

## A KLASSZIKUS REALIZMUS HANYATLÁSA

Írta: LUKÁCS GYÖRGY

Victor Hugo *Nyomorultak* című nagy regényében Jean Valjean társadalmi és lélektani helyzetét akarja tisztázni az olvasó előtt. Rendkívüli lírai kifejező erővel leír egy hajót a tengeren, amelyről egy ember a vízbe esett. A hajó megy tovább és lassan eltűnik a látóhatáron. Az ember halálos egyedüliségben küzd a könyörtelen, érzéketlen hullámokkal, míg végül egyedül, kétségbeesve, reménytelenül alámerül. Victor Hugo szerint ez a hangulatkép jellemzi annak az embernek a sorsát a társadalomban, aki ballépést követett el. A tenger hullámainak a könyörtelensége H. V. szemében kora emberietlen társadalmának a szimbóluma.

Victor Hugónak ez a hangulatképe *líraileg* helyesen fejezi ki a tőkésrendi társadalom széles tömegeinek általános életérzését. Az emberek primitivebb társadalmi fokozatokból ismert kölcsönös, közvetlenül észlelhető és megélhető vonatkozása mindinkább eltűnik. Az ember mind magányosabban érzi magát a mindinkább emberietlenné levő társadalommal szemben. A gazdasági fejlődés következtében a társadalom emberietlensége a közvetlen életben elmagányosodó ember számára kegyetlen és fatális második természetként jelentkezik. Amikor tehát Victor Hugo az ebből a helyzetből fakadó érzelmeket líraileg kifejezi, úgy valami valóságosan és tömegesen létezőt fejez ki, s nagy lírai költő.

A tőkésrendi társadalom e megjelenésmódjának objektív valósága azonban nem azt jelenti, hogy objektíve ezzel a megjelenésmóddal azonos. A társadalom emberietlensége nem valami emberen túli új természet, hanem sajátos megjelenésmódja azoknak az emberek közti új vonatkozásoknak, amiket a teljesen kibontakozó tőkésrend teremtett.

A *Kapital* nagy pontossággal írja le a gazdasági különbséget a keletkezésben levő s a már saját lábaira álló tőkésrend között. A már kifejlesztett tőkésrendről mondja, ellentétben az eredeti akkumuláció szakaszával: „A gazdasági viszonyok néma kényszere megpecsételi a tőkésnek uralmát alárendeltjeik felett... A dolgok közönséges menete szempontjából az ilyen a 'termelés természettörvényei' alá kerül...”

Az eredeti akkumuláció szakasza azonban nem csupán a mély rétegeken elkövetett névtelen visszaélések története, hanem egyúttal a termelés feudális megkötöttségeinek a lerombolása és ezáltal az emberi fejlődés szakasza. Az emberiség feudális iga alól felszabadító ama nagy szabadságharcának a korszaka, amely a renaisszanceszal kezdődik és a francia forradalomban éri el tetőpontját. Ugyanakkor a polgári kultúra, a bölcsélet és a tudomány, az irodalom és a művészet klasszikus kora.

A tőkés fejlődés új, a *Kapital* által előbb jellemzett *kész* formájába való belépés új viszonylatokat teremt az emberek között s ezzel új témákat és új formákat, új alakítás-problémákat az irodalom számára is. A tőkésrendi fejlődés haladottságának és szükségességének történeti felismerése azonban nem szünteti meg a művészet és elmélet számára végzeteljes következményeit. A polgári ideológia klasszikus szakasza annak vulgáris apológiájába megy át. Az osztálytusaik súlypontja a feudalizmus

összetöréséről áttevődik a harmadik és a negyedik rend közötti küzdelemre. A francia forradalom és a júniusi harcok közti szakasz ezzel a polgári irodalom utolsó nagy szakasza.

Az ideológiai fejlődés apologetikus szakaszába való belépés természetesen nem azt jelenti, hogy minden író apologeta s főleg tudatos apologeta lesz. Ez még a művészet minden teoretikusára sem áll, jóllehet ezen a téren a dolog lényegének megfelelően az apologetikus törekvések kifejezettebben nyilatkoznak meg, mint magában az irodalomban.

Nyomtalanul azonban egy költő vagy gondolkodó felett sem menet el az új szakaszba való belépés. Sőt a heroikus, forradalmi szakasz hagyományainak a felszámolása — objektíve — gyakran az uralkodó apologetizmus elleni harc formájában történik. Flaubert és Zola realizmusa — természetesen mindegyiknél különböző módon — harc a polgárság frázissá és megtévesztéssé lett régi eszményei ellen. Objektíve viszont ez a harc, ha lassan is, s ha tudatos intenciói ellenére is az ilyen jelentékeny költőknek, messzemenően a polgárság általános ideológiai fejlődésének apologetikus törekvéseit szolgálja. Mert mi a magva minden apologetizmusnak? A törekvés: megállni a jelenségek felületén s a mélyekben fekvő lényeges és döntő problémákat gondolatiag eltávolítani a világból. Ricardo még nyíltan és cinikusan beszél a mélyrétegek tőkésék általi kihasználásáról. A vulgár-ökonómusok a cirkulációs szféra legfelsőbb rétegeiben menekülnek, hogy magát a termelési folyamatot, mint az értéktöbblet termelési folyamatát gondolatilag a közgazdaságtan világából eltüntethessék. Hasonlóképp tűnik el a társadalom osztályszervezete a társadalomtudományból, az osztályelmélet a történelemtudományból, a dialektikus módszer a bölcslethezből, stb.

