

A MŰVÉSZI ALAKÍTÁS MÓDSZEREI

Irta: LUKÁCS GYÖRGY

1.

Kezdjük in medias res. Két híres újabbkori regényben, *Zola* *Nanájában* és *Tolsztoj* *Karenin* *Annájában* előfordul egy lóverseny ábrázolása. A két író hogyan végzi el feladatát?

A lóverseny leírása Zola írói remeklésének ragyogó példája. Mindazt, ami valamely lóversenyen általában megtörténhet, pontosan, festőien érzéki elevenséggel írja le. Zola leírása a modern turf kis monográfiája: a lovak nyergétől a verseny hajrájáig a verseny minden mozzanata egyforma tüzetességgel kerül tollra. A nézőközönség egy második császárság korabeli párizsi divatbemutató színpompájában jelenik meg. Zola pontosan leírja a kulisszák mögötti világot is általános összefüggéseiben: a verseny nagy meglepetéssel végződik s Zola nemcsak magát a meglepetést írja le, hanem leleplezi a meglepetést kiváltó fogadási csalást is. S mindezek ellenére a remek leírás magában a regényben csak „betét”. A verseny történéseinek kapcsolata a cselekménnyel rendkívüli laza, magából a cselekményből könnyen mellőzhető. A cselekménnyel való minden összefüggése abban áll, hogy Nana sok átmeneti szeretője közül az egyik a leleplezett csaláson tönkremegy.

A verseny másik kapcsolata a főtárggyal még lazább, sőt már egyáltalán nem cselekményszerű, de épp ezért az alakítás módszerére még jellemzőbb. A meglepetést okozó győztes ló neve t. i. ugyancsak Nana. S Zola nem mulasztja el ezt a laza és véletlen vonatkozást kiemelni. A kokott Nana névrokonának győzelme Nana diadalainak *szimbóluma* a párizsi nagy- és félvilágban.

Az *Anna Kareninában* előforduló lóverseny egy nagy dráma gőcpontja. Wronszki bukása a tetőpont *Anna* életében. Közvetlenül a verseny előtt derül ki *Anna* előtt másállapota s ezt fájdalmas küzködés után közli Wronszkival. A Wronszki bukása fölötti megrázkódása váltja ki döntő beszélgetését férjével. A versennyel a regény lényeges szereplőinek minden vonatkozása elhatározóan új szakaszba lép. A lóverseny tehát nem „kép”, hanem magasfeszültségű drámai jelenetek sorozata, az összeselekmény fordulópontja.

A jelenetek e tökéletesen más szerepe a regényben visszatükröződik az egész ábrázolási módban. Zola a versenyt a néző álláspontjáról írja le. *Tolsztoj* a résztvevő álláspontjából meséli el.

Wronszki lovaglásának meséje ezek szerint a tulajdonképeni tárgy. *Tolsztoj* hangsúlyozza e lovaglás nem epizódszerű, nem véletlen jelentését Wronszki életében. A becsvágyó katonatisztet a körülmények egész sora, köztük első helyen *Annával* való viszonya, tulajdonképeni katonai előmenetelében akadályozza. A versenyen való győzelem, az udvar és az egész arisztokrata társaság jelenlétében, a Wronszki becsvágyát kielégítő kevés nyitva álló lehetőségek közé tartozik. Minden készülődés a versenyre, a verseny minden mozzanata tehát része a fontos cselekménynek. Mindezeket *Tolsztoj* drámai egymásra következésükben meséli

el. Wronszki bukása a lóról életdrámája e szakaszának a tetőpontja. A verseny meséje ezzel a tetőponttal megszakad, a tény, hogy Wronszki ellenfele győz, utalással, egy mondatban éreztethető.

Ezzel azonban még korántsem merítettük ki e jelenet epikai sűrítésének elemzését. Tolsztoj nem valami „dolgot“ ír le, hanem emberek sorsát meséli el. Ezért mondja el a regény folyamán kétszer, valóban epikusan s nem leírja képszerűen. Az első esetben, amikor a versenyen lovagló Wronszki a központi alak, minden a verseny előkészületéhez tartozó lényeges elemet s magát a versenyt pontosan, teljes tárgyismerettel meséli el. Majd azonban Anna és Karenin a főszereplő. Tolsztoj rendkívüli epikai művészete abban jelentkezik, hogy a versenynek ezt a második elbeszélését nem közvetlenül az elsőhöz csatolja. Tolsztoj elmeséli Karenin teljes megelőző napját, Annához való viszonyát, hogy azután magát a verseny elmondását tegye a nap tetőpontjává. Maga a verseny most — lelki dráma. Anna figyelme csupán Wronszkit követi s a verseny lefolyásából, a többiek sorsából nem lát semmit. Karenin viszont csak Annát figyelni és Anna viselkedését arra, ami Wronszkival történik. Így lesz ez a szinte szó nélkül felcsigázott jelenet Anna kitörésének az előkészítése, amikor férjének utban hazafelé bevallja viszonyát Wronszkival.

A „modernül“ iskolázott olvasó és író itt valószínűleg megkérdi: elfogadva, hogy itt az alakítás két különböző módszere szerepel, vajjon nem lesz-e épp a versenynek a főszereplők fontos emberi sorsával való kapcsolata következtében maga a verseny véletlenné, a szóbanforgó dráma kirobbanásának pusztá alkalmává? Zola leírásának zárt, monografikus, képszerű teljessége pedig egy társadalmi jelenség valódi képe?

(Csak az a kérdés: mi véletlen a költői alakítás értelmében? A véletlen elemei nélkül minden halott és elvont. Egyetlen író sem alakíthat valami élet, ha a véletlent teljesen mellőzi. Másrészt tartozik az alakításban a merő és brutális véletlen túlhaladni, a véletlent a szükség-szerűségben megszüntetni.

