KULTURA ÉS TUDOMÁNY

IRODALOM-ESZTÉTIKA

ÍRTA BENEDEK MARCELL

BUDAPEST, 1936
FRANKLIN-TÁRSULAT
MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMDA
KIADÁSA

Irod. O. 79
67.

IRODALOM-ESZTÉTIKA

ÍRTA

BENEDEK MARCELL

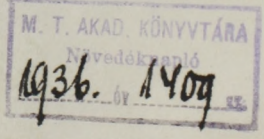
BUDAPEST, 1936

FRANKLIN-TÁRSULAT

MAGYAR IROD. INTÉZET ÉS KÖNYVNYOMDA

KIADÁSA

164897



FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.

BEVEZETÉS.

(Az irodalomesztétika fogalma.) Az irodalomesztétika az élet irodalmi formában való kifejezésének különböző módjait s e kifejezésmódoknak az olvasóra tett hatását tanulmányozza. Tulajdonképpen csak fejezete egy általános esztétikának, amely viszont valamilyen filozófiai rendszerbe tartozik bele. Valójában úgy áll a dolog, hogy jó lelkiismerettel egy rövid könyvkritikát sem írhat meg az, akinek általános irodalomesztétikai felfogása nincs — tehát végeredményben filozófiai rendszer nélkül bírálathoz sem szabad fogni. Már pedig igen kiváló kritikusok vannak, akik irodalomesztétikájukat sem foglalták össze soha. A legnagyobb magyar kritikus, Gyulai Pál esztétikai nézeteit éppen ebben a könyvsorozatban állították össze.* De hogy idézetekből ilyen egységes szellemű könyvet lehetett összeállítani, az azt bizonyítja, hogy az igazi kritikusnak megíratlanul is megvan a maga egységes, mindenre kiterjedő világnézete, — igényesebb szóval filozófiája — esztétikája és annak az irodalomra alkalmazott tételei pedig szerves részei ennek a filozófiának.

A filozófus, aki esztétikáját filozófiai rend-

* Mitrovics Gyula: *Gyulai Pál esztétikája.*

MTAKADÉMIA KÖNYV-TÁRA

szerébe beilleszti, nem kritikus, hanem gondolkozó. A kritikus, akinek bírálata egy megíratlan és tudatosan soha rendszerbe nem szedett filozófiába illeszkedik bele: maga is művész. Hordoz magában egy világképet, mint minden ember, s ki is akarja fejezni, de nem puszta ész-munkával, mint a filozófus, hanem a művész eszközeivel. Csakhogy a tárgy, amelyen keresztül a világot, az életet ki akarja fejezni: a műalkotás, ebben az esetben az irodalmi alkotás. Ebben különbözik a kritikus az alkotóművésztől, akinek megformálnivaló anyaga: maga az élet. Parancsoló ura mind a kettőnek: a Szép.

(A Szép.) A filozófia harmadfél évezred óta gyötrődik a «szép» fogalmának meghatározásával (bár maga az «esztétika», a «szép tudománya» alig kétszáz esztendeje viseli ezt a nevet). A művészet — a primitív ember művészetét minden joggal ideszámítva — megszámlálhatatlan évezredek óta alkotja a szépet s a szépnek első élvezője nyilván egyszerre született az első alkotóval. Már ez a puszta tény bebizonyítja, hogy a szép alkotása és felfogása egészen más síkba esik, mint a szépnek fogalmi meghatározása. Minden ilyen meghatározás valami abszolútra, változatlanra, mozdulatlanra vonatkozik. Ilyen a Platon-i szép ideája is — amely felé törekedhetünk, de elgondolni nem tudjuk, mert feléje vezető útunk közben soha nem találkozunk mással, mint relatív, változó, mozgásban levő valamivel, amit mégis: szépnek érzünk és nevezünk. De még a «valami» szó is túlzás: a szép nem valami relatív dolog, hanem *reláció*, folyton változó énünk és egy folyton változó tárgy között. Három eleme: az én, a tárgy és ez a reláció. Én, amennyiben befogadom

az esztétikai hatást, s a tárgy, amennyiben reám ilyen hatással tud lenni. Ez a hatás: a tetszés.

Lehet-e legalább ezt a «változót», ezt a mozgékony fogalmat, az esztétikai tetszést meghatározni? Próbáljuk megkülönböztetni a tetszés másik, egyszerűbb fajtájától. Tetszik — kellemesen hat ránk — minden, ami életünk vagy fajunk fenntartását előmozdítja, s ilyen értelemben szélesíti ki a «szép» szó használatát a köznyelv, amikor «szép pénzről», «szép darab földről», «szép marhahúsról» beszél. Ezzel ellentétes a *Kritik der Urteilskraft* meghatározása, amelyet ebben az alakban szoktak idézni: «szép az, ami érdek nélkül tetszik». E pillanatban nem szükséges feszegetnünk, hogyan érti Kant az «érdek» szót s mit jelent nála ez a meghatározás; maradjunk közkeletű értelmezése mellett. Nyilvánvaló, — mindenki önmagán tapasztalhatja — hogy a szépben való gyönyörködés sohasem teljesen «érdeknélküli». Ilyen lehetne viszonyunk a Platon-i, mozdulatlan, abszolút széphez, amelyben — ezt csak egy másik filozófia szavával tudom kifejezni — mint valami nirvánában, megsemmisülve olvadnánk fel. A szépnek földi ember számára elképzelhető megnyilatkozásával szemben nem lehetünk érdeknélküliek azért, mert ha a szép hatással van ránk, ez a hatás életérzésünk növekedését jelenti, a szónak nemcsak lelki, de biológiai értelmében is. Az érdektől elvonatkozni kívánó magasabbrendű tetszés az érdekünket szolgáló tetszésből emelkedett ki és határvonalai még ugyanannál az embernél is elmosódnak, nemcsak az érzéki, de még az erkölcsi széppel szemben is.

De hogy ez a kétféle tetszés, ha egészen nem is vált el egymástól máig sem, már az ősembernél

el kezdett különülni, az valami igen mélyen gyökerező lelki okra enged következtetni. Már az ősember formába akarta önteni, ábrázolni akarta a külső világot — ezt tudjuk ; s a primitív népek tanulmányozásából bizonyosra vehetjük, hogy a barlangi képek művésze énekelt is : a belső világot is ábrázolta. Hogy ezzel mágikus céljai lehettek, az csak megerősíti annak valószínűségét, hogy érzett magában valami benső hatalmat, amelyet még nem tudott léleknek elnevezni — s egy ösztönt, amelyről nem tudta megmondani, hogy az a kifejezés vágya.

Az ősember mágikus elgondolását a magunk nyelvére lefordítva azt mondhatjuk, hogy a világon mindennek lelke van s ezt a lelket bizonyos módon hatalmunkba keríthetjük. Ugyanezen a módon keríthetjük hatalmunkba saját lelkünket is. Ez a mód a megismerés, de nem az ész vagy a fizikai megfigyelés útján (tudjuk, hogy mindkettőnek mily szorosak a határai), hanem beleérzés, intuició útján, amelynek határai kimérhetetlenek ; s ábrázolása, kifejezése annak, amit ezen az úton megismertünk. Az ősember talán azt hitte, hogy hatalmat szerzett a lerajzolt medvén, legyőzte a szomszédot, akinek körvonalait kőbe karcolta, övé lett az asszony, akit túlontúl kifejlett emlővel és széles csípővel szoborba formált — s nincs-e ilyen érzése a művésznek is, aki megvívta az ábrázolás harcát, a nézőnek vagy hallgatónak, aki szembetalálkozik a valóságnak mágikus úton meghódított képével? Ez a győzelem, hatalmunknak, életérzésünknek ez a megnövekedése már élesen elkülöníthető a valóságos medve, a valóságos szomszéd legyőzésének, a valóságos asszony birtoklásának örömétől : ez az

esztétikai élvezet, az alkotás vagy a befogadás élvezete. Aminek élvezéséhez ezen az úton jutunk: az a művészi szép.

A művészi szép befogadásának képessége valamilyen mértékben minden emberben megvan. Tulajdonképpen az alkotóképességnek egy bizonyos fajtája is: mert a felfogás önmagunkban való reprodukálást jelent. A befogadóképességet tanulással, művelődéssel, a léleknek a szépség előtt való önkéntes kitárulásával nevelni lehet. Az igazi alkotóképesség: befogadó- és kifejezőképességből összetett adottság; de a kifejezés — az ábrázolás — együttjár bizonyos munkával, amelyhez ugyancsak fáradsággal megszerezhető tudásra és nagy erkölcsi kvalitásokra van szükség. A művelt élvező és a művész közt (a külső formákat könnyedén elsajátító mesteremberről nem beszélve) van egy középlény: a dilettáns, akiben a kifejezés vágya egyéni hiúsággal keveredve erősebb, mint a kifejezőképesség és a szabályozó ízlés. Az alkotóművész és a kritikus-esztéta közt az a különbség, ami a zeneszerző és a reprodukáló zenész, a drámaíró és a színész közt.

(Írói, költői tehetség.) A művészi alkotóképesség általános meghatározását az íróra alkalmazva azt mondhatjuk, hogy írói tehetsége annak van, aki az életnek intenzíven átélt külső vagy belső jelenségeit a nyelv eszközével, gyönyörködtetően és maradandóan tudja kifejezni. Minden művészet a beleérző képzelet megnyilatkozása; az írónál ez a képzelet a kellő szó kellő elhelyezésében (nyelvi fantázia), a jelenségek csoportosításában (konstruktív fantázia) és megformálásában, új változatok kombinálásában (mesemondó fantázia) és emberábrázolásban nyilatkozik meg. A képzelet

különböző fajtáinak keveredésétől függ az író egyéniségének alakulása, — stílusa, a műfaj, amelyet legszívesebben művel, az élménytípus, amely legerősebben hat rá — sokszor egész világfelfogása is. Mindig van egységes világfelfogása, de ezt nem szabad összetéveszteni a filozófus gondolati alapon létrejött rendszerével. Megvan a maga erkölcse is — erről később. Tehetségének aránya az uralkodó képzeletfajta erejétől függ. Akiben a képzelet egyik vagy másik fajtája oly erős, hogy olvasóira új látásmódot, követőire új kifejezőeszközöket tud rákényszeríteni : az a lángész, a zseni. Ahogy Kant mondja : a természet a zsenin keresztül adja nekünk a szabályt.

(A szabály.) Van-e a művészetben, s annak minket itt érdeklő ágában, az irodalomban, szabály? Nyilvánvaló, hogy van ; de mit foghat meg ebből az irodalomesztétika? Azt látjuk, hogy Aristotelestől a szürrealistákig, a futuristákig s még ezeknél is újabb irányokig esztétikusok és írók más és más szabályokat hirdetnek. Néha még zsenire sincs szükség, hogy bizonyos szabályok elkopjanak, epigonok kezén nevetségessé váljanak s másoknak adják át helyüket. Az irodalomtörténet a szabályok, esztétikai felfogások örökös változásának története. Az irodalmi alkotások mellett se szeri, se száma az «ars poétikáknak», a «manifesztumoknak», az elvi jelentőségű, hatalmas előszavaknak — a tulajdonképpeni kritikusok és esztétikusok munkásságáról nem is beszélve. Az írók elméletileg is harcolnak kifejező formáikért. Minden ilyen manifesztum tulajdonképpen egy-egy irodalomesztétika. Ellentétes igazságokat hirdetnek és mégis legtöbbjét igazolja a maradandó művészi alkotások sora. Történetüket meg

lehet írni vaskos kötetekben; de ha időtlenül akarjuk nézni «az» irodalmat, mint az emberi lélek kifejezésének egyik örök eszközét, mi az a közös mag, amit kihüvelyezhetünk belőlük? Az, hogy nincs örök szabály? Ezért nem érdemes könyvet írni. De nem is lehet könyvet írni, — sem esztétikát, sem verset, semmit — ha lelke mélyén bizonyos örök igazságokban nem hisz az ember. Vagy állapítsuk meg — mint sokan tették — azt a szabályt, hogy az irodalom «fejlődik?» Ez a fejlődés veszedelmes szó — veszedelmes, mert sok szempontból igaz, de irodalomra és művészetre vonatkoztatva éppen a legfontosabb szempontból hamis. Fejlődnek a formák, fejlődik a kifejezésnek bizonyos . . . nem kultúrája, hanem civilizációja. Vannak dolgok, amiket a mai költő éppen úgy jobban tud Homerosnál, mint ahogy gyorsabban közlekedik vagy higiénikusabban él nála — de a legnagyobb bűn ezt a fejlődéssel összetéveszteni. Új területeket szabadítanak vagy fedeznek föl az írók, mint ahogy fölfedezték Amerikát; de az új területeken a képzelet, a megjelenítő és formáló erő csak olyan szárnyakon járhat, mint Homeros idejében; az autónak, a repülőgépnek nem veheti hasznát.

Vannak, igenis vannak örök szabályok, s a zseni vagy a kor szellemétől megihletett tehetség sohasem ezeket a szabályokat forgatja fel, amikor a maga időleges forradalmát megcsinálja. A francia romantikusok Racine-t szidták, de csak Népomucène Lemerciert tudták agyonverni; Ady nem Petőfinek ártott, hanem epigonjainak; Petőfi nem Vörösmartyt borította homályba homlokegyenest ellenkező «esztétikájával», hanem . . . kinek jut eszébe a nevük? Tehát van valami, ami

évezredeken át összeköt egymással tökéletesen ellentétesnek látszó irányokat és embereket. Hogy ez mennyire nem a külső szabályokban rejlik, azt már az előbbi példák is mutatják; igazán nem tagadja senki, hogy még Hugo rossz darabjai is közelebb álltak alapvető tulajdonságaikban Sophokleshez, mint az álklasszikusok művei; hogy Ady közelebb áll Petőfihez akármelyik Petőfi-utánzónál.

A klasszikus ókor tisztelői egy igen érthető optikai csalódás áldozatai voltak. Látták a görög irodalom formai tökéletességét és benső kifejező-erejét; azt hitték, hogy a görögök jöttek rá a kifejezés egyedül lehetséges formáira. Holott a görögök, vagyis az a néhány időtlenül nagy lángelme, akiknek külső formáit az új klasszikusok lemásolták, másra és többre jöttek rá, amire valószínűleg rájöttek előttük élt, kevésbbé civilizált, nyomtalanul elveszett lángelmék is: néhány primitív, szóbafoglalva semmitmondónak látszó, benső szabályra. Hogy a szó a kellő helyen kapja meg a maga titokzatos kifejező erejét. Hogy az élet nyersanyagából válogatni kell. Hogy a dolgokat világos rendbe kell szedni, elhatárolni, megfelelő távlatból nézni, elkülöníteni a rendetlen, határtalan, minket levegőként körülfolyó élettől. Hogy forrón kell érezni és hidegen írni... Ezek és a hasonló, semmiségnek látszó, mélyértelmű közhelyek azok, amik a klasszicizmust klasszicizmussá teszik, s nem a drámai hármas egység, amit ebben a formában egyébiránt nem is ismert, vagy a műfajok szigorú elhatárolása, vagy a hexameter, vagy a trimeter iambicus. S ha az irodalom történetén végignézünk, azt látjuk, hogy a legkülönbözőbb szellemű korokban, a leg-

különbözőbb véralkatú népek közt, más-más környezetben (hogy a pozitivista esztétika minden determinánsát összehordjuk) ezek a tulajdonságok vagy ezeknek egy része adta meg az örökkévalóság bélyegét a legkülönbözőbb irányokhoz tartozó írók műveinek.

A «szabály» — benne lakik az íróban ; egyénisége szerint különbözőképpen érvényesül, az író maga is varázsa alatt állhat külső hatásoknak, korszerű jelszavaknak, véthet saját benső szabálya ellen — de művéből az lesz maradandó, amit ennek a szabálynak engedelmeskedve alkotott. Rend, mértéktartás, távlat — az ilyen szavaknak más értéke van a latin népeknél, mint az északiaknál, s egy nemzeten belül sincs két író, aki egyformán értené — ez jól is van így, ezért olyan változatos az irodalom, mint az élet. De nincs-e mélységes szabályosság az élet látszólagos formátlansága mögött? Éppen az irodalom látja és mutatja meg ezt a szabályosságot. Nem láthatná meg, ha nem nézné kívülről, magasból, a beleérzés szemével — és nem mutathatná meg, ha nem volna ezerféle formájában is végtelenül szabályos, elhatárolt és rendbeszedett dolog.

Az intuició teszi a művészetet — s így az irodalmat is — a megismerés legfőbb eszközévé ; a a szabály teszi érzékelhetővé, közölhetővé a megismerést. A megismerés — láttuk — hatalom ; a a hatalom : élvezet. Az író gyönyörködtet bennünket. Van-e ennek a gyönyörködtetésnek erkölcsi jelentősége?

(Írás és erkölcs.) Vannak, akik tiltakoznak már a kérdés fölvetése ellen is. Egyik azért, mert játéknak tartja a művészetet, s így az írást is, a másik az egyedül szent dolognak a világon, de

függetlennek jótól és rossztól. Mások — igen sokan — hangoztatják a művészet és különösen az irodalom nagy erkölcsi jelentőségét, de tökéletesen hamis, művészietlen alapon. Úgy látják az irodalmat, mint az erkölcstől különálló valamit, ami az erkölcs szolgálatában áll, s néha jó cseléd, néha rossz. Jó cseléd, ha hirdeti az uralkodó erkölcs tételeit, ha «költői igazságszolgáltatása» megfelel ennek az erkölcsnek; rossz, ha nem teszi mindezt.

A kérdést egyik alapon sem lehet tárgyalni. Az előbbi felfogás hívei között nagy művészek vannak, akik ösztönszerűen meg is találják a helyes utat saját elveik ellenére; az utóbbi felfogás hangoztatói közel se juthatnak a művészethez.

Művészet és erkölcs — egy. Vagyis: az erkölcs maga nem művészet, de a művészetet nem lehet elválasztani az erkölcstől. Erkölcstelen írás nincs, csak rossz írás. Ezt azonban meg kell magyaráznom: mert ugyanígy hirdetik a l'art pour l'art szélsőséges hívei is, de szavuknak más értelme van.

Szerintem nem okvetlenül jó írás az, amelynek formája tökéletes, tartalma elmés és megnyerő, vagy érdekes és izgató. Mi sem könnyebb, mint felületes műveltségű és ízlésű, sekélylelkű vagy fáradt embereket ilyen eszközökkel elkábítani s elhitetni velük, hogy amit kaptak, az tiszta művészet. Nem tiszta művészet, sőt, minthogy a művészetnek jelzője nincs, egyáltalán nem művészet ez, hanem játék — erkölcstelen vagy erkölcsönkívüli játék. A művészet mindig kifejezi, rendbefoglalja, érzékelhetővé teszi egy zugát a külső vagy belső világnak, s hamisítás nélkül ebből a zugból az erkölcsi alkotórészt kihagyni

nem lehet. Ezt — újra hangsúlyozom a másik oldal felé — nem úgy értem, hogy az író erkölcsről beszéljen, erkölcsöt tanítson, példákat mutogasson. Látni akarom, mutogatás nélkül az ő erkölcsi gerincét, állásfoglalását jóval és rosszal szemben — ahogy ő fogja fel a jót és a rosszat. Lehet ez a felfogás vakmerő, az általános felfogással ellenkező is. Ha *van* erkölcsi gerinc az íróban, akkor kiderül, hogy ez az ellenkezés látszólagos, vagy az általános erkölcsi felfogás hipokrizisével áll csak szemben, de nem a magasabbrendű, igazi morállal. Ha *nincs* — akkor hiába minden mesterkedés, a hajó éppen könnyűsége miatt nem fogja állni a tengert s az író a könnyű népszerűség rövid korszaka után oly hamar merül feledésbe, mintha a világon se lett volna soha.

A l'art pour l'art igazi művész-hirdetői — néha még tulajdon elméleteik és kiszólásaik ellenére is — mélységesen erkölcsösek. Hitvallói írásaikban annak, amit formában tökéletesnek, tartalomban teljesnek és igaznak éreznek. Valamilyen ideál felé törekszenek, megalkuvást nem ismerve. Bűnt csak egyet ismernek: a művészet ellen elkövetett bűnt. És igazuk van, mert művészetük számukra egy az erkölccsel.

Természetesen, nem erkölcstelen az az irodalom sem, amely az élet kevéssé esztétikus oldalait a maga naturalista elveinek megfelelően mutatja be. Igen könnyű ezt az irodalmat a léha pornográfiától megkülönböztetni, s legkönnyebb annak, aki tisztán irodalmi szempontból végzi a megkülönböztetést. Más kérdés, hogy kinek az ízlése mennyit bír el a leplezetlen igazságból; más kérdés az is, hogy bizonyoskorú olvasókat nem kell-e óvni olyan olvasmányoktól, amelyek-

ben nem a művészetet, hanem az érzék-abajgató részleteket látnák meg. De az erkölcsnek csak ahhoz van köze, hogy az író komoly szándékkal és művész módjára, a maga benső igazságérzete szerint ábrázolta-e, amit látott.

(L'art pour l'art és tendencia.) A művészet önállóságát nemcsak az erkölccsel szemben kell az esztétikának megvédeni — ez könnyű feladat, mert az erkölcs *benne van*, csak félreértés állítja a kettőt szembe egymással. Meg kell védenie egy külső ellenség, a tendencia ellen is.

Kezdjük azon, hogy a l'art pour l'art körül fennálló tévedések másik csoportját is szétverjük. A l'art pour l'art nem jelenti azt, hogy az írónak az élethez, embertársai küzdelmeihez, szenvedéseihez semmi köze. Ha ezt hirdetik néha egyes kiváló képviselői: ellenfeleikkel vitatkozva, dacból szorulnak ebbe a sarokba, amelyet fellengzően elefántcsonttoronynak neveznek el. Az «emailok és kámeák» ábrázolása, a kentaurok futását leíró szonettek (ugyanezekért a témákért egy festőnek senki sem tenne szemrehányást) a maguk komoly műgondjával megcáfolják szerzőjük mímelt érzéketlenségét. Azzal, amiről beszélnek, keserű véleményt mondanak arról, amit nem is említenek: materialista, haszon után futó korukról. Elfordulnak tőle és egy szépségideál felé akarják fordítani embertársaik szemét is. A naturalizmusnak *ők* az igazi ellenfelei, nem azok, akik helytelenül alkalmazott erkölcsi jelszavakkal támadják. S ezek a l'art pour l'art legtúlzóbb képviselői! De hányan vannak, akik regényt írnak a maguk koráról s csak az a kifogás ellenük, hogy «nem foglalnak állást», nem vonnak le «következtetéseket» — mintha bizony az élet kifejezéséhez hozzá-

tartozna bármiféle következtetés levonása! Az aktuális problémák elkerülése az egyetlen mód arra, hogy az író elmélyedhessen abba, amit örök, általános emberinek érez; az egyetlen mód, hogy «állásfoglalása» — ami elkerülhetetlenül benne van írásában, csak tudni kell kiolvasni belőle — ne avuljon el az aktuális, napi kérdésekkel együtt.

A tendenciózus művel, a propaganda-művel ez történik.

Egyetlen reménye a halhatatlanságra, ha benső írói értékei elhomályosítják benne azt, ami a maga idejében propaganda akart lenni. Ha a propaganda győz, az író elveszett. Ez annyit jelent, hogy a világot nem a maga egész emberségén keresztül, hanem párthoz vagy felekezethez tartozásán keresztül nézi; ez szabja meg, hogy mit lát és mit mutat meg belőle. Az olvasó észreveszi az elfogultságot s a szerint értékeli az összehordozott tényeket, s méginkább a szónoklatokat, ha az író, érzékeltető erejében nem bízva, még prédikációkat is szó művébe.

De hát nem jól cselekedett-e Eötvös, amikor a vármegye hibáira, a közigazgatás, a börtönrendszer szörnyűségeire felhívta a figyelmet? Nem ért-e többet minden «gyönyörködtetésnél», hogy Dickens hozzájárult regényeivel az adósok börtönének megszüntetéséhez, a magániskolák megtisztogatásához s egyik karácsonyi történetével egész jótékonysági hullámot indított el? Nem szerzett-e halhatatlan érdemeket Beecher-Stowe asszony giccse az amerikai rabszolgák felszabadításával? Nem nyitották-e fel Amerika szemét Upton Sinclair leleplező regényei?

Ezekre a kérdésekre nehéz egyszerűen válaszolni. Mert ha történelmi szükségességek meg-

történtek volna is jó vagy rossz irányregények nélkül, bizonyos kívánatos dolgok pedig elmaradtak a lelkiismeretfelrázó regények ellenére is: annyi bizonyos, hogy az irodalom igen alkalmas eszköz aktuális eszmék terjesztésére és népszerűsítésére. Támadni a propagandaregényt csak akkor érdemes, ha nyilvánvalóan rosszhiszemű. Ha jóhiszemű, akkor tiszteletreméltó erkölcsi cselekedet az író részéről — írói értékei legjavának feláldozása egy irodalmon kívüli célért.

Vajjon nem szolgálhatta volna-e jobban ezt a célt, ha megmarad egészen írónak? Szent meggyőződésem szerint igen. Mert hiszen az író akarva sem tud teljesen elszakadni korától, hazájától, osztályától. Ha valakit, mint embert, teljesen átitat egy osztály szenvedése: ennek a szócsöve lesz mindenképpen, de emberibb, «pártatlanabb», elhihetőbb, végeredményben: hatásosabb módon, mint hogyha a szándékot minden szavából kiérezzük. Minél művészibb, amit ír, annál mélyebb és tartósabb a hatása. A művészetben csak egyfajta propaganda jogosultságát ismerem el fenntartás nélkül: az élet komoly, felelősségtudó ábrázolását. Mert ez legjobb propagandája egy szebb, igazságosabb, ideálisabb életnek.

(Kritika és önkritika. Az esztétikus kötelessége.) Eötvös szerint a költészet kedves játékká aljasul, ha a kor eszméivel nem foglalkozik. Mi már tudjuk, hogy az irodalom, a költészet, ha ezt a nevet egyáltalán megérdemli, éppenséggel nem játék: egy ősi, legyőzhetetlen szükségletnek kielégítése, alkotó és befogadó részéről egyaránt. Erkölcsi és társadalmi jelentősége nem propagandisztikus céljától, nem is gondolati tartalmától, hanem intuitív meglátásának igazságától és kifejező formáinak tö-

kéletességétől, tehát művészi értékétől függ. Ha játék volna, lenne-e értelme vele szemben bármiféle kritikának, komoly esztétikai elemzésnek? Ki törődnék azzal, hogy milyen játékban keresnek szórakozást az emberek? Ki állna oda játékrontónak?

De még azok is, akik a művészi alkotás lényegét félreismerik s erkölcsi vagy társadalmi *céljairól* beszélnek, tisztában vannak a leírt szó mágikus erejével s erkölcsi és társadalmi jelentőségével. Ki akarják használni vagy — ami ezzel egyet jelent — le akarják nyűgözni a maguk (egyébiránt sokszor tiszteletreméltó) céljainak szolgálatában. Az esztétikai kritikára két fronton van szükség. Egyfelől védenie kell az irodalmat, a művészetet minden ilyen kihasználás vagy lenyűgözés ellen. Másfelől — ismét azért, mert az irodalom nem felelőtlen játék — meg kell védenie a betolakodók, az ügyes, léha, művészi szempontból erkölcstelen mesteremberek ellen. Mindkét fronton legfőbb fegyvere az olvasó nevelése, a művészi befogadóképesség kiszélesítése. Általános értékelő alapelveket kell elfogadtatnia s ezeket alkalmaznia, — talán inkább az igazi írók mellett, mint a mesteremberek ellen. Rávezetni az olvasót arra, hogy mi és miért szép az igazi író művében, emlékezetébe idézni a mult értékeit és megértetni vele új törekvéseket, amelyek gúnyolódásra vagy ellenállásra ingerlik — ez nehezebb és szebb feladat, mint ledorongolni a könnyű népszerűség hőseit, akikkel egyénenkint úgyis hamar elbánik az idő, fajtájuk pedig reménytelenül kiirthatatlan. Az olvasót kell odáig emelni, hogy ne nyúljon le többé értük.

Ha az író művészete nem játék, még kevésbbé az a kritikus művészete. Erkölcsi és társadalmi

felelőssége még nagyobb. A művész beleérző képességén és formaérzékén kívül tárgyi tudásra, intellektuális áttekintésre is szüksége van. Lehet «szubjektív» kritikus, aki «magáról beszél egy könyv alkalmából», mint Anatole France, lehet objektív, esztétikai meggyőződéseket alkalmazó kritikus, mint Gyulai: abban az értelemben mindenesetre objektívnek kell lennie, hogy az elérhető igazságot keresse, személyi, párt- és minden egyéb elfogultság nélkül.

Az esztétikus-kritikusnak tanító és nevelő szerepe a közönséggel szemben fontosabb, mint az íróval szemben. Megeshetik, hogy az író tanul a kritikustól, rányílik a szeme arra, hogy mi a tehetségének megfelelő irány, komolyabban veszi saját felelősségét, ha ellenőrzést érez. De legfőbb kritikusát minden író belül hordozza. Az igazi művész önkritikája (amelyből a dilettáns hiúsági szempontjai és helytelen kérdés-föltevései eleve kikapcsolódnak) a legbiztosabb mérték: hiszen az egyetlen lehető kifejezés megtalálása élvezet, s ő maga tudja legjobban, hogy ebben az élvezetben volt-e része vagy sem. Csak erkölcsi erejét őrizze meg, hogy ezt a kritikát mindig teljes szigorúsággal alkalmazza önmagával szemben s ne adjon ki a kezéből semmit, aminek jóságáról nincs tökéletesen meggyőződve (hiszen, mint Kipling mondatja valakivel, akkor még mindig elég hiba lehet benne).

Az irodalomesztétika arra való, hogy tudatosabbá tegye, elmélyítse az olvasó kritikáját és az író önkritikáját. Célját akkor érheti el, ha művelője maga is tisztában van az írás kifejező eszközeivel (az általános esztétika az egyes művészetek eszközienek használatába nem mélyedhet el) s

tárgyilagos, korok és irányok felett álló szempontokat ad a bírálathoz.

(Ceterum censeo.) Végül pedig: az irodalomesztétika fegyver is — talán a legerősebb fegyver — az irodalom szabadságáért vívott harcban. Azon a fronton, amelyről az imént beszéltem, sok olyan erővel áll szemben az irodalom, amely a művészetet ki akarja forgatni lényegéből. Egyik propagandaeszköznek tekinti, másik vagyonszerző eszköznek. Az irodalom szabadsága szempontjából egyformán veszélyes az a hatalom, amely hangfogót tesz az irodalom szájára, s az a másik, gazdasági természetű hatalom, amely valami sajátságos szűrővel igyekszik elváltoztatni a hangját, «ez kell a közönségnek» jelszóval. Az író, bármennyire bennegyökeredzik lelke szálaival a társadalomban, nem társulékony lény, nem tud érdekei és szabadságai védelmére másokkal szövetkezni. Ebben az értelemben sohasem volt és nem is lesz társadalmi súlya. A maga tehetségén és erkölcsi gerincén kívül más támasza nincs, mint a közszellemet nevelő kritika, amely az írói szabadság politikai vagy üzleti ellenségeinek szünetlenül magyarázza, hogy *mi* az irodalom. Ha az egész közszellem szabadságellenessé válik: az esztétikának szembe kell szállnia az egész közszellemmel.

Irodalom és erkölcs: egy — mondtam az imént. Irodalom és szabadság: egy — mondom befejezésül. Csak szabad irodalom fejezheti ki az ember belső és külső világát. Harminc esztendeje hirdetem ezt kritikában, irodalomtörténetben. Most, amikor megadatott nekem, hogy írásaim esztétikai alapelveit összefoglaljam, újra elkiáltom *ceterum censeo*-mat: szabadságot az irodalomnak!

Az irodalmi kifejezés eszköze: a nyelv.

Meddő kérdés, hogy kifejezőképesség tekintetében van-e különbség az egyes művészetek közt, amelyek más-más eszközökkel, más-más közegben dolgoznak. Valamennyi ugyanazt az ösztönt, ugyanazt a szükségletet szolgálja. Valamennyinek eredete történelemelőtti időkbe nyúlik vissza. A szobrászat, festészet terén az ősember művészetének nyomai mutatják ezt, költészetben, zenében a primitív népek művészete. Az ember mindig, minden rendelkezésére álló eszközzel ki akarta fejezni magát — vagyis azt, hogy a világ hogyan tükröződik benne.

A bizonyos irányban kifejlődő tehetség mindig a maga kifejezőeszközét tartja, ha nem egyedülinek, mindenesetre a legfőbbnek, mindent elmondónak. A művész természetes, szent egyoldalúsága ez. Sokszor nem alakul ki egyszerre: a fiatal művészlélekben még csak a kifejezés vágya él világosan, a kifejezés módjai és eszközei nem. A költő még nem tudja magáról, hogy költő; színész, festő, szobrász akar lenni. És vannak (vagy inkább voltak, a mai időkben alig ismerünk ilyet) «univerzál-zsenik», a renaissance festő-szobrász-építész-költő lángelméi, akik minden közegbenmegtalálták a maguk kifejezésének eszközét.

Az irodalmi kifejezés eszköze, a nyelv, időbeli elsőségre nem hivatkozhatik. Tárgyilagosan azt

sem mondhatjuk, hogy az idők folyamán legyőzte a többi kifejezőeszközt. Sokan hiszik ezt (nemcsak az érdekelt írók, költők), de azért, mert a logikus gondolkozás és a tényközlés eszközéül szolgáló nyelvre gondolnak s megfeledkeznek a művészi megismerés és kifejezés intuitív voltáról. Talán a festő, a szobrász is ritkábban áll lehetetlen feladat előtt, ha mondanivalóját a maga eszközeivel ki akarja fejezni, mint az író, a költő — a zenész pedig, ha versengésre kerül a sor, mindenesetre elmondhatja, hogy ő a maga nyelvén *mindent* ki tud fejezni s «megértésének» nyelvi határai sincsenek.

Ilyen versengésnek, vitának a mi szempontunkból természetesen semmi értelme nincs. Nem más eszközökhöz viszonyítva, hanem önmagában vizsgáljuk a nyelvet, mint az irodalmi kifejezés eszközét, anyagát, testét, hordozóját.

(Irodalmi nyelv és köznyelv.) Voltak korszakok, amikor az irodalmi nyelvet, mint a művészi kifejezés eszközét, szigorúan megkülönböztették, szabályokkal és valóságos szójegyzékkel különítették el a beszélt nyelvtől. Csúcspontja ennek az elkülönítésnek mindenesetre az, amikor a hindu drámában az elkelő személyek valóban más nyelven adják elő a maguk emelkedett, poétikus történetét, mint a közjátékok alacsonyrangú szereplői a maguk realisztikus tréfáit, egyik szanszkrit, másik népies tájnyelven beszél. De külön, nagyon szűk szótára van a francia klasszikus költészetnek is «nemes» szavakból, s amely fogalomra ebben a szótárban nincs kifejezés, arról csak körülírás segítségével lehet beszélni.

Irodalmi, erkölcsi és ízlésbeli forradalmak a mai napig egyre tágítják a kifejezés mesterségesen

megszabott határait — a romantika és a naturalizmus után még mindig maradt felszabadítani való terület. Ma már a komoly irodalom nyelvében benne foglaltatik a köznyelv egész szó- és fráziskincse, a népnyelv, az argot, a technika és a tudomány műszavaival egyetemben — többékevésbbé felszabadultak a nemi életre vonatkozó legnyersebb kifejezések is — de azért vannak írók, akik szavakat, kifejezéseket gyártanak a maguk számára, mert mindezt kevésnek érzik.

A szótár felszabadítása természetes és helyes fejlődés, hiszen arra irányul, hogy a kifejezés eszközét teljes egészében kezébe adja az írónak. De azért megvolt a maga értelme a szótár kettéválasztásának is, sőt azt mondhatjuk, hogy műve adottságaihoz képest minden író minden esetben megcsinálja ma is ezt a kettéválasztást. A «nemes» és «nemtelen» szavak megkülönböztetése elkülönítette a nyelvnek szigorúan logikus, intellektuális szerepét a költőitől, amely intuitív kifejezésre törekedett. A felszabadító forradalomnak sok jó hatása mellett megvolt az a rossz hatása is, hogy e kétféle szerep közt elmosta a határokat. Az élet betört a művészetbe s a műalkotásból nyers életdarabok álltak ki.

Az a nyelv, amely a nyelvtankönyvek meghatározása szerint «gondolataink és érzelmeink kifejezésének eszköze», a maga nyers valóságában nem eszköze egyszersmind a művészi kifejezésnek is. Mint gondolat-kifejező, a fogalmakra elfogadott konvencionális szójegyeket foglalja a konvencionális logika rendjébe — s ugyanezt kénytelen tenni az érzelmekkel is, amelyek ebben a nyelvben éppen úgy fogalmakká válnak, mint bármi más.

Az átlagos ember is, nagy megrázkódtatások, mély érzések idején, nem egyszer kerül abba a helyzetbe, hogy a rendelkezésére álló szókincset elégtelennek érzi «gondolatainak és érzelmeinek kifejezésére». Hiszen ez egyik — nem legutolsó — oka annak, hogy az íróhoz, a költőhöz fordul s annak művében keresi önmagát. A gyászjelentések, az apróhirdetések szerelmi levelezései világosan mutatják az újnak, hevességében páratlannak vélt érzés küzdelmét az elkopott, erejüket vesztett szavakkal. A tudatosan vagy a megszokottság öntudatlanságával használt nyelv nem segít többé rajtunk. Ez az állapot hiányérzettel, többé-kevésbbé erős megrázkódtatással jár. A megrázkódtatás egyszer-egyszer a «közönséges» emberből is kitép egy titokzatos úton megtalált szót. Maga sem tudja, hogyan jutott hozzá. A hallgató sokszor elcsodálkozik egy siratót-rögtönző parasztasszony különös szóleleményein (és megsejt valamit a népköltészet keletkezéséből).

De hogy a nyelv mennyire hiányos kifejezőeszköz, azt senki sem érzi, tudja inkább, mint maga az író. «Nem érez az, ki érez szavakkal mondhatót». «S én csüggtem ajkán szótlanul, mint a gyümölcs a fán». Minden ilyen sor — s hányat idézhetnénk! — egy-egy lemondó nyilatkozat a nyelv uralmáról. S azok a három-pontok, Maeterlinck drámáinak mondatai közt, ezek a szünetjelek, amelyeknek időtartama alatt az elmondhatatlannak kell muzsikálnia!