A mindennapi valóság, mint az irodalom egyedüli vagy legalábbis uralkodó tárgya, Flaubert és Zola szubjektív törekvései szerint a polgári képmutatás leleplezése. Mit jelent azonban a mindennapi valóságábrázolás e törekvése a nagy társadalmi ellentétek alakítása és azok költői tudatossá tévése szempontjából? A mindennapi valóság ábrázolása tisztán tematikailag egyáltalán nem új. *Fieldingtől Balzacig* számos nagy író kísérlete meg a polgári mindennap meghódítását a nagy irodalom számára. A 48 utáni korszak újdonsága abban áll, hogy a mindennapi valóság nem csupán téma, hanem: az írói kifejezés a mindennapi valóságban előfordulható jelenségekre és kifejezésformákra *korlátozódik*.

Egyik régebbi dolgozatunkban már rámutattunk arra, hogy a nagy társadalmi ellentétek a mindennapi valóságban letompulnak s gazdagon és sokszerűen a mindennapi valóságban csak kivételesen jelentkezhetnek, kibontottan és tiszta formában azonban sohasem. A mindennapi valóságban lehetségesnek a realizmus normájává való proklamálása tehát szükségszerűen a társadalmi ellentétek kibontott és tiszta formában történő ábrázolásáról való lemondást jelenti. A realizmusnak ez az új normája még magát a mindennapi valóságot is szükíteni kénytelen s az a szükségszerű logikus következménye, hogy a mindennapi valóságnak nem ama ritka esetei szolgálnak tipikus és alkalmas témákkul, amelyekben a nagy ellentétek a lehető legpregnansabban kifejezésre jutnak, hanem a mindennapiság legmindennapibb formája: az átlagos.

Nos, azok a törekvések, amelyek a nagy és komoly társadalmi problémák alakításától elvezettek, ebben az átlagosságban kulminálnak. Az átlagos ugyanis a társadalmi fejlődésfolyamat halott *eredménye*. Az átlagos előtérbe állítása az irodalom szempontjából a mozgásban levő életfolyamatok ábrázolását a viszonylag mozdulatlan *állapotok* leírásává változtatja át. A cselekményt mindinkább az ilyen állapot-képek egymásmellé

sorolása váltja fel, minek következtében a cselekmény minden valóságos szerepét elveszti az irodalmi műben. A cselekmény régebbi szerepe u. i., amikor az emberek és helyzetek mélyenfekvő objektív és szubjektív társadalmi meghatározásait bányászta ki, az átlagosra történt átorientálódás következtében fölösleges. Mindazok a társadalmi meghatározások, amelyek az átlagosban általában észlelhetők, szükségszerűen a tüstént észlelhető feületen jelentkeznek s a mindennapi adottságok egyszerű leírásának vagy visszaadásának eszközeivel minden további nélkül ábrázolhatók.

Az ilyen, az irodalmi termelés irányadó normájaként jelentkező mindennapi átlagosság élesen megkülönböztetendő azoktól a jelentős művektől, amelyekben a mindennapi élet ugyan az anyag, de a mindennaposság esztétikai látszatát a jelentős emberi típusok nagy összefüggésekben való ábrázolására használják. Ezt az ellentétet a modern irodalomban egyrészt Goncsarov Oblomovjában, másrészt a Goncourt-fivérek bármelyik mindennapi történetében világosan szemügyre vehetjük. Goncsarov összképe még következetesebben halmozza a szürkét a szürkére, mint a Goncourt-fivérek; külső látszat szerint a cselekménynélküliség elvét Goncsarov sem viszi keresztül kevésbé, mint amazok. Ez a benyomás azonban Goncsarovnál a klasszikus értelemben tartott jellemzés eredménye, mely az alakok egymáshoz való gazdag és sokszerű vonatkozásán, létezésük társadalmi bázisán nyugszik. Oblomov mozdulatlansága minden egyéb, mint véletlen, felületes vagy mindennapi vonás. Oblomov kétségtelenül végletes és következetes jellem, aki a klasszikus hagyomány értelmében bizonyos jellemvonás tulsúlyba kerülésén alakul. Oblomov nem tesz egyebet, mint az ágyon heverészik, története azonban amellet mélyen drámai. Oblomov társadalmi típus, de nem a felületes, mindennapi átlag értelmében, hanem egy sokkal magasabb társadalmi és esztétikai vonatkozásban. Csak ezért tehetett ez a Goncsarov zsenije által teremtett alak olyan nagy jelentőségre Oroszországban, sőt nemcsak Oroszország számára.

Már Lessing rámutatott azoknak a tévedésére, akik nem találnak más cselekményt, mint ahol „a szerelmes a térdeire hull, a hercegnők elájulnak és a hősök kardot csörgetnek“. Az igazi cselekmény fordulatainak a sulya a jellemek alkatától függ.