Csak az a kérdés: művészi értelemben szükségsszerűvé a tárgyi leírás teljessége tesz-e? Vagy ellenkezőleg: az alakított emberek szükségsszerű viszonya a tárgyhoz és eseményekhez, amelyekben sorsuk megnyilatkozik, amelyek közvetítésével cselekednek és szenvednek? Már Wronszki becsvágyának összekapcsolása a versenyen való részvétellel egész más természetű művészi szükségsszerűség, mint amilyent Zolánál a leírás teljessége adhat. Valamely lóverseny látogatása vagy valamely lóversenyen való részvétel objektíve csak életépítőd lehet. Tolsztoj ennek az epizódnak a lényeges életdrámával való kapcsolatát a lehető legszorosabbá tette. A verseny ugyan egyrészt csak alkalom a konfliktus kirobbanásához, ennek az alkalomnak a kapcsolata azonban Wronszki társadalmi becsvágyával — mely fontos összetevője a későbbi tragédiának — egyáltalán nem véletlen.

Az irodalom azonban sokkal szembetűnőbb példákkal szolgál, ahol a két módszer ellentéte, épp a tárgyak szükségsszerű vagy véletlen alakítottsága tekintetében még világosabban kifejezésre jut.

Vegyük Zola ugyanazon regényében a színház leírását és hasonlítuk össze Balzac *Elvesztett illúziók* c. regényének színházával. Külsőleg van némi hasonlóság. A premier, amellyel Zola regénye kezdődik, Nana emelkedését dönti el. Balzacnál a premier Lucien de Rubemprés pályájának fordulópontja, az átmenet a félreismert költőből a sikeres és lelkiismeretlen ujságíróba.

Zola a színházat ismét lelkiismeretes alapossággal írja le. Ezuttal min-

denesetre csak a nézőtérrel. Mindazt, ami a nézőtéren, az előcsarnokban, a páholyokban, stb. történik, ahogyan a színpad ezokról a helyekről hat, Zola vakító írói képességgel adja vissza. S Zola monografikus teljességre való törekvése nem elégszik meg ezzel. Regényének egy másik fejezetét a színháznak a színpad, a diszletek, az öltözők stb. oldaláról való leírásának szenteli, miközben az előadás és színetei ugyanolyan ragyogó leírásban részesülnek. S ennek a képnek a teljessé tétele céljából egy harmadik fejezet egy darab próbáit még ugyanolyan lelkiismerettel és remekléssel ábrázolja.

Ez a tárgy- és anyagszerinti teljesség hiányzik Balzacnál. A színház, az előadás Balzac számára csak belső emberi drámák színtere: Lucien emelkedése, Coralie színészi karrierje, a Lucien és Coralie közti szenvedélyes szerelem keletkezése, Lucien jövődó konfliktusai régebbi barátaival Dartaise köréből, mostani pártfogójával, Lousteauval, bosszúhadjárata Madame de Bargeton ellen, stb.

Mit alakít azonban a költő mindezekben a harcokban és konfliktusokban, amelyek közvetve vagy közvetlenül összefüggnek a színházzal? A színház sorsát a tőkésrendben: a színház minden oldaláról való szövevényes összefüggését a tőkével, a színház függését a zsurnalizmustól, amely ismét a tőkésrendtől függ; a színház és az irodalom, a zsurnalizmus és az irodalom összefüggését: a tőkésrend karakterét a színésznők életének a nyílt és rejtett prostitúcióval való összefüggésében.

Ezek a társadalmi kérdések felmerülnek Zolánál is. Zola azonban ezeket csak mint társadalmi tényeket, mint eredményeket, mint a fejlődés holt adalékait ábrázolja. Zola színházigazgatója szakadatlanul hangoztatja: „Ne azt mondd, hogy színház, hanem mondd ezt: nyilvánosház.” Balzac viszont azt *alakítja, ahogy* a színház a tőkésrendben prostituálódik. A főszereplők drámája itt egyúttal az intézmény drámája, amelyben közreműködnek, a dolgoké, amik közt élnek, színtéré, ahol megvívják harcaikat, a tárgyaké, amelyeken viszonylataik megnyilvánulnak, amelyek révén kifejezésre jutnak.

Természetesen ez határeset. Az emberek környezetének tárgyai az emberek sorsával nem mindig s nem szükségszerűen oly szoros kapcsolatban állnak, mint itt. A tárgyak lehetnek az emberi tevékenység, az emberi sors eszközei, de mint Balzacnál — lehetnek a döntő társadalmi sors csomópontjai is. Viszont lehetnek az emberi tevékenység, az emberi sors pusztá színterei is.

Vajjon fennáll az itt említett ellentét ott is, ahol csak ilyen színtér írói ábrázolásáról van szó?

Walter Scott *Old Mortality* című regényének bevezetésében leír egy népünnepéllyel összekötött szemlét, amit a restauráló Stuartok a feudális intézmények megújításának kísérleteképp, mint a hivek fölötti seregszemlét, az elégedetlenek kihívása és leleplezése céljából rendeznek. Ez a seregszemle Scottnál az elnyomott puritánok fölkelésének előestéjén történik. Walter Scott nagy epikai művészete e színtéren mindazokat az ellentéteket összehozza, amelyek közvetlen ezután véres harcokban robban ki. A seregszemle groteszk jelenetekben mutatja a feudális vonatkozások reménytelen előregedését, a lakosság tompa ellenállását a feudális vonatkozások feltámasztásának kísérletével szemben. Az erre következő lövészverseny még a két ellenséges párton belüli ellentéteket is bemutatja, amikor mindkét pártból csak a mérsékeltek vesznek részt e népmulatságon. A vendéglőben látjuk a királyi szoldateszka brutális erőszakosságát s egyúttal kibontakozik előttünk sivár nagyságban a puritán föl-

keés későbbi vezérének, Burleynek az alakja. Röviden: miközben Walter Scott elmeséli egy ilyen seregszemle történetét, s ebben az elbeszélésben bemutatja előttünk az egész színteret, egyuttal egy nagy történeti regény minden irányát, minden főszereplőjét exponálja s egy csapásra a döntő cselekmény közepébe viszi az olvasót.

