a kultúra széleskörű terjedését, az északról áramló eszmék — buddhizmus, orvostudomány stb. — meghonosodását lehetővé tette. A képzőművészet, irodalom és filozófia virágzásának ideje az i. e. IV. század. A második ind birodalom a Gupta-dinasztia alapítása, Kalidásza II. Kandragupta korában élt, az ő pártfogoltja volt.

Dambuyant Marinette földézi azt a légkört, amelyben Kalidásza művei megszülethettek, majd az irodalom kettős — nép- és műköltészeti — hagyományáról szól; az ind népköltészetből csak a mesék maradtak fenn, azok is vallásos szövegekben, Buddha-történetekben. A szanszkrit nyelv kezdetben vallásos jellegű, a híres védák vallásos himnuszok. A szanszkrit nyelv ezután világivá válik, ennek az időszaknak az alkotásai a *Mahabharata* és a *Ramajana*. A továbbiakban a szerző a harmadik korszak irodalmát jellemzi. A költészet formai elemei szigorúan kötöttek: nemcsak a metrika, hanem a hangnem, sőt, a stílus is. A kép gyakran hajlik allegóriába. Az allegori-

zálás mindinkább hanyatlásba sodorja a költészetet, Kalidásza művészete azonban közvetlen szépségével hat. Kalidásza *Felhőhírnök* c. elégikus művét és két epikus alkotását, a *Kumara születését* és a *Raghu nemzetségét*, ismerteti ezután. A *Felhőhírnök* száműzetésben élő hőse egy felhővel üzen jegyesének. Rendkívül finom, gazdag tájleírással jelöli meg a felhőnek a követendő utat. Dambuyant a *Kumara születésének* cselekményét vázolja, hangsúlyozza, India történelmének megismerésben mennyire jelentősek a mitikus életrajzok, hiszen Indiának alig van történelme, azt is csak évkönyvekből ismerjük.

Kalidásza drámáiról szólva, a szerző rövid áttekintést ad az ind drámáról. Az ind színháték valószínűleg vallásos gyökerű, Krisna kultuszából ered, és nagy udvari ünnepek elemeként fejlődik tovább. A világi színháték az i. e. I.—II. században alakult ki, és a szerző azt is feltételezi, bár igen gyöngye érvvel bizonyítja, hogy a görög dráma hatott rá. Kötöttségeihez és szimbolizmusához leginkább a kínai színhátászás hasonló. Dambuyant a klasszikus ind drámák közül Sudraka *Agyagkocsika* c. művét ismerteti, majd rátér a legszebb ind dráma, Kalidászáé, már Goethe által megcsodált *Sakuntalája* elemzésére. A mű Dushyanta király és Sakuntala szerelmének története, anyaga a *Mahabharatából* való. A vadászó uralkodó megismerkedik egy remete fogadott lányával.

Egymásba szeretnek, s amikor elválnak egymástól, a király gyűrűjét adja a lány-nak. Sakuntalának gyermeke lesz, de hiába várja hogy Dushyanta az udvá-rába hívja. Sakuntala fölkeresi, de a gyű-rút furdés közben elvesztette, a királyt viszont átok sújtja: egyáltalán nem em-lékszik szerelmére. Ezután rendkívüli események történnek. Sakuntala egy fel-hőn az égbe emelkedik, ott megszüli és fölneveli gyermekét. Egy gangeszi halász egy hal gyomrában megtalálja az elve-szett gyűrűt. Dushyanta épp arra jár, föl-ismeri ajándékát és visszanyeri emléke-zetét. Sokáig hiába sóvárog szerelmese után, végül egy mesebeli országban, an-nak óriásain aratott győzelme után, egy oroszlánnal játszó gyermeket talál: az a fia, s a gyermek révén viszontlátja Sa-kuntalát is.

A szerző a *Sakuntala* cselekményének összefoglalása után a mű világképének néhány vonását emeli ki. A mű a kor-beli fennálló rend védelmezőjét, az ural-kodót dicsóíti. Sakuntalát isteni szár-mazása teszi hozzá méltóvá. A *Sakunta-lában* a brahminista erkölcs nyilatkozik meg. Dushyantát előző életének egyik tette miatt éri átok. A mű a kasztok éle-tét is a maguk jellegzetességiben és el-zártságában mutatja be.

M. Dambuyant megismertet bennünket a kor és Kalidásza világképe összefüggé-sével, de művészetét épp csak érinti. Hiába vonja le a következtetést: Kalidá-sza példája annak, hogy a keleti kultú-rák éppoly kerek egészet alkotnak és éppoly értékesek, mint a Földközi-ten-geri, cikke nem győzheti meg az egyszerű olvasót, mert megemlékezés, nem lépi túl a népszerűsítés határait. A cikk je-lentős részét az egész ó-ind kultúra kör-vonalai töltik meg. Nem látjuk, mivel gazdagítja Kalidásza a világirodalom művészi gondolkodását, motívumai ho-gyan öröklődtek, és nyugtalanítóan hi-ányzik a stíluselemzés, amelyet sem idé-zetek, sem prózára szedett leírások nem helyettesítenek.

R. Gy.

STILLER. ROBERT

Dziesięć pantunów

[Tíz pantun]

Twórczość, 1956. 6. sz. 128—131. p.

A pantun a maláj népköltészet legér-dekesebb és legkitűnőbb műfaja. Elvileg *abab* keresztrimes, négyütemű, tonikus vers, melynek jellemző sajáttsága a tartal-mom komplikált és hihetetlenül kifino

mult elrendezése. Az egész mű legtöbb-ször egyetlen négy soros versszakból áll, leginkább szerelmi tematikájú.

A létező, nagyoobbrészt túlságosan hiá-nyos pantun-gyűjtemények az évszáza-dok egész sora folyamán keletkezett al-kotásokat tartalmazznak, legalábbis a klasszikus maláj irodalom virágzásának fénykorától, azaz a XVII. századtól, nap-jainkig. A pantun ugyanis a mindennapi költői improvizációnak ma is élő formá-ja, melyet a malájok különböző alkalmakkor és a nép körében is alkalmaz-nak; sőt mi több, a pantun egyre na-gyobb jelentőségre tesz szert, a Maláj-félszigetről elterjedt az Indonéz-szige-tekre és fokozatosan meggyökeresedett más indonéz nyelvekben is.

Az állandóan ezerszámra rögtönzött és elfelejtett pantunok közül a legjobbak népszerűsége tesznek szert, egyre gyak-rabban ismételtetik azokat, míg végül belekerülnek valamelyik gyűjteménybe. Az európaiak nagyoobbrészt ezekből me-rítik őket.

Európában a pantun követi az egész maláj irodalom sorsát, melyről, bár méltán helyet foglalhat a világ legnagyobb irodalmi között, az irodalmi kéziköny-vek általában említést sem tesznek. Pan-tunokat Európában több ízben lefordítot-tak, kiadtak, de jelentősebb visszhang nélkül maradtak. Mi ennek az oka? Min-denekelőtt az, hogy amennyiben a népdal általában lefordíthatatlan, akkor a pantun a lefordíthatatlanság hierarchiá-jában a legelső helyek egyikét foglalja el; talán azért, mert egyesíti magában a népdal összes jellegzetességeit a kifino-mult költészeti hagyományokkal, a leg-végsőkig kihasználva a maláj nyelvben rejlő lehetőségeket. Elég annyit monda-nunk, hogy az eredeti pantun állandó já-ték a szavakkal és hasonlatokkal; hogy is lehetne azt lefordítani? A pantunók angol és holland kedvelői rendszerint nem rendelkeztek nagyoobbfokú műfordí-tói műveltséggel; és a pantunok prózá-ban való úgyszólván szó szerinti fordítá-sára irányuló kísérletek még kevésbé adják vissza a pantunt, mint akár a leg-gyöngébb költői fordítás kísérlete.

A pantun nehéz költészet. Első pillanatra a négy soros vers igen könnyűnek látszhatik. De ha száz esetben is térünk vissza hozzá, minden esetben új tartalmi és formai perspektívát látunk benne. Vé-leményem szerint a pantun a világ leg-sűrítettebb költészete...

S. I.

Tibetan Folk Literature

[Tibeti népi irodalom]

Chinese Literature. 1956. 2. sz. 112—116. p.

A tibetieknek már az időszámítás utáni VII. században volt írott nyelvük, fonetikus írásuk pedig a kínai nemzetiségek egyik legrégebb nyelvemléke. Irodalmuk is régi keletű és számos hagyományos forma kialakításával és továbbfejlesztésével büszkélkedhet.

Legnépszerűbb irodalmi műfajaik az életrajzok, a politikai és vallási személyiségek önéletrajzai és visszaemlékezései, a történelmi tárgyú elbeszélések, a mesék, a vallási írók és a történelmi románcok. Sajnálatos módon színjátékaik közül csak kevés maradt fenn kézírásos formában, nyomtatásban pedig egy sem. A régi tibeti szindarabokat ugyanis a színészek rögtönözték, történelmi tárgyú románcok vagy vallási történetek alapján. A szöveget csak néha írták le, akkor is rendszerint helyi dialektusban. Az irodalmi alkotások nagy része széles körben és évszázadokig közszájon forgott.

Ennek a szájhagyományozó irodalomnak egyik legszebb példája Nila Ragba életrajza és százezer énekének gyűjteménye. Nila Ragba a IX. század végén élt Marbanak, a „Gajui” buddhista szekta megalapítójának első tanítványa és követője volt. Tibet népe még ma is imádja aszketizmusáért és szerénységéért, amellyel megvetette a gazdagságot és a hírnevet. Még számos példa kínálkozik. Tsang Joungjatso, a hatodik dalai láma

lemondott lámái tisztóságáról, hogy életét szerelmes dalok írásának szentelhesse. Dalait a tibeti nép még ma is szereti és énekli.

Sacha és Gedeng, két középkori klasszikus, maximáikkal, rövid tankölteményeikkel váltak közkedveltekké. Később tanítványaik kibővítették, mozgalmassabbakká tették ezeket a maximákat, hozzáfűzték saját magyarázataikat és példaként rövid népi legendákat és történeteket csatoltak hozzájuk. Családi és baráti összejöveteleken, a tűz körül ülve mesélték, alakították és gazdagították ezeket a történeteket. Ez is a tibeti irodalom és a nép közötti szoros kapcsolat bizonyítéka.

Nagyszerű művek születtek tudós írók tollából, akik népi legendákat dolgoztak át és így terjesztették el a tűz körében. Az emberek azután megtoldották ezeket a saját életük megtörtént eseményeivel, vagy fantáziájukkal szőtték tovább a történetek fonalát. Népi legendák és történetek egész sorát formálták át szavalásra vagy színpadi előadásra alkalmas művekké. Így alakult ki többek között a Gelsarról, egy szolgálólány törvénytelen fiából lett királyról szóló nagy epikus mondokör is.

A tibeti népi alkotások híven tükrözik a tibeti nép évszázados vágyait, gazdag képzelőerejét és sajátos ízű humorát. A népdalok egy része a felszabadult Tibet új életét, a nagy Kínához való visszacsatlakozás örömét fejezi ki.

K. Sz. Zs.

ROMÁN NYELVŰ IRODALMAK

ALATRI, PAOLO

Michele Abbate: La filosofia di Benedetto Croce e la crisi della società italiana

[Michele Abbate: Benedetto Croce filozófiája és az olasz társadalom válsága]

Belfagor, 1956. 4. sz. 467—470. p.

Benedetto Croce a huszadik század olasz kultúrájában igen tekintélyes helyet foglal el, hatalmas örökségét még mindig nem sikerült a mai olasz értelmiségnek teljesen felhasználnia. Nem a nagy filozófus műveinek egészében történő elfogadásáról van szó, hanem arról, hogy — Gramsci szavaival — „le kell számolni vele a lehető legteljesebb módon”. Valamennyi ma élő olasz filozó-

fus és esztéta szembetalálja magát Croce alkotásaival s valamennyi arra törekszik, hogy ne az ő megkerülésével (ez teljesen elhibázott lenne), hanem éppen rajta keresztül jusson előre, felhasználva azokat az eredményeket, kibontva azokat a megfigyeléseket, amelyeket a nápolyi filozófus egy élet munkájával hordott össze. Gramsci fent idézett mondata is erre céloz.

Ennek a nagy — és a jövő kulturális fejlődésének szempontjából annyira fontos — feladatnak egyik fontos segítője Abbate könyve. A *Belfagor* kritikusa a legnagyobb elismerés hangján ír a Croce fejlődését 1918-ig tárgyaló könyvről és szerzőjéről, s különösen azt emeli ki, hogy az elsők között sikerült ebben a műben elfogadható magyarázatot találni a

crocei filozófia kialakulására. Különböző polémiák heiyett — melyekre még inkább a Croceval szembeni védekezés volt a jellemző, az aktív, önálló szemlélet hiánya miatt — a szerző tárgyilagosan és filológiai pontossággal rajzolja meg Croce korai útját. A fiatal (1922-ben született) Abbate fejtegetései közül különösen érdekesek azok, melyek Dél-Olaszország szellemi arculatáról szólnak s melyek a háború éveit világítják meg. Ugyanakkor sikerül kulcsot adnia nemcsak Croce későbbi filozófiai fejlődéséhez, de politikai állásfoglalásának rugóihoz is. Ez pedig ma — a Croce-kutatók jelenlegi állásánál — egyelőre önmagában is kimagasló teljesítmény.