Ezért teremthetett Goncsarov Oblomovjában az orosz értelmiség tipikus vonásainak a végletes kiélezésével olyan jellemet, aki épp lustaságában és mozdulatlanságában tükrözi változatosan és mélyen egy egész kor legfontosabb és legáltalánosabb vonásait. Ezzel szemben pl. a Madame Gervaisais külsőleg változatosabb sorsa csak színes, de sztatikus állapotképek egymásmellé helyezése, melyekben misztifikált általánosságok (Róma mint „környezet“) a döntőek, ahol a társadalmi erők kölcsönhatása láthatatlan s a személyek állandóan egymás kizárásával cselekednek.

Ily módon Oblomov intellektuális fiziognómiája nagyon erősen kifejezésre jut. Minden nyilatkozata, minden másokkal való vitája a tudatosság magas fokán történik, sokszerű kapcsolatban a társadalmi lét bizonyult erőivel, az orosz értelmiség és nem csupán a cárizmus igáját nyögő értelmiség tipikus és tragikus problémáival. Gervaisais világnézetének a változásai ezzel szemben elvont állapotképek; nélkülözik a társadalmi folyamat objektív drámaiságát s ezért a hősnőnek nincs semmiféle személyes intellektuális fiziognómiája.

Flaubert, Zola, Goncourt új realizmusa az irodalom forradalmi megújulását tűzi zászlajára s a realitásnak valóban megfelelő művészet az igénye. A realizmus ez új irányzatának az a beképzése, hogy magasabb

objektivitást teremt, mint a régebbi. Flaubert harca az irodalmi szubjektivizmus ellen általánosan ismert s Zola Balzac és Stendhal kritikája épp azt akarja bizonyítani, hogy Balzac és Stendhal szubjektivizmusból, vagyis a romantikus-kivételes iránti elfogultságból a valóságot objektíve nem olyannak ábrázolják, mint amilyen. Stendhal kritikáját Zola a következő szavakkal zárja: „Az élet egyszerűbb“. S „élet“ alatt, elhallgatott magátólértetődöttséggel, az átlagos, mindennapi életet érti, ami valóban egyszerűbb, mint Stendhal vagy Balzac világa.

Az ilyen magasabbrendű objektivitás káprázata természetesen az átlag-mindennapi tematikából s az ennek megfelelő ábrázolási módból származik. Az átlagos költői ábrázolása a képzelet minden hozzátétele, a sajátos helyzetek vagy jellemek minden kitárlása nélkül lehetséges. Az átlagos ábrázolható elszigetelten. Az átlagos már kezdettől fogva kész, csak le kell írni s emellett a leírásnak nem kell semmiféle új, meglepő vonást felfednie rajta. Az átlagos nem kíván bonyolult szerkezeti kiegészítést és ellentétek általi megvilágítást. Ilyen körülmények között nagyon könnyen kerekedhet az az illúzió, hogy az átlagos ugyanolyan objektív „elem“ a társadalmi valóságban, mint pl. a kémia elemei.

Az új polgári irodalom elméletének és gyakorlatának e látszatobjektivitása a legszorosabban összefügg ezek látszattudományosságával. A naturalizmus mindinkább eltávolodik a nagy társadalmi ellentmondások élő kölcsönhatásától s ennek a helyére mind fokozottabb mértékben az üres társadalomtudományi elvontságokat helyezi. S ez a látszattudományosság, hasonlóan fokozott mértékben, mind agnoszticisztikusabb lesz. A polgári eszmények válsága Flaubertnél minden emberi törekvés összemomlásaként, a világ tudományos megismerésének csődjeként jelentkezik.

Zolánál a látszattudományos agnoszticizmus már egész világos fogalmazásban lép fel: az irodalom — mondja Zola — a történeteknek csak a hogyanját, nem pedig a miértjét ábrázolja. S amikor az ujrealizmus keletkezés korának legjelentősebb teoretikusa, *Taine* a társadalom és a történelem valóságos létalapját keresi, akkor elérkezik a faj meghatározásához, mint végső létezőhöz, mely gondolatilag már nem oltható tovább.

E látszatobjektivizmus misztikus alaptendenciái itt már világosan jelentkeznek. A *Taine*-féle irodalomszociológia merev állapot képződményei a közelebbi szemügyre vételben ugyanúgy „états dame“-mokka oldódnak, mint a társadalom és az ember állapotai, pl. a Goncourt-fivérekénél. Egyáltalán nem véletlen, hogy ennek az irodalomnak és irodalomtörténetnek a látszatobjektivizmusa számára épp a lélektan az alaptudomány. *Taine* a környezetet objektív, az ember gondolkodását és érzését mechanikusan-természettörvényszerűen meghatározó tényezőnek tekinti. Ha viszont *Taine* elkezd beszélni ennek a környezetnek az „elemeiről“, úgy pl. az állam lényegét abban határozza meg, hogy az „az engedelmesség érzelme, amivel az emberek bizonyos tömege valamely vezér autoritása köré gyülekezik“. A tőkésrend öntudatlan apológiája, mely megteremtette a maga szociológiai módszerét itt világos és tudatos apológiába csap át.

Az új realizmus megalapítóinál még gyakran öntudatlan, rejtett, elfojtott irracionalisztikus törekvések a polgári társadalom fejlődése folyamán egyre világosabban és tudatosabban törnek elő — anélkül, hogy a látszatobjektivitás ellenkező előjelű törekvését eltávolítanák a világból. (Lásd pl. a háború utáni imperializmus montage-divatját.) Az elvont látszatobjektivitás és irracionalisztikus szubjektivizmus ez ellentéte tökéletesen megfelel a XIX. és XX. századbeli tőkésrendi polgári életérzés-



nek. Ez az ellentét különösen a polgárság hanyatló korszakában jelentkezik számos változatban s idéz föl számtalan vitát a művészet „lényegéről“ s dob fel számtalan esztétikai kiárványt és elméletet.