A mezőgazdasági kiállítás és a mezőgazdák jutalmazásának leírása Flaubert Bovarynéjában az új realizmus leíróművészetének legdicséretesebb csúcspontjához tartozik. Flaubert itt valóban csak a „színteret“ írja le. Mert az egész kiállítás csak alkalom a Rudolf és Bovaryné közti döntő szereimi jelenetre. A színtér véletlen s a szó legszorosabb értelmében csak színtér. Maga Flaubert ezt a véletlent élesen és irónikusan kiemeli. Miközben az ünnepi szónoklatokat és a szerelmi párbeszéd töredékeit párhuzamosan és kirívóan szembeállítva adja, a kispolgári élet magán- és nyilvános banalitását irónikusan ellentétes párhuzamba állítja. Ezt az irónikus szembeállítást nagy következetességgel és művészettel viszi keresztül.

Marad azonban az a meg nem szüntetett ellentét, hogy ez a véletlen színtér, a szerelmi jelenet véletlen alkalmá egyuttal Bovaryné világának fontos eseménye lesz, aminek beható ábrázolása Flaubert szándéka szerint a környezet elérhető teljessége miatt feltétlenül szükséges. Ezért nem meríti ki az irónikus szembeállítás az ábrázolás jelentőségét. A színtér, mint a környezet teljességének az eleme önálló jelentéssel bír. A személy viszont itt kizárólag néző. Ezért az olvasó számára csak egynemű és azonos értékű alkatrésze annak a környezetrajz szempontjából fontos történéseknek, amit Flaubert leirt. Színfolt egy képen s a pusztá véletlent és a zsánerszerűséget csak annyiban haladja meg, hogy általában a filiszterszerűség *irónikus szimbólumává* emelkedik. A kép olyan jelentést nyer, amely nem az elmondott események belső emberi súlyából következik, sőt ezzel szinte semmiféle kapcsolata sincs, hanem a *formális stilizálás eszközeként* mesterségesen jön létre.

Ez a szimbolikussá levés Flaubertnél irónikus s ezért még meglehetősen művészi színvonalon — legalább részben — valódi művészi eszközökkel készült. Ha azonban Zolánál a szimbólum társadalmi monumentalitást igényel, ha az a szerepe, hogy egy magában véve jelentéktelen epizódra a nagy társadalmi jelentőség bélyegét nyomja, úgy kilép a valódi művészet körzetéből. A metaforák valósággá fuvalkodnak. Egy véletlen vonás, véletlen hasonlóság, véletlen hangulat, véletlen találkozás nagy társadalmi összefüggések *közvetlen* kifejezése lesz. Példákat Zola minden regényéből tömegesen hozhatunk fel. Gondoljunk Nana összehasonlítására az arany léggel, mely Nanának az 1870 előtti Párizsra tett végzetes hatását tartozik szimbólizálni. Maga Zola egész világosan nyilatkozik erről a szándékáról: „Művem az igazi részletek tultengése. A pontos megfigyelés ugródeszkájáról lendül a csillagokig. Az igazság egyetlenegy szárnycsapással szimbólummá emelkedik.“

Scottnál, Balzacnál vagy Tolsztojnál olyan eseményekről értesülünk, amelyek magukban véve a bennük résztvevő személyek sorsa által jelentősek, azáltal, amit ezek a személyek emberi életük gazdag kibontásával a társadalom élete számára jelentenek. Olyan események közönsége vagyunk, amelyekben a regény személyei *csetakvőleg* vesznek részt. Megéljük ezeket az eseményeket.

Flaubertnél és Zolánál maguk a személyek csak többé-kevésbé érdekelt *nézői* az eseményeknek. Ezért náluk az esemény az olvasó számára *kép*, jobban mondva képek sorozata. Nézzük ezeket a képeket.

2.

Az együttélésnek és a megfigyelésnek ez az ellentéte nem véletlen s magának az írónak alapvető állásfoglalásából ered. Mégpedig az élethez, a társadalom nagy kérdéseire való alapvető állásfoglalásából és nemcsak a tárgy vagy a tárgy meghatározott részének művészi legyőzésére irányuló valamelyik módszerből.

Csak ennek a megállapításával juthatunk kérdésünk tényleges konkretizálásához. Ahogy az élet más területein, úgy az irodalomban sincsenek „tisztá jelenségek“. Engels említi egyszer ironikusan, hogy a „tisztá“ feudalizmus csak a rövid életű jeruzsálemi királyság alkotmányában létezett. Ennek ellenére a feudalizmus magától értetődően történelmi valóság volt s természetesen a vizsgálat tárgya lehet. Bizonyára nincs olyan író, aki általában ne használja leírást s ugyanilyen kevéssé lehet a 48 utáni realizmus jelentős képviselőiről, Flauberttről és Zoláról megállapítani, hogy egyáltalában nem mesélnek. *A szerkezet alapvető elvei* a fontosak, s nem a mesélés vagy leírás „tisztá jelenségének“ fantoma. Az a fontos, hogy a leírásból, amely eredetileg az epikai alakítás számos eszközei közül az egyik, s kétségtelenül az alárendelt és járulékos eszköz, hogyan és miért lesz a kompozíció döntő elve. Mert ezzel a leírás alapvető módon megváltoztatja jellegét, szerepét az epikai kompozícióban.

Már Balzac hangoztatja Stendhal *Pármái hercegnőjéről* írt bírálataiban a leírásnak, mint lényegében modern alakító eszköznek a fontosságát. A XVIII. század regénye (Le Sage, Voltaire, stb.) a leírást alig ismerte, a leírás benne elenyésző, még az alárendeltségnél is kevesebb szerepet játszott. Csak a romantikával változik a helyzet. Balzac kiemeli, hogy az általa képviselt irodalmi irány, amelynek megalapítójául Walter Scottot tekintti, a leírásnak nagy jelentőséget tulajdonít.