Abbate könyvét négy részre osztja. Az első, bevezető fejezet Dél-Itália szellemi hagyományainak kérdését vizsgálja. Kimutatja, hogy a félsziget déli részének politikai-gazdasági elmaradottsága, a termelés félfeudális jellege és a lassú fejlődés azt eredményezték, hogy az egyén, elemi szükségleteinek megvédésekor elevenen és tapinthatóan érzi a társadalmi kötöttségeket, a kizsákmányolást, a politikai alárendeltséget s a „belső életbe” menekül, transzcendentális lesz, példaképeül a szentet választja... Az értelmiségi réteg, mely csak közvetve véggezheti funkcióit, nem a gazdasági-politikai, hanem a teológiai-filozófiai síkra szorul; a polgári szabadságjogok hiányában meg kell elégednie a „szellemi szabadsággal”. Ez nyomta rá bélyegét a déli kultúra több századára és ennek egyik késői képviselője Benedetto Croce.

A könyv második részében Croce korának Olaszországot mutatja be a szerző, a harmadikban pedig a crocei gondolat háború előtti fejlődését vázolja. Végezetül Croce állásfoglalását mutatja be az első világháború kérdésében. Ezzel megmutatja a crocei liberalizmus haladó vonásait, de azonnal kimutatja végzetes korlátait is. Különösen érdekes annak a folyamatnak leírása, amelyben kettéválik az „elmélet” és a „gyakorlat” és az egész filozófia megindul egy tiszteletre méltó méretű, de alapjaiban idealista filozófia felé. Habár a könyv szerzője elsősorban Croce politikai meggyőződését vizsgálja, mégis nyilvánvalóvá válik, hogy a filozófus hite a „társadalmi egyességben”, a gondolat elsőségének hirdetése, a haladás eszméjének tagadása, szabadkőműves-ellenessége, modernség-ellenessége, jakobinizmus-ellenessége és a szocializmus téves értelmezése közrejátszottak a látszólag teljesen elvont esztétikai elvek kialakításában is. A tévesen

alkalmazott dialektikának hű képe Croce állásfoglalása a háború kérdésében. „A háború olyan, gyermekem — írja —, mint a szárazság vagy a jégeső: mit akarsz hát tenni?” Az ideológia és a filozófia közötti zavar már mutatja, hogy Croce a „szellem szabadsága” és elsőrendűsége mellett teljesen tehetetlen a „valósággal”: ezért megteremtí a mozdíthatatlan államhatalmat és az uralkodó osztály létének célt, filozófiai igazolást ad, megőrizve minden haladóval szembeni gyanakvását. Így, gyakorlatilag, csak modernizálta és nem tüntette el a dualizmust: bár tagadta a „természet” és a „szellem” kettősségét, a „szellem” szféráján belül újra felállította azt annak formáiban, az „elméleti” és a „gyakorlati” szellemi forma szétválasztásában. A szellemi életnek a gyakorlatitól, a politikaitól való szétszakításával Croce számára nem maradt más, mint elismerni az alárendeltség és az engedelmség feltétlen szükségességét a gyakorlati-politikai téren. Innét ered az a késői, keserves és nagy belső megrázkódásokat előidéző változás Croce későbbi életében; az az öntudatra ébredés, amelynek eredményeképpen Croce is szükségesnek látta a fasizmus (tehát az akkor fennálló rendszer) elleni kérelhetetlen harcot.

Paolo Alatri ismertetése nagy elismeréssel szól Abbate könyvéről. A Crocekutatók jelenlegi állása miatt gondoljuk, hogy nem szól a könyv témájának tárgyválasztásának bizonyos másodlagos jellegéről: a benne foglaltak is, nyilvánvalóan, hozzájárulnak a crocei életmű átértékeléséhez, de elsősorban a filozófust és nem az általa létrehozott filozófiai rendszert vizsgálja. Mégis, nehéz lenne tagadni, hogy a legfontosabb problémák ilyen megközelítése (addig, amíg azok végleges marxista bírálata a szorgos munka eredményeképpen elkészülhet) igen szerencsés és e módszer igazolásául máris sok — igen érdekes és új — eredményt mutathat fel.

Sz. Gy.

PETRINI, MARIO

I.a vena elegiaco-lirica della „Gerusalemme liberata” e le ambizioni epiche del Tasso

[A „Megszabadított Jeruzsálem” elégikus-lírai ihletése és Tasso epikai főrekvései]

Belfagor, 1956. 4. sz. 415—424. p.

A cikk szerzőjének főtétele, amelyre a dolgozat épül, az, hogy nem lehet egymástól eiválasztani, vagy egymással

szembeállítani az elégikus, lírai és a hősi, epikai jellegű ihletést. Ezek Tasso remekművében szétszakíthatatlanul egybecapcsolódnak. Tételének bizonyítása során Petrini hivatkozik kritikuskra (De Sanctis, Croce, L. Russo, S. A. Nulli) és a mások költészetét a költő szemével ítélő lírikusokra (Foscolo, Carducci) egyaránt. Hivatkozásai azonban nem egyszerű idézgetések, hanem e kritikusok és költők nézeteinek bíráló felhasználása, továbbépítése vagy elvetése, s ennyiben — amennyire a cikk keretei engedik — az olasz Tasso-irodalom bírálatát is adják.

Croce szerint Tasso eposzában lehetnek költőietlen, prózai szerkezeti jellegű részletek, de az eposzt mégis a sodró lendületű költői ihletés egységes vonala jellemzi. S Croce ítéletében éppen a dialektikus egység gondolatát kell megragadni. De Sanctis-szal szemben, aki Tasso hőskölteményében csak a lírát, az idillikus és elégikus ihletés vonalát akarta látni, s Siro Attilio Nullival szemben, aki viszont csak a remekmű epikus voltát domborítja ki, a szerző Foscolóra hivatkozik, aki a mű érdemének éppen szerkezeti egységét tartotta (akárcsak Luigi Russo, aki hasonlóképpen ítéli meg a *Divina Commediát*).

Természetesen a mű egysége gondolatának hirdetése egyáltalában nem azt jelenti, hogy önmagában kiválónak kell tartanunk a remekmű minden egyes sorát, versszakát vagy énekét. Ezt a kritika már eddig is tisztázta.

Dolgozatában a szerző igyekszik megvilágítani azokat az okokat, amelyek az eposz lírai, elégikus, idillikus, és hősi, epikus elemeit dialektikus kapcsolatba hozták s megteremtették elszakíthatatlan egységüket, vagyis amelyek végeredményben a remekmű létrejöttét eredményezték. Ezek az okok lényegében három forrásból tevődtek össze: Tasso korának életéből, eseményeiből, Tasso életének, sorsának fejlődéséből, és a Tassóét megelőző nagy irodalmi alkotások örökségéből.

Petrini dolgozatát áthatja a dolgok történeti, sokoldalú dialektikus szemléletére való törekvés. — Petrini szerint Tasso ihletésének forrását nem lehet mezein a pozitíven vagy negatíven értékelt ellenreformációhoz kötni, vagy lánczát törni Tasso „mély vallásos ihletése” mellett, mint egyes kritikusok teszik, de akkor sem lehet őt hibáztatni, ha az effajta ihletés éppen hiányzik.

Tasso tipikusan századának szava, amelyet meg kell hallgatnunk, ha legki-

emelkedőbb és legjelentősebb kifejezéseiben akarjuk megérteni ezt a kört, ha meg akarjuk érteni a Cinquecentót, az oiaszok e kritikuskorát, amelyek az ellenreformáció csak egyik, s nem is lényeges megnyilvánulása.

Kétségtelen, hogy a régi és az újabb olasz irodalom állandó tanulmányozása, a klasszikus szövegek reneszánsz megmunkálása, a kereszténység nagy szellemeinek elmélyült kutatása, amelyre a reformáció és az ellenreformáció újra felhívták a figyelmet — ezek voltak a termékeny talaj, amelyen Tasso költészetének erős szárú, de kecses szépségű virága felmúlt. Tasso művében azonban már megtört az abszolút humanista derű. Poliziano stanzáinak hőse, aki a férfias, harci erőpróbákat szerelmi kalanddal cserélte fel, Tassónál az ellenkező utat járja meg: Armida szerelmi bűbájának kertjéből az Olajfák hegyéig, ahol megtisztultan emelkedik fel a nagyszerű hősi feladatok megértéséig. A szerző éppen ezt tartja a *Gerusalemme* költője legmélyebben átértzett írói gondolatának, s ennek szentel dolgozatában a legtöbb teret: ennek a harcos, általánosabban emberi hősiességnek, amely megtisztul a szerelmi ösztön salakjától és fenségessé magasodik. E gondolat alátámasztására elemzi a szerző Rinaldo megtisztulását az Olajfák hegyén (XIX. ének), vagy Olindo és Sofronia epizódját (II. ének), vagy a Rinaldot kereső Carlo és Ubaldo útját vagy Clorinda történetét. Mindezekben van valami közös, a költemény alaponólata, amelyet talán Rinaldo példája ábrázol a legvilágosabban. Rinaldot a nő szépség örült szerelembe hajszolja, de ugyanakkor féktelen, mérhetetlen dicsőségvágy is űzi, a hősiesség tetőpontja elérésének vágya. A szerelmi téma, a kezdetben zavaros szenvedély és vágy, amely hősiességgé nemesül, s amely az egész mű kompozíciójában vissza-visszatér — ez tehát Tasso ihletének magja. Ebben a fejlődési vonalban valósul meg a lírai, elégikus, valamint a hősi, epikus ihletés és hangvétel egysége.

A szerző megkísérli, hogy ennek a kettségében és ellentmondásosságában is egységes ihletésnek forrását — a már említett okokon kívül — Tasso belső világának, eseményeinek fejlődésével is magyarázza. Nem véletlen, hogy Tasso éppen harminc éves korában írta hőskölteményét. Ez az a kor, a férfikor kezdete, amelyben az ember a leginkább hajlamos a nagy álmokra és a nagy tervekre. Ebben a korban az ember már

túllép a kezdetleges szenvedélyek (pl. a szerelmi szenvedély) egyoldalú korlátain és önzésén és érzi, hogy szüksége van a társadalomra, amely szükséges a teljesség váláshoz, a megéréshez. Ezt a kiteljesülést, ennek a fejlődési vonalnak egységessé érését látja a szerző a harmincéves Tasso remekművében s ezzel magyarázza meg — bár helyenkint csak deklarativ módon — a tassói életmű fejlődését is az *Amintától a Gerusalemme Liberatáig*. Ez magyarázza meg — többek között — az elégikus-lírai és hősi-epikai elemek ellentmondásos egységét, Tasso művének mélyen, fájdalmasan emberi nagyságát és szépségét.

F. M.

STINGLHAMBER, LOUIS

Le sentiment de l'infini, dans la poésie moderne

[A végtelenség érzése a modern költészetben]

Bulletin de l'Association Guillaume
Budé, 1956. 1. sz. 119—132. p.

Csak azért nem nevezem a cikket eszszének, mert ezt a műfajt irodalmunknak olyan írástudói is művelték, mint a makulátlan gondolkodó Babits vagy a tudományt ihlettel fűszerező Halász Gábor. A szerző a bergsoni kötetlenség jegyében tisztázatlanul hagyja, milyen filozófiai értelemben használja a végtelen fogalmát, s a nézőpontok sűrű váltogatása megnehezíti nekünk, hogy cikkében következetes értékrendszert, tudományos értelemben határozott szemléletet fedezünk föl.