Mint mindig az ilyen esetekben: ezek az ellentmondások nem egyes írók kitalálásai, hanem az objektív valóság társadalmilag meghatározott, torz tükröződései. Az ellentétek itt sem a könyvekből kerültek a valóságba, hanem a valóságból a könyvekbe. Ezért szívszoros az életünk, a polgárság hanyatlási korszakának e hagyományai ezért írhatók ki oly nehezen.

Az új polgári irodalom végletes szubjektivizmusa tehát csak látszólag áll ellentétben az átlagosságra való törekvéssel. Még a naturalizmusai látszólag heves harcban álló irányzatok kísérete a „rendkívüli“, az excentrikus, sőt az „emberfölötti“ emberek alakítására is azon a stilisztikai varázskörön belül reked, mely a naturalista mozgalommal kezdődik. Az excentrikus, a mindennapi valóságtól „elszigetelt“ egyén és az átlagember az irodalomban és az életben egymást kiegészítő, egymáshoz tartozó pólusok.

Az excentrikus hős, mondjuk a Huysman-féle regényekben, a társadalmi környezettel, a többi emberrel épp oly kevésbé harcol nagy emberi célokért, mint a tucat regény bármelyik átágebere. „Tiltakozása“ a mindennapi valóság prózájával szemben csak abban áll, hogy mechanikusan az ellenkezőjét teszi annak, mint amit a többiek s hogy a köznyelvet, amiket mondogat, formálisan, szinte csak a szavak felcserélésével lényegtelen paradoxonokká változtatja. Gyakorlatba átitott vonatkozása a többi emberekhez épp oly szegényesek, mint az átlagemberek; ezért nyilvánulhat „személyisége“ üres hetvenkedésben. Ugyanolyan elvont és fejlődésnélküli, mint az átlagemberek. Ugyanúgy nincs kifejezett emberi fizionómiaja, hisz ez csak a gyakorlatban, az emberek éő, cselekvései kölcsönös vonatkozásában bontakozhat ki és nyilvánulhat meg. S ez a szegényes emberi alapvetés egyáltalán nem is alap az intellektuális fizionómia alakítására. Ugyanúgy, ahogy a formális paradoxonok csupán megfordított közhelyek, úgy az excentrikus maga is csupán álcázott filiszter; az az átlagember, aki az eredetiség kedvéért állandóan a feje tetejére áll.

Mind a két típus — az emberfeletti ember és a filiszter — egyformán üres, egyformán távol áll a mély társadalmi konfliktusoktól, a történelem minden valóságos tartalmától. Sápadt, elvont, szűkös, egyoldalú, végeredményben egyszerűen nem-ember jelenségek. Hogy alakításukba mégis valamiféle értelem kerüljön, ezért az ilyen típusokat valami misztifikált fátum hatalma alá vetik. Különben az olyan irodalmi műben, amelynek a cselekvő hőse Übermensch, nem történhet semmi.

A naturalizmus és a naturalizmus elleni, de ugyanazon alapvetésű ellenzéki mozgalmak lényegük szerint hasonló kompozíciós változatok. Valamennyi az emberietlen társadalomban reménytelenül elmagányosodott ember szolipszisztikus koncepciójából indul ki.

Victor Hugo tengerbe fuló emberének lírája — tipikus lírája az egész polgári realizmusnak. Az elszigetelt egyén (az ember, mint önmagába zárt „pszichikai rendszer“) egy látszatobjektív fetisiztikus-fatalisztikus világgal áll szemben. A világ minden emberi „emének“ ez a látszatobjektív fatalisztikus és szolipszisztikus alakú ellenmondásteli polaritása nyilvánul meg az imperialista szakasz egész irodalmán. Ez az alapja — tudatosan vagy öntudatlanul — a művelődéstudomány és társadalomtudomány különböző típusainak. Taine „faja“, a vulgár-szociológia állapotszerű „rend“-ekké változtatott „osztályai“, Spengler „kulturkörei“ ugyanazzal a szolipszisztikus alkattal rendelkeznek, mint Hauptmann,

D'Annunzio vagy Maeterlinck emberei. Ugyanúgy, ahogy ezeknek a költőknek az emberei mind a maga teljesen elszigetelt-egyedüli életét éli, ahol a megértés semmiféle hídja sem vezethet egyik embertől a másikig, ugyanígy a vulgár-szociológia „társadalmi csoportjai“ vagy Spengler „kulturkörei“ mindig csak önmagukat élik és magyarázzák s tőlük sem vezet semmiféle híd az objektív valóságba.

Ezzel az írói kompozíció számára a csak önmagát megelő egyén s a fatalisztikus általánosság élesen elszigetelődött egymástól. Az egyes közvetlenül az elvont-általánossal áll szemben. Az egyes, mint „eset“ és „példa“ jelenik meg s mint ilyen, valami véletlen és önkényes jegy következtében az elvont-általános alá sorolódik. Ez utóbbi viszont vagy mint elvont-prózai „tudományosság“ jelenik meg, vagy pedig épp ez az önkényes oldala nyer „poétikus“ hangsúlyt. Jellemző, hogy a mindkét szemléletmód ugyanazon a akitás esetében egyformán fölmerülhet.