Amikor azonban Balzac, tudatos ellentétben a XVII. és XVIII. század „szárazságával“, egy modern módszer mellett tesz vallomást, akkor ennek az iránynak a jellemzésére az új stíluselemek egész sorát említi. A leírás Balzac felfogása szerint csak az *egyik* a sok közül. Ezzel együtt különösen a drámai elemek új jelentőségét hangsúlyozza.

Ez az új stílus a társadalmi élet új megjelenési módjának adekvát alakítási szükségéből keletkezik. Az egyén vonatkozása az osztályhoz szövevényesebb lett, mint a XVII. és XVIII. században. Az egyén környezete, külső megjelenése, életszokásai, stb. pl. Le Sagenál nagyon egyszerűen voltak adva s mindezen egyszerűség mellett világos s átfogó társadalmi jellemzés kerekedett ki. Az egyénítés (az individualizálás) szinte ki zárólag magával a cselekménnyel, az alakoknak az eseményekre gyakorolt aktív hatásának *módja* által történt.

Balzac világosan látja, hogy ez a módszer számára már nem elegendő. Rastignac pl. egészen más természetű kalandor, mint Gil Blas. A Vauquer Pensio pontos ábrázolása, szennyével, szagával, ételeivel, kiszolgálásával, stb. feltétlenül szükséges, hogy Rastignac kalandorságának sajátossága valóban és teljesen érthető legyen. Ugyanígy a Grandet házat, Gobseck lakását, stb. egész a részletekig pontosan kell ábrázolni, hogy az uzsorások különböző, egyéni és társadalmi típusai alakot öltse-
nek.

De eltekintve attól, hogy a környezet ábrázolása Balzacnál sohasem áll meg a puszta leírásnál, hanem szinte mindenütt a cselekménybe fordul át (gondoljunk arra, ahogy az öreg Grandet rozzant lépcsőjét maga javítja), a leírás Balzacnál nem egyéb, mint széles alap az elhatározóan új elem: a drámai elem bevonására a regény kompozíciójába. Balzac rendkívüli sokszerű és bonyolult figurái egyáltalán nem tudnának átütő

drámaisággal kibontakozni, ha jellemük élethalapja nem ily szélesen alakulna előttünk.

Egészen más a szerepe a leírásnak Flaubertnél és Zolánál.

Balzac, Stendhal, Dickens, Tolsztoj, stb. a súlyos válságok közt végérvényesen megállapodó polgári társadalmat formálják. A polgári társadalom keletkezésének szövevényes törvényszerűségeit, a sokszerű és összekuszált átmeneteket, melyek a széteső régi társadalomból a keletkező új társadalomba vezetnek. Ezek az írók maguk *aktíve együtt élték* meg ennek a keletkezési folyamatnak a válságos átmeneteit. Természetesen a legkülönbözőbb formákban. Goethe, Stendhal, Tolsztoj résztvettek azokban a háborúkban, melyek ez átalakulások megszületésében segítettek; Balzac részese és áldozata volt a keletkező francia tőkésrend lázas spekulációinak; Goethe és Stendhal aktív munkásai voltak a közgazgatásnak; Tolsztoj, mint nagybirtokos, mint a társadalmi szervezés részese (népszámlálás, éhínség-bizottság, stb.) megélte ennek az átalakulásnak a legfontosabb mozzanatait. Ebben a tekintetben ezek az írók életvitelükben is utódai a régi íróknak, a renaissance és a felvilágosodás művészeinek és tudósainak, embereknek, akik sokoldalúan és aktíve végigcsinálták koruk nagy társadalmi harcait s egy sokoldalú és gazdag élet tapasztalatai következtében lettek írókká. Ők még nem a tőkésrendi munkamegosztás értelmében való „specialisták“.

Flaubert és Zola működésüket a juliusi harcok után, a már megállapodott, kész polgári társadalomban kezdték. Ők ennek a társadalomnak az életét már nem aktíve élték meg; már nem is *akarták* aktíve megélni. A megélés e vonakodásában jelentkezik az átmeneti idők egyik jelentős művésznemzedékének a tragédiája. Ez a vonakodás u. i. mindegyiknél ellenzékelően meghatározott. A gyűlöletet, az undort, a megvetést fejezi ki koruk politikai és társadalmi rendszerével szemben. Azok, akik ezeknek az időknek a társadalmi fejlődését élték meg, a tőkésrend lélektelen és hazug védelmezői (apologétái) lettek. Ehhez Flaubert és Zola nagyon is nagyok és becsületesek. Helyzetük tragikus ellentmondásának megoldására ezért csak az elszigetelődést választhatták. Flaubert és Zola így a tőkésrendi társadalom kritikus *megfigyelői* lettek.

Ezzel egyúttal azonban írók a kizárólag hivatásos íráság: írók a tőkésrendi munkamegosztás értelmében. A könyv most már teljesen áruvá lett, az író pedig ennek az árunak az eladójává; ha véletlenül nem született járadékból élőnek. Balzacnál még látjuk a kultúra területén az eredeti akkumuláció sivar nagyszerűségét. Goethe és Tolsztoj még a nem kizárólag irodalomból élő nagyurak magatartásával állnak ezzel a jelenséggel szemben. Flaubert önkéntes aszkézisből, Zola anyagi szükségtől kényszerítve már csak írók a tőkésrendi munkamegosztás értelmében.

Az új stílusok, a valóság új ábrázolásmódjai sohasem a művészi formák immanens dialektikájából következnek, még ha mindig elmúlt formákhoz és stílusokhoz is kapcsolódnak. Minden új stílus történeti-társadalmi szükségszerűséggel az életből keletkezik, a társadalmi fejlődés szükségszerű terméke.