Stinglhamber az ókortól, középkortól és klasszicizmustól megtagadja a végtelen érzésének ismeretét. Már itt megpendíti a végtelenség cikkében kifejezett egyik értelmezését: az ókori költőknek és gondolkodóknak a túlvilágra vonatkozó „ismeretei”-re utal és meglepő módon racionalistáknak bélyegzi őket. A mitikus világkép túl rendszeres, az égi és alvilági „topográfia” túl pontos ahhoz, hogy a régiek méltók legyenek a végtelen megsejtésére. Mi hiányzott nekik ehhez? „A szárnyak”. A végtelen érzésének tudatosítóját Fénelonban látja. A végtelen érzését azonban a romantika — Rousseau, majd Chateaubriand — szólaltatja meg a maga gigási hangján. A romantika kibontakozásának három gyökere van: az érzelme kultusza, rádöbbenés a világ határtalanságára és a mozgás fölfedezése. Az érzelmet a XVIII. század fedezte föl az irodalom számára, noha a

Lettres de la religieuse portugaise-ből és a *Bérénice*-ből nem hiányzott az érzelmes elem, vallja a szerző, és a folytatást a *Télémaque*-ban, a *Manon Lescaut*-ban és a *Nouvelle Héloïse*-ban, majd a *Werther*-ben, *Obermann*-ban, *Atalában* és *Renében* jelöli meg. Az említett művek közös újszerű eleme a lélekrajz, Stinglhamber tehát itt a végtelent a közvetlenül érzékelhetetlennel azonosítja, és a realitást háritja el szembetűnően magától. Ha a két fogalompár, lélek és végtelen, lélekrajz és végtelen keresése, azonos lenne is egymással, az említett művek csakugyan valamilyen irreális művészetet teremtettek-e? Egyedül a *Manon Lescaut* példájával is nemet felelhetünk erre a kérdésre. Manon sorsát szinte folyvást jellegzetes jelenetekből, volóságos kapcsolatok rövidzárlataiból ismerjük meg. De a lélekrajz a XVIII. század előtti francia irodalomban sem ismeretlen: objektív formájára példa *La princesse de Clèves*, szubjektív formájára a *Délie* költészete: lízeseinek petrarkizáló felhámja alatt modern önelemzést találunk, maga Scève pedig legközvetlenebb előde annak a Mallarménak, akit Stinglhamber is emleget.

A szerző a végtelen másik megnyilvánulási formáját a XVIII. században mindinkább megvilágosodó fejlődés elvében, ill. a végtelen érzését a fejlődésbe vetett hitben látja. Fájjalja, hogy a tudományos fölfedezésekből a pozitívizmus és a „panteista” materializmus daldala bontakozott ki, és nem teljesen újszerű, de sajátos módon, a romantikus sátán-alakot a materializmussal azonosítja. Comte filozófiájának sikerével vége a szentimentalizmusnak és csődbe jut maga a romanticizmus is, állapítja meg Stinglhamber. Comte filozófiája kétségtelenül ösztönözte a realizmust, csakugyan határkő a múlt század irodalmi fejlődésében. Határkő, de nem katasztrófa. Hugo, a költő, ezután indul új utakra; lehet, hogy az 1852-ben megjelent *Châtiments* politikai jellege miatt épp szembenáll a szerző eszményével, de a még későbbi *Légendes des siècles* valóságfölötti anyagú, primitív borzongású mítoszai a realitás talajáról a stinglhamberi végtelen felé lendültek. Michelet művészete is túléli Comte-ot és valóban hiányoznak-e a romantika ellenfelének kialakított Leconte de Lisle-ből Louis Stinglhamber kedvenc romantikus eszményei? Maga a költő megvetette Byron „tüzes személyiségének zavaros visszhangját, Chateaubriand mesterkelt és érzéki vallásosságát” és a „rajnántúli

misztikus áimodozás"-t. De csakugyan „ennyire szenttelen? Homais úr téved, ha azt hiszi". (Jules Lemaitre: *Les Contemporains*, 1890.) „Romantika, parnaszizmus és szimbolizmus minden tévelygés és visszakanyarodás ellenére tulajdonképpen ugyanazt a költői hagyományt jelenti" — írja Pierre Martine (*Parnasse et symbolisme*, 1925). Leconte de Lisle költészete nemcsak a romantikus menekülés, múltba és egzotikumba fordulás mintája, hanem át van itatva mindazzal az irreális és, kimondhatjuk, irracionális szorongással, melyet Stinglhamber oly sóvárogva kutat. Erről árulkodik számos verse — *Le coeur de Hjalmar*, *Les hurleurs* stb. —, de ennek a meggyőződéses fourieristának még a szabadság-koncepciója is a romantikus elvágyódással rokon. (Vö. *Ultra coelos*.)

A végtelen útjára járva, Stinglhamber a pozitívizmust a végtelen, vagy ahogy újraértelmezi, a spiritualizmus költészete botcsinálta nevelőjének tartja, mert, mint mondja, a pozitívista módszer a tényekre utalt, és a gondolkodásnak, tehát az ember határtalan belső világának nagy szerepet juttatott, akárcsak régen Raymond Sebond, Pascal és Descartes. Itt kibújik a szerzőből a lappangó egzisztencialista is és a végtelenbe vezető út új állomásának. egy testetlen világ bizonyítékának a szorongást tekinti, s mind ennek művészi kifejezését a szimbolizmusban találja meg. Különbséget tesz a romantika és szimbolizmus végtelen-fogalma között: a romantika végtelene csak „lépcső", relatív érték, a szimbolizmusé abszolút; a szerző Baudelaire-nek a megállapítására hivatkozik: „... a költészet magasabbrendű bájolás, varázslat". A szimbolizmus látnoki vonását, majd a miszticizmussal való rokonságát hangsúlyozza és misztikus gondolkodók — Boehma, Swedenborg stb. — hatását vázolja. Baudelaire nevét a francia költészet újjászületésével kapcsolja össze. Baudelaire parnaszizmust, egzotizmust és romantikát az ember belső drámájának egységébe sűrít. Stinglhamber a *Les Fleurs du Mal* költőjének példájával bizonyítja, a francia szellemtól nem idegen a sajátosan költői gondolkodás, — a „tisztá" költészet, a poésie pure. Sorra veszi ennek a költészetnek a művészi eszközeit. Először a „*Correspondances*"-ról, világunk rejtett szimbolizmusáról, gondolatok, élmények és tárgyak létező. épp csak feltárára váró, „kapcsai"-ról beszél. A „*correspondance*"-ok hagyományát Mallarmé versei őrzik. Elemzi Mallarmé *Le vierge, le vi-*

vace et le bel aujourd'hui kezdetű szonettjét. A vers különleges, áttételes értelmét a merőben új költői nyelvhasználat adja. A mallarméi homály jelentőségét abban látja, hogy az elme a szöveggel viaskodva megszabadul a szavak szokványos, hétköznapi jelentésétől, megtalálja „a kifejezhetetlen tisztá, anyagtalan és költői kifejezését". Ismét a végtelen útjára tértünk, sőt, a szerző szerint mindez Isten létét feltételezi. Az irreális és irracionális után a transzcendenseket is a végtelen kalapja alá gyűri. A „*correspondance*"-okon kívül a zeneiségben látja a költészet másik modern eszközét. Előbb Baudelaire *Invitation au voyage*-ából, majd egy-egy Racine és Malherbe-sor után Verlaine-ből és Mallarmé-ből vett idézetek szemléltetik, hogy a poézis zenei elemei elvonatkoztatnak a fértől, sőt, a ritmus annyira áthangolja időérzékelésünket, hogy időszemléletünk alapelve, az egymásra következős bomlik fel.

A cikknek ez a legösszefüggőbb és legérdekesebb része, mégsem érthetünk vele egyet. A költészet zeneisége újra irrealitás és irracionálizmus dallamát idézi, s már világosan látszik, Stinglhamber csak azért tudja motívumát ezen a serpentinúton keresztülhajszolni, mert kezdetben nem tisztázta a végtelen fogalmát. De irodalomtörténeti megállapításainak is gyakran ellentmondanak a tények. Baudelaire szimbolizmusa a modern ember kitapinthatatlan vívódásait csakugyan megközelíthetővé teszi, de nagy jelképei — a repedt harang, az eleven fáklya, a dög stb. — épp brueghelien merész, látomásos erejükkel hozzák földközébe a nevezhetetlennek hitt élményeket. Jellemző költészetére az ellenkező módszer is: a *Tableaux parisiens* bármelyik darabja arról tanúskodik, hogy bepillantott a jelenségek emberfölötti, borzongató közegébe és középkorias víziókat formált belőlük, — nem hiába veti föl vele kapcsolatban Stinglhamber Villon nevét. A muzikalitás viszont a költészet egyik eszköze és, legalábbis a lettrizmusig, nem célja. Vö. Hugo: *Les Djinns*. A modern költészet ráolvasás jellegét fokozza a zeneiség, ez igaz, de Stinglhamber épp az első jó példán, Mallarmén, cáfol saját felfogására: Mallarmé zeneiségét művészi aláfestésként elemzi.

A befejező részben a szürrealizmust fogja vallatóra: a szerző célját mennyire közelítheti meg a tudatalatti kifejezése. A szürrealizmus árnyalatait finoman különbözteti meg egymástól: szól az automatizmus, majd az álom alkotásbeli

szerepéről, végül a pálmát André Breton irányának nyújtja, amelynek a tudat alól felszabadított képzeletében összemossák való és képzeletbeli, múlt és jövő, közölhető és közölhetetlen. A szürrealizmus úttörőjének és első törvényhozójának Baudelaire-t tekinti, — nemcsak correspondances-elmélete, hanem a *Paradis artificiels* és a *Rêve parisien* alapján. Utána Apollinairt, Jarryt és Rimbaud-t említi, és különösen az *Illuminations* szabad képzettársításaiban és merész nyelvhasználatában látja a szürrealizmus előképét. Az utolsó fejezet még egyszer fölmutatja a végtelen keresésének újabb lehetőségeit: Mallarmé módszerét, képsor és nyelv áthangolását, Verlaine-Valéry-ét, a szavak újzengésű szimfóniáját, Maeterlinckét, a jelenségen túli értelem fürkészését, Claudelét, a „kozmosztikus” művek sugallatát, végül Eluard-ét, ill. Superville-ét, költői képek filmjét. Stinglhamber itt rámutat szemléletének és módszerének mértékére: ez a bergsoni lendület, az „élan vital”. Utoljára felhoztat két irodalmi példáját — Claudel: *Jeanne d'Arc au bûcher* és Giraudoux: *Ondine* — arról győző meg, hogy a szerzőnek a művészet transzcendens elemei jelentik a legfőbb értéket. Még egyszer tiszteleg ugyan más természetű művészi irányok előtt, de költői záróakkordként Apollont, de főként Proteust, Dionysost és legkivált Prometheust alakját villantva föl, teljesen szabad ihletű és kötetlen, változatos megfogalmazású poézis, azaz a szürrealizmus mellett tesz hitet.

Irodalomtörténetünk komoly adóssága a szürrealizmus elemzése mind a magyar, mind az idegen nyelvű költészetben. De ez a cikk, noha a témája vonzó, több részletkérdésre vonatkozó megállapításai érdekesek, és stílusa valósággal költői, néhol már túl költői, nem alkalmas hasonló terület kutatásának ösztönzésére. A bergsoni filozófia mértékére veszi a fran-

cia költészet fejlődését és ezzel átszínezi igazi értékrendszerét. Az irodalom sajátos művészeti-társadalmi funkciói és történetének belső törvényszerűségei a maga értékrendszerének alkalmazását követelik meg. Az irodalom története irányok harca, Stinglhamber viszont — épp a bergsoni szabadság jegyében! — történelemfölötti, merev értékrendszerrel alakít ki, amikor kétségtelenül értékelő hangsúllyal keresi a francia költészet irreális, irracionális és transzcendens törekvéseinek sorsát. Bergson filozófiája, főként a szabadság motívumának révén, ösztönözte a szépirodalmat, — jó példája ennek Proust roman fleuve-je vagy Pirandello művei. Történetiellenlenné válik azonban egy tudományban, amelynek létalapja a történetiség, és azoknak az elméleteknek a nyomába lép, amelyek a művészi irányokat időtlennek tekintették. Ezek egyik ad absurdum vitt változata Pierre Lasserre romantika-teóriája: „A romantika a lélek általános forradalma”. Stinglhamber szemlélete, ahogy már említettem, egzisztencialista mozzanattal is bővül és teológiai távlatot is talál az irodalomban, de irodalomtörténeti részletkérdések egyike-másikában meglehetősen merev. Az irreálisban fürkészi a költői végtelen hadmenetét, de mellőzi a „petits romantiques” költészetét, Aloysius Bertrand próza-verseit, és csak horzsojja Nerval nevét a szürrealizmus elődeiről szólva. A zenei hatású francia vers keresztapját is nyugodtan megnevezhetjük Ronsard-ban, az *Ode a Michel de l'Hospital* és *De l'élection de son sépulchre* költőjében. Végül: ilyen motívumtörténeti tanulmányban az összehasonlító irodalomtörténeti kitekintésnek gazdagabbnak kell lennie. Pl. szinte idekivánczik a témakörbe Leopardi neve, akinek nemcsak ars poeticáját hatotta át a végtelen élménye, hanem különálló verssel is áldozott neki.

R. Gy.

SZLÁV NYELVŰ IRODALMAK

BUDZYK, KAZIMIERZ

Rozwój języka a kształtowanie się stylów piśmiennictwa oraz niektórych form artystycznych literatury piśknej

[A nyelv fejlődése és az írott nyelv stílusainak, valamint a szépirodalom egyes művészi formáinak kialakulása]

Pamiętnik Literacki, 1956. 1. sz. 69—101. p.