Mi a következménye mindennek az intellektuális fiziognómia alakítására? Világos: alakításának alapjai mind messze-nézőben, mind köcskezetesebben megsemmisülnek. Már Lafargue azért bírálja Zolát, mert személyei nyilatkozatai mindennapiak és laposak, ellentétben Balzac dialógusainak szellemes tartalmasságával. S ez a Zola-féle törekvés idők folyamán még messzebb megy Zolán. Hauptmann dialógusai mindennapi laposságával ugyanolyan mértékben felülmúlja Zolát, mint ahogy később Hauptmann felülmúlja a montált fényképmásolatok lapossága.

A naturalista irodalom szellemteenségét és tartalomnélküliségét nagyon gyakran bírálták s az irodalomtól magas gondolatiságot és szellemességet követeltek. Egyszerűen azonban nem arról van szó, hogy a költészet hőseinek ajkára mélyenszántó gondolatokat adjunk. A legszellemtesebb dialógusok sem pótolhatják az alakok intellektuális fiziognómiájának a hiányát. Az ilyen törekvések kilátástalanságát már Diderot világosan felismerte amikor Les bijoux indiscrets egyik alakjával ezt mondja: „Uraim, ahelyett, hogy személyeitekkel derűre-borúra szellemeskedtek, helyeztétek azokat inkább olyan helyzetbe, ami szellemet kölcsönöz nekik.“

Éppen ez az, amit a modern irodalom alaptörekvései lehetetlenné tesznek. Az irodalom ábrázoló eszközei egyre finomabbak. Ez az elfinomodás azonban kizárólag az egyes, a pillanatnyi és a hangulatszerű lehető adekvat kifejezésére vonatkozik. A kor bölcsesete és művészetelmélete gyakran és világosan kimondotta, hogy ebben a vonatkozásban egy egész korszak általános törekvéséről nem pedig mű-irodalmi divatról van szó. *Simmel* Kantról írt jubileumi könyvében abban fogalmazta meg az imperialisztikus jelen és a Kant korszaka közti különbséget, hogy mindkét esetben az individualizmus a kor középponti problémája; Kant individualizmusa azonban a szabadság, a moderneké pedig az egyszerűség.

Az utolsó évtizedek ábrázoló eszközeinek az elfinomodása tehát épp az egyes egyszerűségének az írói megragadásában és lerögzítésében áll. Az egyest épp az egyszerűségében kell megragadni. A művészi képzelet — a Hegel terminológiája szerinti — „itt és most“ pillanatnyi, tovasuhanó vonásainak a megragadása irányában feszül. A modern polgári felfogás számára ugyanis a valóság ezzel az „itt és most“-tal azonos. Mindaz, ami ezt meghaladja, üres elvontság, a valóság meghamisítása. Az újrealizmus kezdetében az átlagos mindennapira való kizárólagos beállítódás egyrészt technikailag finomodik mindinkább, másrészt e'vileg az élet empirikusan-véletlenül adott felületéhez tapad, az esetleges a példája és a modellje, amin semmit sem szabad változtatni, különben a valóság hamis. Így vezet a művészi technika elfinomodása a terméketlenséghez; s

hívja életre a polgári irodalom epigonjainak sarlatán „mélyértelműségét.”

Természetesen a régi írók is megélt vagy megfigyelt élettörések-ből indultak ki. Am épp azzal, hogy ez adottságok közvetlen összefüggését feloldották és átalakították, a költői figurák szubtilis kölcsönös és valóságos függőségének az alakításához érkeztek, — épp azokhoz a kölcsönös vonatkozásokhoz, melyek a figurák valóságos költői kiélését teszik lehetővé. Ez az átváltozás épp a legmélyebben személyi és tipikus karaktervonásokat illetőleg a legszükségesebb; különösen az intellektuális fiziognómia kidolgozásában. A Cinthio novella változatlanul átvett meséje Shakespeare, a Besancon-féle változatlan bűnügy Stendhal számára sohasem tette volna lehetővé Othellonak illetve Julien Sorelnek ama tipizáló öntudatosság, illetve intellektuális fiziognómia kölcsönzését, aminek segítségével ezek mai formátumukban előttünk álló világ-irodalmi figurákká lettek.

A késő polgári irodalomból Andre Gide egyike azoknak a kevés mestereknek, aki komolyan veszi alakjai intellektuális fiziognómiáját, aki épp ebben a vonatkozásban nagyon figyelemreméltó és érdekes teljesítményekre hivatkozhat. Am a modern-realisztikus magatartás viszonya a valósághoz, az általa megállapított nagyon is szűk vonatkozás a „modell”-hez nagy talentuma teljes kifejtésének az útjában áll. Ennek következtében Gide kénytelen a véletlenhez, az objektíve teljesen ki nem bontakozotthoz, a csupán egyeshez igazodni s ezek ábrázolásában ezután elakad.

Am épp ez a végérvényesen rögzített egyes, ez a „most és itt” — mint ahogy Hegel már annakidején helyesen felismerte — a legelvonhatóbb.