E szükségszerűség felismerése azonban, valamely művészi stílus keletkezésének a szükségszerűsége a szóbanforgó stílust művésziileg még egyáltalán nem teszi egyenlő értékűvé vagy egyenlő rangúvá. Művésziileg hamis, torz és rossz stílusok is lehetnek szükségszerűek. A megfigyelés és az együttélés tehát a tőkésrend két szakaszában élő írók társadalmilag szükségszerű magatartásmódjai.

Az elbeszélés és a leírás két alapvető alakító módszere e szakaszoknak.

Hogy e két módszer ellentétét egymással szemben élesen körülhatároljuk, Goethe és Zola egy-egy nyilatkozatát állítjuk szembe egymással a megfigyelés és az alkotás viszonyáról:

„A természetet én — mondotta Goethe — sohasem poétikai célből szemléltem. De mert korai tájrajzaim s azután későbbi természetkutatásaim állandóan a természeti tárgyak pontos megtekintésére ösztönöztek, ezért a természetet legkisebb részletéig rendre kívülről megtanultam, olyannyira, hogyha mint költőnek valamire szükségem volt, a rendelkezéseimre állt s így nem egykönnyen vétek az igazság élen.“

Zola is nagyon világosan beszél arról, ahogy mint író valamely tárgy elé lép: „Egy naturalista regényíró a színházi világról akar regényt írni. Anélkül, hogy egy ténnyel vagy figurával rendelkezne, ebből az általános eszméből indul ki. Első gondja lesz jegyzeteket gyűjteni arról, ami erről a világról, amit leírni akar, megtudható. Ismerte ezt és ezt a színeszt... résztvett ezen és ezen az előadáson... Azután azokkal az emberekkel beszél, akik a legtájékozottabbak erről az anyagról, kifejezéseket, anekdotákat, portrékat gyűjt. De ez nem minden. Elolvassa ezután az írott dokumentumokat is. Végre meglátogatja magukat a színhelyeket, pár napot tölt valamelyik színházban, hogy megismerje a legkisebb részleteket is, estéit egy színész páholyában tölti, lehetőleg magáévá teszi a légkört. S ha már ezek a dokumentumok teljesek, regénye magától elkészül. A regényírónak csupán logikusan kell elosztani a tényeket... Az érdek már nem a mese nevezetességére összpontosul; ellenkezőleg, minél banálisabb és általánosabb a mese, annál tipikusabb.“ (A kiemelések tőlünk származnak. L. Gy.)

Ez két alapvetően különböző stílus. Két alapvetően különböző állásfoglalás a valósághoz.

3.

Más dolog megérteni valamely meghatározott stílus társadalmi szükségességét és más ennek a stílusnak művészi következéseit esztétikailag értékelni. Az esztétikának nem a „mindent megértés mindent megbocsátást jelent“ a mottója. Csak a vulgáris szociológia, mely az egyes írók vagy stílusok „társadalmi megfelelőjének“ u. n. felfedésében látja egyedüli feladatát, vél minden kérdést a társadalmi eredet magyarázatával elintézni és megválaszolni. (Hogy ezt miként csinálja, erről itt nem akarunk beszélni). Gyakorlatilag módszere az emberiség egész elmúlt művészi fejlődését a hanyatló polgárság színvonalára nivellálja; Homérosz vagy Shakespeare ugyanolyan „produktumok“, mint Joyce vagy Proust; az irodalomtudomány feladata mindig csak abban áll, hogy Homérosz vagy Joyce „társadalmi megfelelőjét“ felfedje.

Marx egész másképp fogalmazta ezt a kérdést. A homéroszi eposzok keletkezésének elemzése után a következőket mondja: „A nehézség azonban nem annak a megértésében áll, hogy a görög művészet és eposz bizonyos társadalmi fejlődésformákhoz kötött. Annak a megértése a nehéz, hogy ezek számunkra még műélvezetet biztosítsanak s bizonyos vonatkozásban mint normák és utólérhetetlen példák érvényesek.“

Természetesen Marx ez utalása azokra az esetekre is vonatkozik, ahol az esztétika negatív ítéletet tartozik hozni. S mindkét esetben az esztétikai értékelés a történeti lévezetéstől nem választható el mechanikusan. Hogy a homéroszi eposzok valóban eposzok, Camoens, Milton, Voltaire stb. eposzai pedig nem, az egyidejűleg történeti-társadalmi és esztétikai kérdés. Nincs semmiféle „remek“ függetlenül és elválasztva azoktól a történeti-társadalmi és személyi feltételektől, melyek az objek-

tív valóság gazdag, átfogó és mozgalmas művészi visszatükrözésére előnytelenek. A művészi teremtés körülményeinek és előfeltételeinek társadalmi kedvezőtlenége az alakítás lényeges formáit is eltorzítja.

Ez a helyzet az általunk tárgyalt esetben is.

Van Flaubertnek egy rendkívül érdekes önbírálata *Education sentimentale*járól. A következőket mondja ebben: „Nagyon is igaz s esztétikailag szólva hiányzik belőle: a *perspektíva hamissága*. A terv jól átgondoltsága következtében eltűnt belőle. Minden műalkotásnak csúccsal, tetőponttal kell bírnia, piramist kell alkotnia vagy pedig a fénynek a gömb egy pontjára kell hullania. Mindezekből azonban semmi sincs az életben. Valóban: a művészet nem a természet. Nem baj, hiszem, hogy még senki sem ment a becsületességben tovább“.

Ez a vallomás, mint Flaubert minden nyilatkozata, könyörtelen őszinteségre vall. Flaubert regénye kompozícióját helyesen jellemzi. Abban is igaza van, amikor a tetőpontok művészi szükségszerűségét hangsúlyozza. De vajjon igaza van-e abban, hogy regényében „nagyon is sok igazságot“ nyújt? S „tetőpontok“ csak a művészetben fordulnak elő?