Kazimierz Budzyk a Lengyel Tudományos Akadémia I. osztálya által szer-

vezett oktatási konferencián előadást tartott a fiatal filológusoknak. Előadása a lengyel irodalmi nyelv eredetéről, fejlődéséről és társadalmi alapjáról folyó vitához kapcsolódott, s az irodalomtörténészek és a nyelvtörténészek közös problémáira iparkodott rámutatni.

Először a szépirodalom kezdeteivel foglalkozott; ebben az irodalmi őskorszakban nehéz megvonni a határt az írásbeliségen belül a művészi és nem-művészi írásmű között. E korszak irodal-

manak vizsgálatánál az irodalomtörté-
nésznek szorosan együtt kell működnie a
nyelvtörténéssel. Budzyk kétségbevonja
az irodalmi nyelv eredetéről folyó he-
ves vita fő problémájának elsősorú
fontosságát, s rámutat a vita néhány
stílustörténeti tanulságára. Ezek közé
tartozik a legrégebb lengyel nyelvemlé-
kek alaposabb nyelvi vizsgálata, mely
érdekes tanulságokat hozott az irodalom-
történészek számára is. Megállapítást
nyert, hogy a legrégebb irodalmi emlé-
kek nyelve korukhoz képest archaizált.
— tehát az archaizálás az „irodalmiság”
stílusos eszköze. Ellenkező következte-
lésre jutunk a nyelvjárási jelenségekkel
kapcsolatban: a „legalacsonyabbrendű”
műfajban, a versekben találjuk a leg-
több nyelvjárási jelenséget, s ez arra
mutat, hogy nem tartották a fennkölt
irodalmi stílushoz illőnek.

Ezután Budzyk az írók és az irodalmi
nyelv fejlődésének kölcsönös viszonyát,
kölcsönhatásuk problémáit tette vizsgá-
lata tárgyává. Kifejtette, hogy tulajdon-
képpen nincs is ellentét a két egymás-
sal szembeállított felfogás között: egy-
felől az írók a nyelvtani normák alakulá-
sát csupán csekély mértékben befolyá-
solják, e téren a nyelv adott állapotát
tükrözik, — másfelől viszont döntő hatá-
suk van a nemzeti nyelv stílusainak ki-
alakulására, melyek természetesen alá-
vannak rendelve a nyelvtani normák-
nak.

Ezután Budzyk az irodalmi nyelv által-
ános funkcióját vizsgálta az igények és
szükségletek szempontjából. Felhívta a
figyelmet arra, hogy pl. a lengyel nyelvű
tudományos próza hiánya a reneszánsz-
korban nem a nyelv korlátozott lehetősé-
geivel, hanem az akkori tudományos kul-
túra jellegével magyarázható.

Előadása következő részében bírálta
Milewski koncepcióját, mely három kul-
túrális dialektust különböztet meg a kö-
zépkorban: a vallásos, a kancelláriai és
a költői nyelvet. Budzyk elvontnak, tör-
ténetietlennek minősíti Milewski elméle-
tét. Hangsúlyozza: a nyelv stílusos diffe-
renciálódása oly módon történik, hogy az
általános nyelvet alkalmazzák speciális
feladatokra, — az ún. szaknyelvek nem
alkotnak külön nyelvtani rendszereket,
hanem csupán nyelvi stílusokat, melyek
az általános nyelv speciális célra történő
alkalmazása folytán jönnek létre.

Foglalkozik Budzyk az alap és a fel-
építmény kapcsolatával, s a régi lengyel
irodalom, az első irodalmi emlékek ke-
letkezésének társadalmi körülményeivel
is. Megállapítja, hogy a XV. sz. közepéig

inkább beszélhetünk írásbeliségről, mint
irodalomról: az írásbeliség inkább az
ember gyakorlati tevékenységének szabá-
lyozására szolgált, mint ideológiai
inspiráció formájául. Az ezt követő idő-
szakban — a XV. sz. közepétől a XVII.
sz. kezdetéig — már tudatos írói munká-
ról, egyéni stílusokról beszélhetünk. Rá-
mutatott a szépirodalom sajátos nor-
máira, melyek két ellentétes tendenciát
egyesítenek: az egyik a beszélt nyelv
kötetlen, teljes kifejezőképességére tö-
rekvő használatára, a másik a nyelvi
eszközök tudatos, egy adott stílus kiala-
kítását szolgáló, a mű témájának és tar-
talmának megfelelő kiválasztására irá-
nyul.

Bár a művészi stílus szerepe az általá-
nos irodalmi normához képest másodlagos,
egyes művészi formák mégis közvet-
lenül a nyelv nyelvtani strukturájától
függnek. Érdekes példákat hoz fel Bud-
zyk ezzel kapcsolatban: a vers ritmusa
és a rim típusa pl. a nyelv hangsúly-
rendszerétől függ, s ennek alapján meg-
íródtva: a XV. és XVI. századi lengyel
versek rimei alapján követhetünk
a lengyel szóhangsúly akkori helyzetére.
A verstan mellett a stilisztika is teret
nyújt a nyelvészek és az irodalomtörté-
neti kutatók együttműködésére; itt föl-
veti Budzyk a mondattani vizsgálatok tu-
dományos helyének kérdését. Rámutat a
mondattani problémák sajátos természete-
re, mely megkülönbözteti őket a nyelv-
tudomány többi szakterületétől: a mon-
dattani jelenségek vizsgálatánál a „miért”
kérdése az elsődleges a „mi” kérdéssel
szemben, ellentétben pl. a hangtannal.
Tehát a mondattannál az ún. „külső”
nyelvészettel kerül az első helyre a „belső”
nyelvészettel szemben. Budzyk vélemé-
nye szerint a mondattan és a stílus kuta-
tója ugyanaz a tudományos módszert kö-
veti, s ennél fogva a stilisztika is a nyelv-
tudományhoz tartozik. Érveket hoz fel
azon tudományos felfogás ellen, mely
egyes írók „nyelvéről” beszél; szerinte
mindig az össz-nemzeti nyelv megnyilvánu-
lásáról van szó, mely — a műfajnak
megfelelően — minden adott műben
adott funkciót tölt be. Végül azt bizo-
nyítja, hogy helytelen a stílust bizonyos
nyelvi „rendszernek” tartani; a stílusos
jelenségek és a művészi formák közt
funkcionális, nem pedig „rendszerbeli”
kapcsolat van.

Befejezésül Budzyk azt az óháját jut-
tatja kifejezésre, hogy valósuljon meg a
nyelvtudomány és az irodalomtudomány
egymáshoz való közeledése pl. a káder-
képzésben is: nyugtalanító, hogy az iro-

dalomtörténész kandidátus-jelöltek nem kapnak nyelvészeti képzést, és megfordítva. Ki kell alakítani a filológusok — nyelvészek és irodalomtörténészek — közös nyelvét.

K. G.

MOLDAVSZKIJ, D.

Zametki o tvorcsesztve Ilji Ilfa i Jevgenyija Petrova

[Megjegyzések Ilf és Petrov műveiről]
Nyeva, 1956. 5. sz.

A szovjet satíra történetének megírása a szovjet irodalomtudomány egyik igen fontos, bonyolult, mindmáig meg nem oldott feladata. Ezen a történeten belül jelentős helyet kell elfoglalnia a húszas évekbeli és a harmincas évek eleji satírának, s ezen belül is a kor kiemelkedő satirikusainak, Ilja Ilfnek és Jevgenyij Petrovnak. Moldavszkij cikkében felvet néhány problémát, amelyek megoldása elősegítené Ilf és Petrov helyének meghatározását a szovjet irodalomban.

A cikk írója előljáróban megállapítja, hogy az igazi satirikus író világnézetének egyik legfontosabb alapeleme a patriotizmus, s hogy Ilf és Petrov satírájára, akárcsak a szovjet satírára általában, ez a vonás nagyon jellemző.

Ilf és Petrov életművének sajátosságait vizsgálva talán legelőször az tűnik szembe, hogy a szocialista realizmus műfajainak rendszerét egy új műfajjal, a satirikus regénnyel gazdagították. A múlt realista satírája, a konkrét hírlapi tárca és a szovjet satirikus költészet az a három forrás, amelyből ez az új műfaj táplálkozott. A két szovjet író irodalmi elődeit és kapcsolatait vizsgálva Moldavszkij arra a megállapításra jut, hogy Ilfre és Petrovra Gogol gyakorolta a legnagyobb hatást, mind a regények alakjait, mind a szerkezetét, mind a stílusbeli sajátosságait tekintve, s állítását számos példával támasztja alá. Lunacsarszkijjal vitázik ebben a kérdésben, aki azt állította, hogy Ilf és Petrov regényeinek elődei a XVI—XVIII. századi kalandor-regények.

Ilf és Petrov életművének megértéséhez szükséges, hogy tisztán lássuk két regénye, a *Tizenkét szék* és az *Aranyborjú* (a *Szovjetmilliomos*) hőséne fejlődését. Osztap Bender, a két regény központi hőse, állandó harcban áll a környező világgal, s ezen belül a szovjet rendszer különböző ellenségeivel is, akiknek rendszeresen túljár az eszén. Egészen különleges, bár semmiképpen sem tartós szövetségest lá-

tunk Osztap Benderben, akivel szemben azonban kezdetől fogva bizonyos óvatosságot, fölüényes gúnyt érzünk, — állapítja meg Moldavszkij.

A *Tizenkét szék*ben Osztap Bender végéig roppant ügyesen lavíroz a kor bonyolult viszonyai közepette, okosan és ravaszul teszi félre az útból ellenségeit, s a regény befejezéséig sem lepleződik le igazán, végig nem veszt el »nagy kombinátor«-i nimbuszát. Az *Aranyborjú* cselekménye már a NEP-korszak után játszódik, új emberek, új situációk hatoltak be a regénybe, s az életnek ezek az új elemei már könyörtelenül megtépázzák Osztap dicsőségét, s a »mikroszkopikus férgerekhez« sorolják őt is, aki egy milliót szerez ugyan, de elveszti korábbi varázsát.

A Rapp-csoporthoz tartozó kritikusok rendkívül hűvösen fogadták a *Tizenkét szék*et. Egyesek nem is jutottak odáig, hogy felismerjék a regényben az új irodalomtörténeti jelenséget, mások arra a hamis elméletre hivatkoztak, hogy a szovjet irodalomban a satírának ki kell halnia. Ilf és Petrov satíráját, akárcsak annak idején Majakovszkij satírját, bürokratikus támadások sorozata érte, amelyekre a két író ragyogóan szellemes tárcákkal, karcolatokkal válaszolt. Csak Gorkij erélyes közbelépésének köszönhető, hogy a túlóvatosak, a bürokraták. a gyávák meg nem akadályozták az *Aranyborjú* megjelenését.

Cikke következő részében Moldavszkij párhuzamot von Majakovszkij satirikus művei és Ilf—Petrov satírája között. Akárcsak Majakovszkij — írja —, Ilf és Petrov is megtalálták a szovjet satíra kérdésnek helyes megoldását: a pozitív, reális, látható és érzékelhető ideál teljes és biztos győzelmébe vetett szilárd, megingathatatlan meggyőződés nyomta rá bélyegét satírájukra. Akárcsak Majakovszkij hasonló műveinek, Ilf és Petrov satírájának sem a jelenkor mozgató erői alkotják a tárgyát, hanem a régi élet, a régi rend csökevényei.

Egyes művekben is megtalálhatók bizonyos közös gondolatok, közös vonások. Majakovszkijnak a felesleges hivatalokról írt, *Trösztök* című verse (1923) például visszacseng az Osztap által szervezett »szarv- és pata-készletező ügyosztály«-ban és a *Heliotrop* című utolsó elbeszélésben, amely az egymást majmoló és végső soron teljesen felesleges és tétlen intézményekről és ügyosztályaikról szól. A hivatalnokok egész nap szemben ülnek egymással. Mindegyik attól fél, hogy

a másik naplopónak fogja tartani és ezért késő éjszakaig benn ünek a hivatalban. telerajzolják a kimutatásokat nyuszikkal és anélkül, hogy bármit keresnének, turkálnak a fiókokban.

Különösen Ilf és Petrov utolsó korszakának művei mutatnak szerves kapcsolatot Majakovszkij hagyományaival, így pl. a *Földszintes Amerika* Majakovszkij külföldi verseivel és *Felfedeztem Amerikát* c. írásával.