Az írói-költői tehetség első, alapvető fontosságú eleme az a képesség, hogy a kifejezés keresésének megrázkódtatása, mint a begyujtott motor egymást követő robbanásai, állandó, természetes módon ismétlődik a lélekben és eredménye: a

kellő szó intuitív megtalálása. Amikor az író «keresi a szót» és talán maga is azt hiszi, hogy «gondolkozik, fejét töri»: téved. A logikus gondolkozás ilyen esetben egyértelmű a motor kihagyásával. A szó végül — kedvező esetben — «megvan», de az író maga sem tudja, hogyan jutott hozzá. Logika, eszmetársítás, emlékezés, ízlés s a többé-kevésbbé felmérhető intellektuális segédeszközök legföljebb negatíve segítettek neki: a közben felbukkant helytelen — nem kifejező — szavak elvetésében.

Az intuitíve megtalált szó lehet egyes esetekben meglepő, ritkán használt, régi, új értelemmel vagy árnyalattal felruházott szó, mint Vörösmarty vagy Ady verseiben, de általában és lényegében nem más, mint a többi: bizonyos fogalom kifejezésére konvencionálisan lefoglalt jel. Nagyobb világosság kedvéért ne is beszéljünk most lírikusok egyéni nyelvéről, maradjunk az objektív tényeket «reálisan» elbeszélő prózánál, vagy a valóságot látszólag híven másoló párbeszédnél. Ha csak nem azokról a műbe belékevert «nyers életdarabokról» van szó, amelyekkel a naturalista és az ú. n. riportázs-regényben találkozunk néha, s amelyek tüstént azt a kellemetlen érzést keltik bennünk, hogy újságot olvasunk: a látszólag naturalisztikus leírásban, elbeszélésben vagy párbeszédben is észre kell vennünk az író intuitív munkáját, amely a szavaknak újszerű értéket adott.

Ez az érték *a szó helyzeti energiája*: vagyis olyan érték, amelyet csak itt, ezen a helyen képvisel, ahová az író ebben a pillanatban tette. Mert — ideje rátérnünk erre — csak a logikus gondolkodás síkjában igaz az, hogy a szó: egy

bizonyos fogalom kifejezésére lefoglalt jel. Az is: de azonkívül — mindnyájunk tapasztalása, átélése szerint — többé-kevésbbé bőséges tárháza hangulati, érzésbeli elemeknek, emlékeknek, képeknek, különböző érzékléseknek, amelyek egy vagy más módon evokálhatók; fogalom- és hangulattársításoknak, zenei hatásoknak stb. Mindezt a közönséges beszéd folyamán rá sem érnénk érzékelni, de nem is vagyunk erre az érzéklésre beállítva, hiszen igyekszünk megmaradni a tiszta értelem és a logika alapján.

A «kellő szó a kellő helyen», az írói intuíció eredményképpen, az a látszólag egyszerű és természetes szó (raffináltabb stílustörekvésekről itt nem beszélek), amely helyzeti energiájával alkalmas az író kívánta hangulati, érzelmi, zenei vagy egyéb hatás előidézésére. Nem szükséges, hogy ez a szó ritka és meglepő legyen. Igaz: az író nyelve bizonyos tekintetben mindig előtte jár korának — hiszen ő teremti későbbi korok közhelyeit. De elvben még elkoptatott szavakról is fel lehet tenni, hogy egy költő valamikor «megtalálja a helyüket» s úgy alkalmazza, hogy *ott* és *akkor* megráz velük. Általánosságban nem kell a nagy, pompázó, fenséges vagy festői szavakra gondolnunk. Mint ahogy a «nagy» témákat is többnyire dilettánsok eszelik ki, «nagy» szóra is ritkán van szüksége az igazi művésznek. Egyáltalán: helyesebb azt mondanunk, hogy miként a nyelvészet, az irodalom esztétikája sem ismer jelentékeny és jelentéktelen, nagy és kis szavakat.*

* A helyzeti energia elve a többi művészetben is érvényes. «A tónus értéke (valeur) inkább helyzetéből, mint intenzitásából származik» — írja Claudel, a japán festőkről szólva (*Connaissance de l'Est*, 168. l.).

Corneille, a maga helyén, halhatatlanná teszi ezt a felkiáltást: — «Én!»

Az írónak, költőnek azt a képességét, hogy intuitíve megtalálja a kellő helyzeti energiájú szót: *nyelvi fantáziának* nevezhetjük. Ennek a fantáziának minden művész-egyéniségnél megvan a maga sajátos jellege s ebbe kell beleélni magunkat, hogy művét élvezni tudjuk. Ez a beleélés éppoly kevéssé logikus és racionális folyamat, mint az, amelyik a szóleleményekhez vezetett. Nem magyarázhatjuk meg, miért használta a költő ezt vagy azt a szót — hiszen ő maga sem tudná megmagyarázni, legföljebb azt, hogy az «eszébe jutó» szavak közül miért vetette el a többit.

A nyelvi fantázia működése természetszerűen az anyanyelvhez van kötve: csak itt van meg a szónak a puszta értelemnél mélyebb emléktartalma. Nehéz dolog idegen nyelvbe csak annyira is beleélni magunkat, hogy az értelmen túljáró, megérezni való tartalmat olvasás közben fel tudjuk fogni. A lehetetlenséggel határos idegen nyelven «alkotni», ha az alkotást a nyelvi fantázia szempontjából tekintjük. E szabály alól éppenséggel nem kivételek a humanista költők — mert az ő latinságuk és görögségük, ha tökéletes, akkor tökéletes utánzása mintaképeiknek, s mert holt nyelven írván, új fordulatok teremtése eszükbe sem jut. És még ez a tökéletesség is . . . Boileau egy tréfás alvilági jelenetben fordítja visszájára a dolgot, franciául beszélteti a klasszikusokat. Horatius a «Pont nouveau»-t emlegeti, ami nyelvtanilag egészen helyes, de az illető hidat mégis Pont Neuf-nek nevezik. Nem kivételek a középkori latin egyházi énekek, vallásos himnuszok költői sem: ezeknek, ebben a témakörben, *anya-*

nyelvük volt koruknak egyébként is lazább, formálhatóbb latinsága ; minden vallási élményük és emlékük ezzel a nyelvvel társult. Anyanyelvként kezelte a latint Erasmus Rotterdamus is. Kivételnek — de igazán szabályerősítő kivételnek — újabb időkben legföljebb Swinburne, D'Annunzio és R. M. Rilke francia verselése számít ; a prózában Panait Istrati és Joseph Conrad.

A költő nyelvi fantáziájának lényegét idegen nyelven visszaadni nem lehet. A tartalmilag — logikailag — megfelelő szónak a másik nyelvben nincs meg ugyanaz a hangulati, zenei stb. tartalma. *Croce* nem is igen túloz, amikor a *fordítást* egyszerűen lehetetlennek mondja. A franciák úgyszólván soha nem fordítanak versben, s a németeket kivéve a többi nemzetek költői is ritkán. Amit nálunk egy Babits, egy Kosztolányi, egy Tóth Árpád produkál, az az egész világirodalomban páratlan. De ennek csak silány és egészen külsőséges magyarázata az a tény, hogy a magyar nyelv mindenfajta verselés formai visszaadására alkalmas. A benső igazság az, hogy máshol ilyen nyelvi fantáziával bíró költők alig foglalkoztak mások verseinek fordításával. Ők újraköltik a verset, a logikailag meg nem fogható tartalmat igyekeznek visszaadni— azt, amit *nekik* mondott a vers. Ez a legtöbb, amit tenni lehet. De ez sem cáfolja meg Croce-t : hiszen a vers további története az olvasó lelkében — az egyedül fontos, szóban el nem mondható történet — már belőlük indul ki, nem az eredeti szerzőből.

A pusztán formai és «tartalmi» hűségre törekvő fordítás költői szempontból teljesen értéktelen, éppoly kevéssé számol a költői alkotás lényegével, mint a vers prózai fordítása. Viszont megtörténik

néha, hogy a fordító nyelvi fantáziája nagyobb, mint a szerzőé. Csokonai E. Kleist-fordítása ezért értékesebb az eredetinél.

Mindez, mutatis mutandis, vonatkozik a prózai fordításra is. A különbség az, hogy a prózában több a pusztán értelmi elem és a ténybeli tartalom, amelynek megismerése már magábanvéve is ad valami fogalmat az író egyéniségéről. Végső esetben, ha a fordító kezén teljesen elsikkad is pl. Dickens prózájának minden bája (mint ahogy régi magyar fordításaiban el is sikkadt) meséje, alakjai, különösen egy stiláris tekintetben minden nevelés nélkül szűkölködő közönségnél, pótolhatták ezt a hiányt. (Erre még visszatérek.) Már Flaubert *Bovaryné*-ját a magyar Flaubert-olvasóhoz nem lehetett volna eljuttatni Ambrus Zoltán előkelő prózája nélkül. De ez az előkelő próza nem ülteti, aminthogy nem is ültetheti át magyarba Flaubert sajátos stílustörekvéseit — csak egyenlő értékű kárpótlást ad az elveszett értékekért.

(A ritmus; vers és próza.) Mielőtt a stílus kérdéseivel közelebbről foglalkoznánk, tisztáznunk kell: látunk-e lényegbeli különbséget vers és próza közt. De ez a kérdés egyszerre tisztázódik, mihelyt eszünkbe jut, hogy tulajdonképpeni tárgyunk a művészi, tehát intuitív kifejezés kérdése. Ha a prózának tisztán értelmi funkcióival nem törődünk s azokat — legalább egyelőre — sorsukra bízzuk: vers és próza közt semmi benső, lényeges különbség nem marad.

Azon a ponton fogtuk meg a költő munkáját, hogy az értelmileg felfoghatatlan és kifejezhetetlen külső vagy belső világ jelenségei számára nyelvi fantáziája segítségével kifejezést keresett. A ki-

fejezéskeresés megrázkódtatása után a megtalálás öröme következik. Ez az öröm a költői formák ősszülője. (Nem lehet eléggé hangsúlyozni: a művészet nem játék, nem szórakozás, nem erőfölöslegek felhasználása, hanem szükséglet.) A megtalált kifejezést örömmel ismételjük meg, mint a gyermek ismételgeti a «ma» szótagot, ha már egyszer sikerült kiformálnia, mert könnyebb megismételnie, mint új artikulációra csücsörítenie a száját. Így születik a «mama» szó. A primitív ember az egyszer megtalált szót, kifejezést ismétli a végtelenségig: ránézve ez az ismétlés a költemény. Két ismétlés, a közte lévő szünettel, megteremt valamit, amit a természet maga száz formában súgott meg az embernek: a ritmust. Az ismétlődés és a szabályos váltakozás öröme az első «szellemi» öröm, amelyet már a kis gyerek is felfog — s ez az öröm indítja meg a kifejezés formábaöntésének művészetét. Ha történelmet írnánk, itt rámutathatnánk, hogy az ősköltészet nem is ismeri a vers és próza különbségét. Kifejezhetnők ezt úgy is, hogy csak verset — ritmikus kifejezést — ismer. De az igazság az, hogy csak kifejezés van a világon s ennek a kifejezésnek formáját a ritmus jellemzi, a tagoltság, a váltakozás; később majd, a szerint, hogy ez a ritmus kötöttebb vagy szabadabb, könnyen észrevehető vagy mélyebben rejtőzik, verset és prózát fognak megkülönböztetni az emberek. Ez nem volna baj, ha a prózát össze nem tévesztenék a tisztán értelmi jellegű beszéddel s Jourdain úr azt nem hinné, hogy ő egész életében — tudtán kívül — prózában beszélt. Mi azonban, akik tudjuk, hogy a művészi próza szavait ugyanúgy az intuíció találja meg, mint a vers szavait s nemcsak «szabad versről»

hallottunk, hanem a próza «numerusáról» is : sem Jourdain úr, az úrhatnám polgár «prózáját» nem ismerjük el prózának, sem pedig lényegbeli különbséget nem látunk művészi vers és művészi próza közt.

(A zeneiség.) A nyelv, mint a művészi kifejezés eszköze, kezdettől fogva szoros kapcsolatban van a zenével s határaik bizonyos fokig el is mosódnak. Mindkettő a hang és a ritmus segítségével nyilatkozik meg, s akárhogy határozzák is meg a zeneesztétikusok a zenemű célját (mi óvatosabbak vagyunk s még az irodalmi kifejezés «céljával» sem foglalkozunk, mert egy szükséglet kielégülésének tekintjük), annyi bizonyos, hogy hatásában mindkettő érzelmek, hangulatok rezonanciáját ébreszti. Eredetileg együtt is járnak: a görög «lyra» szó is erre vall, s tudjuk, hogy nemcsak a «lyrai», hanem az epikus költeményeket is énekelték Homerostól Tinódiig. A görög, hindu és japán drámában elválaszthatatlanul együtt van a vers, ének, zene és tánc ritmusa. A vers fogalma sokáig egyértelmű az énekelhetőség fogalmával. Amikor racionalista korok a verset elszakítják a zenétől, elszakítják a költészettől is, s ellenhatásképpen mindig megjelenik valaki, aki oda tereli vissza (Verlaine : De la musique avant toute chose . . .).

A zeneiség nemcsak dallamosságot, lágy és zenei hangzást jelent. A «dallam», a hangmagasság váltakozása, egészen mást jelent zenében, mint versben, s a világ legdallamosabb verselőiről — Goethe, V. Hugo, Babits — tudjuk, hogy ebből a szempontból botfülűek. A «harmónia» is csak képes kifejezés, ha a költészetre alkalmazzuk — de a képet felhasználva, megjegyezhetjük, hogy egy-egy diszharmonikus hang külön saját-

ságos értéket adhat az *egész* harmóniájának — akár csak a modern zenében. A zeneiség egyik eleme, de távolról sem a legfontosabb, a természeti jelenségek hangutánzó visszaadása (ennek a zenében sincs komoly szerepe). A magyar nyelv különben igen alkalmas erre, az angolban pedig valóságos bravurokat csinálnak ezzel az eszközzel.

Kép nélkül szólva : a zeneiség a *hangulati elem kiemelése* a megfogható tárgyi elemmel szemben.

A zeneiség lényeges vonásait megtaláljuk az ótestamentumi és népies gondolatritmusban, amely a legmodernebb költészetből sem veszett ki. Például Kassák néhány sora : «Kimennék az erdőbe egy kis fáért, de nincsen puskám, amivel lelőhetném a csőszt, aki az árnyékban leselkedik — szeretnék egy karéj friss kenyeret, de nincsen lisztem, amiből süthetnék — tizenkét gyermekem van s kettő már ott ragyog a csillagok között az égen . . . Én se szegény, se gazdag nem vagyok... A gazdag ember haragszik rám s a szegény ember nem ért meg engem». *(Földem virágom.)*

Az inverzió — a szórend megváltoztatása — amellyel nemcsak versben, de a latin próza nagy művészeinél is annyiszor találkozunk s Flaubertnél újra, tudatosan támad fel : a zeneiséget szolgálja, zenei értelemben teszi a «kellő szót a kellő helyre».

Nem jelent elszakadást a zenétől — elvben — a szabad vers sem, amely egyébként történetileg (Walt Whitman) egy időben jelentkezik a drámai zene formáinak meglazításával.

A dalforma fejlődésével párhuzamosan halad a *rím* kialakulása. Kezdve a betűrímnél (alliteráció), amely az ős germán költészettől a modern szabad versig (Verhaeren), sőt a prózáig — Dickens

stb. — megtartja elevenségét, folytatva a román nyelvek harmincszor is megismétlődő asszonáncain, az öt-hat szótagra terjedő perzsa rímjátékokon, egészen a középkori latin költészettől máig ismert európai tiszta rímelésig: mindenütt megtaláljuk ezt a logikailag nem magyarázható szükség-érzetet, hogy szót szóval, sort sorral valami hangzási (nem értelmi) eszköz útján kapcsoljunk össze. A betűrím az ének ritmusát teszi nyomatékosabbá, a sorvégi rím a zenei frázis befejezését. Hogy a rímelés nem akar a logika síkján mozogni, azt legérdekesebben a magyar vers fejlődése bizonyítja. Képzőkkel és ragokkal terhelt nyelvünkön nehéz tisztán rímelni, ha az azonos képzőt és ragot nem számítjuk rímnek. A halhatatlanok — csalhatatlanok rímelés elkerülhetetlenné tesz valami kierőszakolt logikai párhuzamosságot a rímelő sorok közt — lásd Gyöngyösi, sőt sokszor Csokonai verseit is. De ez a fajta rímelés meghalt, elméletileg is «tilossá» vált, mihelyt költőink megérezték, hogy a vers nem logikai gyakorlat, s inkább a népdal asszonáncaihoz, egyszerű rímeihez tértek vissza a Gyöngyösi-féle, éppen csengésbongásával zeneietlen rímeléstől. Arany kívánatosnak tartotta, hogy a két rímelő szó más-más beszédrész is legyen.

Kosztolányi (*A rímről*, Balassa-emlékkönyv) nem ismeri el ezt a szabályt, de lényegéhez mégis közeljár, amikor az *elillant-visszacsillant* rímet dícséri (az első szó *t*-je a mult idő ragja, a másodiké műveltető képző).

Sokkal «szembeötlőbb», hatásosabb eszköz a rím, semhogy idővel, a zenétől függetlenül, mintegy öncéllá ne válnék bizonyos költőknél, bizonyos korokban. Így hozza létre pl. a szótár felszabadu-

lásának segítségével, a francia romantika a «gazdag rím» kultuszát ; így keresnek (már igen régen, a troubadour- és meistersinger-költészetben) új hatásokat a rímek bonyolult elhelyezésével (minden költőnek saját, egyéni strófa-formát kell «feltalálnia»), s mindez ugyanakkor, amikor túlságosan felhívja a figyelmet a rímre, egyúttal homályba borítja igazi jelentőségét. Maga a költő is többékevésbbé erőszakos, tisztán értelmi funkciót végez, amikor egy szóra «rímet keres» s a megtalált rím elé egy sort, amely értelmileg, az erőszakoltság látszata nélkül, hozzáillik az előző sorhoz. Ha az alkotás módjára nézve szabályokat lehetne felállítani, bizonyára «tilos» volna a rímelésnek ez a módja ; így is alighanem ritka költő vallaná be, hogy egy-egy sora, tartalmával együtt, ennek a folyamatnak köszönheti születését. Boileau, aki a vers *értelmét* mindenekfölött fontosnak tartotta, elmondja, hogy Ars poétikáját először megírta prózában s aztán «szedte versbe». Így hát el kell hinnünk s el is hisszük neki, hogy tanító-költeményét sehol egy váratlan ötlettel nem gazdagította a rímkeresés ; de hogy költőibbé és zeneibbé nem tette ez a módszer, az is bizonyos. Viszont akár hosszas, logikus válogatás és mérlegelés (főként pedig : kritikai kiküszöbölés, félrevetés) után, akár egy csodálatos «ihlet» segítségével, mintegy magától jelenik meg a költő előtt a felcsendülő rímmel együtt az egyedül lehetséges, odaillő tartalom : a költő tüstént megérzi s vele úgy érezzük mi is, hogy más sor ezen a helyen nem állhatna, ez a két rímelő szó öröktől fogva arra volt hivatva, hogy *ezt* a tartalmat összefogja keretébe és pregnáns kifejezéshez segítse. Nyilván van ebben az érzésben valami illúzió is — ezt az

illúziót segít megőrizni Ady, amikor költeményeinek javítgatott fogalmazványait eltünteti — «nem akarom, hogy a konyhámba lássatok». A költő bizonyára szégyelné, hogy a rím már megvolt s öt-hat különböző tartalmú sort írt elébe, míg végre megtalálta azt, amelyben a kritika talán «spontán érzésének kifejezését» fogja magasztalni. A költőnek igaza van, ha őrzi az olvasó illúzióját — s a kritikusnak is, ha spontán érzések kifejezése helyett (amit soha, senkinél nem tudhat bizonyosan) — érzések adekvát, egyedül lehetséges, örök kifejezéséről beszél.

Minden formai megkötöttségnek legfőbb értelme az az illúzió, hogy annak, amit olvasunk, hallunk, látunk, okvetlenül, szükségszerűen *így kell lenni*, más kifejezés itt nem volna helyén. (Prózában ez az érzésünk nem oly erős, de máris utalok Flaubert később említendő törekvéseire.) A rím paradoxona az, hogy noha a rímmel összekötött sorok tartalmának szükségszerűsége gyanús lehet az olvasónak : ezt az eszünk koholta gyanút megérzésünk tökéletesen elfojtja. Sőt nemcsak a rím : az alliteráció, a ritmus is képes évszázadokon át változatlanul megőrizni egy közmondást. Szegény ember szándékát boldog Isten bírja, ebből nem lehet elvenni, ehhez nem lehet hozzátenni semmit. Goethéből tucatszám idézhetnénk sorpárokat, ahol a rím mintha örök időktől fogva érvényes kapcsolatokat fejezne ki. Ezek azok az esetek, ahol a művészi fordítás valóban lehetetlen (nem is szólva egy-egy ilyen sor egyéb zenei tulajdonságairól, magánhangzók színezetéről — Über allen Gipfeln ist Ruh!).

A rím paradoxonának másik fele : amikor a költő, a tartalmi kifejezés érdekében, ledobja ma-

gáról a kötött forma és a rím nyűgét s logikusan azt kellene várnunk, hogy ömleni fognak belőle a «végleges», «szükségszerű», «másként-nem-lehet» kifejezések : megdöbbenve tapasztaljuk, hogy ritkán tud teljesen meggyőzni bennünket. Ismétlem, van ebben valami paradoxális. Mert ha egy tízszótagos versben valamilyen főnév előtt a «nagy, szent, bús» jelzőket találom, könnyen felébredhetne bennem az a gyanú, hogy kilencszótagos sorban a három közül valamelyik elmaradt volna — tehát egyik sem szükségszerű. De ez a gyanú nem szokott felébredni (rossz versről, ahol a sorok henye szavakkal, «cheville»-ekkel vannak kitöltve, nem beszélek). Ellenben a szabad verset sorról-sorra, szóról-szóra gyanakodva olvasom, s a védelmező bilincsektől megszabadult költőnek nehéz a dolga, ha el akarja hitetni *érzésemmel*, hogy ennek a sornak itt okvetlenül tizenöt, amannak okvetlenül csak három szótagból kellett állni, s hogy itt vagy amott éppen két, vagy éppen három jelzőre volt szükség. Még ha nem gondolom is, hogy a költő «csal» ezzel az ellenőrizhetetlen, formátlan formával — akkor is nehezen hiszem el, hogy mondanivalóinak *ez* a végleges, örökkévalóságra szánt kifejezése. Az örökkévalósággal szemben a szabad versnek amúgy is nagy handicapje van — láttuk, hogy a kötött forma könnyen rögződik az emlékezetbe. Ami megmentheti : az benső muzsikája, a szótagszámoktól és rímektől nem szabályozott és nem segített ritmus, s az a szent felelősségtudat, amely nem engedi, hogy a költő egy fölösleges szót is leírjon. A racionálisan ítélkező, beleérzésre képtelen kritikus és olvasó sokkal nehezebb helyzetben van, ha szabad verset akar «megítélni», mint hogyha rímek és jámbusok

állnak rendelkezésére: ezért a «Császár ruhája» című Andersen-mese sokszor ismétlődik meg szabad versek kritikájában.

Lássuk most már, mi és mennyi a verssel rokon, zenei elem a prózában.

Eleve gondolhatjuk, hogy ez a rokonság a prózát a szabad verssel köti össze. Túlzás volna a művészi próza minden fajtájában zenei elemet keresni; de az is bizonyos, hogy «az az ember, akiben nincs zene», prózájának minden tökéletessége és ragyogása mellett valami hiányérzetet hagy hátra bennünk, s látni fogjuk, hogy ez a hiányérzet nemcsak prózájának hangzására, hanem egyéb írói kvalitásaira is kiterjed. A szó racionális értelmében nem lehet tökéletesebb prózát elképzelni, mint a Voltaire-é — világos, egyszerű, szabatos, fordulatos, ragyogóan elmés, irónikus stb. De nem muzsikál. Nem azért, mert nem csengenek, nem szonórusak a mondatai (bár ez is hozzátartozik a muzikalitáshoz), hanem mert semmi egyebet nem mozgatnak meg bennünk, mint a logikus észt (s legföljebb az érzékeket).

Tartalmilag a próza zeneisége ugyanabban a tulajdonságban rejlik, hogy t. i. nemcsak tényeket közöl, gondolatokat kapcsol, érzéki benyomásokat evokál, nemcsak érzelmeket «fest» vagy elemez: hanem a megtalált kifejezéssel túlmegy a szó kifejezőképességének határán. A Voltaire-tanítvány Anatole France *ebben* különb mesterénél: lényegileg racionális mondanivalójának meg tudja adni azt a zenei kíséretet, amely halk basszusként továbbrezeg az olvasó lelkében. (A mellett megvan mondataiban az a külső, formai zeneiség is, amelyre alább térek rá.) Természetesen, minél kevésbbé tisztán racionális az író

mondanivalója, annál könnyebb a «tartalmi» zeneiséget megérezni prózájában (Nietzsche Zarathustrája!) A legigazibb példát erre a zeneiségre a misztikus írók adják (modern kiadásban: Maeterlinck).

A formai zeneiség két eleme: a ritmus és a hangzás.

A próza *nem* akkor ritmikus, ha kötött versre emlékeztet vagy éppen próza-sorokba írt vers. Ennek egyenesen bántó a hatása. Amit a régiek «numerusnak» neveztek s a görög és latin próza már szinte túlontúl is kiművelt: az egy fínom füllel észrevehető ritmikus váltakozása rövidebb és hosszabb mondatoknak, összetett mondatok, körmondatok egyes részeinek, egyes «szólamoknak» (értelmileg összetartozó szócsoportoknak). A mondat emelkedése vagy — szükség szerint — esése a vége felé. Egyenletes haladás az utolsó, kiemelt, fontos és hangzatos szóig. A «pointe» ebben az értelemben tökéletesen megfelel a zenei lezárásnak. A magyar szórend, amely a mondat legfontosabb részeit elől csoportosítja, úgyszólván csak akkor engedi meg ezt a szerkezetet, ha «felfüggesztjük» a pointe-nek szánt szót, s ennek a módszernek sűrű ismétlése modorossá, egyhangúvá tenné a stílust. Ezért nem tudjuk fordításban visszaadni pl. egy francia mondat zenei felépítését, amelyben a fontos, hatásos szó természetszerűen a mondat végére kerül. Eredeti szövegben, mondanom sem kell, minden nyelv írója a maga nyelvének benső muzsikájához alkalmazkodik. A magyar próza ritmusa éppen úgy ereszkedő jellegű, mint a magyar versé. Az első szótagra eső szó, illetve szólam-hangsúly determinálja mind a kettőt. Ennek messzebbmenő szer-

kezeti jelentősége is van. A prózai mondat leghangsúlyosabb része az első szólam. A magyar népdal leghangsúlyosabb része az első sor. És két lírikus-nemzedék heinei «pointirozása» után Ady Endre ismét visszahelyezi a magyar vers súlypontját oda, ahol a nyelv szelleménél fogva, a magyar nyelv muzsikájánál fogva lennie kell: az elejére. *(Földessy.)*

Példák bemutatására nem lévén helyem, nem részletezhetem a próza ritmizálásának apró fortélyait. Hiszen a mondatok vagy szólamok időtartamán kívül játszhatik az író az egymásmellé sorolt szavak hosszúságával vagy rövidségével is s tetszése szerint «írhat elő» lihegően gyors vagy méltóságosan lassú tempót a mondatainak, rászuggerálva ezt a tempót az olvasóra is. Vers és próza egyaránt játszhatik a kötőszó-kihagyás vagy ismétlés (s általában a kihagyás és ismétlés) eszközeivel, szólamok paradox vagy ellentétes értelmű, de hangzásban mindig frappáns szembeállításával stb.

A hangzásnak egyik primitív eleme a stilisztikák követelte «jóhangzás», ami egyszerű racionális művelettel is elérhető és ennélfogva megtanulható dolog. A hangzóilleszkedés törvényével terhelt magyar nyelvben pl. ügyel az ember arra, hogy csupa e-betűs szót ne soroljon egymás után (ámbár, mint minden szabály, s főleg minden stilisztikai szabály, ez is megtűri a kivételt. Utalok Babits *Feketeországára* s a *Laodameia*-beli kórus Swinburne-szerű bravúrjára. Előbbiben éppen a veszedelmes *e* hanggal éri el a kívánt — szóval ki nem fejezhető — hatást, utóbbiban egész versszakokat épít fel egy-egy magánhangzó uralkodására. Ugyancsak tudatos egyhangúság-

gal hat ez a sora: «Utolsó korsó, olcsó nagy koporsó...»)

A próza hangzása, függetlenül a megtanulható ügyeskedésektől (amelyek amúgy is csak negatívumokban, vaskos hibák elkerülésében nyilatkozhatnak meg), éppoly titkozatos lelki munka eredménye, mint a versé. Nem mellékes a legtárgyilagosabb, legrealisztikusabb elbeszélésben sem. Sőt talán nem túlzok, ha azt mondom, hogy a naturalizmus stilisztikai szabadságharca új jelentőséghez juttatta. Mert amióta az ú. n. «költői» eszközök, felkiáltások, hasonlatok, képek, szónoki nekilendülések, «hangzatos» szavak ki vannak irtva a prózából s az írónak látszólag csak a reális, «közvetlen, világos és szabatos» elbeszélő hang áll rendelkezésére: a könyv első lapjain csak abból ítélhetjük meg, íróval van-e dolgunk vagy sem, hogy a *prózája hogyan hangzik*.

Az írónak a muzsikus fülével kell hallania minden mondatát, mielőtt vagy miközben leírja. Flaubert, aki ezer aprólékos szabályt tűzött maga elé (egy minden nyelvben megszívlelhetőt megemlítek példaképpen: hogy az egymást követő mondatok ne «rímeljenek», vagyis ne végződjenek ugyanazzal a nyelvtani alakkal), fáradságos szóválogatásai közben megállapította, hogy a keresett abszolút értékű, kőbefaragható kifejezés mindig az, amelyik *zeneileg* beleillik a mondatba.

A szavaknak ezt a zenei egybeilleszkedését éppoly lehetetlen az értelem nyelvén megmagyarázni, mint egy zenei motívum «tartalmát elmondani». Maga a «stílszerűség», hogy t. i. a felvett hanghoz nem illő szó — emelkedett beszéd közben népies vagy durva kifejezés, költői téma tárgyalásánál kereskedelmi vagy technikai szakkifejezés

— ne kerüljön a mondatba : először is negatívum, másodszor az újabb irodalom és költészet még ezen a szabályon is hatalmas réseket vágott. Ady egyik versében a «frászt» emlegeti, a nélkül, hogy ez a vers tragikus komolyságának rovására lenne. (Viszont igaza van Hatvanynak, amikor ebben a sorban : «Szinte sercent, hogy nőtt a fű», kifogásolja a sortöltő, melódiagyengítő «szinte» szót.)

(Szabály és magyarázat híján vegye kezébe az olvasó Mikes leveleit, Kossuth valamelyik beszédét, Jókai akármelyik könyvét — ezekben könnyű a próza muzsikáját felismerni. Iskolázottabb füllel meghallja aztán a mai írók nyelvének mélyebbről hangzó zenéjét is. Franciául olvasók Flaubert-t, Maupassant-t, France-ot s a modernek közül Proust-ot tanulmányozzák ebből a szempontból. Az utóbbinál különösen érdekes, hogy a bonyolult, hosszú, minden lelki rezdülést nyomon követő mondatokban mennyi zenei lendület és micsoda szonoritás van.)

(Festőiség és plaszticitás.) A nyelvi fantázia megnyilatkozásának legfontosabb, de távolról sem egyetlen módja a zeneiség. Legfontosabb, mert legszorosabban függ össze az alkotás intuitív voltával. Természetes, hogy amikor a nyelvi kifejezés ezerféle módjáról valami egybesűrített jellemzést akarunk adni, elsősorban ezzel foglalkozunk s csak kiegészítőül soroljuk mellé a többit. Jogunk van ehhez azért is, mert a többi tulajdonság igen jól megfér ezzel a főtulajdonsággal.

Az esztétikus ugyanabban a helyzetben van, mint a művész : a kifejezhetetlennel küszködik s képeket keres, hogy megérttesse magát. Ilyen szókép az is, amikor a nyelv zeneiségéről beszélünk. Az egyik kifejezhetetlent ábrázoljuk a másik

kifejezhetetlennel. Ugyanezt tesszük most, amikor a nyelvi fantázia más megnyilatkozásait a többi művészettel hozzuk kapcsolatba. E szóképek használatát azonban igazolja az, hogy a *maga módján* a nyelv csakugyan létrehoz a többi művészetnek megfelelő hatásokat. A többi kifejezőeszközök is átgázolnak néha egymásba, képes vagy valóságos értelemben : a zene «fest», a festő néha «plasztikus» hatásokat ér el, a szobrász a fény és árnyék játékával festői hatást. Más helyre tartozik, hogy ez az átgázolás nem történik-e némelykor az illető művészet rovására (amikor a képzőművész az irodalom területére tör be és mesélni vagy tanítani akar). Itt elégedjünk meg azzal, hogy amikor a nyelv «festőiségéről» vagy «plasztikitásáról» beszélünk : ez nem valóságos átgázolást jelent, csak képes kifejezés, amelyre az esztétikusnak szüksége van.

A nyelv tehát ott áll egyik örök feladata előtt : hogy a látható és tapintható, egy szóval : érzékelhető világot kifejezze. Hogy ez az érzékelés megfelel-e valami objektív valóságnak : az nem tartozik rá. Nem filozófus ő, nem kell, sőt nem is szabad okoskodnia, kételkednie, nem osztályozhatja semmiféle elv értelmében az érzékléseket. Más dolga van — azt mondanám, nehezebb dolga, de ez tulajdonképpen nem igaz : vannak, akikre nézve ez a feladat teljességgel megoldhatatlan, ő pedig semmi egyebet nem tud, mint ezt a feladatot megoldani. Nagyságának legfőbb mértéke, hogy ez mennyire sikerül neki.

Meg kell találnia a lényegét valaminek, amiről nem tudjuk, hogy egyáltalán — micsoda. Mi, okoskodók tehát nem találhatjuk meg, ő azonban — rátapint. Az okoskodó nem veheti hasznát

annak, amire ő rátapintott (bár megesik, hogy a filozófia meglepetten igazolja egy ősi, intuitív sejtelem, egy mitosz, egy költői kép «igazságát», azt t. i., hogy az ő okoskodásába beleillik), de mindegy, a lényeg, amelyet megmagyarázni nem tudunk, ki van választva a dolgok és tulajdonságok káoszából, szemünk előtt áll vagy tapintásunk ügyébe esik, «közölte magát velünk» — ki van fejezve.

A szerint, hogy a kifejezés vizuális vagy taktilis jellegű, beszélünk festői vagy plasztikus voltáról. Rövidség kedvéért a legismertebb példákra hivatkozom: Petőfi képet vetít a szemünk elé, távlattal, levegővel, színnel (és mozgással: színes mozgófényképet). Arany többnyire közelről mutatja, plasztikusan érzékelteti a tárgyat.

A művész a képben mindig kifejezi önmagát is, egyik nyiltan és tudatosan, másik talán akarata ellenére. Ezért szubjektív és objektív ábrázolás közt ellentét inkább csak a szándékban van, a valóságban legfeljebb fokozati különbség: több vagy kevesebb szubjektivitás. Könnyű felfedezni a szubjektivitást Petőfi képeiben (Mint elűzött király országa széléről . . .) s nehéz a *Salammbô* objektív szándékú leírásaiban.

Az iskolakönyvek sok fajtáját különböztetik meg a költői kifejezés eszközeinek. Egy sincs ezek között, amelyet a köznyelv ne használna a maga módján, sőt a metafora vagy a megszemélyesítés valósággal bele van építve a nyelv ősi anyagába. Ezek az ősi képek valami fogantyút adnak annak megértéséhez: hogyan ábrázolja az ember önmagán keresztül a külső világ minden jelenségét. A jelzőt, hasonlatot, szimbolumot mind nem költők találták ki, hanem az embernek az idők homá-

lyába vesző, kifejezést kereső ösztöne. A nép beszédjének képgazdagsága, az a dúsan ömlő «lelés», amelyről már Erdősi Sylveszter János áradozott, s amely bizony nem felülről «süllyedt» a nép közé: egy természetes, ősi ösztön bizonysága. Ez az ösztön dolgozik erősebben a költőben, mint a racionális szókapcsolásokra szorított átlagemberben. Az értelem munkája itt is negatív: válogatás a kínálkozó kifejezésmódok között.

Legtermészetesebb támasza a magában nem elég kifejező szónak a jelző (ige mellett a módhatározó). A költői intuíció — amelyet a nép eleven beszédjében annyiszor élvezhetünk — abban nyilatkozik meg, hogy külön-külön talán egyformán elkopott szavakat új kapcsolatba hoz egymással. Régebbi költőink közt Berzsenyinek és Vörösmartynak vannak megdöbbentő erejű szókapcsolásai. Adyból kötetrevaló jelző-szótárt lehet összeállítani. Többnyire nem maguk a jelzők újak, — bár Ady sok új összetételt, szokatlan particípiumot stb. alkot — hanem a jelzett szóval vagy (ha több sorakozik egymás után) egymással való kapcsolatuk az új. Ady stílusának minden ismerője rögtön látja, hogy ezek a találomra kikapott jelzős kifejezések csak tőle származhatnak: szerelmetlen, boldog, ékes, hideg Valóság; rest, döcögő jövő; Magyarságomnak borzasztó, útált és átkozott szerelme; hű, bánatozó, napverte, bús magyar nyarak stb. Egyes jelzők sűrű használata jellemzője lehet a költő stílusának, mint Adyénak a nagy, szent, bús. Még csak nem is ritka jelzők ezek, s az ismétlésük mégis erősen hozzájárul Ady tragikus stílusának színezéséhez.

A homerosi «állandó jelző» ősi, alkalmas fogás a primitív, de könnyen megrögzíthető képalko-

tásra. Lényegében ezt a módszert tanulták el új- és legújabbkori írók, amikor egy-egy tic-kel, állandóan visszatérő mozdulattal vagy szójárással rögzítik alakjaik képét az olvasó emlékezetébe (Dickens, Th. Mann).

A jelzőnél is nyilvánvalóbban támaszul szolgál a hasonlat. Bevallása annak, hogy a szó maga megvilágításra szorul. A városi nyelvből s ezzel együtt a realisztikus irodalomból is ki kezd veszni ; a nép nyelvében ma is meglepő gyakran találkozunk vele. A homerosi nagy, felépített, mozgalmas hasonlatok kihaltak az epika halálával, de amikor még Arany élt ilyenekkel a *Toldi*-ban, a prózában sem riadt vissza tőlük Eötvös József.