Természetesen nincs igaza. Flaubert e határtalanul őszinte vallomása számunkra nemcsak azért becses, mert jelentős regényének az önbírálata, hanem mindenekelőtt azért, mert Flaubert ez önvallomásában alapvetően téves felfogását leplezi le a valóságról, a társadalmi objektív létről, a természet és művészet viszonyáról. Az a felfogása, hogy „tetőpontok“ csak a művészetben fordulnak elő, vagyis ezeket a művész teremti meg s a művész tetszésétől függ, hogy teremt-e ilyen tetőpontokat vagy sem, tiszta szubjektív előítélet.

Előítélet, mely a polgári élet *szimptomáinak*, a polgári társadalomban folyó élet megjelenésmódjának külsőséges és felületes megfigyeléséből keletkezett, elvontan a társadalmi fejlődés hajtóerőitől s ezek állandó hatásától az élet felszínére. Ebben az elvonó és elvont megfigyelő módszerben az élet egyneműen tovahömpölygő folyam, unalmas, sima, tagoláshoz nem alkalmas lefolyás. Ezt az egyneműséget természetesen időnkint „hirtelen“ szembevető katasztrófák szakítják meg.

Magában a valóságban azonban — természetesen a tőkésrendi valóságban is — ezek a „hirtelen“ katasztrófák rég előkészítettek s nincsenek kizáró ellentétben a felszín nyugodt fejlődésével. A katasztrófákhoz bonyolult, egyenlőtlen fejlődés vezet. S ez a fejlődés *objektíve* tagolja a Flaubert-féle gömb látszólag sima felületét. A művésznek ugyan meg kell világítania tagolása fontos pontjait, de előítélet Flaubert részéről, ha azt hiszi, hogy e felületek bármiféle tagolása nem volna meg függetlenül tőle.

Ez a tagolódás azoknak a törvényeknek a hatására történik, amelyek a társadalom történeti fejlődését meghatározzák, a társadalmi fejlődés hajtóerői révén. Az objektív valóságban eltűnik a „normális“ és a „nem normális“ hamis és szubjektív, elvont ellentéte. Marx épp a gazdasági válságban látja a tőkésrendi gazdálkodás „legnormálisabb“, törvényszerű jelenségét. „Az önállóság, amit az egymáshoz tartozó és egymást kiegészítő mozzanatok egymással szemben öltenek, erőszakkal megsemmisül. A válság tehát az egymással szemben önállósult mozzanatok egységét tükrözi.“

Egészen másképp tekinti a valóságot a 19. század második felében élő polgárság apologetikussá lett tudománya. A válság „katasztrófa“-ként jelenik meg, mely a gazdaság „normális“ folyását „hirtelen“ megszakítja. Hasonlóképp minden forradalom valami katasztrófászerűnek és nem normálisnak mutatkozik.

Flaubert és Zola szubjektív véleményeik és írói szándékaik szerint egyáltalán nem apologetái a tőkésrendnek. De koruk emberei s ezért, mint ilyenek világnézetileg koruk e szemléleteitől nagyon mélyen befolyásoltak. Különösen Zola, akinél a polgári társadalomtudomány lapos előítéletei meghatározó befolyást gyakoroltak regényei koncepciójára. Ezért fejlődik Zolánál az élet szinte tagolás nélkül mindaddig, amíg az elfogása szerint, társadalmi értelemben normális. Az emberek minden életnyilvánulása ekkor a társadalmi környezet normális terméke. Hatnak azonban még egészen más teljesen heterogén hatalmak. Így pl. az átöröklés, mely az emberek gondolkodásában és érzésében végzettszerű törvényszerűséggel működik s az élet normális folyását megtörő katasztrófákat idéz elő. Gondoljunk Etienne Lantier öröklött iszákosságára a *Germinálban*, mely különböző váratlan kirobbanásokat és katasztrófákat okoz, amely Etienne általános jellemével semmiféle szerves összefüggésben nincs s amit Zola egyáltalán nem összefüggően alakít. Hasonló a Saccard fia által okozott katasztrófa a *Pénzben stb.* A környezet normális, tagolás nélküli törvényszerűsége mindenütt szemben áll a hirtelen öröklési katasztrófákkal.

Világos, hogy itt nem az objektív valóság tényleges és mély visszatükrözéséről van szó, hanem a valóság törvényszerűségeinek elapósításáról és eltorzításáról, mely az apologetikus előítéleteknek e korszak íróinak világnézetére gyakorolt befolyása alapján keletkezett. A társadalmi fejlődés hajtóerőinek valóságos ismerete s ezeknek az emberi életre való hatékonyságának elfogulatlan, valóban mély és átfogó költői visszatükrözése a mozgás formájában kell, hogy megjelenjen. Olyan mozgásban, mely a normális és a kivételes törvényszerű egységét manifesztálja.

A társadalmi fejlődés ez igazsága az egyes emberi sorsok igazsága is. Hol és hogyan lesz azonban ez az igazság látható? Nemcsak a tudomány, nemcsak a tudományra alapozott politika, hanem a mindennapi gyakorlati emberismeret előtt is világos, hogy az életnek ez az igazsága csak az *emberek gyakorlatában* nyilvánulhat meg, az emberek tetteiben és cselekvésében. Az emberek szavai, az emberek merő alanyi érzései és gondolatai igazságukat vagy nemigazságukat, valódiságukat vagy hazugságukat, nagyságukat vagy korlátoltságukat csak akkor árulják el, ha áttevődnek a valóságba; ha az emberek szavai az emberek tetteiben és cselekvéseiben igazolódnak vagy ha az emberek e tettei és cselekedetei a valóságban meggyógyulnak. Csak az emberi gyakorlat mutathatja fel konkrétan az ember kilétét. Ki a hős? Ki a jó? Az ilyen kérdésekre kizárólag a gyakorlat felel.