Ilf és Petrov minden művének középpontjában az a harc áll, amelyet az új élet, az új eszmék vívnak a régivel, a rosszal. De érdekes megfigyelni, hogyan változtak az idők folyamán e harc ábrázolásának módszerei. Az első regény, a *Tizenkét szék*, konkrét helyen játszódik, konkrét emberekkel, a NEP konkrét körülményei között. A második regényben, az *Aranyborjúban* Csernomorszkban és Arbatovban folyik a cselekmény, nemlétező, feltételezett városokban. Egy sajátos »elsüllyedt világot« ismérünk itt meg, amely csodás módon megőrizte mindazokat a társadalmi visszasságokat, amelyekkel az életben már egyre ritkábban lehet találkozni. Az elbeszélésekben pedig már nem is egy egész »elsüllyedt világ«-gal találkozunk, csupán egyetlen várossal, Kolokolamszkkal, a régi élet kicsi kis szigeteskéjével. Ugyanakkor pedig, akárcsak Majakovszkij utolsó satirikus verseiben, Ilf és Petrov egyre gyakrabban fordítják tekintetüket a külföld felé, a külföldi »kis világ« felé. Példa erre a *Földszintes Amerika*. De Majakovszkijhoz hasonlóan, Ilf és Petrov is meg tudták látni mind a két Amerikát: a rabló kapitalizmus, a faji gyűlölet, a képmutató és vad, standardizált erkölcs Amerikáját és mellette a jó utak, az okos gépek, a serény, egyszerű emberek Amerikáját.

Életük utolsó éveiben fejlődésükben két fő irányt állapíthatunk meg; az egyik: a regényekben kidolgozott satirikus írásmód továbbfejlesztése elbeszélésekben, tárcákban stb.; a másik: egy új, derűsen humoros aláfestésű stílus keresése. Az első csoporthoz sorolhatjuk az *Erős érzés* c. vaudeville-satíráját, a másodikhoz a *Cirkusz kupolája alatt* c. darabot és a *Katajevvel* közösen írt *Cirkusz* film forgatókönyvét. A kontárokkal, a gerinctelenekkel, a bürokrátákkal, a fecsegőkkel, a »hallelujázókkal« vívott harcukban alkották meg olyan remekműveiket, mint a *Hogyan született Robinson*, *Szovannarillo*, *Irodalmi villamos*, *A szerelemnek kölcsönösnek kell lennie* c. tárcák.

Fejlődésükben, akárcsak az egész szov-

jet irodalom fejlődésében, hatalmas szerepet játszott a párt Központi Bizottságának 1932. április 23-i határozata. Nem véletlenül válaszoltak Ilf és Petrov a *Lityeraturna* *Gazetának* arra a kérdésére: »Mi tetszett Önnek legjobban a Lityeraturna *Gazeta* 1932. évi számaiban?« a következőképpen: »A párt április 23-i határozata«.

Késői műveik közül feltétlenül meg kell említeni Petrov *Béke szigete* című satirikus szindarabját, amely kíméletlenül leleplezi München »hőseinek« igazi arcát és bebizonyítja, hogy akárhová vesse is a sors a kor burzsoá hőseit, mindenhová magával viszi a háborút.

Ilf—Petrov korai és későbbi műveinek összevetéséből szűri le Moldavszkij azt a fontos megállapítást, hogy a pozitív hős, aki régen csupán a szerző, az elbeszélő szerepét töltötte be, a későbbi elbeszélésekben a cselekmény aktív részvevője lett.

Ilja Ilf meghalt a háború előtt. Petrov részt vett a haza védelmében, együtt küzdött Szevasztopol hőseivel, s a hazáért is halt meg. A háborúban sem tagadta meg önmagát. Karcolatainak három kötetle, a *Moszkva velünk van*, a *Feljegyzések a Sarkvidékről* és a *Háborúban* nemcsak az irodalomtörténészek számára értékes anyag, hanem azok számára is, akik a Nagy Honvédő Háború történetével foglalkoznak.

K. Zs.

SVEJKOVSKÝ FRANTIŠEK

Alexandreida. Studie ke kapitole z Dejin české literatury o špecifičnosti staročeské básně

[A *Sándor-regény*. Tanulmány a cseh irodalom történetének az ócseh vers sajátosságairól szóló fejezetéhez]

Česka Literatura, IV. (1956) 2. sz.

119—135. p.

Svejkovský tanulmánya a cseh *Sándor-regény* helyét igyekszik meghatározni a hasonló más nyelvű regények között, majd megkísérli összefoglalni mindazt, ami a cseh műben önállónak, az ismeretlen szerző tudatos költői alkotásának tekinthető. Bár Svejkovský rögtön fejtegetéseinek az elején megállapítja, hogy a cseh *Sándor-regény* nem fordítás, hanem önálló költő műve, alaposan körül néz azok között a források között, amelyek a cseh szerző segítségére lehettek. A középkori írók Svejkovský szerint általában a görögökből fordított, illetőleg átdolgozott latin műveket használták: Quintus Curtius Rufus krónikáját, valamint Julius Valerius és Leonus regé-

nyes történetét. A két műfaj között viszont az ókor és a középkor határán, sőt a középkorban sem volt lényeges az eltérés: a történetíró is dolgozott költői eszközökkel, míg az epikus művek is nemegyszer krónika jellegűek voltak. A középkori Sándor-regények általában a felsorolt szerzőkre, vagy a belőlük készített moralizáló művekre támaszkodtak.

A *Sándor-regény* akkor kezdett Európa-szerte népszerűvé válni, amikor már nemcsak a tudósok érdeklődésének tárgya volt, hanem eljutott a középkori társadalom más rétegeihez is. Nagy Sándor így vált népszerűvé a lovagi költészet közvetítésével egész Európában.

A cseh irodalomban erre a XIII. és a XIV. század fordulójára az alkalmas időpont. Ekkor lép hatalma teljében a cseh történelmi színpadára a cseh nemesség: sikereket ér el az uralkodóval és a német patríciusokkal szemben, döntő fontosságú egyházi és világi méltóságok birtokába jut s ez alapot ad arra, hogy sajátos cseh nemzeti kultúrát kezdjen kifejteni. A cseh *Sándor-regény* is ennek a szándéknak a nyomait hordozza.

Az ismeretlen szerző előtt közvetlenül két minta állhatott: a francia Castellioni Gualter 1173—1182 között készült műve, valamint a német Ulrich von Eschenbach latin nyelvű Sándor-regénye 1287-ből. Szejkovský pontosan megállapítja a két forráshoz képest a cseh mű helyét; ez inkább a francia regényre támaszkodik s csak ott fordul a német megalkotta latin változathoz, ahol nem értette jól a francia szerző szövegét. Gualter Sándor-regénye annak a középkori törekvésnek az eredménye, amely a tisztán egyházi témákkal szemben a világiakat is érvényre akarja juttatni, éspedig nemcsak mulattató, hanem moralizáló, tehát nevelő tendenciával. A cseh költő művében sokkal inkább ez a jelleg érvényesül, mint Ulrich von Eschenbachnak az udvari költészet konvencióinak hatása alatt álló, lírizáló és tudóskodó hanghordozása.

A cseh szerző műve azonban francia mintáját sem követi szolgai módon: átveszi tőle a cselekmény lényegét, de azt a maga szempontjai szerint dolgozza fel. Korának időszerű problémáit igyekszik vele megvilágítani. Az ismeretlen cseh költő a cseh nemesi költészet szellemében teljesen megfosztja a *Sándor-regény* ismert cselekményét antikizáló jellegétől, azt a középkori feudális társadalomba helyezi át s Nagy Sándor keleti törekvéseit a keresztes háborúkkal hozza kapcsolatba. Nemcsak a középkori szel-

lem érvényesítéséről van itt szó, hanem arról is, hogy a cseh műben a kornak sok konkrét személye és eseménye is megtalálható. A cselekménybe pedig egész sor olyan epizódot illeszt, amelyeknek hősei a kor cseh nemesi társadalmának reális típusai, akik a feudális társadalom elveit és nézeteit hangoztatják.

Ezekben az epizódokban a cseh szerző sokkal többször beszélgeti hőseit, mint latin mintái. Nem dialógusokról van szó, hanem néhány főszereplő: Nagy Sándor, Aristoteles és Dárius monológjairól. A középkor cseh irodalmának sok szerzője alkalmazza azt a módszert, hogy saját nézeteit hőse szájába adja; így például Dalimilnak időben a cseh *Sándor-regény*től nem túlságosan messze eső krónikája. Nagy Sándor ajkáról az öntudatos cseh nemes szavai szólnak, aki büszke rendi helyzetére, hagyományaira, ősei dicsőségére, lovagi becsületére és tisztességére. Tudja, hogy kötelessége megvédeni a nemesség jogait és az ország szabadságát a betolakodó hódítókkal szemben. Mindez a cseh író önálló költői vénájáról, alkotókészségéről tanúskodik. Erre mutat az is, hogy műve stílusában mintái tudóskodásának nyoma sincs, az ócseh mű stílusát nemes egyszerűség jellemzi. Gualter művére a képes beszéd a jellemző, metaforái, megszémmelítései, allegóriái néha költeményének egész terjedelmes részeire kiterjednek. Ezzel szemben a cseh szerző a szónak értelemközlő funkciójára veti a hangsúlyt, minden mesterkéltséget elkerül, egyetlen célja: az érthetőség. Az egyszerűségnek következménye az is, hogy nem ingadozik az antik és a középkori vallásos elképzelések között, hanem egyértelműen csak a középkori kereszténység szellemét tükrözi.

Ami a cseh *Sándor-regény* versformáját illeti, meglátszik rajta, hogy előadásra, felolvasásra készítették. Erről tanúskodik a költemény ritmikus beosztása: a mondatatharok egybeesnek a verssorok határával.

A cseh *Sándor-regény* a cseh történelem szerves része. Annak a korszaknak a terméke, amely sajátos cseh nemesi életformát akart kialakítani. Nem ez az egyetlen mű, amely erről a szándékról tanúskodik: ilyesmit állapíthatunk meg Dalimil krónikájáról is, amelyben a történeti események aktualizálása még elmélyültebb, mint a *Sándor-regény*ben. A cseh világi költészet kezdeteit nem lehet tehát egyszerűen az udvari költészet konvencióinak a hatásával magyarázni.

Sz. L.

Vznik typu v Babičce Boženy Němcové [Božena Němcová nagyanyó-típusának a keletkezése]

Ceská Literatura, IV. (1956) 2. sz.
97—118. p.

A csehek irodalmuk népszerű klasszikus alkotásának, Božena Němcová *Nagyanyó*jának 1955-ben ünnepelték a centenáriumát. Ebből az alkalomból a *Ceská Literatura* ez évi 2. száma több cikket is szentel a nagy írónőnek, illetőleg főművének.

Vodička tanulmánya a magyar kutatókat elsősorban azért érdekli, mert a *Nagyanyót* nem önmagában vizsgálja, hanem beleállítja a cseh irodalom történeti fejlődésébe. Ezzel a XVIII. század második felét s a XIX. század első felét magában foglaló cseh „felújulás korá”-ról is rövid, tömör összefoglalást ad. Jó alkalmat nyújt ez számunkra az egykorú magyar irodalmi jelenségekkel való összehasonlításra.

A tanulmány bevezetésében rövid bibliográfiai előzményrajzzal találkozunk. A Vodičkát megelőző szerzők bemutatták Němcová életrajzát, különösen életének azokat a szakaszait, amelyekben a *Nagyanyó* megírásának az ötletéhez jutott, beszámoltak azokról az emberekről, akikről az író mintát vett, stilisztikai szempontból elemezték a művet. Němcová egyénisége és a *Nagyanyó*: volt az eddigi vizsgálatok központi kérdése. De ez a szempont egy problémát nem tudott megoldani: a remekműnek a történelmi fejlődés folyamatába való helyezését, azt, hogy mit jelentett a *Nagyanyó* a cseh nemzeti irodalom egyes fejlődési fokozatainak a kialakulása szempontjából. Ennek a megoldására eddig senki sem vállalkozott.

Pedig Němcová *Nagyanyó*ja ízig-vérig nemzeti mű; abban a korban született, amikor ezt a követelményt minden egyes haladó szellemű író maga elé tűzte. Persze, a nemzeti cél elérésére az írók nem haladtak egységes úton; osztályhelyzetük és ezenkívül még más tényezők is meghatározták, hogy milyen különböző eszközökkel akartak nemzetiek lenni. Ezek az eszközök sokszor nemcsak hogy nem voltak egyformák, hanem igen gyakran ellentmondtak egymásnak.

A XVIII. század fordulóján azoknak a társadalmi potenciája, akik a cseh nemzethez tartoztak, még igen gyöngé volt, s így a cseh „nemzeti” jelleg egyes-egyedül a műnek a nyelvében nyilvánult meg. Az irodalom a nemzeti felújulásnak csak a

második szakaszában tud a hazafias értelmiség fejlettebb rétegeire támaszkodni: ekkor lett nyilvánvalóvá, hogy nemzetivé a cseh irodalom csak akkor lesz, ha a cseh életet, a cseh valóságot fogja tipikus vonásaiban ábrázolni. Josef Jungmann volt az első, aki megállapította *Az irodalom klasszikus jellegéről* szóló tanulmányában, hogy az irodalomnak lehetőleg az életből kell kiindulnia és az életre kell visszahatnia.