Világos, hogy az elszálló pillanatnak ez a kergetése, a XX. század nyugateurópai irodalmának ez a téves konkrétsége a nyílt elvontságba volt kénytelen átcsapni. Gondoljunk pl. Maeterlinckre, akinél a naturalizmus valamennyi kifejező eszköze közvetlenül egy tökéletesen elvont ábrázolási stílusba csap át. A legújabb irodalomban ez az átcsapás épp annál az írónál jelentkezik, aki az irodalmi ábrázolás céljaira a legvégletebb egyszerűséget, a legtisztább „itt és most” relációt választotta, Joycenál. Joycenál az embereket az jellemzi, hogy minden futógondolatuk és érzésük, minden tovasuhanó képzettársításuk, mely a külvilággal való érintkezés következtében bennük felmerül, a legnagyobb teljességgel és akribiával ábrázolódnak. Am épp ez a szélsőséges individualizáció szüntet meg minden individualitást.

Joyce esete természetesen végletes. Viszont illusztrálja, épp végletes kiélezettségében, a jellemelek alakításának művészi világnézeti oldalát. Épp a modern világnézet végletes szubjektívizmusa, épp a lélektani pillanat hangsúlyozásának növekvő kizárólagossága vezet *jellemfeloldáshoz*. A modern polgári gondolkodás az objektív valóságot a közvetlen észleletek komplexumává oldja fel. Ezzel együtt feloldja az ember jellemét, amikor az ember énjét az ilyen észleletek csupasz gyűjtő helyévé teszi. Ezt az érzést Hoffmannstahl helyesen és költőien fejezte ki, amikor egyik versében az emberi ént, az emberi jellemet „galambduc”-nak nevezte.

Ennek az életérzésnek Ibsen már régebben költői értelemben nagyon pregnáns kifejezését adta. Öregedő Peer Gyntje elmúlt élete, személyisége és változásai fölött gondolkodik el. Közben Peer Gynt hagymát hámoz és a hagyma minden egyes körgyűrűjét élete egy-egy fázisához hasonlítja, hogy végül arra a kétségbeesett felismerésre jusson, hogy élete csu-

pa gyűrű, minden mag nélkül, hogy az epizódok egész sorát élte meg anélkül, hogy jelleme volna.

Ibsennél, aki Norvégia elkésett tőkésrendi fejlődése következtében ideológiailag a polgárság forradalmi szakaszának bizonyos hagyományai-  
val még összeköttetésben állt, a jellem e feloszlásának felismerése a két-  
ségbeesés formájában nyilvánul. Nietzsche-nél az irodalmi jellemábrázolás  
a megítélése már magától értetődik. Az irodalmi jellemteremtést Nietzsche  
egyenesen az emberek felületes és tökéletes megismeréséből vezeti le;  
Nietzsche az irodalmi jellemben felületes elvontságot lát.

Strindberg elméleti manifestációiban még ezen is túl megy. Találó  
gunnyal jellemzi azt a felületes formát, amit a polgári átlagirodalom  
a drámában a jellemek állandóságának kölcsönöz, nevezetesen bizonyos u.  
n. karakterisztikus fordulatok stereotip ismétlődését, túlhajtott aláhúzá-  
sát bizonyos külsőséges jegyeknek. A bírálóknak ez a nyila, jóllehet nem  
eredeti (Balzac már rég megvetette a jellemzésnek ezt a módját) a mo-  
dern irodalomban a jellemek csupán elvont mechanikus és sematikus  
„egység“-ként való felfogásának kiirthatatlan törekvését éri. Ezzel  
szemben Strindberg a sokszerűség és a változás mozzanatát hangsúlyoz-  
za. Strindberg így módon a jellemet, mint később Joyce, a Mach-féle „ész-  
leletek komplexumába“ oldja fel. Valóságos törekvése a legvilágosabban  
abban nyilvánul, hogy számára a típusalakítás Molière-i módja szintén a  
„túves és elvont jellemzés rubrikájába tartozik. S Hoffmannsthal egyik köi-  
tött dialógusában egyenesen Balzac szájába adja, hogy nem hisz a jelle-  
mek létezésében. A Hoffmannsthal által költött Balzac a következőket  
mondja: „Emberekem nem tesznek egyebet, mint a lakmusz-papír, mely  
pirosan vagy kéken reagál; az élő, a nagy, a valóságos, a savak: a  
hatalom, a sors.“

A jellemek e tökéletes feloldásának elméletéhez nagyon jellemzően  
nem hiányzik a kiegészítő ellenpólus, a jellemek csupasz elvont egysége  
sem. Ugyanabban a dialógusban Hoffmannsthal ugyanazzal a költött  
Balzaccal mondatja, hogy „a drámában a jellemek nem egyebek, mint  
kontrapunktikus szükségszerűségek.“ Az irodalmi jellemek élő egysége  
ezek szerint egyrészt a sokszerű pillanatnyiságok rendezetlen zürzava-  
rába, másrészt minden belső mozgás nélküli elvont egységbe oldódik föl.  
Világosan felismerhetjük itt az idealisztikus ismeretelmélet ismert moti-  
vumait.