A hasonlat mankójellegét azonban az ősi nyelv is érezte, hiszen a hasonlatnak metaforává való összerántása ősrégi jelenség. A metafora : a mankó eldobása. Miért dadogjak arról, hogy az üveg összeszoruló része olyan, mint a nyak, a nyár középső része éppen úgy középen van, mint a derék? Egyszerűen az üveg nyakáról, nyár derekáról beszélek. A fölösleges magyarázkodások kikopnak a nyelvből — így születnek meg a tankönyvekből ismert többi képes kifejezések is. A maguk rendjén elkopnak, közhelyekké válnak ezek is, nem adnak többé világos képet : ekkor kezdődik a költő szerepe, aki új kapcsolatokat teremt, új metaforákat stb. alkot.

A hasonlat és a tudatosan alkalmazott szóképek eltűnhetnek a prózából, de ma is nehezen tudnánk olyan lírát elképzelni, amely — ha mégoly «intim» hatásokra törekszik is — meg tud lenni nélkülük. Általában van egy könnyen észrevehető különbség az epikus és lírai hasonlat kö-

zött, amely az előadás objektív és szubjektív formájának felel meg. Az epikai hasonlat (még ha, kivételesen, valami lírai hév keveredik is bele, mint pl. a Toldi hímszarvas-hasonlatába) külső szemléleten épül és szerkezetileg többé-kevésbbé a lefejthető dísz szerepét játssza. A lírai hasonlat, még ha terjedelmében epikussá szélesedik és időtartamot foglal is magában : mindig belülről van kivetítve és szerkezetileg hordozó eleme, teste a költeménynek. (Megérdemelné az elemzést ebből a szempontból Vajda : *Húsz év mulva* c. költeménye, amely *egy* nagy, fejlődő, folytatólagos hasonlaton épül s a vers testét alkotó hasonlaton belül csakúgy ontja a képeket.) Ilyen lényeges szerkezeti elem a népdalt bevezető természeti kép is.

Az ősi képalkotás eszközei közül megmarad a megszemélyesítés is (Párizsba beszökött az ősz) s úgyszólván mitológiává szélesedhetik (pl. Adynál). Nyelvi kifejezése — versben és prózában egyaránt — az, amit Szabó Dezső «a mondat igésítésének» nevez s többnyire nem más, mint közömbös, inkább nyelvtani szükségességet jelentő igék (pl. a «volt») helyettesítése határozott cselekvést kifejező, tartalmas igékkel. Ez nemcsak nyelvi gazdagságot és színt jelent (Ady verseiben, Szabó D. és Tormay Cécile prózájában stb.), de a tárgyak vagy jelenségek megszemélyesítését, mitológiai jellegű megelevenítését is. (L. még Adynál : «Szinte sercent, hogy nőtt a fű, Zengett a fény, tüzelt a Nap. Szökkent a lomb, virult a föld, Táncolt a Föld, táncolt az Ég s csókolt minden az Ég alatt» . . . *Májusi zápor után.*)

A képnek egész történetté való kiszélesítése az allegória (pl. Baudelaire : *L'Albatros.*) Könnyen

kisiklik a tiszta művészet határai közül, akár azzal, hogy a költő magyarázatot fűz hozzá, ami az allegorikus festményre biggyesztett címnek felel meg s azt jelenti, hogy a művész a maga eszközeivel nem tudott mindent elmondani, amit akart, akár pedig azzal, hogy a költő összejátszik az olvasóval és bizonyos külső körülmények miatt az olvasó tudja, hogy a költemény többet és mást jelent, mint amennyit szavai mondanak (Arany, Tompa allegóriái az abszolutizmus idején).

Hajlékonyságában talán legelevenebb nyelvi kifejezőeszköz a *szimbolum*. Éppoly ősi és halhatatlan a nyelvben, mint a képzőművészetekben. Hajlékonynak azért mondhatjuk, mert ha a jelkép valamelyik tulajdonsága felidézte az olvasóban vagy szemlélőben azt, amit az író ki akart fejezni: szükség szerint más-más közös tulajdonság kiemelésére is használhatja, állandóan foglalkoztathatja vele az olvasó vagy szemlélő fantáziáját s megéreztethet sok mindent, amit szóval kimondani nem lehet. Amennyivel tömörebb a metafora a hasonlatnál, annyival tömörebb a szimbolum a metaforánál. A szimbolikus ábrázolás, éppen mert szigorúan a lényegre, a legbenső tulajdonságokra szorítkozik, alkalmas arra, hogy általános érvényt adjon az ábrázolt jelenségnek. A drámában minden szónak, minden gesztusnak megvan az a hajlandósága, hogy szimbolikussá váljon; ez a magyarázata annak, hogy a naturalisztikus dráma, könnyen megszámolható és megokolható kivételektől eltekintve, sohasem tudta meghódítani a színpadot: mert tele van az életből nyersen kikapott esetlegességekkel, amelyeket nem tudunk szimbolikusnak érezni. Lényegében minden dráma szimbolikus; az ú. n. szimbolikus dráma abban

különbözik a többitől, hogy bizonyos szimbolumok vezérmotívumszerűen, más-más értelemben újra meg újra kiemelve vonulnak végig rajta (Ibsennél: a vadkacsa, a rosmersholmi fehér lovak stb.). A szimbolikus motívumok ugyanilyen végighúzódását figyelhetjük meg a romantikus és naturalista regényben (Hugo, Zola). A lírában új élmények kifejezéséhez segít hozzá a szimbolizmus (Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Ady), arra kényszerítve az olvasót, hogy ne racionális «megértésre», hanem a szimbolum-alkotó lelki folyamat átélésére törekedjék. (*A fekete zongora, Az alvó csókpalota* stb.)

Végezetül: akár «zenei», akár «festői» értelemben fogjuk fel a nyelvi kifejezésnek itt felsorolt eszközeit — az íróra elsősorban az jellemző, hogy milyen árnyaló-művészettel használja ezeket az eszközöket. Minél gazdagabb egy nyelv rokonértelmű szavakban és kifejezésekben, annál erősebb fegyver az író kezében, de annál fínomabb érzéket is követel meg tőle. (A nyelvek különböző árnyalatgazdagsága is nehezíti az igazi fordítást.) Abból is ki lehet elemezni az író jellemrajzát, hogy adott esetben a kifejezőbb árnyalatú vagy csengőbb hangzású szót választja-e. A romantika, azonkívül, hogy a csengő hangzású vagy festői asszociációkat keltő szavakat szereti, árnyalatok helyett kontrasztokkal dolgozik. Az ellentétek örökös hajszolása nemcsak az ábrázolást torzítja el, de stílus tekintetében is azt az érzést kelti, hogy az író nem bízik saját kifejező erejében s titkos félelmét ellensúlyozza rikító kontrasztokkal. Történetileg igazolja ezt, hogy Victor Hugón kívül, aki mindig és mindenáron a hatás maximumát akarta kicsikarni, leginkább középszerű-

ségek és dilettánsok élnek szívesen a kontrasztok halmozásával és kiemelésével.

*

A kifejezésnek itt vázolt örök eszközei korok, irányok, egyének szerint más-más színt nyernek. Mindhárom szempontból fontos a hasonlatok, metaforák, szimbolumok megválasztása. Amit stílszerűtlenségnek, a stílusból való kizökkenésnek nevezünk, többnyire nem más, mint tárgyi zökkenés a szóképekben. Lehet ez célzatos is, irónikus vagy nevettető hatás erdekében, vagy néha egyszerűen «pour épater le bourgeois». Ha akaratlan, akkor gyöngeség jele. Minden kornak megvan a maga fogalma arról, hogy pl. az óda vagy a tragédia fenséges, patetikus stílusához milyen képek illenek. Ma, a romantikus és naturalista szótárforradalom után sem tartjuk a verses dráma stílusához illőnek azt, amit Shakespeare kora elfogadott, s legföljebb körülírással emlegetnők azt az italt, amelyre Antonius ráfanyalodott harctéri nyomorúságában. De ha klasszikus és romantikus, idealista és realista stílusokat (az egyéni árnyalatokról nem is beszélve) el akarunk határolni egymástól s elemezni akarjuk, hogy egyikben vagy másikban hogyan nyilatkozik meg a pátosz, az objektivitás, a humor, a szellemesség stb.: vagy maradjunk meg *egy* nyelv határai közt, vagy ne feledkezzünk meg a fordítás lehetetlenségéről. Horatius egyszerűbb, Shakespeare természetesebb és realisztikusabb, mint a közkeletű fordítások nyomán hinné az olvasó. Sok drámai szörnyszülött termett meg kontinensszerte azért, mert szerzőjének csak fordításon keresztül volt fogalma Shakespeare stílusáról, amelyet utánzott

A fordítás egyformán kongó pátoszba moshat össze olyan stílus-ellentéteket, mint Shakespeare és Corneille.

Az író stílusa — kép-anyaga, színezése, szókincse — élő és fejlődő egység, de egység. Ez az egység magában foglalhatja a pátoszt és a komikumot — az alantas, szófacsaró komikumot éppen úgy, mint a magasabbrendű szellemességet. A két stílus párhuzama — más-más szereplők szájába adva — szinte sematikusan van meg a spanyol drámában, kevésbbé gépiesen Shakespeare-nél. Mint említettem, a hindu drámában a két stílusnak két külön nyelv a hordozója. Regényben legszembetűnőbb példája ennek a párhuzamosságnak a *Don Quijote*.

Ma, amikor az irodalom nyelvi határai a végtelenségig tágulnak prózában és versben egyaránt, a stílus-egység igen fontos kritériummá vált irodalom és nem-irodalom elhatárolásában. A «nyers élet-darabokat» csak ez olvaszthatja művészetté. Tárgyilag az író, a költő mindenről beszélhet, s hogy a realizmusban meddig mehet, annak nem-esztétikai feltételei is vannak (erre később még rátérek). A nyelvi realizmusnak erkölcsi, illendőségbeli stb. meggondolásoktól független esztétikai határa az, hogy az olvasó *képet* — tehát stilizált, keretbefoglalt valóságot lásson maga előtt s ne a kézzelfogható anyagba ütközzék.

A nyelvi ábrázolás tárgya minden lehet, amivel a nyelv adottságai meg tudnak küzdeni. A nem-érzékelhető világ: gondolat, érzés, hangulat, s az érzékelhető világ továbbfejlesztése a képzelet útján. Magából az érzékelhető világból mindaz, amit a képzőművészetek perspektívikusan vagy plasztikusan ábrázolnak, de azonkívül a többi

érzéklések is (gondoljunk a szaglási érzéklésekre Baudelaire-nél és Zolánál, az ízlésre Huysmansnál) s ezeknek keveredése (Hugo vizuális képe, Párizs harangjainak zúgásáról, Rimbaud hang- és színkeverése a «magánhangzók szonettjében»). Nincs irodalmi vagy költői és irodalomból-költészetből elvileg kirekeszthető tárgy, imától káromkodásig, ideális szépségtől a «dög»-ig.

A nyelvi és perspektívikus vagy plasztikai ábrázolás közt első tekintetre megnyilatkozik egy olyan különbség, amellyel Lessing a maga korának racionalisztikus módján bőségesen foglalkozott s felhasználta ezt a különbséget az egyes művészetek pontos elhatárolására *(Laokoon)*. A nyelvi ábrázolás időbeli, a másik kettő térbeli. Nem beszélt a zenéről, még kevésbbé a nyelvi és zenei kifejezés rokonságáról s így okfejtésének világos logikáját nem zavarta meg az a gondolat: *van* művészet, amely a tér és idő kategóriáiból kikapcsolódik, *van* kifejezés, amely e kategóriáktól függetlenül születik meg és hatásában is független tőlük. A maga szempontjából igen meggyőzően mutatja ki, hogy Homeros a térbeliséget időbeliséggé változtatja Achilles pajzsának leírásában, amikor a pajzs *készítését* mondja el — s való igaz, hogy Aeneas pajzsának leírása kevésbbé mozgatja meg képzeletünket, mert Vergilius nem vette észre vagy nem akarta utánozni ezt a felfogást. (Mellesleg gondoljunk itt arra, hogy az egyik hallgatóknak, a másik olvasóknak írt.) Lessing azonban nem látta a nyelvi kifejezés ősi szabadságharcát az *időbeliség* ellen, amellyel az irodalmi mű *szerkezetének* kérdésénél fogunk részletesebben foglalkozni. De már itt hivatkoznunk kell erre a szabadságharcra. A költői kifejezés szolgálatába álló

nyelv mélységesen rokon a zenével és idegen attól az észtől, amely mindent csak térben és időben tud elgondolni. Igen, mozgásban, változásban és (mert jobb szót erre nem tudunk) egymásutánban fejezi ki a dolgokat. De amennyire fontos neki a mozgás, a változás, annyira nem tud mit kezdeni azzal az intuitíve kifejezhetetlen, mert észbeli dologgal, az idővel. Hogy szerkezetileg már Homeros, a drámaírók és Horatius hogyan küszködnek vele, azt később látjuk meg, s azt is, hogy a XX. század írói meddig mennek az idő kikapcsolásában. Nyelvileg természetesen a lírának, a zenéhez legközelebb álló műfajnak van legkönnyebb dolga: a lírai költemény többnyire elejétől végig jelenidőben van írva,* s a sorok tartalmi egymásutánját senki sem érzi időbeli egymásutánnak: a költemény egész tartalma egyszerre «van jelen», időtlenül. Ezt az egyidejű, *vagyis időtlen*, jelenlétet kell éreztetnie a leírásnak is, akár a homerosi trükkel, akár anélkül. A kép megelevenítésének végre más eszközei is vannak, mint a cselekvés; gondoljunk ismét a zenére. Nyelvi fantázia kérdése, hogy az író meg tudja-e találni azokat a jellegzetes vonásokat s azt az egységes hangulatot, amely együtt tartja a kényszerűségből egymásutánban ábrázolt időtlenül-egy dolgot, tájat vagy embert.

Elbeszélésben a dolgok tartamának jelzése fontos lehet akkor is, ha a racionális időviszonyokkal egyébként nem törődünk. Azokban a nyelvekben, amelyek a folyamatos és befejezett cselekvést meg tudják különböztetni, az író ügyel is erre. Flaubert

* Sárközi György nagy történeti regénye (*Mint oldott kéve*) a mult időt úgyszólván száműzi, hogy annál erősebben megjelenítse egymáshoz fűzött képeit.

az *imparfait* sűrű használatával fejezte ki a tartamot. A mai magyar nyelv már csak egy mult időt használ; két elmúlt cselekvés egymáshoz való viszonyát legföljebb a ritkán alkalmazott «tettem volt» alak segítségével tudja kifejezni, a tartamot esetenkint kettőzéssel (ment, mendegélt), a folyamatos és befejezett cselekvés megkülönböztetése igekötők segítségével sikerül (levest evett — megette a levest).

Legkínosabb az időbeliség bilincse a lírához és a zenéhez legközelebb álló lélekboncolásnál. Ezt nem érezték azok az írók, akik csak «motiválták» alakjaik cselekedeteit s még azok sem, akik logikai alapon elemezték a lelki aktusokat (nem legnagyobb, de legismertebb és legvilágosabb példa: Bourget.) Az egyidőben jelenlévő és ható lelki tényezőknek a logikától s egyben időtől független, egymás mellé rendelése nyelvileg kétféleképpen talál kifejezésre. Az egyik a látszólag primitív, dadogásszerű, szakadozott mondatok sora (Dosztojevszkij, Maeterlinck, Karinthy) — a másik a hatalmas mondategység, sokszor háromnégyszeres, magukban ismét kisebb részekre oszló közbevetésekkel, amelyeket ha csak egymásután tudunk is elolvasni, de egyszerre kellene felfognunk, mint némely zenedarab három sorba írt kottáját. (Thomas Mann, Proust — és Joyce, akinél a mondat még ezeket a laza kereteket sem tűri meg s jóformán a végtelenbe folyik szét!)*

A klasszikus esztétika, amely tisztára logikai alapon áll, s a nálunk még uralkodó — a népies-nemzeti irányban gyökeredző — felfogás, amely

* «Emberfölötti munkára vállalkozik, aki tíz vaskos kötetben meg próbálja magyarázni azt, ami egyetlen pillanat alatt történik egy ember szívében». *(Duhamel: Éjféli vallomás).*

elsősorban «világosságot, érthetőséget, közvetlenséget» követel: természetesen nem egykönnyen barátkozhatik meg a kifejezésnek ezzel a módjával. Aki ebben a kérdésben állást akar foglalni, egyre kell vigyáznia. A világosság és érthetőség végső elemzésben jogos követelés, sőt én úgy fejezem ki, hogy a művészi alkotásnak mindenkihez kell szólnia. Az író azonban nem várhatja meg, amíg «mindenki» eljut a kulturális fejlődésnek arra a fokára, hogy az ő mondanivalója világos legyen előtte. Az ember és a világ kifejezése elérhetetlen, ideális cél, s a művész mindig közelebb jár hozzá, mint a közönség. Megértése tehát mindenképpen — munka. De ez a munka csak igen kis részben az értelem munkája: legfontosabb részében éppen úgy intuitív, mint a művészé. Ezért félrevezető a «világosság» stb. követelése — viszont ezért remélhető, hogy valamikor egyszerű emberek is élvezetüket találják ú. n. nehéz írókban: ha annyit megtanulnak, hogy miként kell közeledni hozzájuk.

Különösen veszélyes jelszó a «közvetlenség». Nem is mondhatjuk meg tökéletes bizonyossággal: van-e abszolút művészi közvetlenség a világon. Nem tudjuk, hogy a legközvetlenebb költőknél — Heine, Musset, Petőfi — mi van az élmény és a szó között. Egyik sem állította soha, hogy leírja a legelső szót, amely tolla alá kívánkozik — s kérdés, hogy ez a szó «közvetlen» hatású lett volna-e. A mellett ez az ő költészetük *hatásából* utólag levont szabály, ha végiggondoljuk, távolról sem vezet mindig érthetőséghez és világossághoz — amint ezt a világháború után keletkezett s eredeti alakjában rövidéletű szürrealista irány mutatja. A szürrealisták csakugyan «spontán» módon, felelőtlenül tapasztják egymás mellé leg-

vadabb eszmetársításaikat — de ezeket sem logikával, sem intuícióval követni nem lehet. (A. *Breton* manifesztuma: 1924.)

Abból, hogy a közvetlenséget egy kalap alá szokták vonni a világossággal és érthetőséggel, nyilvánvaló, hogy az intuitív átélésre nem hajlamos kritikus és olvasó legfőbb élvezete az intellektuális megértésben rejlik — s minél kevesebb fáradságába kerül ez, annál jobb.

Már most: természetszerűen, minden irodalmi műnek van több-kevesebb intellektuális tartalma. Nagy keservesen elmondhatjuk az Über allen Gipfeln ist Ruh «tartalmát» is. Akiknek ez a vers *ennyit* jelent: alatta állnak az esztétikai élvezés küszöbének. De vannak versek, amelyek több ténybeli dolgot, néven nevezhető érzést mondanak el, s mindenekfölött: van prózai elbeszélés, amely valóban széles teret enged az író és az olvasó intellektualitásának. Egy regény vagy novella tetszhetik az olvasónak a nélkül, hogy igazi mondanivalójáról vagy nyelvművészetéről fogalma lenne. (Különösen, ha fordításban olvassa és nem is férhet hozzá a nyelv szépségeihez.)

Pedig a prózai mű — elbeszélés, essay stb. — nyelve még akkor is sokat árul el, ha az író valamilyen elmélet hatása alatt tudatosan kerül minden zenei vagy festői hatást és *csak* intellektuális akar lenni (Stendhal). Ha elmélete azt parancsolja neki, hogy tárgyával szemben érzéketlen legyen (Flaubert), hogy mindent meglásson és híven leírjon mindent (Zola) — a benne lakó művész ki játssza az elméletet és olyan szavakat sugall neki, amelyek elárulják érzelmeit vagy válogatását a kifejezésre váró tények között. Az író, akarva-nemakarva, elmélete ellenére is, válogatni kény-

telen, hiszen az írás nem fotográfia, nem ábrázolhat egy síkban, egyszerre minden részletet; de válogatnia kell a rendelkezésére álló szavak közt is: s ez a kényszerű válogatás levetkőzteti. Egy kötőszó — a megfelelő helyen — felháborodást fejezhet ki; egy kötőszó elhagyása iróniát. Vannak par excellence személytelen, objektív műfajok és formák: az epika, a dráma, a párbeszéd (bárhol alkalmazzuk is). A párbeszéd — több-kevesebb realizmussal — a beszélőket akarja jellemezni stílusukban is. Az író száz ember különböző nyelvén szólalhat meg, szalónnyelven és argot-ban, sőt a mult nyelvét is felidézheti, archaizálhatja a párbeszéd stílusát és bizonyos esetekben komoly vagy tréfás szándékkal a magáét is. (Előbbire példa Arany: *Buda halála*, prózában Laczkó: *Német maszlag — török áfium*; utóbbira: Balzac: *Contes drôlatiques*, a XVI. sz. nyelvének pastiche-a). De az író még az epikai stílus és a párbeszéd mögött sem tud teljesen elbújni. A legszemélytelenebbnek szánt stílusból is kielemezhetjük az embert — s ez az elemzés tanulságosabb, mint a pozitivista irodalomtörténet fáradozása az életrajzi adatok, az élmények, vagy a faj, az időpont és a környezet tanulmányozásával. Mindezek az adatok csak egy kivonási művelethez segíthetnek bennünket: megállapíthatjuk, mit kapott kívülről az az író, akit mi stílusából ismerünk. Majd meglátjuk később, mi az értékük ezeknek a külső hatásoknak, ha az író mondanivalójáról van szó. A filológiai nyomozás, amely egy szó, egy jelző, egy kép vagy hasonlat átvételét mutatja ki: sokféle szempontból érdekes lehet, de művészi szempontból érdektelenné válik abban a pillanatban, amikor egy igazi költő (Balassa, Csokonai) magáénak

érezte és magához hasonította az átvett anyagot. Mert a szó, eredeti helyéről elvéve, eredeti helyzeti energiájától megfosztva, puszta anyag. Aki új foglalatba nem tudja illeszteni, új értéket nem tud adni neki: hiába lopta el, úgy jár vele, mint a kakas a gyöngyszemmel. Aki pedig tudja ezt: az «ott veszi vissza a maga jószágát, ahol találja». A szó az övé.

Az a foglalat, amelybe a bárhonnan került kifejezésnek be kell illeszkednie: *az «egyéni» stílus.* Tehát a stílus «egyénisége», stilisztikák kedvelt követelése, nem cél, amelyre az író tudatosan törekedhetik, hanem adottság. Fejlődik és változik, de szervesen, az emberrel együtt *egység* marad. Vannak az íróban tudatos stílustörekvések, de ezeket a törekvéseket és sikerüket is benső adottságok szabályozzák. Aki «valaki», az tartósan semmiféle meggondolás vagy külső hatás miatt nem léphet ki önmagából. Mily szánalmas és — természetesen — rövidéletű kísérlet az, amikor Petőfi Heinét akarja utánozni! Petőfi két-három vers után kigyógyul ebből a szeszélyből; de gyógyíthatatlanok azok, akik epigonságuk elől menekülve kétségbeesetten «keresik» a maguk egyéniségét. Ezek az egyénkedések még a nyilt utánzásnál is bántóbban árulják el az egyéniség hiányát: csupa össze nem illő, tarka cafrang — ruhának sem való, hát még húsnak-vérnek!

Hogy az író stílusát tudatosan élvezhessük s magát az írót úgy megismerjük belőle, hogy senki mással össze ne tévesszük: két irányból kell megközelítenünk. Belülről: elemeznünk kell mindazt, ami nyelvének színét-ízét megadja. Érzelmi vagy értelmi jellegét, ábrázolásának zenei, festői vagy plasztikus voltát (amiből érzéklésének uralkodó

elemére is következtethetünk), a kiválasztott anyag klasszikus stilizálását vagy realisztikus részletezését, a patetikus, közömbös, humoros vagy irónikus hangulatot ; az író eszmetársításainak tipikus folyamatát ; erkölcsi állásfoglalását a dolgokkal szemben, egyéni temperamentumát, sőt moralitását — ezt mind kiolvashatjuk abból, *ahogyan* a dolgokat elmondja. Stílusán végigkísérhetjük benső fejlődésének vagy hullámzásainak minden részletét.

Ehhez azonban el kell indulnunk a másik irányból is. Kívülről is meg kell közelítenünk — de nem a pozitivista irodalomtörténet eszközeivel. Nem azért, hogy «kivonjuk» az íróból, ami nem az övé — mert ismétlem : minden az övé, amit magábaolvasztott — hanem hogy ismerjük korának szellemét, erkölcsi felfogását, ízlését, kifejezésbeli szabadságát vagy megkötöttségét, a nyelv általános állapotát (volt-e már elfogadott irodalmi nyelv, stílushagyomány, uralkodott-e valamilyen divat, ránehezedett-e a korra egy nagy elől emléke stb.). Ez nemcsak a multra, de a jelenre is vonatkozik. Ma kulturális tekintetben nagy egységnek látszik Európa, s megesik, hogy egy nyugaton felbukkanó irodalmi divatot keleten hetek mulva felkapnak már. Tartalmilag, szellemileg a másolatot sokszor nem lehet megkülönböztetni az eredetitől. A nyelvvel azonban nehezen csalhat a legügyesebb utánzó is. Nyelvi- és stílus-hagyományokban évszázados különbségek vannak egyes országok között. A mai magyar prózaíró minden lépten-nyomon olyan problémák előtt áll, amelyek a francia számára már két-háromszáz esztendeje nem problémák. Egyénileg küszködik a nyelvhelyesség, a nyelvtisztaság, sőt

a nyelvtan tisztázatlan kérdéseivel. Ha negyvenötven évvel ezelőtt írt magyar prózát vesz elő: azon már félelmesen megérzik az idő nyoma. Húsz évvel ezelőtt «modernnek» ható szavak és fordulatok nevetségessé váltak. A francia író, hogy egyéni hangot adhasson, ezerfelé próbál rést ütni a beléjeidegzett klasszikus nyelven és stíluson — de miközben oldalfalait bontogatja, alapján szilárdan megveti a lábát. A magyar író lába süppedékes talajon áll és csákánya a híg levegőbe vagdal. Érzi a nyelv szellemét, — aki *ezt* nem érzi, igazán nem érdemli meg, hogy írónak nevezzék — de ez a szellem nem öltött testet a nyelvileg biztos és korrekt könyvek (átlagértékű könyvek) százaiban, a mindennapi élet nyelvében. (Volt Pázmányunk, volt Mikesünk, de prózánk nem az ő nyomaikon fejlődött.) Magyarul tehát könnyebb «egyéni» módon írni, mint franciául — de éppen mert a leküzdött ellenállás kisebb, kevesebb értelme van az eredetieskedésnek.

Ízlésbeli hagyományaink viszont elég szigorúak. Magyarul sok mindent nem lehet lenyomtatni, amit franciául, németül, sőt legújabban angolul is lehet: s a tiltó akadály nem a rendőrség, hanem a köz-ízlés, a magunk ízlése.

Ha így kívülről, az átlagos irodalmi nyelv és a köz-ízlés oldaláról közeledünk az íróhoz: a helyett, hogy elvennénk tőle valamit, kiegészíthetjük képét azzal, amiben kora szellemével rokon. Az igazán nagyoknak nincs mit félniök ettől a vizsgálódástól. Ők megelégedhetnek azzal, ha *jól* írnak koruk nyelvén. Mindazt, amiben koruknak fölébeemelkednek, megmutatja stílusuk benső elemzése. Ez a stílus pedig annál tovább marad eleven, minél kevesebbet vett át a kor múlékony divatjaiból.

A kifejezés fenntartója: a szerkezet.

Tegyük fel, hogy valami csodálatos szentlélek megszállja az egész emberiséget s egyszerre ledönti a kifejezés korlátait. Mindnyájan, keresetlenül megtaláljuk minden pillanatban azt a szót, amely lelkiállapotunkat, élményünket, érzéklésünket tökéletesen kifejezi és mások számára nemcsak «érthetővé», de a szó legmélyebb értelmében felfoghatóvá, újra átélhetővé teszi. Nyoma sincs bennünk többé annak a hiányérzetnek, amelynek kielégítését az írótól, a költőtől vártuk. A kifejezés nem meredek sziklák közt vékonyan csörgedező, nehezen megközelíthető forrás többé, hanem világot-elborító, parttalan víztömeg. Azt jelenti-e ez, hogy íróra, költőre nincs már szükség, nem marad tennivalója?

Nos, ha ez a csoda bekövetkeznék és mindnyájunk fejére leszállnának a tüzes nyelvek: egy pillanat mulva belátnók, hogy az íróra nagyobb szükségünk van, mint valaha. Varázslóinasként megalázkodva hívnók a mestert, hogy az áradatot korlátok közé szorítsa s kimerítse belőle azt a kancsó vizet, amely nélkül szomjan veszünk. Mert hiába állunk a víz közepén: a parttalan áradat olyan sekély, hogy elfut előlünk, ha utánanyúlunk; kicsorog ujjaink közül, ha nagynehezen merítünk belőle, nem enyhíti tantalusi szomjúságunkat. Titkos hasadékokat találni, ahol mé-

lyebben áll a víz, s a kimert vizet megőrizni — ez volna akkor az író feladata.

A megőrzés, a megrögzítés eszköze az a bizonyos kancsó — a forma, s ennek hordozója: a *szerkezet*. Mint ahogy a legszebb naplementéhez, a leghangulatosabb erdőmélyéhez is a festő teszi hozzá az örökkévalóság elemét, amikor keretbe foglalja és a maga lelkén keresztülszűrve rögzíti meg. És így tovább — minden művészetben.

A megrögzítés éppen olyan elsőrendű szükségletünk az élménnyel kapcsolatban, mint a kifejezés maga. És csodálatos, hogy a formának, a megszerkesztésnek mekkora rögzítő ereje van. Nemcsak a külsőséges, mnemotechnikai rögzítésről beszélek — arról a köztudomású tényről, hogy rímes sorok, alliteráló közmondások hogyan maradnak fenn szájhagyomány útján. A szerkezet ereje változatlanul tart fenn olyan műveket, amelyeknek benső tartalmát minden kor másként fogja fel (legvilágosabb példa az *Oedipus király*). De talán igaza van France-nak, aki azt mondja, hogy a halhatatlanság a félreértések sorozata, mert *minden* művet minden kor másként fog fel. S ha igaz az, hogy a mű tulajdonképpeni mondanivalója nemzedékről nemzedékre s talán országról országra változik, mert az új közönség a maga gondolatait, erkölcsi stb. felfogását olvassa bele: annál nagyobb, annál döntőbb a forma jelentősége. A kancsóképhez visszatérve azt mondhatjuk, hogy az író megteremtette azt a kancsót, amelyet a jövendő korok friss vízzel meríthetnek tele.

De hiszen változnak a formák is. Amit irodalomban és művészetben több-kevesebb fenntartással «fejlődésnek» szoktak nevezni, az jelentékeny részben a formák változása. Az ember ősi

kifejeznivalói viszont lényegükben nem változnak. Oedipus királyt ma bizonyára egészen másként fogjuk fel, mint Sophokles korában, sőt nem is nagyon tudjuk, hogyan fogta fel az akkori közönség: de azért azok az emberi ösztönök, amelyeket kifejez s amelyekre egy modern tudós nagy elméletet épített fel, kétségtelenül örök emberiek. Ellenben a dráma messze kalandozott már a sophoklesi formáktól.

Ez a két egymással szembenálló igazság a tartalom és forma örök paradoxona. Melyik tartja hát fenn a művet?

A tartalomról ezen a helyen csak ennyit: a halhatatlanság lehetőségét hordozza magában az a mondanivaló, amely tárgyánál fogva örök és általános emberi jelentőséget fejez ki. Az idők folyamán többé-kevésbbé, esetleg teljesen is, lekopik róla mindaz, ami a szerző egyéni reflexiója, korának erkölcsi vagy szociális felfogása. (Bűnös-e Oedipus?) Ugyanígy lekopik az, ami formájában, megszerkesztésében a kor múlékony szükségleteinek, felfogásának, esetleg divatjának tett tudatos vagy öntudatlan engedmény. A szerkezetből megmarad az, ami a műformában bennerejlő, statikus szükségesség — s ez az egyetlen, amit szabályként állíthatunk minden tartósnak szánt írói építmény szerzője elé.

De ha szabályról beszélünk, nem szabad az iskolás esztétikák vagy költészettanok hibájába esnünk, s ha statikát emlegetünk, ezzel a szóképpel nem szabad valósággal is átsiklanunk a fizika, a természeti törvények világába. Ezek a törvények egyformán érvényesek a Szent Péter-templom és a hindú sziklatemplomok építésénél, de az írásmű legelemibb szerkezeti törvényei sem egyforma

érvényűek Európában és Ázsiában, s még Európán belül is változnak, amint a közönség hallgatóból papyrustekercs-olvasóvá, vagy éppen nyomtatott könyv olvasójává változik. A dráma gyors lepergése fontos volt a görögöknél, fontos Shakespeare idejében, fontos ma ; de Európán belül sem volt fontos a misztériumjátékok idején, — Kínában, Japánban, Indiában pedig soha.

Mivel igazolhatjuk hát, — legalább az európai irodalom területén belül — hogy *vannak* bizonyos törvények, amelyek változhatnak, de büntetlenül egészen el nem vethetők?

Igazolhatjuk azzal, hogy évezredek folyamán újra meg újra történtek kísérletek a formák lerombolására (vagy ellenkezőleg, a formák zsarnoki uralmának megalapozására a tartalom fölött : ami a statikának ugyanolyan megbontása) — s az előbbiek ugyan egyidőre, látszólag módosították a törvényt — de lerombolni nem tudták. Ahol a törvény lényeges passzusainak támadtak neki, a törvény rettentő bosszút állt : a minden korlától megszabadított mű szétfolyt a semmibe s ma legföljebb kuriózumképpen emlékszünk rá. Igaz, hogy bosszút állt a törvény azokon a gutgesinnt polgárokon is, akik szigorúan alkalmazkodtak minden paragrafusához s a belőle levont önkényes rendeletekhez is, csak lényegét nem tudták felfogni. Ezek még dicstelenebbül pusztultak el — lásd a XVIII. század álklasszikusait.

Lélektanilag érthető és rokonszenves az írónak a törvény ellen való hadakozása. Láttuk, hogy már puszta megszólalása is szabadságharc: a nyelvet kell kiszabadítania a kifejezőképesség kötelékeiből, amelyek vérkeringését elakasztják. Amikor «nyelve megoldik», ösztönszerűen a többi korlát

ellen fordul, amely hite szerint gátolja szabad mozgásában. Minél több az erő benne, annál igaztalanabbnak, fölöslegesebbnek érzi ezt a nyűgöt. S ha nem «poeta doctus», ha nem volt módjában a törvény értelmét tanulmányozni, s ha rossz sorsa éppen az imént említett gutgesinnt polgárokkal — epigon-kor szülötteivel — hozza össze, akik tehetség nélkül élvezik a bilincsek adta rabszolgabiztonságot: fellázad, falhozvágja a kancsót s azt hiszi, merőben új dolgot cselekszik és megváltja a művészetet, ha markával merít a parttalan áradatból. Akkor aztán — mindig föltéve, hogy a forradalmár igazi tehetség — hosszabb-rövidebb kísérletezés után rájön, hogy a kancsó nem is olyan bolond dolog, új kancsót készít, amelynek egyes díszítései eltérnek a régitől, de végeredményben ez is merítésre és ivásra való, tehát van oldala, feneke, szája. A következő nemzedék gutgesinntjei már az ő díszítéseit utánozzák, amíg valaki ismét el nem töri a kancsót... és így tovább. Ez a «fejlődés» sémája. Közben a törvény törvény marad s továbbra is a tehetségen fordul meg minden.

A szerkezet első szabályait a görög klasszikusok műveiből vonták le. Mint magukat a műveket, ezeket a szabályokat is minden kor más szellemben magyarázza. Ez éppoly kevéssé ártott meg nekik, mint a klasszikus műveknek. Ha ellenfeleik nem rombolhatták le és félremagyarázó híveik nem forgathatták ki teljesen: akkor ezekben az alapelvekben valami elpusztíthatatlan, ősi igazság-magnak kell rejtőzni, amely együtt él, együtt fejlődik az európai lélekkel. Ezt a magot érezzük benne mi is, akik az írói alkotás intuitív jellegét hirdetjük s ezért nagyon is a «magunk

módján» alkalmazzuk a racionalista klasszikus elveket.

Az alkotás első aktusa: *az anyag kiválogatása és elhatárolása.*

Magát a kiválogatást azonban már megelőzi valami, amihez az értelemnek és az akaratnak nincs köze: az a pillanat vagy hosszabb folyamat, amikor az anyag rákényszeríti magát az íróra.* Titokzatosan bukkan fel a tenger mélyéről, vízinövények kaotikus tömegével elborítva. Talán még azt sem lehet tudni, sellő-e vagy szörnyeteg. Mindenestül ábrázolni nem lehet: ez értelmetlen szózagyvalék volna. Meg kell szabadítani mindentől, ami nem tartozik hozzá, ami lényegét elhomályosítja. De mi az, ami hozzátartozik? Honnan *tudjuk* ezt addig, amíg lényegét nem ismerjük?

Íme, már ezt az első, egyszerűnek látszó feladatot sem oldhatjuk meg az észnek, a logikának eszközeivel. Titokzatos megérzésünknek kell megmondania, hogy sellő bukkant-e elénk vagy szörny, s már éreznünk kell, hogy a tisztogatás után mit fogunk látni, amikor a tisztogatáshoz fogunk.

Hogy ezt a tisztogatást hogyan végzi el az író, az már magában is megmutatja, milyen viszonyban áll a klasszicizmushoz.

A klasszikus minden vízinövényt eltávolít: ő csak az örök lényeget akarja ábrázolni, a tipikus eseményt, a tipikus embert. A romantikus otthagy néhány szálat, mert festőinek, érdekesnek, jellemzőnek, újszerűnek, groteszknek találja. Nem tudja, hogy művéről ezek a napfényt nem bíró növények fognak legelőször lehervadni: eseményben és

* «Nem én választom az alakjaimat: ők választanak engem». *Romain Rolland.*

emberben az egyénit, az egyszerit keresi. A realista, a naturalista legszívesebben otthagyna mindent: de be kell látnia, hogy a feladat lehetetlen. Válogat tehát ő is, de elfogultan. Neki intuíciója azt súgta, hogy a víz alól okvetlen szörnyeteg fog felbukkanni, tehát már öntudatlanul is csak úgy és annyira végzi el a tisztogatást, hogy a megmaradt növények alatt szörnyeteget lehessen sejteni. Van, aki még nála is továbbmegy: a felbukkanó alakról nem akar véleményt mondani, nekilát a vízinövények részletes tanulmányozásának abban a hitben, hogy ezek az alakot is megmagyarázzák. Amíg az időből ki nem fogy, ezzel a tanulmánnyal foglalkozik. Ez a modern lélekelemző regényíró. — Van aztán, aki hozzá sem nyúl az egész bonyolult feladathoz: megírja, amit odaképzel a növénytakaró alá. Ez a fantaszta, a mesemondó. Van, aki azt írja meg, amit az emberek többsége szokott odaképzelni: ez a mesterember, az «ügyes» író, akivel nincs miért foglalkoznunk. A többi mind kifejezhet valamit az igazságból, olyasmit is, amihez sohasem jutottunk volna hozzá, ha a klasszikus formai tisztasághoz ragaszkodunk: megvan tehát a jogosultsága, s hosszabb-rövidebb ideig tartó csillogással, érdekességgel kárpótol a nyugodt maradandóságért.