De Jungmann korában cseh viszonylatban erre még kevés volt a lehetőség. Az írók az egész nemzetet átfogó társadalmi élet kialakítására törekedtek, de a cseh nemzetiség pozíciói a hazai nemesség és burzsoázia körében ekkor még igen jelentéktelenek voltak. Így jutottak el a haladó írók annak a tudatára, hogy a cseh nemzeti irodalomnak a népre kell támaszkodnia. A népiességnek ebben a kezdeti korszakában azonban csak a népköltészet lett az írók tiszteletének a tárgya, a nép életének az ábrázolását még nem tűzték ki célul maguk elé. Viszont a cseh nemzeti célok megvalósítása céljából ekkor a múlt példaadásához fordultak; a múlttal kapcsolatban be lehetett mutatni a cseh nemzet életét úgy, hogy az ösztönzést adhattott az egykorú nemzeti törekvések, az idegen elnyomók ellen folytatott harc számára is.

1830 után a nemzeti irodalomnak ezek a formái a cseh nemzeti függetlenségért folytatott harcban már nem voltak kielégítőek; hiszen ekkor már forradalmi erők is csatlakoztak a feudalizmus-ellenes mozgalomhoz. Ekkor már — különösen Tyl és Mácha műveiben — a történeti téma nemcsak buzdító jellegű, hanem segítséget is nyújt a mindennapok problémáinak, a szociális kérdéseknek, az egész nemzeti problematikának a megoldásához. Ezzel viszont az irodalmi fejlődés elérkezett arra a pontra, ahol már nem a régi jogokra, nem a múltra való hivatkozás volt a haladó szellemű írók főcélja, hanem az egykorú cseh valóság ábrázolása.

Ebbe a korszakba esik Božená Němcová fellépése.

Ő is a folklór kutatásával és a népköltészet termékeinek a kiadásával kezdi. A falu életét közelíti meg ezzel; így érti meg a cseh paraszt gondolkozását. Már fiatal korában is több érdekelte a cseh faluból, mint pusztán költői termése. Megismerte a falut s fokozatosan rájött, hogy a hazafias eszmének, amelyet ekkor a cseh öntudatú burzsoázia és értelmiség ápol, egyetlen biztos bázisa lehet: a dolgozó nép. Ez a dolgozó nép tudta —

minden melléggondolat nélkül — magától értetődően felfogni azt, hogy mi hazai és mi nem az, mi cseh és mi nem az. Ez viszont semmiképpen sem jelenti, hogy Němcová nacionalista előítéletekkel volt tele: a nagyanyó egyetlen németet sem ítélte el azért, mert német. De ha létfenntartásának biztosítása és a házájába való visszatérés között kellett döntenie, a hazát választotta, mert ott a gyermekeit csehül taníthatta. Ezzel a hazafisággal tér el a nagyanyó a nemeselek kozmopolitizmusától és a nemzeti mozgalommal kokettáló polgárok nacionalizmusától. De ezzel a hazafisággal válik a nagyanyó az egyetemes emberség pozitív típusává is: benne Němcová egyszerűen egyesíti a „Szabadság, egyenlőség, testvériség” jelszavát a cseh-morva testvérek ideológiájával.

A *Nagyanyó* ezeken az általános kérdéseken túl speciális tulajdonságaival is jól beleillik a cseh nemzeti irodalom e korbéli fejlődésébe. Ezzel kapcsolatban Vodička hangsúlyozza, hogy az osztrák hatóságok ellen folytatott közös harc mellett az 1848 előtti Csehországban már a falusi osztályharc első csirái is megmutatkoznak. A gabonatermő vidékeken ekkor már éles határvonalat lehet húzni a falusi burzsoázia és a falusi proletariátus között. Ebben az időben már Němcová előtt is világossá válik, hogy az egyseges népről alkotott elképzelés nem felel meg a valóságnak.

Ebből a szempontból Vodička érdekes módon hasonlítja össze Němcová népbárázolását Tyl és Sabina hasonló tárgyú műveinek módszerével. Tyl faluképe nem olyan reális, mert ő elsősorban csak műve népevelő koncepcióját tartotta szem előtt. Sabina ugyan még nem húz éles határvonalat a falusiak két rétege között, de kétségtelen, hogy a szegényekkel tart, akik nyomoruk miatt kénytelenek a városba költözni. Így vetődik fel a cseh irodalomban első ízben a falu és a város viszonyának a kérdése.

Az ötvenes évek elején Němcová hívta fel a cseh nemzet figyelmét a falu népének életére, arra az értékre, amelyet az a nemzet szempontjából képviselt. Nem mintha nem látta volna a falu társadalmi ellentéteit: nyagonis tisztában volt velük. De ettől függetlenül 1848 után is a falu népből, mint az egész nemzeti társadalom nagy erejéből, reménységéből indul ki — s e koncepciójának az illusztrálása céljából rajzolja meg a nagyanyó típusát. De a nagyanyó a falusi népnek a szegény rétegéhez tartozott, aki megtartotta sajátos népi vonásait akkor is,

amikor a gazdag parasztság már falusi burzsoáziává alakult át.

Němcová gondoskodik arról is, hogy hősnőjének egyetemes nemzeti perspektívát adjon. Kiveszi a falu zárt világából és a ratibori vár „úri” környezetébe helyezi. Így lesznek a nagyanyó paraszti jellemvonásai plasztikusabbak és így válik — mint a „régii cseh élet” reprezentánsa — a nemzeti szempontból kevésbé értékes környezetben nevelő erővé. Különben a kontrasztoz szembeállításának ez a módszere Němcová más műveiben is fellelhető.

Němcovának a *Nagyanyó*val az volt a célja, hogy bemutassa: hősnője, a falusi nép életerejének, egészségességének ez a típusa erkölcsi erejével hogyan múlja felül az összes többi rend és osztály képviselőit úgy is mint cseh, és úgy is mint ember. Ezt értékelték benne kortársai is és ezzel leti a cseh irodalom klasszikus alkotásává.

Vodička professzor helyesen tette, hogy Němcovának e nálunk is kedvelt és ismert regényalakját behelyezte a cseh irodalom történeti fejlődésébe. Így számunkra is megkönnyítette összehasonlítását az egykorú magyar irodalom részben rokon jelenségeivel. Kétkedünk kell azonban abban, hogy Němcová oly élesen látta a múlt század negyvenes-ötvenes éveiben a falusi osztályharcot, amint azt Vodička hiszi, félünk tőle, hogy itt egy kicsit korunk emberének a szemét adja kölcsön a nagy cseh írónőnek.

Figyelemre méltó a Česká Literatura e számának a másik két Němcová-vonatkozása is. Julie Štěpánková: *Dopis Boženy Němcové v archivu Srbské akademie věd* (B. N. levele a Szerb Tudományos Akadémia levéltárában. 163—164. p.) című közleménye Němcovának 1958. február 26-án Vuk Karadžičhoz írt levelét ismereti, amelyből kitűnik, hogy a cseh írónő a szerb népköltészet néhány darabját csehre akarta fordítani. Leveleinek egyetlenegy mondatára hívjuk fel a figyelmet: „Ezt nem anyagi szempontból teszem — írja fordítói szándékáról Němcová —, hiábavaló is volna ez a mi irodalmunkban, mert aki a cseh irodalomnak áldozza magát, azt az úgy szeretétől áthatva kell tennie, ne reméljen se hasznot, se dicsőséget”.

R. Havel és J. Krčička: *Soupis knihůn vydaných Babičky B. Němcové* (B. Němcová Nagyanyója könyv alakban megjelent kiadásainak bibliográfiája) c. recenziójában Julie Kuncová hasonló című, a százéves jubileum alkalmából

megjelent könyvét méltatja. Sajnálja, hogy a szerzőnő nem fogott össze Jan Krtičkával, a Česká Skalice-i Němcová-múzeum igazgatójával, akinek igen sok céduláját fel tudta volna használni műve kiegészítésére.

Sz. L.

ZASZLAVSZKIJ. D.

Burzsuazníc krityiki o Dosztojevskom

[Dosztojevskij és a burzsoá kritika]

Inosztirannaja Lityeratura 1956. 7. sz.

170—174 p.

Várható lett volna, hogy Dosztojevskij halálának 75. évfordulóját a reakciós kritika és publicisztika általános szovjet-és kommunistaellenes hadjáratra használja fel. Ilyen támadásra azonban a nemzetközi feszültség enyhülése következtében nem került sor; a burzsoá sajtó megelégedett azzal, hogy „mérges sziszegéssel” fejezze ki véleményét.

A burzsoá lapok »szenzációként« tálalták azt a tényt, hogy a Szovjetunióban megemlékeznek a nagy író halálának évfordulójáról; a *Rheinischer Merkur* például »meghökkenetnek« találta ezt az eseményt, más lapok pedig szkeptikus megjegyzésekkel fűszerezték híradásaikat.

A reakciós sajtó túlnyomó része azt a valótlan állítást hirdette, hogy Dosztojevskij a Szovjetunióban indexen van; ily módon mintegy monopóliumot akart szerezni a nagy író művészetének értékelésére. Természetes tehát, hogy az »indexlegendá« összeomlása a reakciót kellemtlenül érintette.

Az egyik nyugatnémet újság: a *Die Zeit* például azt állította, hogy a *Sihederen* kívül egyetlen Dosztojevskij-művet sem adtak ki eddig a Szovjetunióban és felteszi a kérdést, hogy vajon az *Ördögösök* megjelenik-e az új kiadásban. Az angol *Encounter* feltételezi, hogy a *Bűn és bűnhődés*t kiadják, de ez — írja — a határ: a *Karamazov testvérek* kiadását hiába várjuk majd.

E valótlan állításokat még egyes burzsoá újságok is cáfolták. A svájci *Die Tat* például megállapítja, hogy a húszas és harmincas, de különösen a negvenes években a Szovjetunióban élénk vita folyt Dosztojevskij művészetéről, kiadták a műveit, sőt számos könyv jelent meg róla. De ez az újság is kételkedik abban, hogy az új kiadás az *Ördögösöket*, a *Karamazov testvéreket* és az író *Naplóját* tartalmazni fogja, holott mint már ismeretes, a háromszázeczes példány-

számban megjelenő új kiadás Dosztojevskij valamennyi művét tartalmazza majd.

Az amerikai *Saturday Review* családott kritikusa viszont azt állítja, hogy most a Szovjetunióban Dosztojevskijt »szovjet emberré«, »Marx és Engels előfutárává« avatják. Más lapok azt hangoztatják, hogy Dosztojevskij a kapitalista világban talált »menedéket«, csak Nyugat-Európában és Amerikában ismerik és értékelik.

Nyugaton valóban kiadták Dosztojevskij legjelentékenyebb műveit, az is igaz, hogy sok könyvet és cikket írtak róla, de az évforduló alkalmából megjelent irodalom vizsgálata mégis különös tényekre hívja fel a figyelmet.

Elsősorban megállapítható, hogy Dosztojevskij *Naplójának* angol, az *Ördögösöknek* francia és a *Karamazov testvéreknek* több különböző nyelvű kiadásán kívül lényegében az író egyéb művei nem kerültek kiadásra. Emellett a reakciós kritika és publicisztika egyik csoportja Dosztojevskijt elsősorban mint politikus író, idealista filozófust és teológust értékeli, és realista művészetét figyelemre se méltatja. E kritikusok számára Dosztojevskij a szocializmus és a kommunizmus ellensége, hívó keresztény volt, aki harcolt az orosz materialisták és a forradalmi demokraták ellen. A *Bűn és bűnhődés*t csupán azért értékelik, mert az orosz demokratikus értelmiség megalázó helyzetére vet fényt, többi regényében is azokat a vonásokat keresik, amelyek az orosz nép és a haladó elemek kritikáját tartalmazzák. A regények hőiseiben oly tulajdonságokat és gondolatokat — messianizmus vagy imperializmus — kutatnak, amelyeket a szovjet népre szeretnének rábizonyítani.

A kritikusok Dosztojevskij műveiben a mai szovjet élet megértésének kulcsát keresik. De céljukat nem érhetik el, mert az író valódi mondanivalóját: az orosz nép erkölcsi nagyságának gondolatát, a társadalmi elnyomás gyűlöletét, az embertelenségnek, a kapitalista társadalomnak kritikáját nem akarják észrevenni. Pedig csak ezekben a gondolatokban található meg az orosz nép XX. századi történetének magyarázata. Dosztojevskij művészetének eredetisége — ugyanúgy, mint a többi nagy orosz íróé — a nép erejének átérzésében rejlik, publicisztikai és művészi tevékenységének gyengéi pedig a történelmi fejlődés irányvonalának helytelen megítéléséből származnak.

Természetes, hogy a jelenlegi nemzetközi viszonyok megértésének kulcsát nem Dosztojevskij publicisztikai munkásságában kell keresni. A burzsoá kritikusok pedig épp ezt teszik. A *Saturday Review of Literature* egyik cikkírója Dosztojevskij *Naplóját* „a mai Oroszország megértéséhez vezető út iránymutatójának” tekinti és azt állítja, hogy az író a szláv életforma miszticizmusának kifejezője.