Ebben a vonatkozásban irányzatokról és elvekről, nempedig az írói  
tehetség kisebb vagy nagyobb mértékéről van szó. Az alakított jellemek  
gazdagsága és mélysége az osztálytársadalmi folyamatok felfogásának mély-  
ségétől és gazdagságától függ. Az ember a valóságban — s nem a tőkés-  
rendi társadalom felületének lírai látszatában — korántsem elszigetelt,  
hanem társadalmi lény, akinek minden egyes megnyilvánulása ezer szál-  
lal kötött a többi emberhez, a társadalmi folyamathoz. Az új polgári  
művészet általános iránya a művészt, még az esetben is, ha tehetséges,  
messze elvezeti korunk, a nagy társadalmi átalakulások korának lényeg-  
es problémáitól. Az irodalomban megerősödik a lényegte'len, a csupasz  
individualitás futó jelenségeinek a kifejezőképessége s ezzel párhuzam-  
ban a nagy társadalmi problémák a banalitás színvonalára alacsonyodnak.

Vegyünk csak egy olyan jelentékeny modern írót, mint *Dos Passos*.  
Leír pl. egy világnézeti vitát. A helység, ahol a vita folyik pompásan és  
elevenen ábrázolt. Látjuk a füstös olasz vendéglőt, a paradicsomfoltos  
asztalterítőt, az elolvadt fagyalt háromszínű maradványait előttünk a  
tányéron, stb. Pompásan eltalálja a beszélők egyéni hanglejtését is. Amit  
azonban mondanak, az a tökéletes banalitás. Pontosan az az átlagos pro



és contra, amely bármely filiszter beszélgetésben bárhol és bármikor megtörténhet.

A modern írók e tökéletes tehetetlenségének a megállapítása az intellektuális fiziognómia alakításában egyáltalán nem jelenti iráskészességük s rendkívül fejlett irodalmi technikájuk tagadását. Meg kell azonban kérdeznünk: miből indul ki ez a technika és mit céloz? Általában mi a kifejezni való az ilyen technikával?

A központi tárgy, amit ez az irodalom alakít, s aminek alakítására ezt a technikát a legnagyobb virtuozitással kiképezte — *az ismeretlen és megismerhetetlen ember*. Ennek a központi tárgynak a lehető legadequat-abb alakítására irányuló törekvés változtatja meg az ábrázolás minden eszközét szemben a régebbi irodalmi korszakokkal. A helyzetek kitalálása, leírása, a jellemzés, a dialógus stb. teljesen új szerepet kapnak. A feladatuk most arra összpontosul, hogy a felületesen látott illúzió mögött, mintha a dolgok és az emberek ismeretesek volnának előttünk, élménnyé tegyék azok kísérteties megismerhetetlenségét. Minden valami végzetet hirtelő ködbe burkolózik:

*...mind e dolgok*

*mások, és a szavak, amiket használunk*

*ismét mások —*

mondja Hoffmannsthal egyik figurája.

A dialógus főfunkciója ezáltal az emberek *egymás-mellé-beszélése*, vagyis az emberek egyedüliségének, kölcsönös érintkezésre való képtelenségüknek az alakítása. A dialógus már nem a harc, az emberek közti vita, az egymással való összeütközés kifejezése, mint azelőtt, hanem az emberek egymásmellett való elsiklásának az eszköze. A nyelv stilizálása is ebben az irányban fejlődik. Már nem a mindennapi nyelvet alakítják át, mint a régebbi korszakokban, hogy az emberek egyes törekvéseiben a lényegest az érzelmileg és gondolati ag legmagasabb pontra emeljék s az emberek legmélyebb személyisége és a társadalmi problémák közti összefüggés magvát a maga gazdag sokszerűségében felmutassák. Épp ellenkezőleg: a nyelv mindennapi pillanatnyiségének a megtartására, sőt a nyelv külső esetlegességének ebbe az irányba való fokozására és stilizálására törekednek: a nyelvet még mindennapibbá, még pillanatnyibbá, még esetlegesebbé teszik. Már nem a szavakra, a dialógusok tárgyi tartalmára kell ügyelni, hanem arra, ami mögöttük áll: a magányos lélekre s a magányosság leküzdésére irányuló szükségszerűen hiábavaló fáradozásra.

A modern drámairók közül ennek a dialógusnak talán Strindberg a legnagyobb virtuóza. Strindberg fokozza a hallgató figyelmének eltérítését a tartalomról a legmesszebbmenően a magányosság rejtett hangulatára. A *Julia kisasszonyban* pl. Strindberg virtuózan egy jelenetet arra épít, hogy az elcsábított grófkisasszony apja szakácsnéját — csábítója, a lakáj régi szeretőjét — közös szökésre akarja rávenni és ez meghiusul. Strindberg az önmaga által állított feladatot virtuózan oldja meg. A reményt, a feszültséget, a remény meghiusulását egyedül a hősnő beszédének a tempójával fejezi ki, miközben partnernője egyáltalán semmiféle ellenvetéssel sem él, csupán hallgatása hat vissza a beszéd tempójára s ezzel Strindberg szándékát tökéletesen kifejezi. Amint látható a törekvés tudatos a dialógus tartalmi jelentőségének a mellékes kezelésére, miután az a költő számára valóban lényegesen szavakban általában kifejezhetetlen. Verlain ars poetikájában pregnáns kifejezését adja ennek a törekvésnek, amidőn a költőt felszólítja, hogy a szavait sohase váasz-

szá megvetés nélkül. Ennek a törekvésnek látható alap gondolata: a beszédet úgy stilizálni, hogy a képzetektől menten az általános tartalmat fejezze ki.