A válogatásnak csak befejezéséhez jelennek meg a racionális meggondolások, az ízlés, az erkölcs, a hatás szempontjai. Ugyanakkor kezdődik az elhatárolás munkája is, ami szintén nem egyéb válogatásnál, a munka folyamán idegen területről felbukkanó tartalmi elemek között. A szigorú klasszikus felfogás távoltart mindent, ami kelleténél jobban megkötné a közönség fantáziáját —

s mindent, aminek a tárgyhoz közvetlen köze nincs. «Egységes egészet» akar alkotni; tudja, hogy pusztulásra van ítélve, ami a kereten kívül esik. Rendesen van is valami hetyke, betyárkodó mellékíze annak, amikor az író tudatosan szembehelyezkedik ezzel a törvénnyel — néha geniálisan, mint Byron teszi a *Don Juan* lírai vagy okoskodó kitéréseiben, kiszélesítve az epika ősi kereteit más alaptermészetű költők számára is (nálunk Arany, Gyulai stb.). Ez a példa kivétel, s egyébiránt közeljár a humoros célokat szolgáló kitéréshez, amelynek alapja éppen az eszmetársítás formabontó szabadsága (iskolapéldája, roppant arányokban: Sterne *Tristram Shandy*-je). Általában még a naturalizmus is, bármennyire halmozza a részleteket a kereten belül, gyakorlatban nagyon ügyel a keret szilárdságára, érezvén, hogy e nélkül nincs, ami a művet összetartsa. Ősei, a pikareszk regények, nagyrészt olvashatatlanok, éppen mert tetszés szerint lehetne folytatni őket. *Don Quijote*ból a korában divatos «betéteket» kirostálta az idő. Hugo kitérései, minden stílusbeli csillogásukkal, mázsás teherként nehezednek a *Nyomorultak*-ra. Mindennél jellemzőbb példa azonban a klasszikus törvény uralmára, hogy a legkuszább részletek halmozója, Joyce, az *Ulysses* keretét mily szigorúan vonja meg: *egy* ember *egy* napját mondja el — ami különben a naturalista elmélet vágyálmai közé tartozott.

A keret törvénye másszóval kifejezve: az egység törvénye, tehát az, hogy a mű anyagának *egy* központ (hős, gondolat, cselekmény, érzés) körül kell elrendeződni, s epizódok is csak úgy helyezkedhetnek el benne, ha valamilyen módon összefüggnek a középponttal. Ez az egység magá-

ban hordozza a stílus, a felfogás, a hangulat egységét is. Alább foglalkozunk majd ennek az egységnek látszólagos vagy valóságos megbontásával; most azonban lássuk, hogy a cselekmény egysége, az epikának és drámának klasszikus alaptörvénye, már eredeti tisztaságában is milyen problémát jelent az *időbeliség* szempontjából.

(Szabadságharc az idő ellen.) Itt az ideje, hogy a szerkezet kérdésén keresztül vizsgáljuk az idő ellen vívott szabadságharcot, amelyről a nyelvvel kapcsolatban megemlékeztünk már. Láttuk az írói ábrázolás egyik nehézségét: hogy a térben egyszerre jelenlevő és nagyjában egyszerre észrevehető dolgokat csak egymásután tud elmondani s ugyanígy jár a lélekben egyidejűleg működő indulatok elemzésével is. Ez a nyelvi nehézség. De van egy szerkezetbeli nehézség is, az időben egymásután következő események elmondásával kapcsolatban. Az idő: egy-kiterjedésű, végtelen egyenes vonal, amelyen — objektíve — egyenletes tempóban, megszakítás nélkül, kezdet és vég nélkül vonul előre a történés. A legprimitívebb, legkisebb terjedelmű elbeszélés is kénytelen az időnek e tulajdonságait lényegükből kiforgatni. Két helyen is belevág a végtelen vonalba: kezdete és vége van. A kikanyarított rövid vonalba újra meg újra belevagdal: nincs olyan részletes elbeszélés, amely az idő szakadatlan folyamatosságának megfelelhetne. (A dráma a maga módján szintén kénytelen megküzdeni ezzel a folyamatossággal; erről később.) De változtat az objektíve egyenletes tempón is, annak a közismert lélektani igazságnak értelmében, hogy az eseményekkel teli, izgalmas idő látszólag gyorsabban telik, mint az «üres» vagy várakozással töltött idő.

Az idő ellen vívott szabadságharc tehát látszólag jól kezdődik: már a legegyszerűbb anekdóta elmondója izzé-porrá zúzta az ellenséget. Mindig független volt tőle a népmese is, kortalan történeteivel, háromnapos esztendejével. Ez a túlságos siker joggal gyanús lehet nekünk. Miért folyik még mindig a harc, miért keresik évezredek elmúltával a mai írók az újabb meg újabb fegyvereket a zsarnok ellen?

Mert a vonalat felaprózhatták, «átugorhattak» egyes részei fölött, szubjektíve gyorsíthatták, lassíthatták útjukat az egyenletesen múló időben — de körré vagy négyzetté nem formálhatták a vonalat, egyenes irányától, örökös előrehaladásától eltéríteni nem tudták. Az idő legyőzése nélkül pedig az író úgy érzi, hogy szerkezetépítő munkájában megbénítja a kezét valami.

Amennyit ebben a szabadságharcban a görög klasszikusok elértek, annyival — sőt időnkint kevesebbel — kellett jó kétezer esztendeig beérnie az európai irodalomnak.

Epikusok és tragikusok tökéletesen értették a kivágás művészetét. *Bevégezni* egy történetet vagy tragédiát látszólag nem is nehéz: Odysseus hazaérkezik és lenyilazza a kérőket; a tragikus hős meghal. *Kezdeni* nehéz. Ezt is tudták. Emlékszünk az iskolából, hogy Homeros hány napra szorítja össze azt, amit a tízéves trójai háborúról vagy Odysseus hosszas bolyongásairól el akar mondani. Nemcsak összepréseli az időt, de az Odysseiában már fölfedezi a legragyogóbb hadicselt is, amellyel az *Aeneistől* a *János vitézig* ezerszer találkozunk azután: a hős az események bizonyos pontján elbeszéli az előzményeket — ezek tehát csak annyi időt vesznek igénybe,

amennyit az elmondásuk jelent. «In medias res» — tanácsolja, Homeros nyomán, Horatius. S mily fontossá válik ez a csel a drámában! A franciák és Ibsen csak több-kevesebb ügyességgel ismétlik, amit az *Oedipus király*-ból tanultak: hogyan kell a dialógusnak néhány órán belül eleven hatóerőként megjeleníteni hosszú esztendőkre visszanyúló multat.

Az epika harca az idő ellen semmiség a dráma harcához képest. A rendesen egy színen lejátszódó görög tragédia cselekménye «egyfolytában» történik. Igaz, hogy a karénekek körülbelül a felvonásköz szerepét játsszák s gyakran föl kell tenni, hogy elhangzásuk alatt hosszú időt igénylő cselekvések játszódtak le (*Oedipus Kolonosban*). Az egész tragédia mégis «egy nap» alatt, ugrások nélkül, az idő folyamatosságában viharzik el a szemünk előtt. Hogy az események ilyen zsúfolódását — vagy ami egyremegy: az idő látszólagos megnyúlását — valószínűtlennek ne tartsuk, legjobb, ha meggyilkoljuk az időt: nem gondolunk rá. Corneille, akinek keserves volt a ráerőszakolt klasszikus szabályokhoz alkalmazkodnia, azt tanácsolja a drámaírónak: lehetőleg ne juttassa eszébe a nézőnek a helyet és az időt.

Ha az időnek erre a felszabdalására, telizsúfolására a mi sietős, szikratávírós és repülőgépes korunk jött volna rá, meg lehetne magyarázni materialista alapon. De hogy az ökrösszekerek és a reggeltől estig tartó színielőadások korában jöttek rá s az ökrösszekerek és ugyancsak reggeltől estig, sőt napokig tartó színielőadások korában — a középkorban — elfelejtették: az azt bizonyítja, hogy az idő ellen vívott szabadságharcnak minden gazdasági és társadalmi októl független alapja

van — ugyanaz a plasztikus formaérzék, amelyet a görög szobrokból ismerünk.

A mai irodalom időellenes szabadságharcának nem is a tempó gyorsítása a jellemző vonása. Ami ezen a téren történik, azt már mind tudták és gyakorolták a görögök. És éppen a magasabbrendű elbeszélő irodalom nem vesz tudomást az élet rohanásáról. Az az «epikus szélesség», amely a szerkezetileg rövid időre összeszorított homerosi költemények *előadását* jellemzi, igen sok újkori regényben megvan s a legmodernebbekben is gyakori. Sőt lemondanak az időbeli összeszorításról is. A *Buddenbrooks* és számos utódja nemzedékek történetét mondja el. Regényciklusok keletkeznek, amelyekről az «egység» szempontjából lesz még mondanivalónk, de e pillanatban csak azt jegyezzük meg róluk, hogy egész családok életét kísérik el, hosszú évtizedeken át, nagy próbára téve a sietős életű modern ember türelmét. (*Forsyte Saga, Les Thibault, L'Ame enchantée* stb.)

Nyilvánvaló tehát, hogy ha a modern író harcol az idővel, a harc oka nem az idő lassúsága, a mai ember türelmetlensége, hanem az, ami már Homerost is harcra ösztökélte: az idő megfordíthatatlansága, formálhatatlan egyvonalúsága.

Az író, minél inkább tudatára ébred annak az ősi igazságnak, amelyet egykor az «ihlet», a «megszállottság», a «szent őrület» szavával fejeztek ki, hogy t. i. az ő alkotása *nem* a tiszta ész, hanem az intuíció segítségével születik meg és jelentékeny részben ennek segítségével kapja szerkezetét is: annál inkább fölmentve érzi magát az alól, hogy a jelenségeket a tiszta ész által rákényszerített kategóriákban fogja fel és ábrázolja. Ez a magyarázata az idő ellen indított új szabadságharcnak.

A fegyverek különbözők, de a közös cél félreismerhetetlen.

Henri de Régnier regényeiben a jelen minden pillanata magában hordozza a multat. Nála nem múlik el, nem ér véget semmi: a mult oly elevenen játszik belé a jelenbe, hogy voltaképpen sem a mult, sem a jelen szónak nincs értelme.

Barbusse a térrel szövetkezik, hogy az időt legyőzhesse. A *teret* stiláris eszközökkel, «kubista» mondatokkal hangsúlyozza a történések ábrázolásában. Az *Enfer* egy leslyukon át szemlélve, modern sánta ördögként mondja el az emberi élet jellemző nagy eseményeit: születés, szerelem, betegség, halál — olyan sorrendben, ahogy egy szobában egymást véletlenül követő lakókkal megtörténik. A *Feu* összedobált képdarabjait bármilyen sorrendbe lehetne rakni. Hősei, a lövészárokban, elvesztik a kontaktust a reális idővel. De még nyilvánvalóbb a szándék az *Enchaînements* világtörténetében, amelyre egy mai ember *emlékszik vissza*, az idegorvosok által bizonyos esetekben konstalált «ősi emlékezet» (mémoire ancestrale) segítségével — de ezek az emlékek éppoly kronológiátlanul bukkannak fel, mint ahogy a magunk életéből hol a tegnapi napot, hol gyermekkorunkat idézi elénk valami kapcsolat. Az egészet pedig, hogy mintegy «erkölcsileg» is kivégezze az időt, az a gondolat tetőzi be, hogy az időnek, amit változás alakjában szoktunk felfogni, *ez* az értelme sincs meg: semmi sem változik.

Proust, a Bergson-tanítvány, aki tizennégy köteten át hajszolja az «elveszett időt», szintén az emlékek segítségével «találja meg» és — semmisíti meg. Az idő egyvonalú előrehaladása megszűnik. Egyidőben van jelen lelkünkben minden, s az idő-

től független körülmények emelnek ki a tudattalan homályából elmúlt eseményeket, amelyek tüstént jelenné válnak. Itt még inkább, mint Régnier-nél vagy Barbusse-nél, mélységet, kiterjedést kap, kibányászható területté válik az eddig testetlen, egyenes vonal.

Csak röviden említem a guerilla-harcosokat, akik az időrend szándékos összedobálásával (Edna Ferber), vagy századok összekapcsolásával (Szántó György) nyugtalanítják az ellenséget. Shaw tudatos anakronizmusokkal hökkenti meg (*Szent Johanna*). Virginia Woolff egyszer óraütésekkel hívja fel a figyelmet arra, hogy egész életek zsúfolódhatnak össze néhány órába (*Mrs. Dalloway*) — máskor meg tudomásul sem veszi az időt s nyugodtan terjeszti ki hőse életét évszázadokra (*Orlando*). A szimultanisták, akikről alább más szempontból beszélek (Dos Passos, Jules Romains), a tér vetületébe helyezik mondanivalójukat s az időt vonalból ponttá változtatva, megfosztják legfőbb jellemzőjétől: a tartamtól.

A roham élén azonban Thomas Mann jár — ugyanaz a Thomas Mann, aki a *Buddenbrooks*-ban és *Tonio Kröger*-ben oly egyenletes nyugalommal tudott életrajzokat elmondani. A *Zauberberg*-gel kezdi a harcot. Itt szubjektíve szűnik meg az idő jelentősége, a szanatórium lakóira könnyűszerrel rámért újabb meg újabb, három- vagy hathónapos «ítéletek» közt. A Jákob-József-trilógia már elméletileg is folytatja a támadást. Nemcsak az események időrendje zavarodik meg, — ez már következménye annak, hogy az időrend elvesztette jelentőségét. Hogyne vesztette volna el, amikor az időpont is értelmetlenné vált. Bizonyos alakok, bizonyos szimbolikus jelentőségű események időt-

lenné válnak azzal, hogy amint a multba visszatoljuk az «időkulisszákat», újabb meg újabb ősképeikre bukkanunk, s az individualizmus, a hangsúlyozott «én» fogalmát nem ismerő ótestamentomi ember nem is tulajdonít fontosságot annak, hogy az ős-esemény vele történt-e vagy tizedik öregapjával. Barbusse gondolatának kiszélesítése, elmélyítése ez. Az idő folyása, a változás: csupa illúzió. A dolgok *vannak*, függetlenül az időtől. Az írónak mintha folyton nyelvén lebegne, de várja, hogy mi mondjuk ki: Krisztus áldozata nem egy pillanat műve volt, hanem állandóan történt az idők kezdete óta, mint ahogy a katolikus miseáldozatban szünetlenül *történik* e földön.

Az időellenes szabadságharc eredménye, Homerostól Thomas Mann-ig: a kifejezés lehetőségeinek gazdagítása a szerkezet területén, a vonalnak formálható tömbbé változtatása.

Most térjünk vissza az *egység* kérdéséhez, amely nemcsak az idő szempontjából fontos. De már az idő kérdésével kapcsolatban megérezhettük, hogy a hős vagy a cselekmény egységének szabálya sem egészen egyszerű és változatlanul megrögzíthető szabály s a kifejezésért vívott harcban itt is olyasvalami történik, mintha vonalat változtatnánk tömbbé.

A cselekmény egységét az olvasó vagy néző szubjektív szempontjából úgy szokták meghatározni, mint az «érdeklődés egységét». Vagyis: az író ott vág bele egy hős életébe vagy egy esemény elmondásába, ahol az általános érdekű (szimbolikus jelentőségű) kezd lenni, azt mondja el belőle, ami — kiválasztott szempontja szerint — ennek az általános érdeknek megfelel s ott hagyja abba,

ahol az érdeklődésnek meg kell szűnnie: a hős meghal, vagy élete előreláthatóan, megszabott keretek közt folyik tovább (a házasság, mint a vígjáték konvencionális vége). A kitérésről, amely ennek a szabálynak ellenszegül, beszéltünk már. De a kitérés, láttuk, nem alkalmas a klasszikus szabály lerombolására. Ha bizonyos tekintetben gazdagság jele is — túláradó fantázia, mesélőkészség, reflexiók, lírai mondanivalók tömege — más tekintetben okvetlenül gyengeség. Vagy az írónak nincs annyi ereje, hogy a választott formát megtartsa, vagy a témának, hogy magát az írót teljesen lekösse. Az egyenes vonal átváltozik Sterne szimbolikus kígyóvonalává, vagy elágazik, vagy elgörbül, de tömbbé nem válik, mélysége, második, harmadik dimenziója nem lesz.

Az író azonban az élet gazdagságát és bonyolultságát akarja kifejezni. Joggal tart attól, hogy ha lehántja az eseményekről a hozzájuk fűződő ezer idegen elemet, ha kioperálja az eleven szövedékből magát a puszta, «egységes» tényt s nem érezteti kapcsolatát a többi tényekkel: élettelenné válik minden, amit erről a légüres térbe helyezett eseményről vagy hősről elmond.

Amint látjuk, a kiválogatással egytestvérprobléma áll előttünk. Az imént arról volt szó, mit és mennyit mondjunk el a hősről, aki «kiválasztott bennünket». Most egy lépéssel megyünk csak tovább: az a kérdés, meg tudjuk-e adni a kellő plasztikitást a hősnek, az eseménynek, ha szigorúan csak róla beszélünk. A következő kérdés már az lesz: van-e egyáltalán «hős», van-e körülhatárolható, magában elmondható esemény?

Már a görög tragédia kifejlődése a lírából, a kar szembehelyezése a színésszel, aztán a második,

harmadik ellenjátékos szerepeltetése s az összeütköző erők egyensúlyozása megbontja az érdeklődés túlságosan egyszerű egységét. Az epika a maga elevenségében szemünk elé állítja azt a bonyolult társadalmat, amelyet a dráma kórusa csak szimbolizál. De nagyjában azért megvan az az egységes, egyenes vonal, amelyet a klasszikus szerkezet legfőbb jellemvonásának szoktunk tekinteni s amelytől különösen a latin irodalmak a legutóbbi időkig kevéssé tértek el.

Az angol és spanyol renaissance (vagy inkább: barokk) dráma sokrétűsége (amiről stílus szempontjából beszéltünk már) csak látszólag jelent eltérést ettől az egységtől. Ez a dráma magával hozta a középkor mesében-színekben tobzódását, nem egyszerűsödhetett vissza a klasszicizmushoz — de ami az egységet illeti, ahhoz visszaterelte egyrészt formaérzéke, másrészt egyéniség-kultusza. Shakespeare minden felhasználható elemet átvesz alakoktól nyüzsgő novella- vagy krónikaforrásaitól, de arányosan csoportosítja őket hősei köré. Színpadtechnikai okok miatt szükséges párhuzamos történetei és jellemei a hős történetének és jellemének megvilágítására valók. Mily gazdag ebből a szempontból a *Hamlet!* A spanyoloknál ugyanez a párhuzam gépiesebb, felületesebb: az előkelő hősök érzelmeit s a velük történő dolgokat parodizálják a szolgák és más alacsonyrendű szereplők, éppen mint a regényben Don Quijotet Sancho Pansa. (A vígjátékban ez még soká konvenció marad. Kései példa Vörösmarty *Csongor és Tündéje.*) Az egység látszólagos megbontása itt mindenütt csak arra szolgál, hogy a főtémát plasztikusabbá tegye, «beállítsa» környezetébe.

Ha más nem, a hős személyének egysége még

a leglazább formájú írásműben, a pikareszk regényben is igyekszik az érdeklődést egy középpont köré rögzíteni.

Döntő változások az irodalmi mű felépítésében csak akkor kezdődnek, amikor a hőssel szemben előbb egyenrangú, aztán túlnyomó erejű ellenjátékosként kezd fellépni a társadalom.

A változás előfutára: Balzac; formai megnyilatkozása: a regényciklus.

Balzac idejében az egyéniség még távolról sem veszti el régi jelentőségét; hosszú évtizedekig az élen nyargal még; csak az történik, hogy a társadalom kezd felnyomulni melléje. «Most kettőnkön a sor!» — kiáltja Rastignac Párizs városának; de mintha a város is visszakiáltana neki. És valóban, amikor Balzacban megszületik a *Comédie Humaine* gondolata: azt a feladatot tűzi maga elé, hogy a társadalom krónikás jegyzője legyen. Már nem az egy-két-tíz regényhős fontos neki, hanem a háromezer típus, a társadalom képe. A társadalomnak ez az előnyomulása megbontja a regény formáit. Minden regény keretei közül szálak nyúlnak ki, amelyek egy másik regény szálaival kapcsolódnak össze. Félkötetes expozícióknak, jellemrajzoknak ad utólagos létjogosultságot az, hogy az exponált események és jellemek tovább szerepelnek a ciklus többi regényeiben.

A «nagy egyéniség» jelentőségét, történetfilozófiai elgondolások alapján, Tolsztoj kezdi megbolygatni a *Háború és béké*-ben. De ez még magábanálló jelenség. A naturalizmus egyéniségellenes tendenciái a regényben, sajátságos módon, nem érvényesülnek teljesen: a naturalistákban sok a romantikus elem, akárhogy dühöngnek is ezért önmagukra (j'en suis et j'en enrage, mondja Zola)

— és sok az öntudatlan, vérükké vált klasszicizmus is. Ott támadják meg az egyéniséget, ahol legerősebbek az állásai: a színpadon. Itt adják ki a jelszót, hogy hős nincs, csak összesség van. Epizód-alakok hordozzák a drámát, egy osztály képviselői *(Takácsok, Éjjeli menedékhely)* — vagy éppen maga a *tömeg* a hős (Rolland: *Julius 14)*. Polgári színpadon csak kivételképpen tudtak megállni a hősnélküli darabok; a mai Oroszországban feltámadt ez a típus, nem naturalisztikus, hanem stilizált formában, s felbukkant a 920-as évek Németországában is (Toller).

A hősnélküli regény igazában* a naturalizmus bukása után született meg. Részben függetlenítette magát az időtől is, vagy legalább megfosztotta jelentőségétől — mint már Barbusse-nél láttuk. Idetartozik az ú. n. «keresztmetszet-regény», — Dos Passos könyvei, amelyek egy adott időpontban térbelileg meghatárolt körzetet tesznek meg kollektív hőssé, New Yorkot vagy a 42-ik szélességi fok mentén lakó amerikaiakat. Mélyebb lelki és szociális, történelmi stb. összefüggésekkel, de formailag ugyanezt cselekszi Jules Romains a *Les Hommes de Bonne volonté* ciklusában. És természetesen gyakran hiányzik az egyéni hős a mai orosz regényekben. Ha mindezekben egyáltalán beszélhetünk még az «érdeklődés egységéről», ez az érdeklődés nem kapaszkodhatik meg az időről-időre felbukkanó, egymással kapcsolatba sem kerülő, semmiképpen ki nem emelkedő alakokban, még kevésbbé a történések tükördarabkái-

* A «novel without a hero» kifejezés régibb a naturalizmusnál, Thackeray biggyesztette inkább ötletes, mint jogos alcím gyanánt a *Vanity Fair* címe után.

ban — csak abban a társadalmi, történeti közösségben, amelyet a regény meg akar mutatni.*

Az egyéni hős jelentőségének csökkenése legfeltűnőbb a mai «kollektív» lírában, a szavalókórusra írt vagy legalábbis erre alkalmas költeményekben s az «unanimista» költészetben. Igen feltűnő jelenség, de fontosságát nem szabad túlozni, mert — nem új. Gondoljunk a primitív népek kollektív énekére, amely az egyéni éneket megelőzte; a görög karköltészetre; a népdalra, amelynek «én»-je nagyon is különbözik a romantikus-pesszimista vagy esztéta-költők nyomatékosan hangsúlyozott énjétől. Ami formai tekintetben meggondolásra késztő korjelenség, az főként a regényben s némileg a drámában nyilatkozik meg.

Az időellenes szabadságharc tudatos vagy nem tudatos célja, mint láttuk, a kifejezés plasztikusabbá tétele volt. A kollektív egységnek egymásmellé rakott tükördarabokkal való kifejezése azonban a plaszticitás rovására történik. Félő, hogy egy már levitézlett naturalista tételből fejlődött ki: az író az életet akarja ábrázolni, a maga megszerkesztetlenségében, nem emelve ki senkit, mint ahogy az életben sincsenek kiemelt, középponti alakok. A jövő fogja eldönteni, hogy a formának ezt a fontos elemét szabad-e, lehet-e büntetlenül elhanyagolni; lehet-e az olvasó fantáziá-

* «Az egyéni jellem igen fontos egy állandó és klasszikus korban, mert magának a társadalomnak vonásai egyidőre meg lévén szabva, nem tárgyai többé vitáknak vagy kutatásoknak. Innen Walter Scott és a XIX. sz. regényíróinak központi alakjai. De mihelyt a társadalom átalakulóban van, a regényírónak róla kell beszélnie. A keret fontosabbá válik a képnél». *H. G. Wells.*

M. T. AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

ját, amely legszívesebben egy középponti alakban kapaszkodik meg, szétszórni egy szélességi fok mentén; össze tudja-e fogni egységgé az olvasó szeme a regényben (még hozzá egy Romains-féle kolosszusban) azt, amit az életben nem tudott s amit eddig az író fogott össze számára — egyszóval, lehet-e halhatatlan az a mű, amely az egység immanens törvényét ennyire «feloldott» állapotban tartja meg. Könnyen lehetséges, hogy a társadalomnak az egyéniségen aratott túlságos diadala, formai következményeivel együtt, nem lesz hosszabb életű annál a kifáradásnál, amely ma itt is, ott is arra készteti a tömegeket, hogy a sorsukért való felelősséget *egy* emberre hárítsák át, s a hősnek és környezetének klasszikus egyensúlya ismét helyre fog állni.

(A jellem egysége.) Akár központi alakról, «hősről», akár a tömegnek egy valamennyire kiemelt tagjáról beszélünk: alapvető törvény, hogy ennek önmagában egységesnek kell lennie. Ez az egység, az önmagával való azonosság: a jellem. Kifejezésének eszközei e pillanatban nem fontosak. Minden iskolakönyvből megtanulhatjuk, hogy a jellem megnyilatkozhatik beszédben, cselekvésben, mozdulatokban, gondolatokban és érzésekben, amelyeket az író elemez, sőt lehet a jellemet érezteti azzal a hatással is, amelyet valaki környezetére tesz (*Tartuffe* két első felvonása, *Wallensteins Lager* stb.) a nélkül, hogy őt magát szerepeltetnők.

Minket most az egység kérdése érdekel. A történeti «fejlődés» azt a látszatot kelti, mintha a klasszikus jellemegység megbomlanék az idők folyamán. Ez azonban csak látszat. Némely romantikus kilengéseket nem számítva (ezekről később)

a klasszikus és a különböző újabb jellemző módszerek közt igen nagy eltérések vannak ugyan, de az alaptörvényt, az egység törvényét mindegyik tiszteletben tartja.

A klasszikus jellemzés egyszerű, kevésvonalú, tipikus. Ilyen a klasszikus mese is ; könnyű tehát az alaknak az eseményekre való reagálásában az egyéniség állandóságára, azonosságára ráismernünk. Természetszerűen nehezebb ez a ráismerés, mihelyt maga az alak egyénibb, bonyolultabb, s egyúttal különösebbek és bonyolultabbak azok a külső hatások is, amelyekre reagál.

Ez az egyik eltérés. A másik — a fontosabbik — az, hogy a klasszikus jellemzés statikus, vagyis egy megadott és állandónak tekintett jellemet mutat be cselekvés vagy tűrés közben, ezt a jellemet elemzi (pl. Racine, Molière) s «mozgásban» csak a külső világot ábrázolja. A nem-klaszszikus jellemzés vagy előttünk fejleszti ki a jellemet a cselekvés folyamán, úgy, hogy az olvasó vagy néző csak fokról-fokra tudja meg : mi lakik az előtte ágáló személyben (Hebbel : Was der Mensch werden kann, das ist er schon) vagy abból a gondolatból indul ki, hogy az események fejlesztik, változtatják az embert, tehát a jellem statikusan nem ábrázolható, sőt — mint Karinthy mondta egyszer — senki sem jellemezhető halála előtt. Ez a felfogás az alapja az Entwicklungsroman-nak *(Wilhelm Meister)* s az olyan műveknek, mint Romain Rolland *Jean Christophe*-ja vagy *Ame Enchantée*-ja.

A statikus jellemábrázolás szerkezeti súlypontja a mű elején, a fejlődés ábrázolásáé a mű végén van. Könnyű megfigyelni a drámában s még inkább a tipikus alakokkal dolgozó vígjáték-

ban, hogy a főszereplők már az expozícióban valami olyan cselekvéssel lépnek elénk, amely jellemük lényegét egyszerre megvilágítja. Mindaz, amit ezután cselekszenek még, ebből a jellemből folyik. A jellem alapjának — annak, ami a személyiség egységét jelenti — meg kell nyilatkoznia az «Entwicklungsroman» kezdetén is; meglepetés a regény olvasóját éppoly kevéssé érheti, mint a dráma nézőjét. Nagy félreértése saját feladatának, ha az író arra hivatkozik, hogy meglepetések az életben is érnek bennünket embertársaink megítélésében. A látszólag meglepő «jellemváltozások» mindig egy meglévő alapjellem megnyilatkozásai. Ezt az alapjellemet sokszor nem ismerjük s ezért csalódhatunk legközelebbi hozzánktartozókban is: az író azonban nem csalódhatik alakjában s bennünket elő kell készítenie minden változásra, az imént idézett hebbeli mondás értelmében.

Más oldalról támad neki a klasszikus jellemegységnek az a romantikus felfogás, amely a jellem bonyolultságát a kettősségig élezi ki: Victor Hugo szörnyetegei, akik jó apák, szerető anyák vagy önfeláldozó szerelmesek. (A kontraszt megfelel a romantika kedvelt stílusbeli eszközének. Ez a kettősség azonban látszólagos. Vagy sikerül az írónak *egy* embert állítani elénk, akiről elhisszük ezeket az ellentétes tulajdonságokat, s akkor az egység megvan; vagy nem sikerül, s akkor az irodalmi kifejezés lehetőségei nem szaporodtak. Dosztojevszkij óta tudjuk, hogy kiélezett antitézisek nélkül is igen ellentétes erkölcsi tulajdonságok férnek meg ugyanabban a lélekben. (Egészen az öntudat kettéhasadásáig: lásd E. T. A. Hoffmann, Dosztojevszkij, Babits stb. ilyen tárgyú regényeit.)

(A hangulat egysége.) A régi klasszikusok nem is ismerték a «hangulat» szót, nincs is meg minden nyelvben. A magyar szót a német nyomán csinálták ; franciára, angolra stb. csak körülírással lehet lefordítani — és mégis klasszikus szabálynak nevezhetjük a hangulat egységét. Az élet nem ismeri, a művészetnek szüksége van rá. Oly abszolút szüksége, hogy azok, akiknek eszébejutott véteni ellene, nem is a naturalisták közül kerültek ki. Holott a (mindenkori) naturalisztikus irányok gondolatkörébe illenék az, hogy bizonyára a Cidnek is voltak pillanatai, amikor evett, ivott, tréfálkozott, kacagott vagy birtokainak hétköznapi ügyeivel foglalkozott. Corneille művének hangulati egységét megbontaná minden ilyen reális cselekvés. Vannak tragédiák, amelyek többet markolnak fel az élet realitásaiból (Shakespeare!), de ami hőseiket illeti, ezek a realitások nem zökkentik ki őket abból a hangulatból, amely sorsuknak előrevetett árnyéka gyanánt burkolja be őket. Más lapra tartoznak a shakespeare-i vagy a spanyol dráma bohócjelenetei, amelyek bizonyos «hangulati ritmust» hoznak létre. Egyébként ahol ezek bekapcsolódnak a tragédia menetébe, ott alkalmazkodnak is a hangulathoz *(Lear király, Hamlet)*.

A hangulat egysége : az író lelkiállapotának egysége, aki igen jól tudja, milyen sors felé vezeti alakjait, akár gyilkolnak, akár mulatnak egy bizonyos felvonásban vagy fejezetben. A hangulat egysége : az író életfelfogása a mű írásának idején. Életfelfogáson itt ne értsük a nagyképű világnézetet, hanem olyasvalamit, ami akár az akarat hatása alatt is változhatik. Elképzelhető, hogy a gyorsan dolgozó Shakespeare felváltva írt meg

egy-egy felvonást tragédiából és vígjátékból. Fő, hogy a tragédia életfelfogása tragikus, a vígjátéké vígjátéki legyen: a hangulat zökkenése megfosztja hitelétől az írót. Színpadon ez rögtön megbosszulja magát. Regényben is, bár itt a hatás a dolog természeténél fogva nem jelentkezik oly közvetlenül.

Úgyszólván az utolsó jelenetig nem a szorosan vett történés különbözteti meg egymástól a tragédiát és a vígjátékot, a tragikus vagy komikus elbeszélést. (Addig is, amíg a tragikum és komikum fogalmával részletesebben foglalkoznánk, használjuk itt leghétköznapibb értelmükben ezeket a szavakat.) Tízezer vígjáték szól arról, hogy a szerelmesek egyesülése elé akadályok gördülnek; *Romeo és Julia* is erről szól. A képzelt beteget is kijátsszák gyermekei; Lear királyt is. Georges Dandin is féltékeny; Bánk bán is. Tragédiának, vígjátéknak, regénynek tárgya lényegében mindig az élet szenvedése, a kérdés csak az, hogy ezt a szenvedést hogyan fogjuk fel. Nyelvben, stílusban (de erről már beszéltünk) s a mű egész hangulatában kifejezésre kell jutni ennek a felfogásnak. Egy duhajkodó jelenetet nem lehet változtatás nélkül áttenni drámából vígjátékba, tréfás regényből komolyba, bár duhajkodó jelenet mindegyik műfajban elképzelhető. A vidám műfajok hangulata, ahogy Alexander Bernát egyszer igen szerencsésen kifejezte, a «sose halunk meg» hangulat: megfeledkezés arról a tényről, hogy halál *van*. A komoly műfajoké — még modern, átmeneti formáikban is, amelyek elengedik a tragikus befejezést — számolás a halállal. «Meglepetést», éppen mint a jellemnek, a mű végének sem szabad hozni. Vidám művet szomorú véggel megfejelni

azon a címen, hogy az életben is meghalhatnak hirtelen boldog szerelmesek, vagy a tragikus befejezés elől meghátrálni «deus ex machina» segítségével, ha a mű hangulata mindvégig ilyen befejezést ígért : megbocsáthatatlan bűn a művészet ellen.

A hangulat egysége nem jelent ritmustalan egyformaságot. Még Aischylos «végtelen jajongásaiban» is lüktet a pátosznak egy enyhülő-erősödő ritmusa — a bonyolultabb szövésű írásművekben meg éppen ezer alkalom akad a feszültség enyhítésére. Szükség is van erre. De *egy hangnemen belül.*

S ez vonatkozik azokra a művekre is, amelyeket «vegyeshangulatúnak» nevezhetünk : a tragikomikus színpadi vagy elbeszélő írásokra. A klasszikus esztétika nem ismer ilyeneket ; az új klasszikusok már nem tudtak elzárkózni az elől, amivel az élet tényei kínálták őket. Nem arra gondolok itt, hogy Corneille «tragicomédie»-nek nevezi a Cid-et, mert nem végződik katasztrófával ; ez csak külsőleges szabályokkal való küszködés. A vígjátéknak nevezett *Misanthrope*-ra gondolok elsősorban s a modern irodalomban pl. a *Vadkacsára.* Valóban megtörténhetik, hogy az író lelkében áll be hasadás írásközben s komikus oldalról látja meg alakjait tragikus történések pillanatában, vagy megfordítva. A romantika elvi jogot is formált erre, azon a helytelen realisztikus alapon, hogy «az életben is így van». Ez, most még nyomatékosabban hangsúlyozom, *nem* alap : az életben együtt van minden, de *egy* ember *egy* adott pillanatban ezt a mindent csak *egy* oldalról nézheti. Megtörténhetik, hogy merev nézés közben kétfelé sétálnak szemünk előtt a tárgyak — ez az optikai megfele-

lője a tragikomikus látásnak. De az alapbeállítással akkor is tisztában kell lennünk. A tragikomédia zavaros színpadi hatásából látszik, hogy ez milyen nehéz dolog. A *Vadkacsa* bizonyos jeleneteinél (egy sereg Shaw-jelenetről nem is beszélve) a közönség egy része meg van hatva és lepisszegi a másik részét, amely nevet. Regényben, novellában mindez könnyebb. A *humor* elmoshatja a határokat és egységesítheti a hangulatot. De általában minden műfajra nyugodtan kimondhatjuk, hogy ha az író léha játékot nem folytat saját életfelfogásával, a vegyeshangulatú műnek is megvan a maga alaphangulata, amelytől csak bizonyos szorosan megszabott határok közt tér el.

A lírában a hangulat egysége oly elemi követelménynek látszik, hogy szinte beszélni sem kell róla. És mégis ebben a műfajban akad egy eklatáns kivétel: Heine. Ez a kivétel csakugyan megerősíti a szabályt: utánzói vagy lehervadtak az irodalom testéről, vagy megtalálták önmagukat, s Heine versei közül a «cinikus» hangulatugrásokat tartalmazók ma már csak egy lélektípus *ábrázolása*, de nem kifejezése gyanánt élnek. Az olvasó kívülről szemléli ezeket a verseket, de beléjük helyezkedni nem tud s ma már nem is akar. Harcolhat két *én* a lírikusban, hogyne! De ha erre a harcra gondolunk, nem a meglepő fordulattal végződő Heine-versek jutnak eszünkbe, hanem az *Ős Kaján*.

(A szerkezet ritmusa.) Az egység kérdésével szoros párhuzamban halad az egységes egész feltagolásának kérdése. A képzőművészetekről vagy az építészetről szólva az irodalomból vett képpel beszélünk «ritmikus» tagoltságról. Az irodalmi alkotás ritmikus volta nemcsak a nyelv, hanem a

szerkezet területén is szükségszerű alaptörvény, amelyet csak a formabomlás végletes korszakaiban (a középkori irodalom egy része, később egy-egy formátlan regény-kolosszus) sértenek meg, öntudatosan vagy öntudatlanul, de sohasem büntetlenül. A klasszikus alaptörvényt nem tagadja meg a romantika és kimondatlanul, de annál meglepőbb szigorúsággal ragaszkodik hozzá a naturalizmus.