S csak ezáltal lesznek érdekesek egymás szemében az emberek. Csak ezért érdemes őket költőileg alakítani. Az emberek fontos jellemvonásainak a próbája, az igazolása (vagy csődje) csak az emberek cselekvésében, tettében, gyakorlatában juthat kifejezésre. Az ősi költészet — úgy a mesék, balladák, vagy mondák, mint az elmesélt anekdoták későbbi spontán formája — mindig a gyakorlat ez alapvető tényállásának jelentőségéből indul ki. Ez a költészet azért birt mindig jelentőséggel, mert az emberi szándékoknak a gyakorlatban való ez alapvető beválásának vagy csődjének ez alapvető tényét alakította. Ezért maradt eleven és érdekes ma is, mert ellenére fantasztikus, naiv s a mai ember számára elfogadhatatlan előfeltételeinek az alakítás középpontjába az emberi élet ez örök alaptényét helyezte.

S az egyes tettek és cselekvések összefüggő láncná való összefűzése csak azáltal nyer valódi érdeket, hogy a legkülönbözőbb, legtarkább kalandokban szakadatlanul az embernek *ugyanaz* a tipikus jellemvonása iga-

zolódik be. Akár Odysseusról, akár Gil Blasról van szó, e kalandláncolat elpusztíthatatlan frissiségének ez az emberi-költői magyarázata.

Világos, hogy ebben az *ember*, az emberi élet lényeges vonásainak a megnyilatkozása az irányadó. Minket az érdekel, hogy Odysseus vagy Gil Blas, Moll Flanders vagy Don Quijotte hogyan reagálnak életük nagy eseményeire, hogy állják ki a veszedelmeket, az akadályokat hogyan győzik le, hogy azok a jellemvonásaik, amelyek előttünk személyüket érdekessé és fontossá teszik, a gyakorlatban hogyan bontakoznak ki egyre szélesebben és mélyebben.

A lényeges emberi vonások megnyilatkozása nélkül, a külvilág, a dolgok, a természeti erők, a társadalmi intézmények stb. eseményei és az emberek közti kölcsönhatás nélkül a legkalandosabb események is üresek s tartalmatlanok. Viszont ne feledjük el: a lényeges és tipikus emberi vonások megnyilvánulása nélkül is minden cselekményben az emberi gyakorlatnak legalább az elvont sémája (ha torzultan és halványan is, de) előfordul. Ezért kelthetnek átmenetileg bizonyos érdeklődést olyan elvontan ábrázolt sematikus kalandos cselekmények, amelyekben csak emberi sémák szerepelnek. (A mult lovagregényei, napjaink detektívregényei). Ezek hatásában az ember irodalomérdeklődésének egyik legmélyebb alapja szakad föl: a sokféleség és a tarkaság, az emberi gyakorlat változatossága és sokoldalúsága iránti érdek. Ha valamely kor művészi színvonalú irodalma ezt a kölcsönhatást az idő tipikus alakjainak gazdag kifejlésű belső élete és a gyakorlat között nem tudja megragadni, akkor a közönség érdeklődése ezekhez az elvont-sematikus pótiekokhoz menekül.

Éppen ez az eset a 19. század második felétől kezdve az irodalomban. A megfigyelés, a leírás irodalma az említett kölcsönhatást mind nagyobb mértékben kikapcsolja. S talán sohasem volt kor, ahol az idő hivatalos nagy irodalma mellett olyan nagy üres irodalma lett volna a merő kalandnak, mint ebben a korszakban. S ne tévesszen meg bennünket az, hogy ezt az irodalmat csupán a „műveletlenek“ olvassák, míg az „elite“ a modern nagy irodalomhoz tapad. Messzemenően az ellenkező az igaz. A modern klasszikusokat részben kötelességérzésből, részben az idő problémái iránt való tárgyi érdekből, olvassák, miután, ha letompítottan és torzultan is, de ezt alakítják, — felfrissüléstül, valódi szórakozásul azonban mégis a detektívregényeket, stb. falfák.

Flaubert a Bovaryné írása közben ismételtelen panaszkodik arról, hogy könyvéből hiányzik a szórakoztató elem. Hasonló panaszra számos jelentős modern írónál akadunk. Igen sokan megállapítják, hogy a mult nagy regényei az emberábrázolást szórakozással és feszültséggel kötik össze, míg a modern művészetben az egyhanguság és az unalom egyre nagyobb mértékben érvényesül.

Ez a paradox helyzet korántsem e korszak irodalmi képviselőinek írói tehetségtelenségéből következik. Ebben a korban a felettebb tehetséges írók tekintélyes száma működött. Az egyhanguság, az unalom sokkal inkább az írói alakításmód *elvéiből*, az írók állásfoglalásából és világnézetéből következik.

Zola a legélesebben elítélte Stendhálnál a kivételes alakítását és Balzacot „természetellenesnek“ nevezte. A szerelem alakításáról pl. a *Vörös és fekete*-ben ezt mondta: „Ez teljesen elhagyja a mindennapos igazságot, az igazságot, amibe beleütközünk s a pszichológus Stendhálnál ugyanugy a rendkívüli területére jutunk, mint az epikus Dumas Sándornál. Az exakt igazság álláspontjáról Julien ugyanolyan sok meglepetéssel szolgál, mint d'Artagnan“.