A burzsoá kritikusok másik csoportja viszont nem a társadalmi és filozófiai kérdések, hanem a freudizmus szemszögéből vizsgálja Dosztojevskij művészetét. A freudista iskolát kizárólag a beteges, a pszichopatológikus elemek, az író magánéletének intimitásai érdeklik. A *Monde* egyik kritikusa például azt állította, hogy az *Ördöngösök* önéletrajzi regény és Sztavroginban az író önmagát rajzolta meg.

Természetesen vannak olyan kritikusok is, akik igyekeznek elfogultság, előre megállapított politikai séma alkalmazása nélkül elemezni Dosztojevskij művészetét. Ezek közé tartozik például Charles Passage, akinek 1954-ben megjelent tanulmányában nincs semmi szándékos rosszindulat. A szerző azonban az orosz irodalom meg nem értéséről tesz bizonyosságot akkor, amikor nemcsak Dosztojevskijt, de Puskin és Gogolt is E. T. A. Hoffmann követőjének tartja.

Hasonlóképp félreérti Dosztojevskij művészetét Somerset Maugham is, aki az *Atlantic* című folyóiratban a *Karamazov testvéreket* elemezve azt állítja, hogy Dosztojevskij rendkívül hiú, gyanakvó, barátságtalan, önző, elbizakodott, hisztérikus ember volt és csak e tulajdonságok teszik érthetővé a *Karamazov testvérek* figuráit és mondanivalóját. Somerset Maugham elismeri ugyan Dosztojevskij óriási regényírói képességeit, de — érthetetlen módon — „gyenge művészek” tartja és azt állítja, hogy egyáltalában nem realista. E fejtegetés meggyőző példa arra, hová vezethet a szubjektív elemzési módszer, még ha oly jelentékeny író alkalmazza is, mint Somerset Maugham.

A néhány évtized előtti nyugati kritikák őszinte elismeréssel írtak Dosztojevskijről. A mai nyugati kritika azonban szovjetellenes propaganda- és hidegháborús célokra akarja felhasználni a nagy író alkotásait. A freudista iskola és a szubjektivista esztéták pedig képtelenek feltárni Dosztojevskij művészetének ellentmondásait és összefüggéseit.

mert nem reális alapon, a társadalomtörténet alapján vizsgálják azokat.

Dosztojevskij életművét egyedül a történelmi lét vizsgálatával lehet megérteni. Így jár el a marxista kritika, amely az író műveit a társadalmi élettel, az orosz nép harcával elszakíthatatlan kapcsolatban elemzi. Ez teszi lehetővé, hogy feltáruljanak Dosztojevskij művészetének fény- és árnyoldalai egyaránt. Nyilvánvaló, hogy az író publicisztikai tevékenységében nem volt eredeti és oly társadalmi csoport véleményét hirdette, amely pusztulásra volt ítélve. De ugyanakkor gyűlölte az elnyomás minden formáját, hitt az orosz nép erejében és éppen e gondolatok művészi kifejezése révén vált világhírű íróvá. Óriási tömegek olvassák regényeit, de nem azért, mert ez „hasznos a kommunizmus elleni harcban”, hanem mert nagy művész írta őket.

Világosan látható ez a szocialista tábor sajtójából. A kínai és a népi demokratikus újságok cikkei rámutatnak arra, hogy ami reakciós volt Dosztojevskij szemléletében, annak ideje már rég lejárt, viszont zseniális realista művészet, amellyel a megaláztatott és megbántottak védelmére kelt. Él és élni fog.

V. P.

NÉPKÖLTÉSZET

CSIKOVANI M. J.

Gruzinszko—szerbszko—vengerszkije lítyeraturnije szvjazi

[Grúz—szerb—magyar epikus kapcsolatok]

Szoobcsenyija AN GSzSzR. XVI. k. (1955) 10. sz. 828—836. p.

A szurami vár legendája a mai grúz népköltészetben egyaránt ismert mind balladaszerű, mind prózai változatban. Mindkét változat egy feudális önkényúr várának építéséről regél. Mint dolgozata elején Csikovani megállapítja, „a szurami vár legendája azon művek ciklusához tartozik, amelyeknek témája nagy népi alkotások, erődök, várak, hidak stb. felépítése, vagy lerombolása”. (829 p.)

Hasonló jellegű népi építkezésekkel kapcsolatban nem csak Grúziában keletkeztek népi legendák. A szurami várról szóló legenda így lehetőséget ad a szerzőnek az összehasonlító-történeti módszer alkalmazására. Mint megjegyzi, az ilyen jellegű vizsgálódások a szovjet folklorisztikában az utóbbi években jelentősen elmaradtak az egyéb kutatások mögött. A genetikai problémáknak: mű-

fajok és művek keletkezése és fejlődése és a tömegek képes gondolkodásának a fejlődése — a megérdemelnél jóval kevesebb figyelmet szenteltek.

Az alapos és sikeres összehasonlító-történeti vizsgálódások első és legfontosabb feltétele a szükséges tényanyag összegyűjtése. Csikovani tanulmányának a célját ez a feltétel határozza meg. Tényeket állapít meg, de ebből következtetéseket nem, vagy alig von le.

A szurami vár építésének legendája igen népszerű a grúz folklórban, több változata ismeretes, már 1859-ben megjelent D. Csonkadze átköltésében is; ez utóbbi később jelentős mértékben visszahatott a népköltészetre.

A legenda ballada-variációja G. Tumanisvilinek 1870-ben Tbilisziben egy hellubani asszonytól följegyzett változatában így hangzik (szövegű fordítás oroszából):

Ó, Szurami vár,
Hozzad kiáltok bánatosan.
Itt van Zurabom befalazva,
Őrizze őt a halál nyugalma!
— Fiam, Zurab, meddig?
— Fájdalom, anyám, — lábíg!
— Fiam, Zurab, meddig?
— Fájdalom, anyám, — térdíg!
— Fiam, Zurab, meddig?
— Fájdalom, anyám, — mellíg!
— Fiam, Zurab, meddig?
— Fájdalom, anyám, — torkíg!
— Fiam, Zurab, meddig?
— Fájdalom, anyám, — fejjig!
— Fiam, Zurab, meddig?
— Fájdalom, anyám, — ütött vég-
órám!

Ugyanennek a balladának a kahetiai variánsa az anyának a várhoz vagy a vár építőihez intézett imáját foglalja magában, hogy adjanak fiának vizet, árpa helyett fehér kenyérral táplálják.

A legendát legrészletesebben, legteljesebben D. Csonkadze prózai feljegyzése őrizte meg: ebből kiderül, hogy Zurab önként vállalja a befalaztatást, a vár megmentése érdekében, hogy a befalazás nem egyéb, mint áldozat a helyi istenségnek, aki enélkül ellenzi az építkezést és éjjel lerombolja a nappal felépített falat.

A szurami váron kívül más várépítkezésekkel és egy templom építésével kapcsolatban is keletkezett legenda a grúz népköltészetben. E legendák összehasonlítása következtetések levonására ad alkalmat: a helyi istenségnek hozott áldozat mindig egy anya *egyetlen* fiúgyermeké: a legenda egymástól eléggé elha-

tárolható motívumokból áll, éspedig: 1. a fal felhúzásáért áldozatot követel a helyi istenség, jós mondja meg, milyen jellegűnek kell lennie az áldozatnak; 2. egyetlen fiúgyermek önként, hazafiás felbuzdulásból vállalja a befalaztatást; 3. anya és fia drámai dialógusa; 4. az építkezés sikeres befejezése.

A töredékesen fennmaradt balladaváltozatok többségükben csupán a harmadik epizódot őrizték meg — ennek okát Csikovani nem firtatja.

Csikovani részletesebben foglalkozik azzal a ténnyel, hogy a befalaztatásnak rituális, vallási alapja van, a hely védőistenének a kiengesztelését szolgálja. Grúzia sok vidékén napjainkban is előforduló jelenség, hogy nagyobb építmények alapjába pénzdarabot, faszenet, birka- vagy tyúkvért stb. falaznak be, mint az egykori, pogánykori emberáldozat szimbólumát. Tárgyi dokumentumok, ásatási leletek bizonyítják, hogy ez a szokás — az emberáldozat befalazása — a pogányság alsó fokán divott.

A tárgyi bizonyítékok részletes elemzése helyett Csikovani a szerb, albán és a magyar folklór területéről hoz fel szokás-bizonyítékokat. Szerinte az albán Rozafát-ballada és a szerb Szkadar várának építéséről szóló legenda lényegében teljesen megegyezik a grúz legendacikkussal. Érdekes és figyelemre méltó eltéréseket mutat a magyar Kőműves Kelemen-ballada.

A grúz, albán, szerb és magyar legendának Csikovani megállapítása szerint mindenekelőtt abban rejlenek közös vonásai, hogy közös a történelmi alapjuk: a hit az adott hely anyjának, védőisteniségének létében s ez a védőisteniség élő emberáldozatot követel, különben nem engedélyezi a falak felhúzását.

Valamennyi legendaváltozat között Csikovani legrégibbnek a magyar balladát tekinti (Iszakovszkij orosz fordításában idézi a *Magyar költészet antológiája* 1954. évi moszkvai kiadása alapján), mivel ebben nem ífjú az áldozat, hanem asszony, akinek önkéntességét az építő kőművesek szerződése előzi meg. Csikovani kiemeli a magyar ballada realitását, amit a kisfiú szerepeltetése hangsúlyoz ki.

Csikovani rövid tanulmányában sajnálatos módon alig foglalkozik egyébbel, mint ténymegállapításokkal, az okok elemzését elkerüli. Cikke így is érdekes és értékes hozzájárulás egy balladánk nemzetközi összefüggéseinek vizsgálatához.

K. Z.

IN MEMORIAM

New York-ban elhunyt **Michael Arlen**, örmény származású angol író, hatvanegy éves korában. Különösen az a regénye tette híressé, mely a második világháború előtt jelent meg *The green hat* címmel s melyet meg is filmesítettek.

Szülőföldjén, Firenzében halt meg **Giovanni Papini**, századunk olasz irodalmának egyik legérdekesebb alakja, hetvenöt éves korában. Dantéről szóló könyvében az olasz kultúra leghatalmasabb alakját örököltette meg. Sikert arattak *Az Úristen emlékiratai* és a szatirikus hangú *Góg* című könyvei. Számos idegen nyelvre fordították le a *Krisztus története*, *Mindennapi tragédia* és más műveit. Papini nézetei hosszú utat tettek meg az anarchizmustól és az ateizmustól a futurizmuson keresztül a katolicizmusig. Érdekes, hogy bár utolsó éveiben mint a katolicizmus törzsökös íróját emlegették, egyik késői alkotását, az *Il Diavolo*t a Vatikán indexre tette.

SZOMSZEDAINK IRODALMI ÉLETEBŐL

Ivan Krasko nyolcvan éves. Nyolcvanadik születésnapját ünnepli a huszadik századbeli modern szlovák líra megalkotója. Krasko nem alkotott sokat, egész műve nem több egy vékony kötetnél. Jelentősége a szlovák költészet továbbfejlesztésében mégis óriási. Elődei az emberek ellentétét a nemzet hű fiainak és áruóinak két csoportjára egyszerűsítették le, lírájukat a hazafias pátoasz jellemezte. Kraskónak sokszor sötét tónusú költeményei hozzák be a szlovák költészetbe a szenvedő, az egyéni problémákra választ kereső ember hangját. Bár a külföld modern irányainak hatása letagadhatatlan, Krasko századunk elején a szlovák népköltészet motívumaihoz rokon szimbolikával, versei sajátos zeneiségével egyéni ízü, modern szlovák költészetet teremtett.

A Jugoszláv Lexicográfiai Intézet (Zágráb) kiadásában megjelent a hatalmas nemzeti bibliográfia első kötete, amely a XVIII. századtól kezdve az 1945-ig megjelent periodikák anyagát foglalja magában. A mintegy 4000 folyóiratból, újságból, évkönyvből, emlékkönyvből és naptárból gyűjtött anyagot 44 szak szerint csoportosítják. Legelőször az irodalom, történelem, filológia, művésztörténet és színházkultúra anyagát adják ki. A most megjelent első rész az irodalomelmélet, az összehasonlító irodalomtörténet anyagát öleli fel (4171 bibliográfiai egység), a második pedig a jugoszláv írók bibliográfiáját tartalmazza (A—K; 27 197 bibliográfiai egység). A soron következő két kötetben folytatják az írók bibliográfiáját (L—Z), valamint kiadják a fordításirodalmot, folyóiratirodalmot, külföldi irodalmak története, népköltészet, folklorisztika, irodalmi társaságok és intézmények, akadémiák, stb. történetének bibliográfiáját. A köteteket igen alapos analitikus index egészíti ki. Az egész retrospektív nemzeti bibliográfiát 40 nagy formátumú kötetre tervezik, megközelítően 40 000 kóthasábos oldallal.