A szerkezeti ritmus tényezői: a szó szoros értelmében vett tagolás (ének, fejezet, versszak, felvonás); a részeken belül a tempó és a dinamika változásai, s az egyes részek tempó- és dinamikakülönbségeiből kialakuló ritmus; ezenkívül igen gyakran megfigyelhető zenei tényező bizonyos «vezérmotívumok» gondosan elosztott, változó dinamikájú ismétlése (regényben és drámában egyaránt).

A regénynek fejezetekre osztása nem ötletszerű s nem is egyedül az események megoszlásától függ. A szerint, hogy milyen típusú regényről van szó, az esemény hely- és időbelisége, a velejáró hangulat, a drámai, lírai, «festői» vagy «zenei» egység szabja meg a fejezet kereteit. Flaubert egyes fejezeteket (pl. a *Madame Bovary* gazdagyűlés-jelenetét) «szimfóniaszerűen» komponált meg. Huxley *Point Counter Point*-je egészen zenei kompozíció.

A fejezeten belül rendesen megtaláljuk a tempónak egy bizonyos vonalát — lassúdást vagy gyorsulást, mondatok és bekezdések hosszával érzékeltetve — s a megfelelő dinamikai vonalat is, crescendóban — erős, határozott lezárás felé haladva — vagy diminuendóban, halk hangulatba veszve. Ezek a ritmikai elemek mindenesetre leg-

halványabbak a tiszta epikában s az igazán epikus lélekzetű regényben — ami természetes is, együttjár a nagy vonalakkal és az előadás «epikus objektivitásával», nyugodt szélességével. Annál erősebbek, minél drámaibb vagy líraibb a regény. A ritmus megtörése a tartalmi érdekesség szempontjából (az érdeklődés felfüggesztése, felcsigázása végett) a tárcaregénnyel divatbajött s a romantikusoknál uralkodó, nagyon is kétes értékű fogás.

Világosan kiérezhető a szerkezet ritmusa a hármas tagolású, tartalmilag egyre fokozódó erejű magyar népmesében.

A lírai költemény — általánosságban szólva — hangulati egység, de szerkezetének ritmikai tagoltságát még akkor is érezhetjük, ha a költő nem osztja versszakokra. Maga a hangulati tartalom adja a ritmust, a tempó és a dinamika változásait. A szabad vers «vers» voltának éppen olyan próbaköve ez, mint a nyelv. A strófa megkönnyíti, de bizonyos fokig gépiessé is teszi a ritmikus tagoltság megteremtését is, észrevevését is. Még inkább áll ez a refrénre. Csakhogy a refrén, amely ismétlődésével látszólag összeköti a vers egyes strófáit, valójában szétdarabolja. Túlságosan kerek egésszé teszi a strófát ; a verset szakaszonkint újra kell kezdeni és minden szakaszt úgy szerkeszteni, hogy a refrén természetesen fejezze be (ha csak nem értelmetlen szavakból áll, mint sokszor a magyar és francia népdalban). A legtöbb refrénes versnél éppen ezért az az érzésünk, hogy a végtelenségig folytatódhatna ; minden strófa befejezett egész, maga a vers nem. Sok «chanson»-ban s a modern kuplékban a hangsúly áthelyeződik a refrénre s zeneileg csak ez fontos. Más a helyzet az olyan

versnél, ahol a lírába elbeszélés keveredik *(Szülőföldemen)* s még inkább a balladánál (a skót *Edvárd*-ballada. *Ágnes asszony* stb.) — itt a refrén csak a hangulat egységét szolgáló aláfestés s a feszültséget nem szakítja meg, inkább fokozza.

A klasszikus líra szerkezeti ritmusában van bizonyos epikus egyenletesség, dinamikájából még a befejező fortissimo is sokszor hiányzik. (A fortissimót helyettesíti mesterkéltebb lírai formákban s a Heinét követő nemzedékek költőinél a *pointe*, aminek tartalmi jelentőségével itt nem foglalkozom.) Ezt a dinamikát fordította visszájára, mint más kapcsolatban már említettem, Ady Endre.

A felépítés egész művészetének, s így a részek ritmusának is, legnagyobb jelentősége a drámában van. Lehetetlen egy tömeget órákon át együtt tartani és figyelésre kényszeríteni, ha befogadóképességét állandóan ugyanarról az oldalról, ugyanabban a mértékben és tempóban vesszük igénybe. Művészi szempontból primitív közönségnek elég a tartalmi ritmus : dráma és bohózat váltakozása. Ez kellett a középkori misztériumok közönségének, ezzel a szükséglettel számoltak Shakespeare és a spanyolok. A klasszikus görög drámában a legtisztább formai ritmust találjuk. A cselekvést a kar éneke, tánca váltja fel. A jelenetek ritmusa magában is változó : nagy tirádák és sorokra tördelt, lüktető párbeszéd váltakoznak. Az egész mű tempója és dinamikája kezdettől végig fokozatosan gyorsul és erősödik, de a szükséges, jól kimért pihenőkkel, lassúdásokkal, elhalkulásokkal. Nagy kilengések éppoly kevéssé vannak, mint a klasszikus epikában. A «felvonásvég» kiélezése modern találmány, a függöny le-

gördülésével függ össze. Sem a görögöknek, sem Shakespeare-nek nem juthatott eszébe, s Ibsen és a naturalisták — különböző okokból — le is mondtak erről a kétes értékű eszközről, amelyet sem az élet valósága, sem a művészet immanens parancsa nem igazol. A «csattanó» nem szerves alkatrésze a ritmusnak. A fortissimóhoz vagy a pianissimóhoz, amely a zenedarabot befejezi, fokozatosan kell eljutni. Ami formailag, ritmikailag meghökkenti a nézőt vagy hallgatót, az éppoly kevéssé lehet szerves, beépített része a műalkotásnak, mint tartalmilag a «*meglepetés*».

A szerkezet ritmusa: fokozatosan változó dinamikájú és tempójú elemek szabályos váltakozása. Ezt a szabályosságot nem lehet olyan pontosan megmagyarázni, mint a jámbikus vers vagy az alexandrinus ritmusát. De a jámbus vagy az alexandrinus is, egymagában véve, élettelen verstani példa; igazi ritmikai értékét a versen belül árulja el, ahol már nemcsak hosszú és rövid, hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakozásáról van szó, hanem tempóról és dinamikáról is, az élő vers felépítésének adottságai szerint.

(A keret.) Átvitt értelemben beszéltem már a keret törvényéről. A kép akkor kép, ha kerete van, vagyis minden irányban elhatárolódik a való világtól. A dioráma, a körkép, amely ügyeskedve elmossa ezeket a határokat, éppen olyan kisiklás, mint a valóságbetétek az irodalomban. Minden igazi műalkotásnak megvan a maga «kerete». De szerepelhet a keret csaknem szószerint vett formai tényezőként is.

Vannak esetek, amikor a teremtő ösztön az eggyé semmiképpen nem olvasztható állapotban megkapott kész anyagot éppen a keret segítsé-

gével formálja egységgé. Az ilyen keret maga is bonyolult, nagy leleményességet kívánó műalkotás: a különálló részek skatulyaszerűen illeszkednek egymásba, heterogén tartalmuk egyazon cél szolgálatába kényszerül. Ilyen a *Pancsatantra*, s némileg az *Ezeregyéjszaka* szerkezete is. Itt az érdeklődés, a feszültség nem szűnik meg a történet végén, hanem átmegy a következő történetbe, amely azzal indul, hogy az előzőnek megoldását fogja meghozni; ez a játék folytatódik a keret bezárulásáig vagy addig, amíg a hallgató vagy olvasó meg nem feledkezett a rég elhagyott alaptörténetről. Így ellensúlyozza a keretes mű azt a lélektani nehézséget, amellyel minden novella- vagy mesegyüjteménynek meg kell küzdenie: hogy százszor kell újra meg újra fölébresztenie a közönség érdeklődését.

Sokkal egyszerűbb a nyugati keretes elbeszélésgyüjtemény (Boccaccio és utánzói). Itt könnyű az egyes novellát a keretből kiemelni, de magának a keretnek megalkotása mégis azt a szándékot árulja el, hogy a gyüjtemény egységes mű hatását tegye, s a térben-időben egymástól messze eső tárgyú történeteket összefogja az, hogy egy helyen és egymásután beszélik el.

Egyes novellát vagy regényt is keretbe foglal néha az író, hogy a műalkotás határait világosabban elválassza az élettől — még ha némelykor azzal a fikcióval él is, hogy a keretben a «színtiszta valóság» van, minden hozzátevés nélkül. Ilyenkor a keret képviseli az «életet»; az író elmondja, hogy egyszerűen lejegyezte valakinek elbeszélését, vagy kezébe jutott iratokat közöl. Maupassant igen sok novellájában röviden megrajzolja azt a kört, amelyben valaki egy eszme-

társítás hatása alatt, vagy egy tétel igazolásául, elmond egy történetet. Ez a fogás ugyanúgy az elhatárolást szolgálja, mint a színpadon a keretes dráma. Hogy ez aránylag ritkább, annak egyszerű oka van: a színpad maga is «keret». De néha az epizódszerű történések összefoglalása végett van szükség külön keretre *(Hoffmann meséi)*, néha meg azt akarja az író, hogy az időben szétnyúló cselekvés egy elbeszélés vagy álom idejére zsúfolódjék össze (Hauptmann: *Elga*). A gondolati jelentőségen kívül ilyen formai jelentősége van az *Ember tragédiája* keretének is.

A lírai vers önmagában egység. Külső hangsúlyozása ennek az olyan zárt, megszabott forma, mint a *szonett*. Akárcsak Keleten a mesét és Nyugaton a novellát, a versek gyüjteményét is sokszor valamilyen nagyobb egységbe akarja foglalni a költő. Ilyen a dalciklus (Petrarca, Heine) s még pontosabban megfelel a keretes elbeszélésnek a versek összefűzése prózai elbeszéléssel (Dante: *Vita nuova*). Ady verskötetteinek összeállításakor utólag teremtett ciklusokat, amelyeket külön cím alatt foglalt egybe.

(Összefoglalás.) Az író íróvoltának egyik kritériumát nyelvi fantáziájában láttuk. A másik, hasonló fontosságú kritérium a megformáló, szerkesztőképesség. Ezt is joggal nevezhetjük fantáziának. Hogyan építhetne az, aki nem látja maga előtt a megalkotásra váró épület körvonalait, nem érzi a részek elosztásának ritmusát? Ez nem azt jelenti, hogy az író (és különösen a költő) pontosan kiterveli műve formáját, mint az építész. Ebben a tekintetben ég-föld különbségek vannak író és író között, nem beszélve arról, hogy a kitervelés műfajok szerint több vagy kevesebb intel-

lektuális munkát követel meg s a legragyogóbb intellektus nem jár szükségképpen együtt a legnagyobb költői fantáziával. Az írás — a «hordozás» — titokzatos idejében még egyre változhatik a mű (ezért vannak nagy drámaírók, akik minden művüket kétszer írják meg) s a sok elképzelt egység közül végre is az igazi valósul meg. Az író utólag maga sem tudja felfogni, hogyan láthatta másképpen művének körvonalait. Szégyennel, sokszor gyűlölettel gondol az elvetett formákra, éppen mint az elvetett szavakra, kifejezésekre. Ezért jut aránylag ritkán a kutató irodalomtörténész a ránézve lélektanilag oly tanulságos variánsokhoz.

A szerkesztő, építő, megformáló fantázia szorosan összekapcsolódik a belső és a külső embert ábrázoló, a kombináló (mesealkotó) és világképteremtő fantáziával. Ezeknek különböző arányú keveredése, amely végeredményben a stílusból kielemezhető, az írói egyéniségek megkülönböztetésének és értékelésének alapja. De minthogy a fantáziának ezek a formái műfajok szerint másmás módon nyilatkoznak meg: a következőkben egyenkint foglalkozunk a műfajok elméletével.

Ember és világ belülről: a líra.

(Én és kollektivitás.) Az a terület, ahol a nyelvi kifejezés szükséglete először jelentkezik: az ember benső világa, a benne élő érzésekkel s a külső világnak benne tükröződő képével, illetve a kép hatásával. Ez egyformán igaz, akár az emberiségre, akár az egyes emberre vonatkoztatjuk. A szükséglet annyira ősi, hogy bebizonyíthatóan megelőzi a tudatos én-fogalom kialakulását. Utaltam már arra, hogy a líra első megnyilatkozásai, éppen mint a mai lírának egy része, egy kollektív «én» kifejezését szolgálják. Ha ebből a szempontból végignéznők a líra történetét, meglepetve látnók, mily szűk területre zsugorodik annak a költői «én»-nek szerepe, amely gőgösen elzárkózik attól, hogy egy kollektivitás, sőt mindenki nevében beszéljen. A primitív költészet, a népköltészet éppoly kevéssé ismeri ezt az ént, mint a keleti népek lírája; a klasszikus költészetben kevés nyoma van, a középkor vallási és konvencionális udvari lírájában ismét elenyészik; a renaissance feltámasztja egy időre, aztán szunnyad ismét a romantikus korszakig. A XIX. század egyéniségkultusza tarka színekben lobbantja fel, de ugyanez a század már ki is termeli azokat a fojtógázokat, amelyek napjainkban látszólag reménytelenül rátelepednek.

S még azokban a rövid korszakokban is, ami-

kor a költő tudatos hangsúllyal mondja ki az «én» szót, szükség van egy fontos megkülönböztetésre. Legtöbb esetben, ha közelebbről megvizsgáljuk, ez az én még mindig nem én-t jelent, hanem egy szűkebb, arisztokratikus kollektivitást. A horatiusi «odi profanum vulgus et arceo» előkelő zárkózottsága s az «exegi monumentum» személyes gőgje, ez a két elem, amelyet a renaissance költői a maguk attitüdjévé tettek : távolról sem jelenti a költő magányosságát, világszemléletének szubjektivitását. Horatius elfogadott egy kívülről kapott világszemléletet — még azt sem mondja el, miért, hogyan — s ezt énekli a hasonló világszemléletű előkelő kisebbség számára.

Van egy jelentékenyen szubjektívebb — önmagáról többet eláruló — költőtípus, amely azonban messze jár attól, hogy a társadalomtól független egyéniségnek tekintse magát s a profán tömeggel mit sem törődve, csak magának énekeljen. A líra történetének gerince ez a típus, egyebekben nagyon is eltérő egyéniségeivel. Hogy a legnagyobb nevekkel csóvázzam ki a vonalat : idetartozik Sappho, Ovidius a klasszikusok közül, ide a csirkefogó Villon éppen úgy, mint a komoly Ronsard, ide Schiller és a fiatal Goethe, az általános érzelmeket megéneklő Victor Hugo, a saját kisebb-nagyobb élményeiről beszámoló Musset és Petőfi. Költői önérzet dolgában bizonyára egyik sem maradt el Horatius mögött, sőt fölülmúlták abban, hogy egyéni élményeiknek, hangulataiknak, vallomásaiknak nagyobb jelentőséget mertek tulajdonítani. De miért? Voltaképpen tisztára klasszikus elgondolás alapján : amit érzek, ami velem történt, azt érzi egy kisebb-nagyobb emberi közösség, az megtörtént ugyanezzel a kö-

zösséggel is; tehát nemcsak a megmutatkozás vágya, de a közösség érdeke is parancsolja, hogy megírjam. Az a gondolat vagy inkább érzés, hogy a költő a többi embertől természetben, sorsban különbözik *(Die Teilung der Erde, A költő és a sorsharag)* nem olyan erős, hogy emberi kapcsolatait megszüntetné. Sőt! A költőnek az egész emberiségre kiterjedő hivatása van. Seid umschlungen, Millionen — énekli Schiller. Le poète a charge d'âmes — mondja Victor Hugo. Whitman fűszálnak érzi magát, egynek a tömegből. Világszabadság! — kiáltja Petőfi. Bennem lehelnek milliók, én vagyok az emberiség — szavalja a magányos Komjáthy. És Claudel a katolikus, *vagyis egyetemes* vallás költőjének mondja magát. A leggőgösebb, legkülönösebb Ady Endre: ő is idejut pályája második felében.

Kik maradnak meg a szorosan vett *én* költőinek? A nagy pesszimisták: Vigny, Leopardi, Vajda. A nyárspolgár-képesztő, dacos, kétségbeesett titkos idealisták: Baudelaire.

És végül van egy «objektív» költőtípus, amely lenézi a profanum vulgust, de — talán éppen ezért — a maga lelkét sem tárja fel, vagy csak tekervényes, sötét alagúton vezeti el hozzá a «beavatottakat». Idetartoznak az esztéták, a l'art pour l'art legridegebb értelmezői, a parnasszista «ábrázolók», a Stefan George-szerű költők, a Mallarmé—Valéry-féle «tiszta költészet» képviselői.

A dacnak és a közönynek — vagy mondhatnók így is: az aszociális irányú idealizmusnak — ezt az aránylag ritka két típusát leszámítva, a lírai költészetet így határozhatjuk meg: egy fokozott érzékenységű, átélő és befogadóképességű egyén

érzéstartalmának a közösség érzéstartalmán átszűrt s a közösséghez szóló kifejezése.

(Alapjában még ezt a két típust sem rekeszthetjük ki egészen ebből a meghatározásból. Nem beszélve arról, hogy a «beavatottak» szűk köre is közösség, s hogy titokban talán az «átkozott» költő is hívek serege után sóvárog, maga a nyelvi kifejezés, amely egy közösség beidegzett szóemlékein, eszmetársításain épül, nem lehet teljesen aszociális cselekedet.)

A közösség, amelybe a költő belékapcsolódik, szélesebb értelemben mindig nagy, nemzeti, vallási vagy osztályközösség, s lehet az egész emberiség is, az egész teremtett világ ; lehet a test és lehet a szellem közössége ; de van egy szűkebb közösség, amely úgyszólván versről-versre változhatik, egyszerűen a vers tárgya szerint. Sem egyikből, sem másikból nem lehet a költőt kitépni. Egyszeri, soha meg nem ismétlődő csoda ő — de összefügg millió hasonló csodával.

(Új tartalom, új forma.) Szubjektíve a költő szentül meg van győződve arról, hogy azt az érzést, lelkiállapotot, élményt stb., amelyet most születő versében kifejez, még soha senki nem élte át s még kevésbbé fejezte ki.* Ebben (ha a vers igazi vers) van is valami, tartalmi és formai igazság. A tartalmi igazság az, amit néhány sorral előbb mondtam — egyetlen ember, egyetlen érzés sem ismétlődik meg soha teljes azonossággal. A formai igazság a költő nyelvi és szerkesztő fantáziájának erejétől függ, amely sokszor az el-

* . . . lorsque nous avons quelque ennui dans le coeur, Nous nous imaginons, pauvres fous que nous sommes Que personne avant nous n'a senti la douleur. (Musset : *Nuit d'Octobre.*)

fogadott konvencionális kereteken is áttör: a troubadour-költészet egy-egy felcsillanó értéke bizonyítja ezt. De a tartalomban mindig több az általános, mint az egyéni. Új — vagyis senkiben elő nem fordult — érzéssel a költőnek nincs mit kezdenie — mondja Chesterton, s kedvesen viszi ad absurdum az «új érzés» fogalmát. Tartalmilag «új» a lírában csak az lehet, amit a kor konvenciói nem tartottak kifejezésre érdemesnek (Petőfi; mai intimisták); amit ugyanezek a konvenciók takargatnivalónak vagy egyenesen bűnösnek ítélnek (Baudelaire, Ady); ami az olvasóközönség szociális, hazafias, vallásos vagy erkölcsi érzelmeit sérti, de talán megfelel egy olyan közönség érzelmeinek, amely ma még nem olvas és nem hangadó a kritikában (mindenkori forradalmi költők).

Minél több «új» van tehát tartalmilag a versben, annál lassabban, nehezebben hódíthatja meg a közönséget — de ennek, mint látjuk, nem esztétikai okai vannak. Az esztétikus igyekezzék — amennyire embervoltától telik — mindezektől függetlenül megítélni a verset. Természetesen nem szabad abba a hibába esnie, hogy vakon elfogadjon mindent, ami újnak, eredetinek látszik. Tartalmilag azt kell keresnie: van-e, lehet-e olyan emberi közösség, amelynek lelke rezonálhat a költő szavára — még ha ennek a közösségnek gondolkozása, érzésvilága eltér is az esztétikusétól. Az akasztásra váró gonosztevők társasága nem valami előkelő és erkölcsileg nem éppen magasrendű közösség, de Villont halhatatlanná tenné az az egy verse is, amely ennek az érzéseit fejezte ki, részvétet ébresztvén iránta az olvasóban.

A formai újságot a közönség szintén csak igen szűk határok közt viseli el. Valójában az olyan merész ugrások, amilyen a szabad vers volt, vagy a futurizmus s a háború alatt és óta keletkezett, nagyrészt máris megszűnt egyéb irányok újdonságai, igen ritkák a világirodalom történetében. Az ujítók legnagyobb része vagy tudatosan támaszkodik régebbi hagyományokra (renaissance — antik ; német romantika — népköltészet ; Nyugatosok — Csokonai stb.) vagy tudatlanságból nem sejti, hogy mily kevéssé új az, amit hoz. Iskolázatlan fiatal költők akárhányszor büszkén fedeznek föl félszázados kifejezőformákat.

A közhelyszerű tartalom s a közhelyszerű forma — érzések és kifejezések sémája, amelyhez a költő a magáéból semmit nem tett — ha ügyetlenül van megcsinálva, akkor egyszerűen rossz vers ; ha ügyesen, akkor erősen konvencionális korszakokban könnyű sikert arathat. Szűkebb társadalmi körben ilyen sikerük volt az átlag troubadour-verseknek ; a mai világban így válnak — hasonló értékű zene segítségével — igen széles körök kedvenceivé az ú. n. «slágerek», amelyeknek már valóságos technikája, sőt «esztétikája» fejlődött ki. Ezekben a versekben az érzés — már a kifejezés közhelyszerűsége miatt is — szentimentalizmussá válik.

A költői alkotás tartalmi ismertetőjegye az a fínom árnyalat, amely egy kisebb-nagyobb közösség érzését egyszerivé, egyénivé teszi a nélkül, hogy a közös alapérzéstől elszakítaná. Ugyanez vonatkozik a formára is. Mint ahogy tartalmilag szólhat a vers kisebb közösségről és közösséghez : formailag is kisebb vagy nagyobb lépés választhatja el az egyszerű, mindennapos kifejezéstől.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

A művészet néha abban nyilatkozik meg, hogy ezt a lépést észre sem vesszük: Goethe népies dalaiban, Petőfi verseinek nagy részében. (Hogy ez mekkora művészet, arra mindenki rájön, ha megpróbálja: «Hátha én is tudnék így írni.») A lépés lehet igen nagy, különösen azért, mert az intuíció irányába történik s az olvasó sokszor az értelem ösvényén akarja követni: ezért veszti el a költő nyomát. De újra hangsúlyozom: a költő mint formaalkotó is igen ritkán ugrik át szakadékokon, útját ősi megkötöttségek irányítják s bennünk van a hiba, ha nem tudjuk követni.

Íme, ebből a viszonylag kevés tartalmi és formai újságból jő létre valami, ami *tökéletesen új*: az a bizonyos soha nem látott és soha többé meg nem ismétlődő csoda, amit minden élőlény, minden igazi művészi alkotás, minden jó vers jelent.

Az elbeszélőről, s még inkább a drámaíróról könnyű azt mondani, hogy «teremt», hogy «alkot». Amikor ezt mondjuk, az alakokra gondolunk, akiknek művében életet adott. De ugyanezt kell mondanunk a lírai költőről is. Nem frázis, csak kép, de szigorúan igaz kép, amikor azt mondjuk, hogy világot teremt. Magában hordoz egy világképet, amely lassan formálódik ki a kaoszból. Hogy mennyire az övé ez a világ, azt már tudjuk abból, amit föntebb elmondottam. Elég van benne testi-lelki őseinek, szűkebb vagy tágabb közösségének világából, hogy az emberek magukénak ismerjék el; s elég van belőle magából, hogy az emberek lelkesedve, borzongva vagy sírva kiáltsanak fel: hát ilyen a világ? Nem tudtam, de most látom, érzem.

Néha *egy* nagy versből ablak nyílik az egész világra. De talán, ha megfelelő távcsöve volna az

olvasónak (s itt az esztétikus sem gőgösködhetik nagyon a magáéval), minden igazi versből ilyen messzire láthatna. Már tudománnyá kezd alakulni a grafológia, sőt, mondják, a tenyérből olvasás is; mindkettőnek erősen intuitív alapjai vannak; talán kifejlődhetik valaha az az intuitív tudomány is, amely egy versből mindent kiolvas, ami benne van. Ha két közömbös sor vonásaiban vagy a tenyér vonalaiban benne lehet az egész ember, miért ne lehetne egy igazi versben (amely tehát nem sablón, nem utánérzés, nem kiagyalás) egészen benne az ember világérzése, még ha a vers «anyám tyúkjáról» vagy a Lilla keblére tűzött rózsabimbóról szól is? Ma azt tanítja a fizika, hogy egy kiló szénnel hajót lehetne áthajtani az óceánon, ha teljes energiáját ki tudnók használni...

(Az ihlet.) Honnan gyűlik fel a versben ez a roppant energia? Nagy részének forrása mindnyájunkkal közös — ha nem volna benne valami az ősember mítosz-alkotó ámulásaiból és rémületeiből, a férfi vágyából és az asszony odaadásából, a gyilkos dühéből és az áldozat elomlásából, akkor nem szólhatna hozzánk. Ősi és közös a kifejezés vágya, s jórészt közösek az eszközei is. Ami a költőt a többi embertől, a lírikust a többi írótól, ugyanannak az írónak lírai és elbeszélő vagy drámai formát kereső napjait egymástól megkülönbözteti: csupa árnyalat, szóban alig kifejezhető. A régiek bölcsen megnyugodtak egy szóban: ihlet. A mai költők mosolyognak ezen a szón, bár jobbat nem találtak helyette. A mosoly mégsem egészen igazságtalan. Van költő, aki hideg aggyal dolgozik s hiszi, hogy «kigondolta», amit leírt. Poe a *Rationale of Verse*-ben lezuha-

nyozza az ihlet hivőit s hetvenkedik azzal, mily kiszámítottan írta sejtelmes költeményét, a *Hollót*. Vannak lángoló dilettánsok, akik a megszállottság benyomását keltik s csak verseik elolvasása után tudjuk megkülönbözetni őket az igazi költőtől. Talán igaza van Russellnek, aki azt mondja, hogy a dilettáns lelkesedéséből mindig ki lehet elemezni a személyes hiúságot, s talán kiegészíthetjük ezt azzal, hogy a költők közt gyakori hiúság és gőg alapjában a művet illeti, amelynek hordozói, s amelyért akár bűnre is képesek, mint gyermekéért az anya. Mindez azonban nem magyarázza meg, hogyan egyesül valakiben a kifejezés, a közlés, a maga-megmutatás ellenállhatatlanná váló ösztöne a formataláló képességgel, amit együtt lírai tehetségnek nevezünk. Minderről nem tudunk semmit s legkevésbbé tud a lírikus maga. Teremtő és fölfedező egyszerre; egész életében kutatja azt a világot, amelyet tulajdonképpen ő teremtett meg magában — s mint ahogy mi nem ismerhetjük meg egészen, ő sem ismeri meg egész-magát soha.

Ilyen titok a költő-egyén; még nagyobb titok a kollektivitásban névtelenül elvesző költő.

A *népköltészet-műköltészet* megkülönböztetése, a poetikák szokásos felosztási alapja, kevéssé érdekel bennünket. Tudjuk, mily hatalmas része van a mult- és jelenbeli kollektivitásnak az egyéni alkotásban. Tudjuk azt is, hogy a népköltés terméke szintén egyéni alkotás, olyan egyéné, akiben — amikor érzéseit kifejezte — nem volt meg az a szándék, hogy erre a kifejezésre valami különös, egyéni bélyeget üssön. A kollektivitás további szerepe a műköltészetnél megszűnik, ha csak a vers, mint «gesunkenes Kulturgut», a nép közé

nem kerül; a népdalnál folytatódik, a vers átalakul, miközben szájról-szájra jár, s ha talán mégis volt valami egyéni szándék benne, az lekopik róla.

A népdalból, természetes kiválasztódás útján, csak az marad meg, amiben a közösség megtalálta a maga érzésének kifejezését, s aminek formája elég világos, határozott és kerek volt ahhoz, hogy a szóbeli továbbadás egészen el ne tudja ferdíteni vagy koptatni. Mire a népdalkincs gyüjtők kezébe kerül, már csak az van meg belőle, ami ebből a két szempontból tökéletes. Egyébiránt «dilettáns» költő a nép közt nem igen akadhatott: a népdal szerzősége nem jár sem anyagi, sem hiúságbeli kielégüléssel... Viszont igaz, hogy ha a nép közt akadt volna olyan zseni, amilyenről Ady Endre ír egyik versében: az csakugyan lemondhat a dalköltésről s elkezdhet káromkodni vagy fütyörészni. A népbeli költő nem előzheti meg korát. Ha nem «világos, egyszerű és közvetlen» — vége van.

Erre nem gondolt hivatalos esztétikánk, amikor a «népies-nemzeti» poétika szabályait megalkotta. Nem gondolt arra sem, hogy a népköltészet gyüjtői gondosan kirostáltak gyüjtésükből mindent, ami a népről alkotott ideális fogalmakat megzavarta volna. Egészen a világháborúbeli katonanótákig néhány tudósnak titka volt, hogy a népdal (és természetesen a népmese is) nyugodt magátólértetődéssel mond el olyan szociális keserűségeket és szexuális igazságokat, aminőkről a népies-nemzeti irány legbátrabb költői sem mertek soha beszélni.

Petőfi meghalt. Arany elhúzódott a népiességtől és Gyulaival, Keménnyel harcolt a petőfieskedők ellen — de ez nem segített azon a bajon,

hogy esztétikánkban a népköltészet és Petőfi hamis felfogásából származó szabályok uralkodtak s jórészt uralkodnak ma is. Adyt ezekkel a szabályokkal akarták elgáncsolni s versei még most is furcsán festenek a tankönyvekben, amelyeknek minden ízük ellentmond. Ellentmond többek közt azért is, mert *van* bennük valami a régi, nem emlegetett kuruc nóták népiességéből.

(Élmény és alkotás.) Egy másik fejezetben végeztem már a világos, egyszerű és közvetlen kifejezés követelésével s rámutattam arra is, hogy sohasem tudhatjuk, mekkora a távolság élmény és kifejezés között — a legközvetlenebb költőnél is. Most tehát elég, ha megállapodunk ebben: a népköltő verse csak akkor maradhat fenn, ha élményét a legáltalánosabb és egyben legvilágosabb formában fejezi ki, frissen, egyszerűen, «közvetlenül». A műköltőnek megvan a módja, hogy kivételes fínomsággal és változatossággal rezonáló lelkének élményeit hordozza, új meg új hangulatokban fürössze, elfelejtse, tudata alatt őrizze s maga se értse az eszével: hogyan, miért váltak versének alkatrészeivé, hogyan kerültek össze különböző lelki tájakról az alkotás pillanatában.*

* Ma már mindenki tudja, hogy ebből a szempontból *is* mennyi kritikával kell olvasni a *Dichtung und Wahrheit*-szerű vallomásokat. Amit Révész Géza tudományos kutatókról, feltalálókról, művészekről általában mond, hogy a teremtő pillanatok élményeiről alig képesek többet elárulni, mint amit a pszichológusok amúgy is tudnak (vagyis édeskeveset), — az elsősorban a lírikusra nézve igaz. (G. Révész: *Das Schöpferisch-Persönliche und das Kollektive in ihrem kulturhistorischen Zusammenhang.* Tübingen, 1933. 14. l.) — Annál értékesebb lehet egy kongeniális külső megfigyelő munkája: pl. Török Sophie írása Babits Mihályról (*Költészet és valóság. Nyugat*, 1933. júl. 1.).

Az ilyen meghordozott élmény, ha kifejezése nélkülözi is a közvetlenséget, más, talán értékesebb tulajdonságokat szed magára útközben. Egyéb élményekkel társulva, összefolyva, szimbolikus értéket nyerhet — míg annakidején csak napi érdekessége volt, vagy éppen csak az előadás közvetlen bája kölcsönzött értéket neki. Meg aztán ez az élmény nem okvetlenül érzés, szerelem, fájdalom; nem is okvetlenül történés. Egy szín, egy hang, egy bólogató ág, egy árnyék elsuhanása, — amikor a költő félig öntudatlanul észreveszi és elraktározza, még semmi — de eljön egy pillanat, amikor «a kellő helyen» lélekbevilágító kép, hasonlat, szimbolum lesz belőle. Lélekbevilágító — ha lelkünket nyitjuk meg előtte s nem a hideg értelem segítségével firtatjuk: hogyan került ez ide?

Az a fokozati különbség, amelyet «szubjektív» és «objektív» költő közt teszünk, s amelyet ellentétté sohasem szabad kiélezni, jelentékeny részben függ az élmény megválogatásától s a feldolgozás időpontjától. A szubjektív kevesebbet válogat és nem vár soká az élmény feldolgozásával. A történést, impressziót, érzést joggal tartja egészen egyéninek: meghordozatlan, lecsiszolatlan alakjában csakugyan annak látszik s a költő sietve formába önti, mielőtt tipikus voltára ráeszmélhetne. Az alkotó és a mű közt nincs elég distancia, majdnem azonosak egymással: a költő még maga is lángol, miközben a lángolást kifejezi. Az érzésnek és kifejezésnek ezt a közelségét, amely Petőfinek természete volt, elméletben megköveteli, sőt azonossággá szigorítja a hűvös Horatius is: si vis me flere, dolendum est primum ipse tibi — s hűségesen átveszi ezt a tanácsot a leglírátlanabb

kor gyermeke, Boileau : Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez. — Ebben a formájában veszedelmes szabály. Arról nem is beszélve, hogy elkapatja a dilettánst, aki tudja, vagy inkább tudni véli, hogy őszinte érzéseit írta le : helytelen szempontot ad a kritikusnak is, akinek nincs köze az érzés hőfokához s megmérni sem tudja. Neki a mű hőfokát kell mérnie. A Petőfi-féle kivételt nem számítva (de még egyszer megismétlem : nála sem mérhetjük le azt a — mindenesetre csekély — távolságot, amely élmény és kifejezés közt van) a szabályt inkább a Musset-féle multidejű infinitivusszal tehetjük általánossá : avoir quelquefois pleuré. Igen, sírnia kellett annak, aki rikatni akar, de célját sokkal valószínűbben eléri, ha könnyeit már letörölte, ha kívülről látja már saját síró énjét — mint az *Éjszakák* költője. *Ekkor* lesz a fájdalomból : művészet. Musset nagysága az, hogy ezt a pillanatot tudta megragadni. Aki még sír és vonaglik belül, amikor tollat vesz a kezébe, úgy jár, mint Arany : «Nagyon fáj. Nem megy . . .»

Ezen a ponton halad át a líra vonala a reflexió és az objektivitás felé.

Itt fellép egy erkölcsi jellegű motívum is, amelyet Arany Jánossal kapcsolatban szerencsésen neveztek el költői szeméremnek. Esztétikai szempontból nem erény, mint ahogy nem bűn az ellenkezője : ha valakiből annyira hiányzik, mint Petőfiből, vagy éppen mint Adyból. Irodalomlélektani szempontból igen érdekes tulajdonság : még nehezebbé, még bonyolultabbá teszi a hajszát az alkotó egyéniség titka után. Természeti adottság-e inkább, vagy erkölcsi és esztétikai meggyőződés? Esetről-esetre próbálhatjuk csak

eldönteni. Arany mindenesetre esztétikai alapot is adott saját természete parancsának. Kigúnyolta a Petőfi-utánzókat azért, amit csak Petőfinek lehetett megbocsátani: «Hisz kit ne érdekelne az: lencsét evém-e, vagy babot?» (*Év kezdetén*, 1851.) Büszkélkedett azzal, hogy «én is szerettem ... de halkan, zaj ne'kül» (*Vojtina Ars poétikája.*)

Aranynak joga volt esztétikáját a maga képére formálnia, de az esztétika nem foglalhat állást a költői szemérem mellett. Ellene sem, természetesen, hiszen vannak művészi értékek, amelyek éppen ebből a szeméremből fakadnak. Azonban hangoztatnia kell a «szemérmetlenség» jogát, mert minél szabadabban, meztelenebbül mutatja meg magát a költő, annál inkább kezd minden emberhez hasonlítani, minden embert kifejezni.

A distancia és a szemérem nem jár mindig együtt. Együtt jár reflexiv hajlandóságú költőnél, aki már az intellektus, sőt a társadalmi ízlés és erkölcs szemével tudja nézni a megformálásra kerülő élményt és restellné utánozni a szenvedély legmagasabb fokával együttjáró gesztusokat. Nagyon is nem jár együtt a Baudelaire—Ady-típusú költőnél, mert az ő számára az élmény, amikor a rárakodott elemekkel megsúlyosbodva, szimbolikussá válva berobban a versbe: éppoly kevéssé intellektuális vagy erkölcsi színezetű, mint születése pillanatában. Arra való, hogy a pillanatnyi, impresszionista meztelenség helyett az örök (és közös) meztelenséget mutassa meg.

A reflexiv líra az érzésnek távolabbról való szemlélete, keverése elmélkedéssel, sokszor a megbékélt és élményein fölülemelkedett ember csöndes humorával. Éppen ezért többnyire öregkori

líra (Goethe, Arany) — de inkább a költő természetétől, mint évei számától függ, hogy mikor érkezik el ide (Babits!).

Az objektív líra lehet először: gőgből vagy fokozott szeméremből álcázott szubjektív líra (Vigny), másodszor: érzelmektől független, tisztán artisztikus törekvésű ábrázolás (a Parnasse), harmadszor: érzelemmel színezett, de lényegében intellektuális líra. Ebben viszont vagy a kész gondolat elmondása a fontos (epigramm, gnóma, szatira, tanítóköltemény, — *West-östlicher Diwan!* — vagy a gondolat születésének folyamata a tárgy (Browning).

Mindhárom fajta lírikusra egyaránt vonatkozik az, amit a világképről, a költő világteremtéséről mondottam. Nem szubjektív vagy objektív voltától, csak a bennerejlő szuggesztív erőtől függ, hogy világképét, világérzését mennyire tudja átönteni belénk.