A Goncourt testvérek irodalmi tevékenységéről szóló esszéjében

Paul Bourget nagyon világosan és élesen határozza meg ezt az új kompozíciós elvet. Ezt mondja: „A dráma, az etimológia igazolja, cselekvés, és a cselekvés sohasem jó kifejezése az erkölcsöknek. Nem az a jellemző az emberre, amit az éles és szenvedélyes válság pillanatában tesz, hanem a mindennapi szokásai, amelyek nem valamely válságot, hanem egy állapotot rajzolnak.“

Csak innen válik teljesen érthetővé Flaubert előbb felhozott kompozicionális önbírálata. Flaubert összetéveszti az életet a *jól ellátott polgár átlagos mindennapi életével*. Természetesen ennek az előítéletnek megvan a maga társadalmi gyökere. Ezzel azonban nem szűnik meg előítélet maradni, nem szűnik meg a valóság költői visszatükrözését szubjektíve eltorzítani s annak egyenértékű átfogó költői visszaadását megakadályozni. Flaubert egész élete során küzd, hogy e társadalmilag szükségszerűen keletkezett előítéletek varázsköréből kiszabaduljon. De mivel nem maguk ellen az előítéletek ellen harcol, hanem azokat megszüntethetetlen, objektív tényeknek tekinti, küzdelme tragikusan hiábavaló. Szakadatlanul a legszenvedélyesebben szidja azoknak a polgári tárgyaknak az unalmát, alacsonyrendűségét és ellenszenvedését, melyek alakításra készítik. Minden egyes polgári regény megírásakor megesküszik, hogy nem bocsátkozik soha többé ilyen piszokba. Kiutat azonban csak a fantasztikus exotikumba való menekülésben talál. Az élet belső költészetéhez vezető út felfedezése előítéletei következtében zárva marad előtte.

Az élet belső költészete a küzdő ember költészete, az emberek küzdelemeli kölcsönhatása egymáshoz, valóságos gyakorlatukban. Enékiül a belső költészet nélkül nincs semmiféle valódi epika; nélküle semmiféle epikai kompozíció nem gondolható ki, mely alkalmas az emberi érdeklődés felkeltésére, fokozására és életbentartására. Az epikai művészet — s magától értetődően a regény művészet — a társadalmi gyakorlat mindenkor időszerű és tipikus, emberileg jelentős vonásainak a felfedezésében áll. Az epikai költészetben az ember fenn akarja tartani a saját maga tisztá, felfokozott tükörképét, társadalmi gyakorlata tükrét. Az epikus művészet épp a hangsúlyok helyes elosztásában, a lényeges helyes kiemelésében áll s annál magával ragadóbban és általánosabban hat, minél inkább ez a lényeges benne s ha az ember és az ember társadalmi gyakorlata nem a számító virtuóztatás termékeként jelentkezik, hanem természetesen, nem kitaláltan, hanem merő felfedezésként.

Ezért mondja a gyakorlatában nagyon problematikus német epikus és dramatikuss, *Otto Ludwig* nagyon helyesen, Walter Scott és Dickens studiuma eredményeképp: „...az egzisztenciák a lényegesek, és az adottságok forgó kereké csak arra szolgál, hogy az egzisztenciákat, mint olyanokat természetesen vonzó játékba helyezze s nem azért, hogy a kerék forgását segítse. Ugy áll a dolog, hogy a szerző azt teszi érdekessé, ami érdekes az érdekre s az amugy is érdekkeltőt minden további nélkül a saját erejére bizza. Mindig az alakzatok a lényegesek. S valóban, valamely adottság, bármily csodálatos legyen, tartósan nem foglalkoztat bennünket olyannyira, mint az emberek, akiket az érintkezés folytán megszerettünk.“

A leírás az általunk kimutatott értelemben, mint az epikai alakítás uralkodó módszere, olyan korszakban keletkezik, amikor társadalmi okokból az érzék az epikai kompozíció e leglényegesebb mozzanatára elvész. A leírás az elveszett epikai jelentőség írói pótléka.

De, mint mindenütt az új ideológiák keletkezéstörténetében, úgy itt is kölcsönhatás állapítható meg. Az uralkodó írói leírás nemcsak következmény, hanem ok is, oka az irodalom még további eltávolodásának az

epikai jelentőségtől. A tőkésrendi próza eluralkodása az emberi gyakorlat belső költészete fölött, a társadalmi élet egyre embertelenebbé válása, az emberiség színvonalának a hanyatlása: mindezek a tőkésrend fejlődésének objektív tényei. Ezekből áll elő szükségszerűen a leírás módszere. Ha azonban ez a módszer már adott és jelentős, a maguk módján következetes írók élnek vele, visszahat a valóság költői kifejezésére. Süllyed az élet költői színvonala, az irodalom viszont ezt a süllyedést még továbbhangsúlyozza.

SALAMON ERNŐ VERSEIBŐL

ÚJ ÉVEK ELÉ

Két városban éltem,
három megyét láttam,
se vizem, se nőtám,
semmit tarisznyáltam,

kedvet maradásra
érzek meghálásra,
íme, ilyen korán
hús elnyugovásra.

Aki bírja bírta,
most csak egy időig
engedj elpihennem,
vigy addig a köig

erőm, veritékem!
Most kicsit aludnám,
ülj szegényes álom
pillámra, hogy innám.

Ki halálesetjét
elkiáltja, mondja,
s gyül kopasz szegénység
egybe, össze, nyomba!

ugy sikoltsalak el
testes, szagos élet,
huszonöt esztendő,
rongy, ifjúi évek.

Mint halálesetjét,
ugy hallgasd meg, vérem,
hogy élünk bajosan
hogy nővünk szegényen!

Kőre lefeküszöm,
nehézedem, testvér,
fájó munkástájon
vagyok, ha keresnél.

GYEREKNÓTA

Gurucsá, gurucsá,
gurucsá, gurucsá verd meg,
gurucsá, gurucsá,
gurucsá, krúcsá tekerd meg!

Zsidókovács volt a dédem,
fű az ebédem,
lengyel faluban
fogantam búban,

Bezzeg a városi az
jókedvű, mint a piac,
én csak hülök a házban,
mióta élek, csak fáztam,

mióta élek, csak hülök,
mióta élek, nem ülök
s ölelem, ha fáradok
a ködöt s a fagyot.

Decemberben se nadrág,
elvették és eladták
e' már micsoda élet?
kehes bennem a lélek!

Vizet hordja az egyik,
másik eszi a ve'knit,
másik eszi a kávé't,
enyémet s az anyámét.

Gurucsá, gurucsá,
gurucsá, gurucsá verd meg,
gurucsá, gurucsá,
gurucsá, krúcsá tekerd meg!