A Szlovák Tudományos Akadémia Szlovákia Enciklopédia kiadását tervezi. Kinevezték az enciklopédia főszerkesztőit. A művet a Szlovák Tudományos Akadémia az Osveta könyvkiadóval együtt fogja kiadni, három kötetben. A mű részletes tájékoztatást nyújt majd Szlovákia földjéről, életéről, történetéről, főleg a mai nemzedék munkaeredményeiről és a Szlovákiával kapcsolatos egyéb tudnivalókról.

David Burljuk orosz költő és festő, aki harminchat évvel ezelőtt hagyta el a Szovjetuniót és az Amerikai Egyesült Államokban telepedett le, feleségével hazalátogatott szülőföldjére. A *Lityeraturnaia Gazeta*tában nyilvánosan mondott köszönetet a Szovjet Írók Szövetségének és amerikai barátainak azért, hogy utazását lehetővé tették. Burljuk feleségével a Krímben töltött néhány hetet s most az ott készült képekből kiállítást tervez

Amerikában. David Burljuk egyébként egyik vezető alakja volt az októberi forradalom előtt az orosz futuristáknak, s mint Majakovszkij barátja, annak idején részt vett az orosz futurista deklaráció szövegezésében is.

MAGYAROK ÉS A NAGYVILÁG

Magyar olvasókönyv angolok számára.
A Londoni Egyetem Szláv és Kelet-Európai Intézetének kiadványai között (*London East European Series*) jelent meg *G. F. Cushing* olvasókönyve (*Hungarian Prose and Verse*, University of London, The Athlone Press, 1956, 199 p.), mely bevezető tanulmányt és 35 magyar író műveiből szemelvényeket tartalmaz magyar nyelven. Széchenyitől József Attiláig. Az angol szerkesztő irodalmunk beható ismerőjének bizonyul. Olyan szemelvényei, mint pl. *Gárdonyi: Gyermekkor emlékeim*, olyan megjegyzései, mint amilyen erre vagy *Krúdy Gyula* értékelésének a *Dudorázi* megjelenése utáni megváltozására tesz, meggyőznek arról, hogy tudását nem irodalmi kézikönyvekre, hanem beható tanulmányokra alapítja. Adathibát nem találni a kötetben, nem úgy, mint a legtöbb magyar vonatkozású külföldi kiadványban. Az értékelést illetően azonban már sokszor nem lehet egyetérteni a szerzővel. Különösen fájdalmas, hogy *Madách Imre* neve elő sem fordul, pedig bevezetése végigtekint az elmúlt százötven év magyar irodalmán, s a szemelvények között egyfelől *Gaal József* és *Lévay József*, másfelől *Zilahy Lajos* és *Márai Sándor* számára is jut hely. *Karinthy Frigyes* nézeteire nem tekinthető jellemzőnek a tőle kiválasztott első szemelvény, s *Molnár Ferenc*re is jellemzőbb lett volna egy szindarabrészlet, mint a kiválasztott szöveg. A stílári szempontokhoz azonban *G. F. Cushing*nak igen sok érzéke van, magyarul — mint jegyzetei bizonyítják — kifogástalanul tud, úgyhogy a kötetből, néhány disszonáns hangtól eltekintve, általában gazuagosa kettakosik ki az utolsó másfél évszázad magyar irodalmának jellegzetes harmóniája.

AZ ANGOL NYELVŰ IRODALMAK HIREI

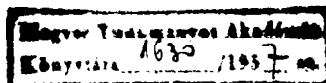
Ebben az évben van Harriet Beecher Stowe, a híres amerikai írónő, a *Tamás bátya kunyhója* szerzője halálának 69. évfordulója. Ebből az alkalmából jelent meg a könyvpiacra J. C. Furnas *Good*

bye to Uncle Tom (Viszontlátásra, Tamás bátya) című könyve, melyben a szerző a mai amerikai liberális értelmiség szem-szögéből, a modern faji megkülönböztetést elítélve méltatja a regényt.

Az ismert ausztráliai író, Frank Hardy két érdekes regénytemán dolgozik. Az első, „Az ausztráliai tragédia” a kontinens törzseinek tragikus sorsát festi s egyidejűleg megrajzolja a fehér gyarmatosítók módszereit is. A második életrajzi regény lesz: Henry Lawson (1867—1922) életével és alkotásaival foglalkozik. Lawson az ausztrál nemzeti, realista irodalom megteremtője volt. A regény hátterét az ausztrál nemzet kialakulásának képe alkotja. Meg szeretnénk említeni, hogy Hardy néhány évvel ezelőtt — miután 1952-ben nagyobb utazást tett Európában és ellátogatott a Szovjetunióba is — ideiglenesen visszavonult az irodalomtól és mint közönséges tengerész, egy hajón teljesített szolgálatot. Ebben az időben ugyanis hazájában haladó gondolkodásért üldözést szenvedett s ez megingatta az író lelki egyensúlyát. Amint fokozatosan magáratalált, ismét visszatért az irodalomhoz és megírta híres önéletrajzi regényét, a *The hard wayt*. Ma ismét teljes erővel dolgozik.

Fél évszazaddal ezelőtt alapította a nagybeteg amerikai magyar származású milliomos, Joseph Pulitzer a később róla elnevezett irodalmi díjat. Nemrégiben jelent meg New York-ban az idei Pulitzer-díjjal kitüntetettek névsora. A legjobb regényre kitűzött díjat Mackinlay Kantor ismert amerikai író nyerte el *Andersonville* című regényével. A legjobb irodalmi életrajzért Talbot Hermlin kapott jutalmat (*Benjamin Henry Latrobe* című könyve a XVIII. és XIX. század fordulóján élt kiváló amerikai építész és feltaláló életével foglalkozik). Elizabeth Bishop *North and South — a cold spring* című verseskötetével aratott sikert. A legjobb újságírói riportokért William Randolph Hearst jr., Kingsbury Smith és Frank Coniff részesültek jutalomban, mert a bíráló bizottság szerint „történelmi jelentőségű és felülmúlhatatlan” interjú-sorozatot készítettek a szovjet vezető államférfiakkal.

A múlt évi amerikai regények rácsfolnak arra a nézetre, hogy ez az irodalmi műfaj túlélte önmagát — írja Francis Brown, a *New York Times Book Review* ismert kritikusa. A stílusbeli különbségek ellenére az Újvilág modern regényeinek közös jellemvonása azok kifejezetten amerikai jellege. Valamennyi



az amerikai élet áramlatait fejezi ki, összes ellentmondásaival. Brown véleménye szerint 1955 alkotásai közül három regény emelkedett ki magasan. Az első M. Kantor *Andersonville* című regénye, mely egy fogolytábor életét írja le a polgárháború idejéből. A második Robert Penn Warren *Band of Angels* című könyve s különösen sikerült O'Hara *Ten North Frederick* című regénye, melyben Pennsylvania lakosainak történetét írja le.

IRODALMI HÍREK ÁZSIÁBÓL ÉS AFRIKÁBÓL

Nemrégiben ünnepelték a Mongol Népköztársaság fennállásának 35. évfordulóját. Ez az évforduló jó alkalom arra, hogy felhívja figyelmünket azokra a hatalmas változásokra, melyek ennek az egykor annyira elmaradott országnak életében bekövetkeztek. A vándorló, úgyszólván teljesen analfabéta törzsek-ből kulturált társadalom alakult ki. Nemrégiben két érdekes irodalmi mű jelent meg mongol nyelven: B. Rincsen *Hajnal a sztjeppén* című háromkötetes eposza és Cs. Ladojamb *Az Altájon* című érdekes regénye. Rincsen műve az első mongol történelmi regény, melyben hazája történetét rajzolja meg a XX. század elejétől napjainkig. *Az Altájon* című regény pedig — mely orosz fordításban is megjelent — egy geológiai expedíció kalandjait meséli el az altáji hegyekben és pusztán, élénk és humoros nyelven.

Kairóban — az Al Gumhurija jelentése szerint — megalakították az egyiptomi írók szövetségét, melynek mintegy ötszáz tagja van. A szövetség elnöke az arab irodalom kiemelkedő alakja, Taha Husszein, a *Napok* című ismert regény szerzője. A szövetség nyilatkozatot tett közzé, melyben ígéretet tesz, hogy támogatni fogja a kormányt az Egyiptom belügyeibe való idegen beavatkozás elleni küzdelemben és céljaul Egyiptom nemzeti kultúrájának felvirágoztatását tűzi ki. Egyiptomban ugyanakkor két új kiadvállalatot is létesítettek.

A pekingi lapok nemrégiben felhívással fordultak a kínai írókhoz, hogy írjanak több mesét, elbeszélést és verset a gyermekek számára. Noha a kínai gyer-

mekirodalom a felszabadulás óta hatalmas fejlődést tett meg, a megjelent könyvek száma nem áll arányban az igények rohamos növekedésével. 1949 októbere és 1955 májusa között 2800 új gyermekkönyvet adtak ki összesen 60 millió példányban. Ez a szám nem foglalja magában a képeskönyveket. Egyedül 1954-ben 13 690 000 volt a gyermekeknek írt könyvek példányszáma. E hatalmas könyvmennyiség azonban kevésnek bizonyul, ha összehasonlítjuk a 6—15 éves, olvasni tudó gyermekek számával. Eszerint ugyanis az említett korosztályba tartozók számára átlagban minden öt gyermeknek csak egy könyv jut, mert az ifjú olvasók száma jelenleg 70 millió. A felhívás nyomán a Kínai Írók Szövetsége két és félnapos értekezletet tartott, ötven olyan író részvételével, akik már eddig is számos művet alkottak a gyermekek számára. Az értekezleten megtárgyalták a kínai gyermekirodalom helyzetét és tervet dolgoztak ki, amely szerint az írószövetség pekingi és észak-kínai szervezetének minden tagja, közöttük olyan neves írók, mint Kuo Mo-zso, Mao Tun és Csu Jang, ez év júniusa és decembere között legalább egy elbeszélést vagy könyvet ír a gyermekek részére.

ÚJ OLASZ KÖNYVEK

Ippolito Nievo eddig kiadatlan regényét tette közzé a Le Monnier könyvkiadó Firenzében, Carlo Bascetta és Vincenzo Gentili gondozásában, *Antiafrodisiaco per l'amor platonico* címen. A regény eseményei szoros kapcsolatban állnak Nievo ifjúságának, első szerelmének történetével.

Manzoniról írt érdekes és részletes kutatásokon alapuló tanulmányt Fausto Ghisalberti *Il piu segreto dolore di Alessandro Manzoni* címmel. (La Martinella di Milano, vol. IX, 1955.) A sok eddig kiadatlan levelet tartalmazó tanulmány Manzoni fiának halálával kapcsolatos családi eseményeket deríti fel.

Két másik érdekes gyűjtemény is nyilvánlatot látott s az illető korszak nélkülözhetetlen segédkönyvei közé került: ez Ugo Foscolo levelezésének, az *Epistolationak* V. kötete (Plinio Carli gondozásában) és a *Giacobini italiani* című összeállítás I. kötete, Delio Cantimori szerkesztésében.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
1956

Műszaki felelős: Szöllősy Károly

A kézirat nyomdába érkezett: 1956. szeptember.

Terjedelem: 9,5 (A/5) ív

Szegedi Nyomda V. 56-3790

Felelős vezető: Vincze György

MAGYAR
KÖNYVTÁRSZABÁLYTÖRvény
KÖNYVTÁRA

TARTALOM

SZEMLE

<i>Szenczi Miklós</i> : A német Shakespeare-kritika új útjai.....	311
<i>Bene Ede</i> : Stendhal és korunk.....	322
<i>Szabó György</i> : Az újrealista filmművészet kérdéseiről.....	333

VITA

<i>J. Elszberg</i> : Realizmus és antirealizmus? (Ford.: Nagy Géza).....	344
--	-----

ÍRÓI ARCKÉPEK ÉS MEGEMLÉKEZÉSEK

Albert Pražák (Szalatnay Rezső).....	349
Corrado Alvaro emlékezete (Sándor A. Fál).....	351

MONOGRÁFIÁK

<i>Bajcsa András</i> : François Rabelais.....	354
<i>Mollay Károly</i> : B. Purisev, Vázlatok a XV—XVII. századi német irodalom történetéből	360
<i>Kéry László</i> : Brian FitzGerald, Daniel Defoe.....	361
<i>Bodi László</i> : Hedvig Voegt, A német jakobinus irodalom és publicisztika.....	364
<i>Sziklay László</i> : Albert Pražák. Hviezdoslavval. Beszélgetések a költővel életéről és művéről.....	368
<i>Gáldi László</i> : Walter Suchier, Francia verstan	373

FOLYÓIRATCIKKEK

Irodalomelmélet	379
Germán nyelvű irodalmak	390
Keleti irodalmak	398
Román nyelvű irodalmak	400
Szláv nyelvű irodalmak	405
Népköltészet	413

HÍREK	415
-------------	-----

Ára: 10— Ft

Előfizetés egy évre 32— Ft