A világérzést maga a költő sokszor filozófiának tartja (nemcsak az intellektuális költő) — de ezzel a fogalommal óvatosan kell bánni. Éppen mert a költő filozófiájának alapja elsősorban mégis csak az érzés: legtöbbnyire az optimizmus-pesszimizmus-vonalon helyezkedik el. A költő azért költő, hogy pillanatnyi hangulatát örök és általános érvényű igazságnak érezze. Ezért ír Berzsenyi olyan pesszimista verset, mint a *Magyarokhoz*, s kevés idő mulva olyan optimistát, mint a *Felkölt nemességhez* intézett óda. (Az óda azonban ritkán szokott pillanatnyi hangulat szülötte lenni. Pindarostól Horatiuson át Aranyig sok keresett szónokiasság, sok intellektuális tartalom keveredik bele.)

Nem szabad a filozófiai pesszimizmussal össze-

téveszteni a «panaszt», Ovidius vagy az ifjú Kosztolányi panaszait s a legmélabúsabb elégia hangját sem. Még kevésbbé Ady haragos követelődzéseit, amelyek éppenséggel nem tagadják, hogy a világ tele van örömökkel, de — «mind a másé». Ady zord, Ady tragikus, de hisz az életben, hisz a holnapban — optimista.

Még a romantikus-byroni «világfájdalom» sem igazi pesszimizmus: több benne az egyéni gőg (a pózról nem beszélve) mint a világ nyomorúságának átgondolása vagy átérzése. S ez az arisztokratikus gőg megvan még a Vajda-féle, filozófikusan általánosító költőkben is. Vajda megénekli azt is, amit Schopenhauertől vagy a hindu filozófiától tanult; de érzésünk az, hogy egyéni sérelme miatt, egészen szubjektív okokból kap ezeken a tanításokon. Ezért költő!

Az igazi pesszimista költő típusa nem más, mint az élet örömeit hirdető Horatius, akinek nincsenek elsírnivaló személyes fájdalmai, nem kell irígyelnie a «másét», mert mecénása jóvoltából mindene megvan; nem ismer jogtalan és nyomorgó embereket, vagy legalábbis nem törődik velük; — de nyugodt rezignációval hirdeti azt a filozófiát, amely a «monumentumot» kivéve nem hisz semmiféle holnapban. A «carpe diem» a legtisztább pesszimizmus — élvezd a mát, mert holnap nincsen.

De a költő nemcsak a valódi vagy ál-filozófia irányában teljesítheti ki a maga világképét. Ahányféle közösségben gyökeredzik, annyi alapérzés várja, hogy a maga módján mindenkihez eljuttassa. Minden ilyen érzésnek van egy konvencionális és ezért már hamissá vált kifejezése, amellyel ideig-óráig sikereket lehet elérni — s

mindegyikben rejtőzik ezer lehetőség a költő számára, aki frissen éli át s azt a bizonyos új árnyalatot viszi a kifejezésébe, amely néha gátolja a sikert, de egyedüli ismertetőjele a költői értéknek.

Minél bensőségesebb az élmény, annál nagyobb közösségbe kapcsolódik. Külső cafrangjaiktól megfosztva, az ilyen témák, mint: kenyér, szerelem, anyai szeretet, ifjúság-öregség, élet-halál, valóban «mindenkihez» szólnak. S hát a vallás — ha a vers, a zsoltár, a himnusz költője nem tanításokat, hanem egyéni vagy kollektív vallásos élményt énekel meg,* bűntudatot, megváltás reményét, küzdelmet a hitért, vagy misztikus elmerülést a megfoghatatlanban!

Éppen mint a vallásos (vagy vallási alapon álló) költészetet, a hazafias költészetet is meg kell tisztogatni esztétikai szempontból a hozzátapadt veszedelmes konvencióktól. A hazafias költemény nem tószt, amelynek egyetlen célja az ünnepelt éltetése, hanem kifejezése az egyik legemberibb, legáltalánosabb érzésnek: egy bizonyos nagy közösséghez való ősi és egyéni hozzátartozásnak. Ez az érzés éppen olyan hatalmas komplexum, mint a vallás vagy a szerelem; éppen úgy elfér benne öröm és fájdalom, idill és óda, béke és harc, lelkesedés és csüggedés, hit és reményvesztettség. Lehet a hazát magasztalni és ostorozni, mint ahogy Berzsenyi, Vörösmarty, Petőfi, Babits megtették váltakozva mind a kettőt — lehet *csak* ostorozni, mint Ady tette: *kívül kerülni rajta* nem lehet, az ostor elsősorban a költő húsába vág.

* Lásd erre nézve Makkai Sándor könyvét: *Magyar fa sorsa* és Sik Sándor tanulmányát: *Egyetemesség és forma* (Vigilia, 1935.).

Ezért nevetséges — esztétikai és minden egyéb szempontból — hazaáruló vagy akár hazafiatlan költészetről beszélni. Akinek verséből nem érzik ki, hogy a közösséghez hozzátartozik, aki ezt az érzést sem tudja kifejezni: az nem hazaáruló, hanem fűzfapoéta. De ilyenek legnagyobb számmal a konvencionális tósztok szerzői közt akadnak.

Széles szociális közösségekhez való hozzátartozás ugyanilyen benső élményévé válhatik a költőnek. Az élmény művészi megformálását azonban még nagyobb mértékben fenyegeti a vallásos vagy hazafias költészetben is oly gyakori félreértése a költő feladatának: az emberi mondanivaló elhanyagolása a «tószt» kedvéért. Pedig itt, ezen a lényegében új (költőileg még el nem koptatott) területen óriási művészi feladat várna a költőre. Minden egyéni vagy «általános emberi» témát újra kellene kézbevennie, hogy ennek a nemrég tudatossá vált közösségnek szempontjából újjáformálja. Sajnos, legtöbbször azt látjuk, hogy a költő a kényelmesebbik végét fogja meg a dolognak s ehhez még erkölcsi alapot is talál, az aktivista — tendenciózus — művészet jelszavát. Ezt állítja szembe a gúnyosan lefitymált l'art pour l'art-ral, az élet elől a művészet elefántcsonttornyába menekülő esztéták költészetével. A tendencia és a l'art pour l'art kérdésével a bevezetésben foglalkoztam, ez általános irodalomesztétikai probléma. Itt csak annyit: a tendenciózus osztálylíra a «gesunkenes Kulturgut» legrosszabb részére, legfelületesebb konvencióira épít, hogy tósztját annál közérthetőbbé tegye. Ellenkező előjellel átveszi annak a társadalomnak sablonjait, amelyet le akar rombolni, —

a helyett, hogy az új közösségben annak új hangját igyekeznék tudatossá tenni. Az a kevés jó vers, — amerikai néger lírikusoktól Kassákig — amelyet ebben a nemben ismerünk, a cselekedet fogalmának is jobban megfelel akárhány tendenciózus tósztnál — a mellett, hogy a legtisztább esztétikai szempontból is igazi líra.

(A költő műve.) A költő életműve: állandó mozgásban, fejlődésben és változásban felfogott önarckép és világkép. Együtt tekintve olyan esztétikai és erkölcsi érték, amely kisebb is, nagyobb is lehet az egyes versek átlag értékénél. Különkülön sziporkázó darabok együtt veszíthetnek értékükből, észrevehetjük csináltságukat, komolytalanságukat. Szerzőjük változásai, fordulásai erkölcsi és művészi gerincének gyöngeségére vallhatnak. Más esetben a mű többet ér együtt, mint egyes darabjai külön-külön: észrevétet velünk egy vonalat, amely valószínűleg szerzője lelkében sem volt tudatos és nyilván voltak kisebb-nagyobb törései, elhajlásai — de azért *egy* vonal.

Hogy magát a verset «szép versnek», «jó versnek» érezzük, hogy megmaradjon és tovább muzsikáljon a lelkünkben, ahhoz sokszor elég egy kép, elég lehet a ritmus megejtő bája, a felépítés mesteri volta — elég egy szó, amely saját rokonélményeink hangulatát üti meg. Ezért a legrelatívabb dolog a világon egy vers értékelése. A *mű* értékeléséhez már több eszközünk van. Nem azért, mintha a vers maga «töredék» lenne s a mű «egész». Szándéka és rendeltetése szerint egész a legkisebb vers is, s az emberi lélek változó kifejeznivalóihoz képest egy Goethe műve is töredék. De amennyit az ember lelkének egyéni és örök-közös vonásaiból megismerhetünk, s az a

világ, amelyet a költő megteremtett: a műben van együtt. Lehet ez a világ egységesen ragyogó, lehet sötét, kergetheti benne egymást fény és árnyék: annak az egy léleknek a kifejezőereje a fontos, amely a maga világképét ránk akarja kényszeríteni.

Ember és világ kívülről: epika és prózai elbeszélés.

A benső vagy belülről felfogott világ kifejezése mindig a jelen pillanatra vonatkozik, a reflexiv költészet is oda «vetíti» — ez, amint más kapcsolatban mondottam már, annyit jelent, hogy független az időtől. A tértől való függetlensége magától értetődik. Most olyan területére jutunk a kifejezésnek, amely ebben a két kategóriában fogja fel a világot s csak esetről-esetre, a művészi szerkesztés kedvéért igyekszik az egyiktől — az időtől — megszabadulni.

Az elbeszélés tárgya — egyelőre elhanyagolható kivételekkel — az elbeszélőtől független külső világban lejátszódó cselekvés, amely az időnek — legtöbbnyire a multnak — bizonyos tartamú részét tölti be.

Az elbeszélés megteremtője az az ősi szükséglet, hogy megtörtént vagy megtörténtnek vélt eseményeket megrögzítsünk és másokkal újra meg újra közölhessünk. Tudatosan «kitalált» történetek elmondása későbbi fejlődés eredménye, s természetesen a «valóság» és «mese» megkülönböztetése is. Epika és történetírás egyazon tőről ered.

A megrögzítésnek, mint egy előző fejezetben láttuk, elkerülhetetlen feltétele a válogatás és elrendezés. Ezt akaratlanul és öntudatlanul a legprimitívebb elbeszélő is megcselekszi. Az íratlan

elbeszélésnél a szájhagyomány folytatja ezt a munkát, természetesen nem mindig javára az elbeszélésnek: lehet, hogy olyasmit hagy ki, ami a maga idejében lényeges volt, s a hiányt önkényes betoldással vagy a régi rend felforgatásával igyekszik pótolni.

Mindez azért is megtörténhetik, mert az elbeszélés nem pusztán intuitív kifejezés, mint a líra, hanem magyarázata, vagy helyesebben: racionális beállítása is a tényeknek. Az elbeszélő nem magyarázgat, de magyarázatot ad, amikor egymással oksági viszonyban álló dolgokat fűz egymáshoz.

Teremtő fantáziája ezekben a «magyarázatokban» nyilatkozik meg. A primitív ember, a gyermek és a költő számára nincs határvonal mese és valóság, csoda és természeti törvény, kép és tárgy között; de logikája van, sőt igen szigorú logikája. A «miért?» egyformán fontos mind a háromnak.

Ez eredete az eposz és a mese «csodás elemének», amely eredetileg egyáltalán nem «csodás». Csak akkor válik azzá, amikor már sem az elbeszélő, sem közönsége nem hisz a valóságtól megkülönböztetett csodában.

Az elbeszélés is, mint a líra, régibb az én-fogalomnál, a törzs vagy éppen a nemzet fogalmánál. A legrégibb írásban ránkmaradt epikus mű négyötezer éves *(Gilgames)* — s micsoda távlatok lehetnek még e mögött! De tisztán mutatja azt a gyermeki állapotot, amelytől voltaképpen ma sem jutott messze sem az elbeszélő, sem közönsége: hogy általánosnak, szimbolikusnak fogja fel a jelenségeket s ilyen magyarázatot is keres rájuk. Hogy egy megtörtént tehénlopást nagyít-e föl kozmikus mítosszá vagy egy istent emberiesít

tehéntolvajjá, ebből a szempontból mindegy. Gondoljunk ismét a gyermekre, aki miért-jei során a legkisebb dologtól igen hamar eljut a végső, megoldhatatlan kérdésekig. Lehet, hogy részletekben nincs igazuk egyes tudósoknak, akik (Isten tudja, hányadik változatukban ránkmaradt s eredetileg nyilván valóságos történéshez fűződő) epikus elemekből minden áron napmítoszt akarnak kihüvelyezni. De az elv, amelynek alapján elindulnak, igaz. Az imént elkezdett meghatározást bátran kiegészíthetjük ezzel: az elbeszélés a megrögzített és racionálisan megfoghatóvá tett esemény segítségével teljes, szimbolikus képet akar adni a világról.

Ez a meghatározás fenntartás nélkül érvényes az ősi, mitológikus költészetre, vallások teremtésmondáira és őstörténeteire, (ahol az egyes ember sorsa sohasem egyéni sors, csak szimbolikus leszűrődése egy időtlen történésnek, amely a világ örök rendjével függ össze) — érvényes a szűzen fennmaradt nép-epikára, (lásd a legújabb korban összeszedett *Kalevalát*) — a népmesére (már amennyire ősi elemei kimutathatók) ... és bizonyos fokig érvényes a legsajátságosabb, talán legművészibb elbeszélő műfajra: a novellára.

Az elbeszélő benső szükségletét azonban kezdettől fogva befolyásolja hallgatóságának egy szükséglete, amely éppoly ősi, primitív, gyermeki és örök, mint a logikus magyarázat megkövetelése: a kíváncsiság. Az a kíváncsiság, amely egyszerűen eseményt akar, hogy azzal teljesítse ki a maga életét. Az elbeszélő — még ha nem is materiális okból, amint ezt minden falusi mesemondón megfigyelhetjük — készséggel elégíti ki ezt a szükségletet, mert örül, hogy képzeletét jártathatja,

örül, hogy meghallgatják. Így keletkezik az az eseményekkel zsúfolt epika, amelyben a dolgok szimbolikus jelensége már elhalványodik (a *Mahábháratától* Ariostoig). Így elégítik ki a meseszükségletet a középkor legendái.

Más oldalról támadja meg az ősi epika szimbolikus, általános, kozmikus voltát a törzsi vagy nemzeti öntudat kifejlődése. Homeros már : görög — ha nem is a modern nacionalista felfogás szerint, mert hiszen objektív a trójai hősökkel szemben. Közelebb áll ehhez a felfogáshoz az ótestamentum, amely «Isten választott népének» szemszögéből nézi a világegyetemet.

Az európai kultúra, amelyben nevelkedtünk, a homerosi fokon álló epikából vonta le az eposz szabályait. Elveszett tehát az eposz általános, kozmikus jellege, annál is inkább, mert Homerosnál megtalálható csökevénye — az istenek beavatkozása az emberek sorsába, alvilági út — külsőséges szabállyá vált az olympusi istenek halálával. Ellenben egyre nagyobb hangsúlyt kapott a Homerosnál még halvány nemzeti jelleg, már Vergiliusnál ! Az *Odysseiából* csak formai szabályokat vontak le ; az, hogy az eposz tárgya «az egész nemzet sorsára kiható cselekmény», egyedül az *Iliászon* épül. Ha igaz (aminek eldöntésére nem vagyok hivatott), hogy az *Odysseia* mítikusan magyarázható : akkor mindenesetre közelebb áll az eposz ősi lényegéhez ; közelebb áll szerintem így is, tárgyának általános emberi elemeivel.

Ezt az őslényeget érezte meg a Firenze pártgyűlöléseit kozmikussá növelő Dante a *Divina Commedia* írásakor ; ide nyúl vissza Milton is, az *Elveszett Paradicsomban*. A középkor Homeros ismerete nélkül is rájött arra, hogy törzset törzs-

zsel, kereszténytyt pogánnyal állítson szembe az epikában (chansons de geste, *Chanson de Roland*), de rájött az *Odysseia* varázsának titkára is, az egyéni hősre, akinek szerelmi vagy harci kalandjairól a breton «regények» nyomán egész Nyugat-Európa költői meséltek. A keresztény eposz csodás eleme a renaissance-ig angyalokból, ördögökből áll, ami természetes; ekkor foglalják el ezek helyét a feltámadó, de csak díszül szolgáló görög istenek, sokszor együtt a kelta epika varázslóival, óriásaival és tündéreivel. (Zrinyi mindhárom fajta csodás elemet egyesíti: egyik erőfeszítése az, hogy nemzeti jelentőséget adjon a *Szigeti veszedelemnek*, a másik, hogy kozmikus jelentőségűvé emelje.) Mindez játék már s a barokk meg a rokokó idején ízetlen, racionális allegorizálássá válik. Az eposz meghal, csak a sajátos magyar viszonyok támasztják még fel, kitalált magyar mitológiával (Vörösmarty, Arany. Spitteler nagyszerű kísérleteinek még nemzeti szükségletben sincs alapja.)

A halott műfaj formai szabályai már nem érdekelnek bennünket. Ősi lényege érdekel azért, mert élettől duzzadó örökösei átvesznek ebből valamit, s epikai értékük éppen attól függ, hogy mennyit tudnak átvenni.

Ezt a lényeget a tartalom általános-kozmikus voltán kívül a következőkben foglalhatjuk össze:

Objektív — az elbeszélőn kívül álló világra irányuló szemlélet s az elbeszélő érzelmeitől független előadásmód.

Olyan széles társadalmi keret megadása vagy éreztetése, amelyből az egész társadalom életére, sőt annak érzékfölötti vonatkozásaira is nyílik kilátás.

Széles és részletező elbeszélés, nagy leírások,

felépített hasonlatok, dikciók (amelyek Homerosnál akárhányszor meg is ismétlődnek, ha pl. valaki üzenetet ad át), felsorolások (seregszámla).

Az az elbeszélés, amely tárgyánál fogva nem alkalmas arra, hogy eposz legyen belőle : komikus eposz tárgyává lesz. Komikuma abban rejlik, hogy a hősi eposz előadási formái és a tárgy kicsinyessége közt kacagtató ellentét van. A forma konzerváló ereje ezt a műfajt is életben tartotta — szűkebb, kulturáltabb körökben — évezredeken át a mult század közepéig — holott igazi értelme abban a pillanatban megszűnt, amikor az énekelt verses eposz mellett megszületett a leírt prózai elbeszélés.

A *prózai elbeszélés* mindenütt szerény igényekkel lopódzott be az irodalomba : mint mese* vagy mint kalandos történet. A mese még őrzött valamit az eposz ősi rokonságából, mítikus tartalomban és szigorú szerkezetben. A kalandos történet (egyiptomi és görög «regények») csak az anyaggal törődött. A görög klasszikus kor még nem ismerte, nem adott formát neki. Szabadon, formátlanul burjánzott mint útiregény, mint keresztény legenda. A könyvnyomtatás elterjedése után átvette az epikus költészet anyagát és egész szerepét, — prózába írták át mindazt, aminek a középkorban még szüksége volt a vers konzerváló erejére — de formát nem volt honnan vennie, hiszen közvetlen elődjének, a középkori epikának, állat-

* A mese egyik fajtája — a tanító állatmese — a Pancsatantrától úgyszólván napjainkig élt. A középkorban ciklikus állatregénnyé nőtt. Az Aesopus- és Phaedrus-típusú mese Lafontaine-nél új klasszikus formát öltött, nálunk Heltaitól és Pesti Mizsér Gábortól Fáy Andrásig és Czuczorig kedvelt műfaj volt.

regénynek, verses novellának sem volt köze a klasszikus formákhoz. A renaissance és az újklasszicizmus esztétikusai csak a klasszikus műfajok szabályaira ügyeltek s elnéztek a regény fölött. Demokratikus műfaj volt ez, nemcsak azért, mert az akkori viszonyokhoz képest a legszélesebb közönséghez szólt, hanem azért is, mert ősei és hagyományai nem voltak.

És az eposz tulajdonképpeni örököse, a regény, mai napig magánviseli parvenűsége nyomait. A legszabadabb, tárgyilag és formailag semmiféle közös nevezőre nem hozható műfaj. A epikából átcsap a lírába s még inkább a drámába, területeket hasít ki a történelemből, szociológiából, politikából s a legkülönbözőbb tudományokból. Van idő, amikor egyenesen a tudomány helyét akarja elfoglalni.

Meghatározni csak a legnagyobb általánosságban lehet. Hosszabb terjedelmű elbeszélés, amely külső vagy belső történések előadása útján ad képet a világról. Ehhez hozzátehetjük még, hogy rendesen prózai elbeszélés — de nem szabad megfeledkeznünk Byron és követőinek verses regényeiről.

Ami a regény meseanyagát illeti: az epika mondai anyagának elhalványulásával egyre nagyobb szerepet játszik a szerző mesealkotó (kombináló) fantáziája; fontosabbá válik a szerző egyénisége, mondanivalójának eredetisége. Magasabb fokon a mesealkotó fantáziát egészen vagy részben pótolja a lélektani fantázia.

Ami a formát illeti, van regény, amely elárulja, hogy az epika utódának érzi magát. Elárulhatja ezt akkor is, ha cselekménye szűk körre, kis emberekre vonatkozik — előadásának epikus

nyugalmával, objektivitásával, megszerkesztettségével. Ilyen értelemben nevezhetjük epikusnak Prévost abbé kis regényét, *Manon Lescaut és Des Grieux lovag* történetét. A szó szoros értelmében vett epikus regény az, amely tárgyában nagy közösséget ölel fel, a történéseket magasabb, összefoglaló szempontból nézi és széles arányaival is emlékeztet a klasszikus eposzokra. Ennek a tipusnak legnagyszerűbb példája a *Háború és béke.*

A modern regény igen sok formai elemet vesz át a drámától. A tipikus francia regény éppen úgy egy «krízist» ábrázol, mint a klasszikus dráma. A párbeszédnek nagy hely jut az újabb regényben: a cselekmény és a jellemzés jelentékeny része ezen nyugszik.

A lírai regény nem formában, csak tartalomban gázol át a líra területére: a szerzőnek vagy a szerzőt alig leplező hősnek érzelmeit mondja el (*Werther* stb.) s csak annyi epikum van benne, amennyi szükséges ahhoz, hogy az érzelmeket valamilyen szálra fel lehessen fűzni. A világképet éppoly szubjektív, érzelmi alapon adja meg, mint a lírai költemény.

Az epikus, drámai és lírai elem megszámlálhatatlan változatban, különböző arányokban keveredhetik a regényben. Az egészen tiszta típus ritka. Természetes, hogy egyik műfaj szabályait sem lehet a maguk egészében a regényre alkalmazni.

Kénytelenek vagyunk más, keresztező szempontokból folytatni a regény osztályozását, minthogy magáról «a regényről» általánosságban alig lehet beszélni.

A szó szoros értelmében vett lírai regényt leszámítva, a többire érvényes a fejezet címében

foglalt meghatározás, hogy kívülről nézi az embert és a világot. De itt két nagy típust különböztethetünk meg a szerint, hogy külsejét vagy belsejét ábrázolja-e. A regény ősi alakjában tisztán eseményeket ábrázol, mint az epika, s az események külső kereteit írja le. Ránézve az érzés is esemény : «elszomorodott», «megharagudott», «megőrült», «megszerette» stb. Legföljebb logikus okát mondja meg az érzelmek keletkezésének — ez is elbeszélés — s rajzolja az érzelmek megnyilvánulását külső jelekben, szavakban, cselekvésekben. Ez az ábrázolásmód a legprimitívebb kalandregénytől a legnagyobb művészi igényű mai regényig megtalálható. Művészi szempontból csak azzal az igénnyel bírálhatjuk : megfelel-e az érzelem ábrázolt külső reakciója annak, amit az adott helyzetben, az adott jellem részéről igaznak ismerünk el.

A belső ábrázolásnak többféle fajtája van. Idetartozik elsősorban az a majdnem-lírai regény, amelyet a tiszta *Werther*-típustól csak az a tény választ el, hogy az író nem a maga lelkét írja le benne, hanem egy képzelt hősét. Ennek a ténynek értékét persze nem kell túlbecsülni ; a szerző rendesen magával rokon lélekbe tudja csak ennyire beleélni magát. Az ilyen regény formája többnyire napló, levél vagy önéletrajz. Elvész az a fikció, hogy az események szemünk láttára történnek : amikor a hős elmondja vagy leírja, drámai jellegük már megsemmisült, emlékké szűrődtek s az emlék érzelmi velejárói nagyobb fontosságot nyertek maguknál az eseményeknél. (Rousseau : *Nouvelle Héloise.)*

Külsőségeiben is közelebb jár az epikai objektivitáshoz a harmadik személyben elbeszélt elemző

regény. Közelebb jár abban is, hogy a lírai érzelmekkel egyenrangú, sőt néha még jelentékenyebb helyet foglal el a hős gondolatainak, elhatározása logikai rúgóinak előadása (Stendhal és későbbi követői). Hogy azonban még itt is van valami nyoma az író lírájának, azt jellemzően bizonyítja, hogy az ilyen regényekben is többnyire csak *egy* alakot rajzol belülről, a többit pedig úgy, ahogy ez az alak (a regény hőse) látja. Még ahol szélesebb körre terjed is ki az elemzés, — mint Proust-nál — ott sem tudunk többet az alakokról, mint amennyit az elbeszélő főhős tudhat. Albertine, aki rejtély előtte, a mi szemünkben is az marad. (Jó alkalom ez, hogy utaljak a regény és a dráma jellemző-módjának különbségére. Drámában lehetetlen, hogy valakit cselekedni lássunk és jellemével, tettei rúgójával mindvégig ne legyünk tisztában.)

Az elemző-regény, amely Mme de Lafayettetől (XVII. sz.) Stendhalon és Dosztojevszkin át úgyszólván tegnapig az érzelmi és intellektuális élet elemzésével foglalkozott, új területet nyert a «tudatalatti» fölfedezésével. Ennek a tudományos fölfedezésnek formai következménye lett egy a 80-as években hatástalanul kitalált és elfelejtett regénytípus újjászületése. A «monologue intérieur»* a ki nem mondott gondolatok, a tudat alól éppen csak felbukkanó, nyelvi formát is alig öltő ösztönök, vágyak, érzések, emlékképek, hangulattöredékek kifejezése, látszólag válogatás és elrendezés nélkül (Joyce; nálunk Körmendi: *Via Bodenbach*).

* Ed. Dujardin: *Les Lauriers sont coupés*, 1887. Ugyanő 1931-ben könyvet írt *Le monologue intérieur* címen, amelyben Joyce-szal és a «benső monológnak» a modern regényben játszott szerepével foglalkozik.

A külső és belső embert ábrázoló regénytípusok közt természetesen ismét ezer átmenet van. Általában: minél nagyobb szeletet mutat be az író a társadalomból, annál inkább be kell érnie a külső ábrázolással és a belső élet puszta jelzésével. A regényformának ciklussá tágítása, amiről más kapcsolatban beszéltem már, amennyire csökkenti a hős központi jelentőségét, annyival több módot ad az írónak arra, hogy mellékalakjai belső megvilágításával is foglalkozzék.

Az epikától örökölte a regény azt a tulajdonságát, hogy hősén kívül a környező társadalmat is megvilágítja, néha csak egy «társaság», máskor egy osztály, egy vidék (Heimatskunst) alakjában, és néha a természetfölötti régiókba is elmerészkedik, az élet magyarázatát keresve. A társadalom még a lírai regényben is tükröződik, ugyanoly módon, mint a lírai költeményben. A többi regényfajtában objektíve (vagy inkább: az objektivitás szándékával) megrajzolt, aktív szereplő.

Ebből a szempontból ismét több típust különböztethetünk meg.

A kalandregény — a pikareszk-regénytől a mai detektív- és szórakoztató-regényig — megelégszik azzal, hogy a társadalmat külsőséges módon állítja be az elbeszélésbe és hősét elhelyezi az adott viszonyok közt. A pikareszk-regény hőse vagy a modern betörő tudja, hogy szembenáll a társadalommal és kellemetlennek, de természetesnek találja, hogy ez a társadalom fölényes erejével előbb-utóbb legyűri. A szórakoztató regény hőse Feuillet-től Courths-Mahlerig, szintén elfogadja a társadalmat úgy, ahogy van, csak magának igyekszik jobb helyet kivívni benne, s ez a társadalomtól megkívánt erények segítségével rendesen sike-

rül is neki (előkelő, gazdag házasság stb.). Ide tartozik a történeti regénynek Scott—Hugo—Dumas-féle típusa is. Ezek között csak stílus-kvalitásokban van különbség.

Társadalmi regénynek és igazi történelmi regénynek csak azt nevezhetjük, amelyikben valamilyen módon problematikussá válik az egyén és a társadalom viszonya. Vagy arról van szó, hogy a hős lelki adottságai miatt nem való semmiféle emberi társadalom kereteibe (ilyen értelemben társadalmi a *Werther*- vagy *Obermann*-fajta lírai regény s a mai «álom-regény», A. Fournier *Grand Meaulnes*-a, J. Green *Visionnaire*-je stb.), vagy arról: hogyan neveli meg a társadalom az embert *(Wilhelm Meister)* — s itt külön kell megemlékezni a társadalom mesterséges kikapcsolásáról, illetve helyettesítéséről: *Robinson* — vagy végül: hogyan ütközik össze, hogyan harcol az ember egy bizonyos korbeli társadalom intézményeivel, erkölcseivel, előítéleteivel stb. Az összeütközést okozhatják a hős erényei vagy hibái; az író — a legnagyobb objektivitás mellett is — azzal, hogy az összeütközést bemutatja, érzelmileg állást foglal és bennünket is állásfoglalásra kényszerít. Lehet, hogy a társadalomnak van igaza, lehet, hogy a hősnek; lehet, hogy a társadalomnak csak azért van igaza, mert nem láthat úgy a hős lelkébe, mint mi, s ha láthatna is: intézményeinek alapelveit nem áldozhatja fel méltánylást érdemlő egyéni esetekért. Végső ítéletet többnyire nem mond az író: ő tudja, hány oldalról lehet nézni minden kérdést; de azt a kérdést, amelyben hőse a társadalommal konfliktusba keveredett, mindenesetre felbolygatja. Ennél többet ne is kívánjunk tőle. Az életet akarja ábrázolni s az életben

csak megoldatlan kérdések vannak. A válasz már — elmélet, pártállás, osztályelfogultság, tendencia, s a művész szavahihetőségének rovására megy. Az *irányregényen* kezdettől fogva észrevesszük, hogy a tényeket az előre megfogalmazott válasz érdekében csoportosítja. (*A falu jegyzője*, Upton Sinclair regényei.)

Készakarva fogtam egybe a társadalmi és történelmi regényt. A kettő közt csak az a tárgyi különbség van, hogy egyik a jelenben játszik, másik a multban. A történelmi regény írójának több és nehezebben megszerezhető adatbeli tudásra van szüksége; meséjének fővonásaiban nem szabad ellentétbe jutnia a köztudattal s komolyan kell éreznie felelősségét, ha a tárgyalt kor szellemét merőben új felfogással mutatja be. Fantáziája erősebb munkát végez, mint a saját korát rajzoló regényíróé, de gondosabban is kell ezt a fantáziát ellenőriznie.

Napjainkban új jelentőségre tett szert a történelmi regény. Ma már nem azt a fajtáját szolgálja ki az érdeklődésnek, mint Scott és követőinek művei. Éppen mint Kemény és Eötvös idején, ma is félig menekülés a mától, félig figyelmeztetés a holnapra. (Makkai és a többi erdélyiek.)

Van a társadalmi regénynek egy fajtája, amely nem a jelenben és nem is a multban, hanem a jövőben játszik: az utópia. A látszat ellenére nem annyira a fantázia, mint inkább a logikus ész szülötte. A logikus észé, amely rendesen nem számol az ember illogikus tulajdonságaival s a desztillált embert helyezi el egy elméletileg kigondolt tökéletes államrendszerben, ahol a valóságos ember minden valószínűség szerint egy napig sem bírná ki. (Platon, Morus, Bellamy, Wells stb). Jókai

műve, a *Jövő század regénye* nem tartozik ide: Jókaiban csakugyan több a fantázia, mint a logika, de éppen ezért csodálatos intuícióval érzett meg logikusan előre nem látható eseményeket.

Az exotikus és a fantasztikus regény igazi értelmét is csak az adja meg, ha egyben társadalmi regény. Kiszaladhat a művelt társadalom, sőt minden létező társadalom és a realitás keretei közül, ha így tudja közölni mondanivalóját a társadalomról és a realitásról. Swift irtózatos szatirája nem jelenhetett volna meg másként; előtte és utána Rabelais és Voltaire menekültek fantáziájuk szárnyai alá. Wellsnek már nem kellett félnie, ő bizonyára csak a természetének megfelelő művészi játékból rejtette szociális és erkölcsi elgondolásait az időből vagy a három dimenzióból kizökkentett fantasztikus regényekbe.

A szatirikus regénynek (éppen mint az irányregénynek) nagy veszedelme, hogy korszerű jelenségekhez tapad és aktualitásával elveszti érdekességét is. De ha a múló jelenség ábrázolásába, akár mellékesen is, ösztönszerűen belevisz az író valami örök emberi elemet: ez fenntartja a művet, még ha a következő századok egészen másként értik is, mint saját kora. A *Don Quijote* a maga idejében valószínűleg kalandos-komikus regény volt; utólag megtették a lovagregények ellen irányuló tendenciózus műnek; akkor már ez a tendencia nem érdekelt senkit, de *Don Quijotét* tovább olvasták s gyermekeinkkel együtt olvassuk ma is. Gyermekeinknek kalandos történet; nekünk idealizmus és realizmus örök tragikomédiája — s hogy Cervantes mit akart vele, azt valószínűleg sohasem fogjuk megtudni.

Az ábrázolás módja szerint annyiféle regényt

különböztethetnénk meg, ahány irodalmi irány vagy jelszó a regény megszületése óta fölmerült. Itt megelégedhetünk annyival, hogy éppen születésének körülményei miatt a regényben mindig volt valami realisztikus tendencia s ettől tudatosan csak ritkán próbált eltérni : pl. a XVII. század olvashatatlan pásztorregényeiben. A romantika már realisztikus jelszavakat hangoztatott, s realista is volt — a maga módja szerint. A materialista gondolkozás fénykora magávalhozta a naturalista ábrázolást (Zola), de egyeduralkodóvá még a hasonló világnézetűek közt sem tudta tenni. Flaubert-t titkos romanticizmusa és stílustörekvései távoltartották a naturalistáktól, bár kortársai nem tudták megkülönböztetni tőlük. Ma már úgy érezzük, hogy «megfigyelt» dolgokat különösebb stílustörekvések nélkül tűrhetően leírni túlságosan könnyű, nem művésznek való feladat. Érdekes, hogy legreálisabb látású, legtermészetesebb stílusú elbeszélőnk, Móricz Zsigmond, hogyan emelkedik túl nyelvi fantáziája és temperamentuma segítségével a naturalista ábrázoláson. A realista látásmódot enyhíthetik a kor konvenciói és az író humora (Dickens, Mikszáth) — s még inkább a konvencióktól ment humor (Tamási *Ábel-trilógiája*), — sötétebbé tehetik szociális propagandacélok és a humor hiánya (Zola, vagy ma : Céline). Egyébként vége annak az időnek, amikor idealisztikus gondolkozásnak nevezték, ha valaki behúnyta szemét az élet természetes jelenségei előtt és viktoriánus szemérmetességgel írt, s a dolgok néven-nevezése már szociális forradalmárságot, materializmust stb. jelentett. Korunk legnagyobb katolikus regényírója, Mauriac, nem retten vissza emberek és

dolgok reális ábrázolásától (mint ahogy a hasonló szellemű Sigrid Undset sem) — s ezt az utat találja legcélravezetőbbnek Isten megkeresésére.

*

Különböző szempontokból foglalkoztunk már a *regényhőssel*, de még mindig nem tisztáztuk eléggé ezt a fogalmat. A feladat azért nehéz, mert a regényhős különféle típusait közös nevezőre hozni éppen olyan üres általánosságra vezet, mint magának a regénynek műfaji meghatározása. Az iskolakönyvek szeretik a regényhőst a drámai hőssel szembeállítani s többnyire azt hangoztatják, hogy az előbbi cselekszik, irányítja az eseményeket, az utóbbi sodortatja magát az eseményekkel. Első tekintetre nyilvánvaló, hogy ez a regényhősök kilencvenkilenc százalékára nézve nem igaz. Közelebb jár az igazsághoz a «regényhős» szó közkeletű értelme. A köztudat egyszerűen a legnépszerűbb regények hősei alapján konstruálja meg a regényhős fogalmát : a három muskétásra, Kárpáthy Zoltánra, Berend Iványra vagy a modern regénygyárosok alakjaira gondol s a maga vágyainak megtestesülését, a mindenkori férfiideált nevezi regényhősnek. Mindenesetre : energikus, cselekvő, az eseményeket nagyon is befolyásoló férfiúról van szó, akire csöppet sem illik az iskolás meghatározás.

A közkeletű meghatározás nem illik Wertherre (legalábbis ma nem : a maga idejében Werther és Saint-Preux volt a «regényhős», nem a cselekvő ember), — nem illik a naturalista regény hősére (kinek lenne férfi-ideálja Coupeau, az *Assommoir* hőse?) — s a mai regények számos ellenszenves hősére (pl. Arland *Ordre*jának hőse) — vagy nyo-

matékosan átlagosnak rajzolt embereire (S. Lewis amerikánusai).

Az iskolás meghatározás viszont legföljebb Wertherre illik, de reá sem nagyon. Mert nem azt kell mondanunk a Werther-típusú emberre, hogy sodortatja magát az eseményekkel, hanem hogy az eseményekre külső cselekvés helyett belső érzéshullámzásokkal reagál.

A közkeletű meghatározást le kell faragni erre: a regényhős, akár rokonszenves, akár ellenszenves, akár kiváló, akár átlagember, az emberi sors egy jellegzetes darabjának hordozója. Ennélfogva van valahol egy kapocs, amely hozzáfűz, még ha éppenséggel nem láthatjuk is benne saját magunk ideális kiteljesedését. Iránta való érdeklődésünket cselekvései éppen úgy ébrentarthatják, mint gondolati vagy érzésbeli reakciói külső eseményekre. A drámai hőstől abban különbözik, hogy az epikus ábrázolás bemutathatja nemszimbolikus, nem-szükségszerű cselekvéseit is (ezt azonban nem szabad összetéveszteni a véletlennel!) A regény bemutathat olyan lelki folyamatokat, amelyeknek a dráma csak külső megnyilatkozását ábrázolhatja. Megrajzolhatja a hős fejlődését, amivel a dráma rendszerint nem foglalkozik, vagy ha igen: ezt is csak eredményeiben jelezheti. A regényíró, minthogy módjában van fejlődést rajzolni, megengedheti magának azt is, hogy hőse jellemét lassan bontakoztassa ki előttünk s bizonyos esetekben egyes vonásokat homályban is hagyjon. A dráma minden lényeges szereplőjének fő-jellemvonásaival első pillanattól fogva tisztában kell lennünk.

Ezek a különbségek a két műfaj technikai, formai tulajdonságaival függenek össze (ezért

ritka eset, hogy a regény és a regényhős ne veszítsen, ha színpadra kerül). De egyben nincs különbség: a regényhős — külső vagy belső reakciók alakjában — éppen úgy *cselekszik*, mint a dráma hőse; s amennyire a drámai hősről egyáltalán szabad azt mondanunk, hogy benső adottságaival ő irányítja az eseményeket, annyira elmondhatjuk ezt a regényhősről is.

*

A regény már régen elfoglalta az eposz helyét. Ma mintha a többi műfajokat, a lírát és drámát is kiszorítaná helyéből. Gondoljunk a másutt említett roppant regényciklusokra s a mindennap megjelenő regények áradatára. Ha levonjuk a tisztán szórakoztató, esztétikai mértékkel alig mérhető, sors- és szósablónokból összeragasztott regények igen tekintélyes számát: még mindig bizonyos, hogy az irodalom ma elsősorban a regényen keresztül próbál az emberi lélek és a társadalom nagy kérdéseivel megbírkózni.

Milyen a jó regény? Szabályok híján milyen igényekkel próbálhatjuk megítélni ennek a műfajnak termékeit? Flaubert 1852-ben azt mondta, hogy a regény még csak most született és vár formaalkotó Homerosára. Nos, a regény sokkal régebben született, de formaalkotó Homerosa aligha fog megszületni. Láttuk, hogy oldalakon át felsorolni is alig lehet a különböző elgondolású, különböző művészi célokat szolgáló regényfajtákat; láttuk, hogy ezt a műfajt nem köti, de nem is támasztja alá semmiféle egységes alaptörvény. A stílus, a megszerkesztés, a mesekombináló és emberábrázoló fantázia törvényei is más-más jelentőséget nyernek az író művészi szándékai sze-

rint. A lírai regénytől többet várunk stílusban, a drámaitól szerkesztésben, az epikustól mesében. Még a köznapi bírálat «érdekesség» szava is mástmást jelent a különböző regénytípusok szerint. Egy dolog van, amit egyformán kívánhatunk meg mindenfajta regénytől, visszaemlékezvén arra, hogy végeredményben a regény mégis csak az epika utóda : bizonyos *távlat*. A regény alapja is, mint a líráé, s mint minden műfajé, élmény és tapasztalás, csakhogy formábaöntésénél másfajta fantázia és több intellektuális elem működik közre, mint a lírai vers megírásánál. Láttuk, hogy a lírikus sem okvetlenül *egy*, friss és magányos élményt dolgoz fel versében ; a regényíró mindenesetre a közelebbi és távolabbi, egyszerűen az életből átvett vagy másokkal kapcsolatba hozott, fantáziájával kiegészített, átszínezett élmények egész seregével operál. Ha *egy* élményt szimbolikussá nagyít fel, vigyáznia kell, hogy ez összhangban legyen a többiekkel. Ezt pedig csak úgy érheti el, ha van távlata az egész anyag áttekintéséhez. Ezért rosszak az «aktuális regények», az életből egyszerűen lemásolt és egymás mellé rakott jelenetek ; ezért rossz a körülöttünk élő egyes emberek belefotografálása a regénybe. Magát az egyes embert sem ismerjük úgy, ahogy írónak alakját ismerni kell, amíg egyes cselekedetei, szólásai külön-külön foglalják el figyelmünket s az egész ember megítéléséhez nincs távlatunk ; pedig ez még csak az első állomás. Ennek az embernek (aki a regényben epizód-alak is lehet) bele kell illeszkednie egy bizonyos színezetű képbe, a regény kompozíciójába, hangulatába. A távlat elmossa a túlságosan egyéni s talán pillanatszülte megnyilatkozásokat ; amit homályosabban lá-

tunk, azt fantáziánkkal egészítjük ki — annyira, hogy még az olvasó fantáziájának is maradjon munkája — és saját fantáziánk meg fogja teremteni azt az egységes színhatást, amelyre minden irodalmi műnek szüksége van.

A távlat, az epikus objektivitás annyira immanens szükségessége a regénynek, hogy nagy tehetségek buktak el a hiánya miatt (lásd Szabó Dezső újabb regényeit). Ugyanebből az okból majdnem példátlan, hogy egészen fiatal ember jó regényt tudjon írni: egyszerűen nem volt még ideje, hogy élményeivel szemben a nélkülözhetetlen távlatot megtalálja, a dolgok relatív jelentőségét megítélje, a tipikust a véletlentől megkülönböztesse. (Az egyetlen kivétel, amelyet ismerek, Raymond Radiguet, a korán elhúnyt francia regényíró.)

Ha az írnitudás általános kvalitásain kívül a távlata is megvan az írónak, az annyit jelent, hogy alakjai és eseményei egységes világképbe illeszkednek be, vezetésére nyugodt érzéssel bízhatjuk magunkat. Lehet, hogy a világ, amelyet megmutat, nem a mi világunk — de ha mint olvasók elfogultak és egyoldalúak nem akarunk lenni, olvasás közben ki kell tárni lelkünket az ő világlátása előtt. Ha világosan látja útját és maga is nem tévelyeg: betalál a nyitott kapun s valamit mindenesetre hoz nekünk. Ha a nyitott kapun sem talál be: az az ő hibája s bizonyosan rossz a regénye.

*

Vannak elbeszélő művek, amelyeknek megbocsátjuk a távlat hiányát, mert nem lépnek fel a regénynek azzal az igényével, hogy általános, ob-

jektív világképet adnak. Ezek középúton járnak líra és elbeszélés közt, s érdekességük állandóan az elbeszélő személyéhez kapcsolódik. A történés elsősorban azért érdekes, mert vele történt; az alakokról nem várunk abszolút ítéletet, csak az érdekel, hogy ő milyennek látta őket; a korképet is fenntartással fogadjuk el. Az elbeszélő személyi érdekességén kívül az ilyen művek esztétikai értékét a stílus és a szubjektív ember- vagy korrajzolóképesség szabja meg.

Idetartoznak a vallomások (Szent Ágoston, Rousseau), naplók (Hebbel, Goncourt-testvérek, Amiel), a memoárok (Saint-Simon hercegtől napjainkig dúsan tenyésző műfaj) és önéletrajzok (Benvenuto Cellini; régi irodalmunkban Bethlen Miklós, Kazinczy; az újban Kassák, Márai) s a képzelt vagy valóságos személyekhez irodalmi céllal írt levelek (Mme de Sévigné, Mikes, Petőfi *Utilevelei*), — sőt művészlelkű emberek megfelelő tárgyú magánlevelei is (Browning-házaspár, Flaubert).

*

A regénynél azért kellett a nagyobb terjedelmet emlegetnünk, mert egyéb, egészen általános szabályba nem kapaszkodhattunk. Ez a nagyobb terjedelem is igen relatív dolog; a ma divatos 200—250 oldalas regénytípus «lélekzete» bajosan hasonlítható össze a *Háború és Béke* vagy a *Karamazov testvérek* tempójával.

Vannak azonban elbeszélő műfajok, amelyeknek leszűrhető szigorú szabályai közt a viszonylagos rövidség is szerepel. Két közel rokonra: a novellára és a balladára gondolok.

A *novella* eredetileg a reális emberi viszonyo-

kat tárgyaló ősi mesekincs világjáró elemeiből szűrődött le, verses (fabliau) vagy prózai formában. Élőszóval mondták el, mint a mesét, s ennek nyomát — mint a szerkezetről szóló fejezetben láttuk — mindmáig igen sok esetben őrzi. A szóbeli előadás magyarázza azt, hogy nem lehet túlságosan részletes; lefoszlik róla mindaz, ami a cselekmény szempontjából mellékes — sőt elmaradhatnak fontos dolgok is, ha a hallgató kitalálhatja ezeket. A tárgy *egy* esemény vagy szorosan összefüggő eseménycsoport. Lehet szimbolikus értékű, de többnyire mégis «különös eset», bizonyos embertípusnak vagy érdekes egyéniségnek összetalálkozása egy olyan helyzettel, amelylyel nem kellene minden körülmények között összetalálkoznia. Ettől a pillanattól fogva azonban az író keze kötve van. A helyzet nem tevődik össze annyi elemből, mint a regényben; úgyszólván desztilláltan áll előttünk; nincs válogatás a megoldás lehetőségei közt, nem lehet a háttérből előszedett motívumok segítségével ebbe vagy amabba az irányba terelni a mesét. A szerkezeti, külső hasonlóságokon kívül (gyors tempó, részletek mellőzése, párbeszéd gyakori alkalmazása) ez a leglényegesebb rokonság a novella és a dráma közt. A dráma expozíciója is sokszor tár elénk rendkívüli esetet: a megoldásnak szimbolikus értékűnek, szükségszerűnek kell lenni. Ez a rokonság a magyarázata annak, hogy míg a színpadra tett regény ritkán állja meg helyét, a színpad nagymestere, Shakespeare, igen sok tárgyát merítette novellából.

A novellának nem kellett sokáig várnia a maga Homerosára: megkapta már Boccaccio személyében. A modern novella mestere, Maupassant,

lényegében ugyancsak az ő tanítványa. Legutóbbi időben kezd megbomlani a novella klasszikus formája, elhajolni a líra, az elmélkedés, az elemzés felé.

Dickens nyomán egyideig divatos volt a helyzet- vagy jellemkép irányába terelődött novella (sketch, nálunk «rajz»). Sajátos megnyomorítása a novellának a nálunk még mindig dívó rövid újságtárca. Íróink sok kitűnő témát szorítottak ennek a műfajnak spanyolcsizmájába. A tárca terjedelme egyébként illik a magyar természetnek megfelelő anekdóta műfajához.

Az anekdóta humora (az igazi humor, vagyis: kissé fölényes, félig borús, félig vidám szemléletmód) sokszor groteszkségig torzul, vagy pedig az előadás módjának meglepő pointirozásává válik a humoreszkben. A humoreszk és napi életre szánt kisöccse, a kroki sokszor rejt a bohóc-álarc alatt komoly, sőt keserű tartalmat (Karinthy).

Az egyéni jellemet szélesen kifejtő «nagy» novella típusára a magyar irodalomban Gyulai Pálnál találjuk a legjobb példát *(Egy régi udvarház utolsó gazdája)*, — a külföldi irodalmakból Mérimée, Keller, Th. Mann nevét említem. A drámai anyag erős sűrítésére, a feszültség maximumára példák Móricz Zsigmond novellái. Az anekdotázó típus mestere Mikszáth.

A *balladában* a drámai és epikus forma az énekelhetőséggel kereszteződik. Tárgya rendesen tragikus: ez népi eredetével függ össze. A külvárosokban ma is születnek népballadák, de csak szenzációs gyilkosságokról. A nép csak olyan eseményt foglal énekbe, amely rendkívüli drámaiságával megragadta fantáziáját. A «balladai homály» egyszerű magyarázata, hogy a hallgatók előtt jól-

ismert részleteket elhagyja az előadó, s azt emeli ki, ami a fantáziát jobban megmozgatja vagy erősebben hat az érzelmekre. (Skót, székely ballada; Arany. Nálunk a műfaj jóformán kihal Arannyal s követőjével, Kiss Józseffel. A németeknél Detlev von Liliencron támasztotta fel.)

A líraibb, derűsebb, szélesebb románc már kihalt műfaj. «Költői elbeszélést» sem igen írnak már sehol. (Lírai típusú Byron *Childe Harold*-ja; drámaiak többi költői elbeszélései. Örökszép magyar példája a műfajnak a *Tündérálom*, Petőfitől, s az ő költészetben feloldott népmeséje: a *János vitéz*.)

*

(Művészet és tudomány határán.) Mai napig folyik a vita: művészmunka-e a történetírás, az irodalom- és művészettörténet, a szellemi kérdésekkel foglalkozó essay, az életrajz, a gondolatok vagy maximák gyüjteménye?

Szerintem, mihelyt stílusban és felépítésben művészi igényekkel lép fel: igen. Minden egyéb szempontból akarva, nem akarva, a tudós amúgy is a művész munkájára vállalkozik, akinek a felhasználandó anyagban válogatnia kell. Ha ez a tehetség nincs meg benne, tudósnak is rossz lesz. Legföljebb arra az adatgyüjtő munkára alkalmas, amelynek a természettudományban van legnagyobb jelentősége.

Költői intuíció nélkül a történetíró nem tudja anyagából a lényegest kiválasztani, nem tudja az események összefüggését megkonstruálni, nem tudja a történelem alakjait lábraállítani. Hiszen nincs írásos dokumentuma minden cselekedetüknek, minden gondolatuknak.

Az irodalom- vagy művészettörténet írójának ezenfelül fel kell fognia, meg kell éreznie a tárgyalt művészet szellemi és formai problémáit s ezeknek kifejezéséhez ugyanarra a művészi tehetségre van szüksége, mint a lírikusnak, aki a maga szerelmi lángolását akarja kifejezni.*

A természettudós meglehet művészi tehetség nélkül, mert nem szabad válogatnia. Éppen ezért a «tudománynépszerűsítő író» típusa a természettudomány körében vált el leginkább a tudomány szakszerű művelőjétől. A szellemi tudományok művelője azonban, ha igazán megvan benne mindaz a képesség, ami tudományának műveléséhez kell, maga lehetne annak legjobb népszerűsítője. A tudomány területére való gőgös bezárkózás itt rendesen tudományos gyöngeséget jelent. Hogyan «boncolja» valakinek stílusát az, akinek magának nincs stílusa? Szerkesztő, emberábrázoló képességét az, aki nem tudja mondanivalóját világosan felépíteni s tárgyalt hősét elevenen az olvasó elé állítani? A «heroikus életrajz» (R. Rolland) és a «biographie romancée» (Strachey, Maurois, Zweig, Harsányi, Surányi) nem azért vált divatossá, mert a közönség a nagy emberek életrajzát csak szépirodalmi formában tudja bevenni, hanem mert a közönség érdeklődött a nagy emberek élete iránt és nem kapott róluk művészien megkonstruált képet a «tudományos» életrajzok adathalmazában. (Milyen évezredes erkölcsi és esztétikai hatása volt Plutarchos *Párhuzamos életrajzainak!*)

Az essayt és a maximát talán nem kellett volna

* Riedl Frigyes *Arany János*a tudományos és művészi alkotás egyszerre: intuitív felfogása a művész lelkének.

a vitás műfajok közt felsorolnom. Az előbbi, a szónak Montaigne-i és Macaulay-i értelmében egyaránt, vitathatatlanul művészi munka, amelynek létjogosultságot elsősorban stílusa és anyagának újszerű összeválogatása, megvilágítása ad. (Miniatür remekek ebben a formában a *Propos d'Alain.*) A maxima, ahogy La Rochefoucauld művében előttünk áll, nem a puszta gondolkozó ész munkája : tartalmában szubjektív világérzés, formájában az olvasót meghökkentő kiélezettség van — maga ez a forma elárulja a szerző egyéniségét. A «gondolat» másik, Pascal- vagy Eötvösféle típusa más oldalról, a lírai érzés oldaláról kapcsolódik az esztétikai megítélés alá tartozó irodalomhoz. Ugyanígy irodalom Nietzsche prózája, amelyet a stílusról szóló fejezetben említettem is már — s nem tartozik ugyan az «elbeszélő próza» skatulyájába, de annál inkább a művészet körébe tartozik a Platoni párbeszéd. Ennek formája átvezet bennünket a *dráma* műfajához.

Ember és világ testi megjelenítése: a dráma.

A dráma szigorúan megszabott keretben, a szereplő személyek párbeszédeinek formájában, szembenálló erők konfliktusát tárja a nézők összegyűlt tömege elé, oly módon, hogy az ábrázolt cselekvés a valóság illúzióját kelti, de ugyanakkor szimbolikusan az egész világra nyujt kilátást.

Ez a dráma «statikus» meghatározása. Lássuk röviden ennek a meghatározásnak egyes tényezőit eleven mozgásban is.

A keret időbeli és térbeli. Mindkettőnek megszabottsága bizonyos váltakozásoknak van alávetve. Időben a klasszikus és klasszicista dráma kerete a legszűkebb. A tömörítés végső határa, hogy az eseményekkel megterhelt cselekmény az előadás ideje — 2—3 óra — alatt játszódik le. A Skakespeare-i dráma, a misztérium és a keleti (kínai, japán) dráma alig ismer időbeli megkötöttséget.

A térbeli keretet a mai (barokk) színpad fizikailag is érezteti, a színpad keretével, a zárt díszlettel s a nézőteret a színpadtól elválasztó függönnyel. Az ókori klasszikus színpad ebben az értelemben nem volt ennyire körülzárva, viszont— kivételes eseteket nem számítva — a cselekvés színterét korlátozta, színváltozás lehetőségének híján. A misztérium színpada szimbolikusan az

egész világot ábrázolta egymás mellett (a Föld különböző helyeit, a mennyországot és a poklot), Shakespeare színpada pedig, szimbolikus díszletekkel vagy «szó-kulisszákkal» s a színpad hármas (elülső, hátsó és emelt rész) tagoltságával minden színváltozást lehetővé tett. A mai szabadtéri játékok a fizikai keret törvénye alól igyekeznek felszabadítani a drámát.

Lényegében azonban ez a keret — ha csak szimbolikusan marad is meg — immanens szükséglete a drámának. Eszköz arra, hogy határozottan elkülönítsük a drámát az élettől és összesűrítsük *egy* helyre, ahonnan a dráma-adta világképnek ki kell sugároznia. A keret teljes megszüntetése egyértelmű volna a drámai feszültség megszüntetésével. A szabadonbocsátott gőz nem hajt többé mozdonyt. A keretnélküli világot nem tudjuk «látni»: azért megyünk színházba, hogy ott keretbe foglalják és megmutassák nekünk. Még a mozidráma, sőt a rádió-hangjáték is, amely technikailag szabadon csaponghat térben és időben, sűríti és komponálja jeleneteit.

A dráma személyei testi valóságukban jelennek meg előttünk. Fantáziánknak nem az a dolga, hogy összerakja és megelevenítse az író elgondolta alakokat, csak hajlamosnak kell lennie annak az illúziónak befogadására, hogy X színész e pillanatban Oedipus vagy Bánk, s mi a régi Hellasz vagy a középkori Magyarország eseményeinek vagyunk szemtanúi.

Hogy a színész és a színház mivel járulhat ennek az illúziónak megteremtéséhez, az itt nem tartozik reánk. Az író szerepe — bizonyos ténybeli tudásról nem beszélve — ugyanaz, akár a mai pesti polgárt, akár a történelem valamelyik hősét

akarja a színpadon megeleveníteni. *Egy* eszköz van a kezében, amellyel alakjait jellemeznie és eleven emberként mozgatnia kell s ugyanakkor a dráma minden egyéb követelését meg kell valósítania : a párbeszéd.

A párbeszéd — ha igazán drámai — a következőket valósítja meg :

Jellemzi a beszélőket : vagyis minden szó egyben tettnek is számít, amelyből a néző következtet a szereplő jellemére.

Világosan elénk állítja a helyzetet : úgy, hogy mi azt is megértsük és tudjuk, amit egyik szereplő esetleg nem érthet meg a másiknak szavából. Közli a dráma keretéből kiszoruló eseményeket (az előzményeket s azt, ami a színpadon kívül történik) és nyomatékot ad olyan körülményeknek vagy eseményeknek, amelyek a dráma folyamán később válnak fontossá (előkészítés).

Megteremti, továbbszövi és megoldja a konfliktust.

Tempójával és hőfokával alkalmazkodik a dráma szerkezetéhez, érezteti a feszültség növekedését és enyhülését.

Mindezt pedig, akár realisztikus a darab, és így a párbeszéd stílusa, akár nem: úgy cselekszi meg, hogy az elhangzott szavak valószínűek (illúziótkeltők) legyenek a jellemek és a helyzet szempontjából, alkalmazkodjanak az adott esethez és ugyanakkor szimbolikus értékükkel megadják azt a bizonyos kilátást az általánosságra — az egész világra.

A drámai típusú elbeszélő műbe szőtt párbeszéd néha megközelítheti ezt a végtelen komplexitást, de ez ritka eset. Az elbeszélőnek ezer kényelmes eszköze van az előzmények és különö-

sen a párbeszéd közben titkon lezajló érzelmi folyamatok közlésére ; a drámaírónak mindezt a párbeszéddel kell érzékeltetnie. A tárgy drámai vagy drámaiatlan volta más szóval kifejezve annyit jelent, hogy ezt a komplex párbeszédes formát megbírja-e vagy sem. A legújabb kor színpadi realizmusa azzal is szűkíti a drámailag ábrázolható lelki folyamatok kereteit, hogy megszüntet két régi konvenciót : a félreszólást és a monológot. A félreszólást valóban nehéz a néző illúzióival összeegyeztetni ; a monológ azonban — olyan kivételes esetben, mint a *Hamlet* — egyedül lehetséges kifejezése annak, hogy a konfliktus a magányos hős és az egész világ közt zajlik le.

Mindaz, ami a fent vázolt kereteken kívül esik, a valószerűen meg nem okolható elbeszélés, az érzelmeknek tisztán lírai kifejtése, a jellemtől és helyzettől független bölcs mondás vagy «szerzői szellemesség» (mot d'auteur), osztály, vagy politikai, erkölcsi stb. célokat szolgáló retorikus betét (tézises dráma) — még ha pillanatnyilag hat is szellemességével vagy aktualitásával, hamar kihervad a párbeszédből s elvéníti a darabot.

Ami a szembenálló erők konfliktusát illeti, ennek felfogása Aristoteles óta nem változott és nem is változhatott. A konfliktus relatív ereje egyforma, akár tragikus, akár komikus a tárgy : hordozóinak emberi arányai különböznek csupán. Fennáll a természetes ősi szabály, hogy az erő, amely ellen a hős küzd, ne morzsolhassa agyon első pillanatra, mert hiszen akkor lehetetlen a küzdelem, s ha az író elnyujtja az elmorzsolás aktusát, csak kínos, de nem tragikus hatást kelt. Túlságosan gyönge se legyen, még vígjátékban se, mert ha lelkünk mélyén tudjuk is, hogy a hős

győzni fog, ezt a győzelmet az utolsó pillanatig késleltetnie kell egy vele körülbelül egyenrangú erőnek, hogy a színpadi feszültség el ne lankadjon.

A valóság illuziója,* amire már a párbeszéddel kapcsolatban is utaltam, koronként és irodalmi irányonként, sőt nemzetenként is változó tartalmú fogalom. Általában a déli népek könnyebben fogadják el «valóságnak» a színpadi látványt, mint az északiak; naivabb közönség könnyebben, mint a művelt (lásd Edna Ferber *Uszó színházát!*) A naturalista irányzat a színpadon is hajlandó az illúziókeltést, a valóság *ábrázolását* magával a valósággal összetéveszteni. Ez nemcsak díszletekben és rendezésben, hanem a valóságot utánzó párbeszédben is megnyilatkozik. Már másutt említettem ennek a felfogásnak helytelenségét: a valóságos párbeszéd tele van olyan elemekkel, amelyek nem alkalmasak szimbolikus értelmezésre s elfogják a «világra nyíló kilátást».

Ezt a kilátást az az érzés adja meg, hogy az adott jellemekkel az expozícióban megadott körülmények közt más nem történhetik, mint amit a színpadon látunk. Ezért nem valók a színpadra az ingadozó, átalakuló, fejlődő jellemek, a tárgyhoz nem tartozó, félrevezető szavak és a véletlenek. Epikusan gazdag felépítésű drámában fordulnak elő olyan epizódok, amelyeknek előkészítése nem adja meg a szükségszerűség illúzióját (a színészek érkezése *Hamlet*ben), de ezeknek utólag kell igazolni a maguk szükségszerűségét azzal, hogy drámai módon, cselekvéssel járulnak hozzá a helyzet alakításához s a hős jellemének kibontakozásához

* A színpadi illúzió és a valóság határkérdéseit boncolgatja Pirandello színházi tárgyú drámatrilógiája.

— mint ahogy az említett jelenet meg is teszi. Egyáltalán vitás kérdés, hogy bizonyos hősök adott sorsához szükségképpen tartozik-e egy bizonyos történet. Véleményem ebben a vitában az, hogy pl. Hamlet sorsa nem más, mint — Hamlet jelleme, jellemében folyó egyedülvalósága, s ez a sors más körülmények közt, más mese kapcsán ugyanígy előidézné a katasztrófát. Abszolút szükségszerűség tehát a drámában az, amit az expozíció megad (jellem és helyzet) s a vég, amelyet ez az expozíció már magában hordoz; a szükségszerűség *illúzióját* kell kelteni mindannak, ami ehhez a véghez elvezet: nem szabad tehát a szerző irányító kezét, beavatkozását, a dolgok logikájának semmiféle megbomlását észrevennünk.

Ha ez az illúziónk megvan: a történést ösztönszerűen, öntudatlanul is általánosítjuk. «Lám, ilyen a sors. Ilyen az istenek hatalma. Ilyen az emberi élet. Így jár a becsvágyó, a féltékeny, a szenvedélyes ember». Közhelyek ezek, s Isten őrizze az írót, hogy ilyen «alapeszmére» építse fel darabját; de a közönségnek ilyenszerű érzéssel kell a színházból távoznia, mert ez az általánosítás jelenti azt, hogy magára és az egész világra ráismert, tehát: részvétet, érdeklődést érzett — hatott rá a darab.

A hatás! Vadászni rá, a művészettől idegen eszközökkel, bűn a művészet ellen; de célja minden művészi kifejezésnek és egészen sajátos módon célja a drámának: mert a hatást tömegnél kell elérnie, még pedig egyszerre, azonnal. Beletartozik az esztétikába, hogy a színpadi műnek hatásosnak kell lennie. Nem elég, hogy «lege artis» szerkesztették meg: hőse és cselekménye érdekelje is a korabeli közönséget, tempója ne engedje

ezt az érdeklődést ellankadni. Bukott vagy színre nem került szerzők jogtalanul vigasztalják magukat azzal, hogy «irodalom» nem kell a közönségnek. Alább rátérek majd a mai színház és a mai közönség hibáira, de annyit már itt meg kell mondanom, hogy az az «irodalom», amely törvényszerűen megbukik a színpadon, nem jó irodalom, mert nem számol a dráma immanens törvényeivel, a tömegérdeklődés felkeltésének és fenntartásának örök szabályaival, nem ért a párbeszéd vezetéséhez s ezt okoskodással leplezi, nem tudja szerkezetbelileg összefogni, szükségszerűnek feltüntetni, elhitetni az eseményeket... Más kérdés, hogy mennyire örvendetes azoknak a mestereembereknek színpadi uralma, akik mindezt jól tudják, de viszont nem költők, álemberekkel és álvilágképpel, kellemesen léha erkölcsökkel szolgálják ki a tömeget. A színpadot, igenis, vissza kell hódítani a költők számára, de ehhez a költők részéről az kell, hogy megtanulják mondanivalójukat a színpad nyelvén hamisítatlanul kifejezni.

(A drámai műfajok. Tragédia. Tragikum.) A világ a görög szellemnek köszönheti a tiszta drámai műfajokat s elsősorban a tragédiát — a legmagasabb csúcsot, ahová az irodalmilag megszólaló emberi szellem fölemelkedhetik. A tragédiát születése összekapcsolja az éggel. Úgy kezdődik, hogy istentiszteleten a Bacchusról éneklő, a kórussal párbeszédet folytató pap-költő egy napon első személyben szólal meg és színésszé is válik: «én vagyok Bacchus». Itt nem írok történetet; tudjuk, hogy az első színészhez lassú fejlődés folyamán második, harmadik csatlakozott, az istentiszteletből színjátszás lett, Aristoteles összefoglalta a tragédia szabályait... E pillanat-

ban csak az a fontos, hogy az emberek nem feledkeztek meg a közéjük leszállt istenről és a tragédiába belézsufolták mindazt, ami művészetüktől és bölcsességüktől tellett. Maga a tragédia szövege egyesítette a műfajokat: a cselekmény epikus, mítikus elemeit a párbeszéd és a szerkezet drámaivá tette, a kórus lírával, bölcselkedéssel, énekkel, zenével, tánccal vette körül, a színhely megtoldotta mindezt a természet és az építészet grandiózus szépségeivel, a közönség a templomi aktus áhítatával. (Amint látjuk: a Gesamtkunstwerk nem várt arra, hogy Wagner fölfedezze.) Amikor már régen nem törődött senki az irodalmi műfajok rangsorával, akkor is megmaradt a lelkek mélyén az a tudat, hogy a tragédia a legelső, legmagasabbrendű valamennyi közt, mert alapja valamennyi műfaj összefoglalása, csúcsa pedig az emberi és isteni szellem határáig ér.

Ki volt a tragédia hőse? Isten többé nem, mihelyt a párbeszéd a küzdelem és elbukás motívumát vitte bele a cselekvésbe. Még a görög mitológia sok véges hatalmú és körülhatárolt egyéniségű istene sem lehetett tragikus hős, mert a legkisebb isten is halhatatlan, s befejezést, lezárást nem jelenthet semmi, ami vele történik. A hős egy nagy lépést tesz lefelé: félisten, mondai hős, király — a legnagyobb, leghatalmasabb, amit ember elképzelni tud, de mégsem halhatatlan isten. A sors az isteneknél is hatalmasabb, de meg nem semmisítheti őket. Olyan hős kell, aki a sorssal vívott küzdelemben megsemmisülhet, s aki tudja ezt: tagja az emberi közösségnek.

A tragédia tárgya: ez a küzdelem a sorssal. Akit a sors megkímél, akinek feje fölött elviharzik, mint a fűszál fölött: az nem elég nagy, hogy

tragikus hős legyen. Aki meghajlik, megnyugszik, viteti magát a sorssal: nem méltó hős. Aki legyőzi a sorsot, annak még nincs befejezve a története. Halála előtt boldognak senkit ne mondj. *A tragédia tárgya tehát nem lehet más, mint a nagy ember küzdelme a sorssal — és szükségszerű elbukása.*

A szükségszerűség — láttuk — a jellemben és a helyzetben van. Mellékes, hogy elkövet-e a hős valami olyan vétséget, amely bukását okozza. Hiszen hogy nem tökéletes lény, nem isten, azt tudjuk, tehát természetében okvetlenül hordoz valami sajátságot, amelybe a sors belekapaszkodhatik. Ez a sajátság az, amely a hős arányaira felnagyítva szükségszerűen meghozza a tragikus véget. Ha ez a sajátság megvan, akkor mellékes, hogy a sorsot a színpadon milyen ellenjátékosok képviselik, mellékesek a körülmények s mellékessé válhatnak még az epikus természetű véletlenségek is. A «deus ex machina» nem azért rossz befejezés, mert véletlen, hanem mert a jellemen kívülről jön és nem a hős alaptermészete hozza meg a kényszerű megoldást. A kedvező vég, akár a «megistenülés (apotheosis)» is elvesz valamit abból a fenségből, amit a végzettel vívott küzdelem ad meg az embernek.

Pesszimizmust jelent-e a világ tragikus felfogása? Határozottan: nem. A hős bukása csak akkor keltene keserű, disszonáns érzést, ha szükségszerűsége nem állna világosan előttünk — de akkor a darab nem volna tragédia. A tragédia már azzal, hogy az emberi nagyságot elénkvarázsolja, megment a «vanitatum vanitas» érzésétől. Madách nem megalkuvásból, hanem művészi érzékből fejezte be pesszimista hangulatú művét a «küzdj és bízva bízzál» szavakkal. Ha a költő maga nem

látja is a célt, de — Shakespeare szavával — «lát egy angyalt, aki látja». A pesszimizmus: disszonancia, a közelről hallgatott zűrzavaros lárma disszonáns hangja. A művészet csúcsán feloldódnak a disszonanciák.

Mi a tragédia hatása a közönségre? Itt nyugodtan egy kalap alá vonhatjuk a Bacchus-misztériumok és a Sophokles-tragédiák közönségét a *Hamlet* meghallgatására összegyűlt matrózokkal, a Racine-t hallgató polgárokkal és marquis-kkal, sőt a *Rosmersholm* modern intellektuell közönségével. Sok különbség van köztük, de van két döntő közös vonásuk. Minden közönség összesereglett embertömeg — és minden tragédia közönsége őriz valamit lelke mélyén, öntudatlanul, a misztériumok áhitatából.

Mi hozta össze ezt a tömeget? Bizonyára inkább a kíváncsiság, mint az áhítat, mert az előbbi tudatos, a másik már öntudatlan. De azért ez a kíváncsiság nem lehet egészen alacsonyrendű. A görög klasszikusok közönsége az utolsó emberig pontosan ismerte a százszor feldolgozott mondákat, tehát nem arra volt kíváncsi, hogy mi történik a hőssel. Euripides «modern» emberei, bonyolult meséi lehettek érdekesebbek Aischylos és Sophokles alkotásainál, de váratlan happy endingjei már a hanyatlás tünetei közé számítanak. A görög közönség árnyalatokat ítélt meg és élvezett! Shakespeare és a spanyolok közönsége műveletlenebb volt, az író kiszolgálta alacsonyabbrendű kíváncsiságát is, bonyolult, új mesével, a színpadon történő borzalmakkal és bohóckodásokkal. Corneille és Racine közönsége ismét szavakat, sorokat, jellembeli finomságokat bámult meg s a formát ugyanúgy méltányolta, mint a

tartalmat. De ha ezekkel a különbségekkel számolunk is: marad egy magasabbrendű, örök kíváncsiság, amely túl a szemmelláthatón eseményeken és a műkritikus élvezetén, egybefogja a tragédia közönségét évezredek és kultúrák távolságán keresztül: a közös emberi sorssal szemben érzett kíváncsiság. Az álklasszikus Voltaire halálosan tévedett, amikor azt mondta, hogy kíváncsinak kell lenni a kifejletre, mert az a lelke a tragédiának. A szükségszerű kifejletet éreznie kell a közönségnek a hős jelleméből, a darab alaphangjából, s kíváncsisága nem lehet más, mint emberi rokonszenv, amely eddig az elkerülhetetlen kifejletig elkíséri a hőst.

De miből táplálkozik ez az emberi rokonszenv, amikor a nézőtéren kisemberek ülnek, a színpadon pedig csupa félisten, császár, király, hadvezér ágál? És mellesleg mondva: miért bukott meg a polgári tragédia gondolata, amelyre bizonyosan kétezer évvel előbb is rájöttek volna az athéni susztereknek író tragikusok, ha valami belső lehetetlenség nem volna benne? Csak nincs valami örök sznobság a tragédia közönségében, valami öntudatlan kiélése az előkelőség vágyának?

Igen, van ilyesvalami, de szublimált állapotban, mint ahogy a kíváncsisága is szublimált ennek a közönségnek. Természetes, hogy önmagát akarja látni a tragédia hősében, önmagát akarja megsiratni annak a bukásában — és magasra akarja helyezni önmagát. A közönségnek nem mint polgárnak vagy mint proletárnak van önérzete, hanem mint embernek. Sophokles *Antigone*-jában komikus alak az őr, az egyetlen közrendű szereplő. Fölösleges említenem is, milyen szerepet

játszik Shakespeare *Julius Caesar*-jában és *Coriolanus*-ában a nép — a «csőcselék». Más vonatkozásban említettem a komikus szolga szerepét a spanyol drámában. Ezt rendjénlévőnek találta Shakespeare, Calderon, Lope de Vega közönsége, amely nagy többségében természetesen a kicsúfolt csőcselékből állt — éspedig nem azért, vagy csak igen kis részben azért, mert nem volt szociális öntudata. Nem volt, nem is lehetett — de volt emberi öntudata a lelke mélyén, s mert magát is oda tudta, oda akarta érezni, ahol az emberi faj legtökéletesebb kivirágzását látta. Ehhez a tökéletességhez, éppen a tömegek szemében, még ma is hozzátartozik a cím, a rang, a magas társadalmi állás. (Mért szól királyokról a legtöbb népmese?) Már ezért is meg kellett bukniok a polgári tragédia kitalálóinak, nem beszélve arról a súlyosabb hibájukról, hogy a polgárt fontosabbnak tartották az embernél s ezért sem teremthettek tragikus embert. A polgári rendű tragikus hős csak Hebbellel, Ibsennel, Hauptmannal született meg, akik már az embert nézték s akik hermelinpalást nélkül is meg tudták éreztetni az egyén nagyságát, a tragikus ember sorsot-kihívó természetét.

Mert végeredményben erről a természetről, a *tragikum* lényegéről van szó, amikor a tragédia hatását kutatjuk. Hogy a kisemberre, a tömegemberre egyáltalán hathasson a tragikus hős: egy mindnyájunkban meglévő, éspedig aktív jellegű tulajdonságnak kell felnagyítva meglenni benne. Aktív jellegű tulajdonságnak, nemcsak azért, mert nélkül cselekmény bajosan képzelhető el, hanem mert a mindnyájunkat érő bajok puszta elszenvedése, ha külön oka nincs a hős természetében, legföljebb «Rührstückbe», melodrámába illő, megindító ha-

tást tesz, de ennek a tragikus hatáshoz semmi köze. (A közbeszéd és a sajtó, sőt a színikritika is visszaél ma a «tragikus» szóval: tragikus, ha fejünkre esik egy virágcserép, tragikus, ha egy rossz dráma végén pisztolylövés dördül el. Már pedig: a halál önmagában nem tragikus, különösen, ha váratlan és indokolatlan; az öngyilkosság, mint menekülés, bármily fájdalmas eset, de szintén nem tragikus . . . A mindennapivá szürkült szónak legalább *itt* adjuk vissza eredeti értelmét.)

A közönség közt ülő kisember tehát látja a hősnek ezt a felnagyított, végletekig vitt tulajdonságát s azonosítja magát a hőssel — noha az elpusztul. Megtagadja a maga osztályához tartozó mellékszereplőt vagy a kórust, amelynek semmi baja nem történik. Mi az oka ennek a részvétnek? Úgy érez, úgy gondolkozik, mint ő? Nem! Hogy a közönség hogyan érez és gondolkozik, mit cselekedne a hős helyében, vagy milyen tanácsot adna neki, azt elmondja a görög tragédiában a kórus, Racine-nál a confident, a spanyoloknál a szolga-bohóc. A közönség azt szeretné, hogy Oedipus hagyja már abba azt a veszedelmes kérdezgetést. Antigone alkudjék meg a körülményekkel és ne temesse el a testvérét, Phaedra mondjon le kései és vérfertőző szerelméről, Othello lássa be, amit a vak is láthat, hogy Desdemona a legtisztességesebb asszony a világon. Hamlet szúrja le azt a gaz Claudiust és lépjen trónra — és így tovább. Volt idő, amikor éppen az uralomra jutott polgári közönség számára ezeket a darabokat happy endinggel játszották. Igen, bizonyos, hogy mindenki így tenne — egyedül a tragikus ember nem tehet így, aki mellett többek közt azért áll a kórus, a confident vagy a

bohóc, hogy egyéniségének rendkívüli nagyságáról méretet kapjunk. Nem tehet így és hiába is tenne egyik vagy másik esetben, hiszen nem az eset a fontos, hanem a tragikus ember természete, amely mindenképpen meghozza a tragikus kifejletet.

A közönség tehát eszével a kórusnak ad igazat, társadalmilag a kórushoz tartozik, cselekvéseiben annak elveit igyekszik követni — és mégis a hőssel azonosítja magát. A hős képviseli előtte azt a magasabbrendű ember-ideált, amelyhez ő a valóságban sohasem emelkedhetik fel, egyebek közt azért sem, mert nincs bátorsága, hogy a józan kórus-ész talajától elszakadjon. Még azt a képességet sem érzi magában, hogy az életben ugyanezt a nagyságot fölismerje, ha találkozik vele. Talán nem is hiszi, hogy az életben, koturnus vagy jelmez nélkül, akadhatnak ilyen emberek. Színházba kell mennie, ha találkozni akar velük. Valóban, nem is ismerhetné fel őket az életben: a legnagyobb művészet az életben a tragédia anyagát meglátni s a művészi forma zártságával, a tragikus stílus emelkedettségével felismerhetővé tenni — kifejezni.

A néző élvezi azt, hogy ő felismeri a tragikumot — *a forma segítségével megelevenített nagyságot* — s ezzel különb a színpadon szereplő kórus-ember-társainál. A felismerést valami polgárianféltő együttérzés, ezt pedig a hőssel való azonosság érzése követi. A nézőben felszabadul mindaz, amit saját kicsinyes körülményei, gyöngesége, gyávasága lekötve tartottak. Eszével még mindig polgár, szívével már lázadó, vagy féltékenységében gyilkolni tudó szerelmes, vagy erkölcsi eszmékért életét áldozó idealista. Már magát félti,

magát siratja, magát bámulja, a maga halálán érzi az Aristoteles-követelte szánalmat és megrendülést. S ha végül elkövetkezik a katharzis, a megtisztulás és megnyugvás: ez nem a «megsértett világrend» helyreállásán érzett, egyébként igen érthető polgári megnyugvást és polgári erényeinek még polgáribb megtisztulását jelenti, hanem éppen ellenkezőleg: azt a kielégülést, hogy egyszer, egyetlen egyszer, a hős alakjában ő is szembeszállt a világrenddel, kitört kis életének jármából, nagy volt és tragikus volt. A megtisztulás azt jelenti, hogy a realitások embere a költő szárnya alá bújva egyszer fölemelkedett az ideál magaslatára.

Ez a tragikum hatása a tömegemberre — vagy legalábbis ez volt a tragédia fénykorszakaiban. Itt nem történetet írok, de mégis érintenem kell azt a kérdést: miért vannak a tragédiának fénykorszakai és tökéletes elfogyatkozásai? Végtére is — a tragédia nem az a műfaj, amelynek halálát nyugodt szívvel bejelenthetné az esztétikus.

Különböző világnézeti és esztétikai iskolák különbözőképpen válaszolnak a kérdésre. Szellemi, materiális és esztétikai vagy szociológiai okokat hoznak fel. Mindezeket kombinálni is lehet egymással. A tragédiához színház kell, a színházba tömegek. Annak, hogy a tömegek mit keresnek a színházban, nemcsak szellemi és erkölcsi, hanem materiális és gazdasági, politikai és szociológiai okai is vannak. Maga a drámaírás sem lehet soha független a tömeg szükségleteitől. Művészet, de egyben gyakorlati mesterség is. Íróasztalfiókban nem fejlődhetik ki. Shakespeare, aki tudta, mi kell a közönségnek, ma nem írna tragédiát.

A tragédiának az európai történelemben két

fénykora volt: a görög klasszikusok és az angol renaissance kora. Mindegyiket megtoldhatjuk egy barokk-korral: egyiket Euripides képviseli, másikat a francia újklasszikusok. Erzsébet Angliája és Perikles Athénje közt kevés a közös vonás, de ennyit megállapíthatunk: a nagy egyéniségek feltűnő számát, a kiemelkedés aktív vágyát, a nagyság elismerését és megbecsülését — megbecsülését még akkor is, ha a nagy ellenfelet a vérpadra küldjük vagy méregpoharat itatunk vele. Közös a szellemi szabadság s ezzel, úgy látszik, együttjár az esztétikai érzék «demokratikus» elterjedettsége. Ez az érzék lehetett nagyobb az athéni suszterben, mint a londoni matrózban, de mindkettőben sokkal nagyobb volt, mint a szellemileg béklyóban tartott korszakok úgynevezett intelligens közönségében.

Mihelyt a szellemi szabadság akár vallási, akár politikai okokból megszűnik, vége az egyéniség kultuszának, az emberi nagyság átérzésének és vége a tömegek csalhatatlan formaérzékének. Minden művészi forma megrokkan vagy visszavonul a széplelkek aránylag szűk körébe. A drámára, amelynek dialektikus felépítése megköveteli, hogy mindkét szembenálló félnek igaza legyen a maga szempontjából, halálos csapást mér az, hogy van egy fölülről diktált, nem vitatható világnézet vagy politikai, erkölcsi, szociális doktrina. Nero korában a tragédia filozófiai tanköltemménnyé válik. A keresztény misztériumok tisztára epikusan, a drámai megkötöttség minden nyoma nélkül adnak elő egy olyan cselekményt, amely tárgyánál fogva még az isteni eredetű görög tragédiának is csúcsa lehetne. A forma teljesen szétbomlik, a dialektika gyermeteggé válik: a rossz elmondja

magáról, hogy ő rossz. Ez a naivitás változatlanul megy át a XIII. század misztériumaiból és mirákulumaiból a XVI. század vita-drámáiba. Az egyén, a jellem nem érdekel senkit, az egyéniség fogalma ismeretlen.

A renaissance virágzása Angliában a puritánok morális terrorába hervad: a tragédia meghal, Shakespeare-t elfelejtik. Franciaországban a barokk, XIV. Lajos művészetpártoló önkényuralma meghozza az újklasszikus tragédiának azt a korszakát, amelyet még az olasz renaissance készített elő. Itt a félreértett Aristoteles tanításaiból származó formai megkötöttség (a hármas egység törvénye!) — és a szellemi megkötöttség alól távoli magaslatok felé menekülő költői lángelme együttesen hozott létre néhány kivételes remekművet. De Shakespeare a maga idejében a tehetségek buja virágzásából emelkedett ki; dús irodalmi élet volt Corneille és Racine körül is, de ami a tragédiát illeti: művük szabályerősítő kivétel volt szánalmas középszerűségek között. A következő században mindenütt megkezdődik a tiszta műfajok bomlása; jön a «comédie larmoyante», tragikus megrázkódtatás nélkül, s a polgári «tragédia», a tragikum főeleme: a nagyság nélkül. A sors-gondolat félreértése világra hozza a korcs «sorstragédiát». Aztán a romantika befejezi a formai rombolást s teremt egy újfajta, eleve halálraítélt «egyéniség»-kultuszt: nem a nagy, hanem a «különös» egyéniségek kultuszát. Innen kezdve a tiszta, tragikus célkitűzés a legnagyobb ritkasággá válik s visszhangja még problematikusabb, mint művészi eredménye. Schillerben sok a líra és retorika. Goethe nem alkalmazkodik kora színpadához: a *Faust* úgy-

szólván csak ma lett «drámai költeményből» tragédiává. Hebbel «pantragikus» világnézetével, emberfölötti hőseivel fölemelkedett a tiszta tragikumig. De az ő alakjai összefogó légkör nélkül beszélnek, éreznek és szenvednek el egymás mellett; látszik, hogy társadalmilag légüres térben születtek. Az egyetlen magyar tragédia, a *Bánk bán*, nem kerül színre szerzője életében.

A XIX. század végetérne igazi tragédia színpadi sikere nélkül, ha Ibsen, aki a romantikus-idealista egyéniségkultuszból indult ki, a *Rosmersholm*-ban föl nem emelkedik az igazi, modern köntösbe öltöztetett tragédiáig. Ez az, amit Hebbel akart a *Mária Magdolná*-val, az újonnan felfogott «polgári» tragédia, amelyben a sorsot a polgári világnézet kötelékei képviselik. Hebbel és Ibsen célját eléri egy-egy nagy pillanatában Hauptmann, s az új század elején Hoffmannsthal is, de ő már a klasszikus világba kénytelen visszamenekülni *(Elektra)*. A mai színpad ismét utólér egy könyvnek szánt drámai költeményt: az *Ember tragédiáját*.

De mit jelentenek ezek a cseppek a XIX—XX. század világirodalmának arányaihoz képest? S ha jelentenek is valamit: hol a folytatásuk a ma irodalmában, legalább akarásokban, célkitűzésekben? Romain Rolland ciklusai, a hit és forradalom tragédiái, tegnappá váltak, jóformán a nélkül, hogy a színpadot megláttá volna.

— Miért nincs — és miért nem lehet ma tragédia?

A romantika és a XIX. század individualizmusa félreértéseivel, hamis igényeivel lejáratta az egyéniség kultuszát, s amit meghagyott belőle, az még helytelenebb utakon tévelyeg. Irodalmi-

lag kikezdte már a naturalizmus, szociálisan a kollektivitás gondolata. A kollektív drámahős (erről más kapcsolatban beszéltem) pótolhatta volna az egyénit: Rolland idealista irányában talán kifejlődhetett volna egy újfajta tragédia, a kollektív akarat tragédiája. De az új kollektív dráma célkitűzése csak másodsorban volt művészi, legelsősorban politikai, szociális tendenciákat szolgált. A formai keretek összetörtek, s ennek csak részben oka a modern színpad technikája: az új dráma közönsége nem törődik a formával s egyenesen arra nevelik, hogy ne is törődjék vele. Valaha a művészetek összessége szólalt meg a színpadról; most célzatosan háttérbe szorítják, eszköznek használják fel a művészet megmaradt törmelékeit.

De mi maradt az egyéniségből ott, ahol a politika nem juttatta uralomra a kollektív drámát? Mi maradhatott meg belőle a színpadon, amikor kinn az életben elveszítette jelentőségét? Magának a tragikus sorsnak külső kísérői, a klasszikus színpadon elbeszélésbe foglalt s a Shakespeare színpadán véresen feltálalt szenvedések és borzalmak olyan tömeg-élménnyé váltak a háború alatt, hogy színpadi értékük jóformán nullára redukálódott. Nem véletlenség, hogy a nyelvhasználat elkoptatta a «tragikus» szót. Csak össze kellett téveszteni a passzív szenvedést az aktívval. A tragikus hős aktív szenvedése, egyéni nagysága ritkább, mint valaha; de annál többen élték át a lövészárok, a fogság, a menekülések, a mészárlások tömegborzalmait, passzív módon akkor is, ha parancsszóra ők dőfték szuronyukat az ellenségbe. A tragédia külsőségeitől únottan fordul el a fáradt, borzalmaktól megcsömörlött ember,

mert nem ritkaságot lát bennük, hanem a mindennapi élet képeit.

A fáradt ember azonkívül elvesztette a maga egyénisége érzetét is, azt az osztálytól független emberi öntudatot, amely az athéni suszterben és a londoni matrózban megvolt. A lövészárok, a sorbanállás, a munkáért való hajbókolás kiölte belőle azt a tudatot, hogy sorsát maga intézi. A hőskultusznak az a siralmas paródiája, amely megmaradt benne, nem más, mint sunyi és alázatos áthárítása a maga sorsáért való felelősségnek: fáradtságból és gyöngeségből elkövetett szellemi és erkölcsi öngyilkosság. Készséggel maga fölé emel valakit, abban a hitben, hogy gondjai egy részétől megszabadul; de ebben a valakiben nem kiteljesedni látja önmagát, mint a tragikus hősben, hanem átadja neki, ami legértékesebb benne: intelligenciáját, önálló akaratát, ítélőképességét. Ha ez a valaki elbukik, bukását nem katharzis követi, hanem ijedtség: mi lesz most velem?

A mai embernek ez a lelki alkata annyira általános, hogy még szabadabb országokban is valami láthatatlan közönség-cenzurával bénítja meg az irodalmat, elsősorban a színpadot. Arról a szellemi szabadságról tehát, amelyre egy dialektikus művészetnek szüksége van, ma beszélni sem lehet.

Jobb gazdasági viszonyok bizonyára visszaadnának valamit a közönség emberi öntudatából. De a tragikusan hallgató tragédia megszólalásához a szellemnek, az egyénnek teljes felszabadulása kellene mindenféle egyéni vagy tömegjárom alól. Az életnek vissza kellene térnie egykori lüktető, dialektikus formájához, amely hőst és ellen-

játékost egyformán enged szóhoz. A tragikum ma, hogy életét megmenthesse, kénytelen bolondnak tettetni magát, mint Hamlet — de a mérgezett tőrt így sem kerülheti el.

(Vígjáték. Komikum.) Láttuk, hogy a tragikum — bármennyi tudós elmélet foglalkozik is vele — alapjában, mint minden nagy dolog, végtelenül egyszerű: az emberi nagyság elkerülhetetlen összeütközése a sorssal. Egyszerűek hatásának elemei is: részvétet érzünk a hős iránt, mert benne látjuk felszabadult, kiteljesedett énünket — minden egyéb ebből következik. De a komikum titkát — hogy min és miért nevetünk, egyetlen esztétikus vagy filozófus sem fejtette meg végleges, megdönthetetlen módon. Hiába kérdezzük meg a vígjáték- vagy bohózat-előadásról kitóduló közönséget is: mi volt az tulajdonképpen, amin halálra kacagta magát? Magyarázatul legföljebb példákat ragad ki: elmésségeket, fintorokat, mozdulatokat, ruhadarabok alakját, helyzetek váratlanságát vagy szemérmetlenségét.

Vígjátékírók, színészek ősi tapasztalásból tudják: mi az, amin a közönség nevetni szokott. Ezt a gyakorlati tudásukat használják fel a színpadon s ebből próbálják az esztétikusok levonni a komikum elméletét. Rendszerint nem jutnak sokkal tovább a gyakorlat embereinél. Megállapítják, hogy min szoktunk nevetni, de mai napig vitatkoznak azon, hogy *miért* nevetünk? Mi az ősi, általános alapja ennek az egyszerre testi és lelki funkciónak, amely az embert még a beszédnél is jobban megkülönbözteti az állattól — s mi benne a relatív, korok és körülmények szerint változó elem?

Ha a vígjátékból s igénytelenebb testvéréből,

a bohózatból akarjuk a komikum tapasztalati törvényeit leszűrni, tüstént észrevesszük, hogy a vígjátéknak ugyanazok a fénykorai, mint a tragédiának. Ebből nyilván következik, hogy a nevetés éppen úgy megkívánja a szellemi szabadságot, mint a sírás. Csak annyi a különbség, hogy a bohóc álarca valamivel több szabadságot tesz lehetővé, mint a tragikusé. Molière, ha vígjátékká szelídítve is, elmondhatott egy s mást, amiről tragikus kortársainak hallgatni kellett. De vannak korok, — például a miénk — amikor a szellemi szabadságot maga a közönség fojtja meg. Ilyenkor áll be az a paradox helyzet, hogy a tragédia nem kell senkinek, a komoly dráma sem, az ideálok világa felé mutató magasabbrendű optimizmust nem értik meg, csak a gazdag házasság «optimizmusát»; mindenki nevetni akar, gondokat felejteni, «vágyálmokat» kielégíteni, közönség és színigazgatók vígjáték után kiáltoznak — és igazi vígjáték nincs, a siker ritka, a színházak válsággal küzdenek... a közönség akarja és ugyanakkor megakadályozza, hogy mulattassák, a direktorok csalogatják és ugyanakkor gúzsbakötik a szerzőket...

A vígjáték fénykorait ez a néhány név mutatja: Aristophanes — a javarészt elveszett görögöket utánzó vagy átdolgozó Plautus és Terentius — az olasz commedia dell'arte — Shakespeare — Molière. A XIX. század közönségét néhány ügyes francia mesterember szolgálta ki, a XX. században ez az ér is kiszárad s néhány friss szellemű magyar (elsősorban Molnár Ferenc) nagy karéjt foglal el az üresen maradt és ürességet nem tűrő területből.

Ha a vígjáték föntemlített klasszikusait tanul-

mányozzuk, azt látjuk, hogy a komikum alaptörvényei örökkévalók — de megjelenési formái túlságosan függenek a korok ízlésétől, erkölcsi és társadalmi elfogultságaitól. Minél távolabb esik időben a vígjáték valamelyik klasszikusa, annál több rendezői és átdolgozói ügyesség kell ahhoz, hogy a mai színpadon fölelevenítse. Aristophanes tele volt aktuális vonatkozásokkal, amelyeket a mai ember nem ért meg; azonfelül — a rómaiakkal együtt — túlságosan szókimondó volt. Minket a legmerészebb francia bohózatok is a trágárságok ügyes körültáncolásához szoktattak. Shakespeare vígjátékait a kor divatos «eufuizmusai» terhelik; szófacsarások, amelyeket lefordítani, illetve másokkal helyettesíteni is nehéz, de élvezetünk sem telik bennük. Legelevenebb még mindnyájuk közt Molière, aki át is mentette művébe Plautus meg az olasz bohózatok java értékeit.

A mi korunk Molière-je és Aristophanese: Shaw. Egyetlen színpadi írónk, aki nem alkalmazkodik a közönséghez, hanem elvárja, hogy hozzá alkalmazkodjanak. Típusokat tűz tollhegyre, mint Molière, és élő egyéneket, mint Aristophanes. Neki mer támadni a közönség legkedvesebb előítéleteinek, mint ... de ebben nincs is kihez hasonlítanunk. Shaw közönsége önmagát kénytelen szégyenkezve kinevetni, holott az egyetlen, amit a komikumról eddig határozottan állíthattunk, az volt, hogy siratni magunkat siratjuk, nevetni mindig másokon szoktunk. Talán úgy hidalhatjuk ezt át, hogy a megtért ember nem azonosítja már magát régi énjével.

Mert a komikum lényegét mégis itt kell keresnünk: valami idegen nekünk, valamivel nem azonosítjuk magunkat, valamit lenézünk. A pri-

mitív vagy egyszerű ember, ha meg nem ijed az új és ismeretlen jelenségtől, akkor kineveti. A szokatlannak (mindig föltéve, hogy nem ijesztő) igen gyakran nevettető a hatása, néha műveltebb emberre is. A szokatlan távolesik tőlünk térben (exotikum) vagy időben (elavult), vagy társadalmilag (parasztról a cilinder, úrtól a parasztgatya). Szokatlansága miatt komikus ilyen elemek keveredése: cilinder a cigánypurdén vagy a XVII. századbeli marquisnak öltözött színészen. Idegen és nevettető minden aránybeli eltérés az átlagtól, ha — ezt fontos hangsúlyozni — valamilyen körülmény tragikussá, félelmessé vagy szánandóvá nem teszi. A túlságosan kövér vagy túlságosan sovány, nagyon kicsi vagy hórihorgas ember; az arc többi részeihez képest aránytalanul nagy orr vagy fül stb. Nevetséges maga az «idegen» minden olyan népnél, amely nem szokta meg; a magyar alig tudja visszafojtani nevetését, ha valaki törve beszél magyarul, míg a francia — a legegyszerűbb ember is — komolyan kijavítja az idegen hibáját.

Ezekre a primitív emberi tulajdonságokra már sok bohózati, sőt vígjátéki hatást lehet felépíteni. A szokatlannak nevettető voltát aknázza ki a magasabbrendű szellemesség is, amikor ismert gondolati elemeket meglepő, új kapcsolatba hoz egymással, s az olcsóbbfajta: a szójáték, amikor a szónak váratlan értelmét emeli ki. A jellemkomikumhoz vezet át az a magában primitív jelenség, hogy nevetünk, ha valaki hirtelen ellentétes helyzetbe kerül a megjelenéséből, modorából következtethető jellemmel: a kényes dáma vagy a fontoskodó, kaputos tisztviselő elvágódik a sárban stb. Magasabb foka a komikumnak, ha az

ellentét egészen erkölcsi jellegű: a lefelé gőgös ember feljebbvalójával találkozik és hajlongani kezd, az igazság bajnokát hazugságon érjük stb.

Molière — aki egyébként bőségesen kihasználta az alacsonyabbrendű komikumnak az olasz komédiásoktól tanult eszközeit — tudatossá tette előttünk a komikum lényegét. Mindenkit hajlandók vagyunk kinevetni, aki külső megjelenésében vagy modorban, cselekvése vagy gondolkozása elveiben a józan (vagyis az adott korban józannak elismert) átlagtól eltér. A nevetés határa ismét a nagyság vagy félelmetesség. Az átlagtól való eltérés: bűn; nemcsak hogy nem azonosítjuk vele magunkat (az ostorozott hibáról sohasem ismerjük el, hogy bennünk is megvan) — hanem büntetni is akarjuk. A nevetés (Bergson szerint) büntetés.

Amikor azonban idáig jutottunk a komikum meghatározásában, meg kell állnunk, hogy különbséget tegyünk Shakespeare és Molière vígjáték-típusa és vígjáték-hősei közt. Shakespeare, a mesterkélt szófacsarásokat nem számítva, csak alakjainak és cselekményeinek komikumát tekintve, primitívebb, ősibb, egészségesebb, jobbkedvű Molièrenél. Vígjátékaiban a komikumot többnyire mellékalakok képviselik, egyéni furcsaságokkal megrakott «figurák», ennek a szónak magyar népies értelmében. Bohócok, akik mulattatásunkra «figuráznak». Molièrenél a komikum legfőbb hordozója a hős (vagy a hősök csoportja, pl. a *Tudós nők*ben) s a darabnak «célja» van, ami Shakespeare-nek nem jutna eszébe. Molière egy bizonyos tulajdonságot akar a nevetségesség fegyverével megsebezni. A nagyzolást, a nők tudós ambícióit, az orvosi tudatlanságot és nagyképűsködést, a

fösvénységet, öregember szerelmét, a szentes-kedést... és az igazság keresését a társadalomban. Ezeknek a tulajdonságoknak megnyilatkozását elemzi öt felvonáson át, ehhez komponálja a mesét. Csupa általános emberi vonás, amelyet azonban mindenki nyugodtan háríthat át a szomszédjára és éppen ezért nyugodtan nevetheti ki a póruljárt hőst: neki semmi köze hozzá. Kárörvendő és egyben jólesően morális nevetés ez, mert káros tulajdonságokat büntet. Más kérdés,— éppen a szabadság kérdése — hogy miért kell Molière-nek jólvégződő vígjátékká enyhítenie Tartuffe-ről való véleményét, miért «vígjáték» a belül nagyon is keserű *Misanthrope*... Molière a vígjátékban találja meg azt a relatív szabadságot, amit a királyi udvar és a polgári közönség kettős zsarnoksága közt valahogy kimesterkedhet magának az író — mint ahogy Corneille spanyol és ókori hősökkel szerzett bocsánatot javíthatatlan idealizmusáért.

Molière-ből elkopott az, ami a XVII. századbeli racionalista polgár véleménye, de megmaradt bohózatainak őskomikuma és megmaradtak örökemberi típusai. A komikus típusokat viszont úgy elfogyasztotta, hogy a típusra épített jellemvígjáték már csak haldokolni tudott utána. A XIX. század említett ügyes írói részint helyzetekkel, részint aktuális típusokkal és kérdésekkel operáltak: hatásosan, de nem maradandó módon. Ma pedig, Shaw-t kivéve, aki sem királytól, sem közönségtől nem fél, a vígjátékírók mindenkitől félnek s ez meg is látszik műveiken. Ma még Molière óvatos befejezésével sem lehetne a *Tartuffe*-öt megírni, sőt a *Képzelt beteg*hez tartozó balettfüggeléket sem (Shaw az egyetlen, aki ilyesmit is

mert, az *Orvos dilemmájában*). Az orvosok betiltatnák.

Röviden összefoglalva: a vígjáték olyan események drámai megelevenítése, amelyekről a mű hangulata és az események arányai alapján előre tudjuk, hogy kedvezően végződnek (a rokonszenves alakok győznek, a komikus — ellenszenves, tőlünk idegen — alakok megbűnhődnek). A komikum megnyilatkozhatik jellemekben, helyzetekben s jellem és helyzet találkozásában. Szolgálhatja tisztán a közönség mulattatását, többékevésbbé művészi eszközökkel (a bohózattól a shakespearei vígjátékig — bár néha Shakespeare is tanulságot biggyeszt művéhez, pl. a *Makrancos hölgy* végén) — s lehet nyilt vagy rejtett célzata: vagy a társadalom erkölcsi felfogásától eltérő jellemtípust akarja megbüntetni (Molière), vagy éppen a társadalom felfogását akarja nevetségessé tenni (Shaw).

(Tragédia és vígjáték közt.) Ahol és amikor a tragédia és a vígjáték közös társadalmi és lelki előfeltételei hiányoznak, megszületnek a középműfajok. Az «ahol» azt jelenti, hogy vannak népek, amelyeknek véralkata, gondolkozásmódja idegen a tragédiától, noha nemes és fínom érzésekkel van tele. A hindu drámának igen értékes termékei vannak, de hindu tragédia nincs. (A japán *nó* viszont megfelel a mi tragédiánknak, de eredeti alakjában ránk nézve hozzáférhetetlen.) Régebbi korszakokról nem beszélve: a közönség, amint láttuk, a XVIII. század polgári gondolkozásának uralomra jutása óta kezdi elveszteni érzékét a tragédia iránt. A «középfajú dráma» már tárgyválasztásában bizonyos megalkuvást jelent: sem az alakok jelleme, sem a konfliktus ereje nem

olyan, hogy a kifejlet szükségképpen tragikus legyen. Vagy békés, kedvező a megoldás, vagy ha kedvezőtlen is, az inkább elérzékenyítő, mint megrázó hatást tesz. Tragikusan is felfogható témát tragikomédiává enyhít a szerző kiábrándultsága *(Vadkacsa)*. A vígjátékba szentimentális vagy humoros elemek kerülnek.

A tragikus hős egyéni és mégis egész világképet adó története helyett egy-egy aktuális kérdés kerül homloktérbe, lélektani vagy társadalmi probléma. A tisztán művészi szándékú író csak elénktárja, a tendenciózus író igyekszik «megoldani». Az iránydráma, éppen mint az irányregény, magában hordozza a halálthozó bacillust: hogy a tárgyalt kérdés elveszti aktualitását. Még lelki problémák is, ha túlságos realizmussal beágyazzák őket a kor változó viszonyaiba, hamar elvesztik színpadi frisseségüket. (Dumas fils, Ibsen korai darabjai. Ebből a szempontból tanulságos megfigyelni, hogyan húzódik el később Ibsen a realitások részletezésétől, csak azt hagyva meg darabjaiban, aminek szimbolikus értéke van.) Ma, amint föntebb láttuk, nem fenyeget az a veszély, hogy a színpadi író belemélyedjen a kor aktuális kérdéseibe; sajnos, egyhamar azt sem remélhetjük, hogy bármilyen kérdésbe belemélyed.

A történelmi drámának Shakespeare félreértésén épülő fajtája alighanem végleg kihalt. A műfajnak megvan az az értéke, ami a történelmi regénynek: arravaló író kezében megfelelő távlatból mutathat be egy kort s azon keresztül vethet világot általános, örök — ennyiben tehát mai — kérdésekre. Felhasználhatja a mai kor ellen irányított támadásra is (Herczeg: *Bizánc*).

A népszínmű is megszűnt, mint külön műfaj,

sajátos konvencióival. Ma éppen olyan dráma, vígjáték vagy bohózat, mint a többi, amely más társadalmi körből veszi tárgyát. *(Bor, Sári bíró, Süt a nap.)*

A mesejáték *(Szentivánéji álom, Vihar)* a tiszta esztétikai célokat szolgáló drámának olyan típusa, amely időnkint örvendetes módon feltámad (német romantika; Vörösmarty: *Csongor és Tünde;* Tamási: *Énekes madár*). Ha már a jelen problémáival gyakorlati és művészi szempontból egyaránt veszélyes a színpadon foglalkozni: a művészethez, a szépséghez menekülésnek ez a legrokonszenvesebb fajtája. A költő kionthatja nyelvi fantáziájának egész kincsestárát, megteremtheti a kedve szerint való világot, megszólaltathatja népének lelkét s a nézőben olyan vágyakozásokat ébreszthet, amelyek előbb vagy utóbb fölemelik az élet sarából és útnak indítják a Szépség birodalma felé.

BIBLIOGRÁFIA.

(Az irodalmi szempontból legfontosabb filozófiai, esztétikai vagy költészettani művek, ars poetikák és írói manifesztumok.)

Ókor.

PLATON: főleg Állam, Phaidros, Symposion, Philebos, Timaios, Kratinos, Theaitetos.
ARISTOTELES: Poetika.
HORATIUS: Epistola ad Pisones (Ars poetica).
PLOTINOS: Enneádjai közül főleg I. 6. és V. 8.

Középkor.

SZENT ÁGOSTON: Confessiones, De civitate Dei.
(A középkori ars poétikákról l. E. FAVAL: Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. 1923.)

Renaissance.

BOCCACCIO: De genealogia Deorum.
BEBEL: Ars versificandi. (1506.)
C. CELTES: Ars versificandi.
TASSO: Discorsi dell'arte poetica.
DU BELLAY: Défense et illustration de la langue française (1549).
RONSARD: Abrégé de l'art poétique français (1565). Essay sur la poésie épique.
SCALIGER: Poetices (1561).
SIDNEY: The defence of poesie.

XVII. század.

OPITZ: Von der deutschen Poeterei.
DRYDEN: Essai on dramatic poesy.
CORNEILLE: Examenek darabjaihoz és három dramaturgiai értekezése.

SCUDÉRY : Observations sur le Cid. Sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid.
BOILEAU : L'art poétique (1674). Levelek, szatirák.
PERRAULT : Parallèle des anciens et des modernes.

XVIII. század.

FÉNELON : Lettre à l'Académie Française (1714).
LEIBNIZ : Principes de la nature et de la grace (1714).
SHAFTESBURY : Characteristics etc. (1714).
VICO : Scienza nuova (1725—30).
GOTTSCHED : Versuch einer kritischen Dichtkunst (és vitája Bodmer-Breitingerrel).
BUFFON : Discours prononcé à l'Académie Française.
BAUMGARTEN : Aesthetica (1750—58).
MARMONTEL : Poétique française (1763).
VOLTAIRE : Előszavak, levelek ; Essai sur la poésie épique ; Discours sur la tragédie ; Connaissances de la poésie stb.
LA HARPE : Lycée ou cours de littérature.
DIDEROT : De la poésie dramatique.
ROUSSEAU : Lettre à M. D'Alembert (színházról) ; Emile (passim).
LESSING : Laokoon. Hamburgische Dramaturgie.
KANT : Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen. Kritik der Urteilskraft.
PERCY : The reliques of ancient English poetry (előszó 1765).
WEBB : Observations on the correspondence between poetry and music (1769).
MERCIER : Du théâtre (1773).
BLAIR : Lectures on rhetoric and belles lettres (1783).
BEAUMARCHAIS : Essai sur le genre dramatique sérieux.

XIX—XX. század.

GOETHE : Eckermann-beszélgetések ; Levélváltás Schillerrel ; Xéniák.
SCHILLER : Levelezés Goethével és Körnerrel ; Színházi tanulmányok ; Xéniák ; Über die aesth. Erziehung ; Über naive u. sentimentale Dichtung.
SCHELLING : System des transcendentalen Idealismus (1800).

HUMBOLDT: Aesthetische Versuche.
JEAN PAUL: Vorschule der Aesthetik.
SCHLEGEL, FR.: Gesch. der Poesie der Griechen u. Römer.
SCHLEGEL, A. W.: Vorlesungen über schöne Literatur u. Kunst; Vorlesungen über dramatische Kunst u. Literatur.
TIECK: Fr. Sternbald's Wanderungen.
HEGEL: Vorlesungen über Aesthetik.
CSOKONAI: Értekezések; Dorottya Előljáró beszéde.
KÁRMÁN: A nemzet csinosodásáról.
KÖLCSEY: Bírálatok; Emlékbeszédek; Nemzeti hagyományok.
BERZSENYI: Poétai harmonisztika.
STENDHAL: Racine et Shakespeare (1823).
VIGNY: Cinq-Mars előszava (1826).
HUGO: Cromwell előszava (1828).
GAUTIER: Mlle de Maupin előszava (1835).
SCHLEIERMACHER: Vorlesungen über die Aesthetik (kiadva 1842).
SCHOPENHAUER: Welt als Wille u. Vorstellung. III. könyv.
VISCHER: Aesthetik (1846—57).
BAJZA: Bírálatok; Az epigramma teóriája.
VÖRÖSMARTY: Színi bírálatok.
ERDÉLYI János: Pályák és pálmák.
ARANY: Prózai dolgozatok; Vojtina ars poeticája; Levelezése Petőfivel.
KEMÉNY ZS.: Regény és dráma. Arany Toldijáról.
GYULAI: Bírálatok; Dramaturgiai dolgozatok; Emlékbeszédek; Vörösmarty életrajza.
GREGUSS Á.: A balladáról; Rendszeres széptan (jegyzetek).
SALAMON Ferenc: Irodalmi tanulmányok.
BALZAC: Comédie humaine előszava.
SAINTE-BEUVE: Causeries du Lundi, Nouveaux Lundis.
TAINE: Histoire de la litt. angalise (bevezetés); Philosophie de l'art; Nouveaux essais de critique et d'histoire.
VOGÜÉ: Le roman russe.
ZOLA: A Rougon—Macquart-ciklus előszava; Les romanciers naturalistes; Le roman expérimental; Le naturalisme au théâtre.
GONCOURT testvérek: Napló; Préfaces et manifestes littéraires.
FLAUBERT: Levelei.

BOURGET : Essais de psychologie con emporaine.
FRANCE : La vie littéraire.
BRANDES : A XIX. század irodalmának főáramlatai.
VISCHER, R. : Über das optische Formgefühl (1873, «Einfühlung»).
NIETZSCHE : Geburt der Tragödie.
DILTHEY : Einbildungskraft des Dichters. Das Erlebnis u. die Dichtung.
SOERGEL : Dichter u. Dichtungen der Zeit (expressionizmus).
WALZEL : Leben, Erleben u. Dichtung.
ERNST P ; Der Weg zur Form.
KERR : Das neue Drama.
HUELSENBECK : Dada-Almanach.
NAUMANN ; Primitive Gemeinschaftskultur.
PISCATOR : Das politische Theater.
WILDE : Intentions.
SHAW ; Előszavak, Ibsen, Wagner.
SINCLAIR : The golden chain.
DE SANCTIS : Storia della lett. ital. ; Saggi critici.
CROCE : Esztétika. Az esztétika alapelemei.
TOLSZTOJ : Mi a művészet?
BEÖTHY Zsolt : A tragikum ; Esztétikai előadások (jegyzetek).
RÁKOSI Jenő : A tragikumról.
RIEDL : Arany János ; Petőfi ; Irodalomtört. előadások (jegyzetek).
PÉTERFY Jenő : Művei (III kötet).
ALEXANDER : Shakespeare ; Shakespeare Hamletje ; Művészet stb. ; Bírálatok.
AMBRUS : Színházi esték ; Vezető elmék ; Bevezető tanulmányok (Klasszikus regénytár).
VOINOVICH : Regényírók ; Arany János élete ; Madách Imre és az Ember tragédiája.
HEVESI S. : Az igazi Shakespeare.
SEBESTYÉN K. : Dramaturgia.
SCHÖPFLIN : Magyar írók ; Ady Endre.
FÖLDESSY : Ady-tanulmányok ; Tanulmányok és élmények.
IGNOTUS : Olvasás közben.
BABITS : Élet és irodalom ; Irodalmi problémák ; Az európai irodalom története.
KÁRPÁTI : A búsképű lovag ; A menekülő lélek.

LUKÁCS Gy.: A modern dráma története; Metaphysik der Tragödie; Theorie des Romans.
KASSÁK: Programmcikkek (Tett, Ma, Kortárs).
BERGSON: Le rire.
GUYAU: L'art au point de vue sociologique; Les probl. de l'esth. contemporaine.
GIDE: Prétextes; Nouveaux prétextes.
CLAUDEL: Art poétique.
ROLLAND: Théâtre du peuple.
ROMAINS és CHENNEVIÈRE: Petit traité de versification.
ROMAINS: Les hommes de bonne volonté előszava.
MAURIAC: Le roman.
VILDRAC—DUHAMEL: Notes sur la technique poétique.
DURTAIN: Face à face.
BRETON: Manifeste du surréalisme.
VALÉRY: Variété; Eupalinos.
MARINETTI futurista elméletei: Poesia (1905) stb.
TAIROFF: Das entfesselte Theater.

MTA AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

TARTALOM.

Oldal

Bevezetés 5
(Az irodalomesztétika fogalma. A Szép. Irói, költői tehetség. A szabály. Írás és erkölcs. L'art pour l'art és tendencia. Kritika és önkritika. Az esztétikus kötelessége. *Ceterum censeo*).

Az irodalmi kifejezés eszköze : a nyelv 22
(Irodalmi nyelv és köznyelv. A szó helyzeti energiája. A nyelvi fantázia. A ritmus. Vers és próza. A zeneiség. A rím. A szabad vers. Zenei elem a prózában. Festőiség és plaszticitás. Hasonlat, metafora, szimbolum. A nyelvi ábrázolás tárgya. Időbeliség. Az egyéni stílus.)

A kifejezés fenntartója : a szerkezet 61
(A megrögzítés. Tartalom és forma. Az anyag kiválogatása és elhatárolása. Szabadságharc az idő ellen. Az egység. A hős egysége. Az egyéni hős jelentőségének csökkenése. A jellem egysége. A hangulat egysége. A szerkezet ritmusa. A keret. Összefoglalás.)

Ember és világ belülről : a líra 95
(Én és kollektivitás. Új tartalom, új forma. Az ihlet. Népköltészet-műköltészet. Élmény és alkotás. Szubjektív, reflexiv, objektív líra. Világ-érzés, világkép. A költő műve.)

Ember és világ kívülről : epika és prózai elbeszélés ... 115
(Az eposz. A prózai elbeszélés. A regény fajai. A regényhős. Milyen a jó regény? A távlat. Vallomás, memoár, önéletrajz, levél. A novella. A ballada. Művészet és tudomány határán. Történetírás, irodalom- és művészettörténet, tudománynépszerűsítés. Essay, maxima.)

Ember és világ testi megjelenítése : a dráma 141
(A dráma meghatározása. Általános dramaturgia. A drámai műfajok. Tragédia. Tragikum. Miért nincs ma tragédia? Vígjáték, komikum. Tragédia és vígjáték közt. Tragikomédia, «középfajú», társadalmi, történelmi dráma. Népszínmű. Mesejáték. A Szépség birodalma felé.)

Bibliográfia 170