Ellenére az „elvont művészet“ oldaláról jövő szakadatlan támadásoknak ez az alapvető fejlődésvonal nem változik. Az elvont-általánost u. i. mindig kiegészíti a durva-empirikus, a szükösen átlagos és a véletlen. Teljes joggal mondható tehát a mai polgárság különböző irodalmi irányzatairól, hogy minden különböző kifejező eszköze — amiket közben korántsem jelentéktelen technikai készséggel kezelnek — csak a tőkésrendi társadalom mindennapi életének felületi jelenségeit alakítja, mégpedig még mindenapibbá, még esetlegesebbé, még önkényesebbé, mint amilyenek azok a valóságban.

Ez a kizárólag egyszerűsége való irányulás természetesen az irodalmi gyakorlatról szóló elmélkedésekben is ismételtelen kifejezésre jut. Különösen pregnáns példaként idézem Verlain említett ars poétikájából a programnyilatkozatot:

*Car nous voulons la nuance encire,  
Pas la couleur, rien que la nuance!*

A színek és a niánsznak ez az egymást kizáró szembeállítás, a színnek ez a kirekesztése, vagyis a valóság pillanatnyin tulmenő meghatározása, a költői művészetnek ez a niánszok zavarára való redukálása a modern irodalomra rendkívül jellemző. Szakadatlan vibrálás, nyugtalan, soha meg nem álló lobogás keletkezik, amiben azonban lényege szerint nincs semmiféle valóságos mozgás, ami tehát a valóságban megállást, állapotot jelent.

Ez az ellentét jelzi a pontot, ahol a megélt tulhangsúlyozottsága, az élmények kizárólagossága épp a költői alakítás élménnyé tehetését szünteti meg. Az élet felületéhez való tulzott közelség, e közvetlenül megélt felület elvi azonosítása magával a valósággal, az irodalomból épp a valódi élménnyé levés feltételeit küszöböli ki.

Ha az életben valakit beszélni hallunk, úgy elsősorban annak a kimondott tartalma hat, amit mond. Ez a tartalom a hallgató számára az életben szoros összefüggésben áll a beszélő emberrel kapcsolatos régebbi tapasztalatokkal, élményekkel, stb. egybehangzó azzal, vagy ellentmondásban áll vele. Ehhez jön még, hogy a hallgató az életben csak a legritkább esetben passzív hallgató; a hallgatás sokkal inkább az emberek egymásra való kölcsönös hatásának csak egyik része. Ebben az összefüggésben azután számos dolog közvetlenül és meggyőzően hat a hallgatóra: a hanglejtés, a gesztusok, az arckifejezés, stb. a valódiság élményét, a beszélő tényleges őszinteségét ébreszti.

Nos, az „ujabb“ irodalom szinte kizárólag az ilyen élmények alapján alakít. Elfelejtji azonban, hogy még a legfontosabb költői leírása is az ilyen jegyeknek, mint pl. őszinteség, csak az *eredményét* nyújtja a számunkra ismeretlen folyamatnak, *nem* pedig magát a *folyamatot*. Az életben, ahol mi a folyamat közepében állunk ezért hathatnak ezek a jegyek közvetlenül és meggyőzően. Az irodalomban, ahol egy számunkra ismeretlen folyamat meztelen eredményei, magától értetődőleg nem pótolhatják magának a folyamatnak az alakítását. A régi irodalom mindig elhagyta a mindennapi valóság felületét, hogy végül a folyamat valóságos eredményeit tehesse élménnyé; az újabb irodalom az ilyen látszólag megélt, a valóságban azonban halott, merev és élménnyé nem tehető eredmények sorozatát nyújtja.

Az „ujabb“ irodalomban természetesen ezeknek a tendenciáknak fe-

lel meg a helyzet és a cselekmény. A régi költészet nagy helyzetei mindig egy addig kusza, áttekinthetetlen, tisztázatlan helyzet *felderítését* nyújtotta. Az u. n. felismerési jelenetek jelentősége Aristotelesnél egy addig tisztázatlan helyzet kiderítése. S a mult nagy költészete mindig úgy komponált, hogy a fejlődés jelentős csomópontjai az elmúltak és jövőndők kiderítését szolgálták s mindig a történés személyfölötti jelentőségének a kidolgozása volt a főfeladat a maga teljes sokszerűségében.

Az „új“ irodalom nem képes olyan drámai mozzanatok felidézésére, amelyekben a mennyiség a minőségbe csap át. Kompozíciót nem az objektív valóságban lévő nagy ellentétek mozgása szerint építi, mivel a mindennapi valóságban az ellentétek sohasem hatnak véglegesnek, mert az életben a hamis, sőt a „tarthatatlan“ helyzetek rendkívül elhúzódhatnak. A kirobbanások és katasztrófák igen kedvelt alakítása ennek a komponáló módnak egyáltalán nem mond ellent, sőt ellenkezőleg, megerősíti. Ezeknek a kirobbanásoknak és katasztrófáknak u. i. mindig valami irracionálisztikus a jellegük s az irracionális kitörés után az élet folytatja tovább a maga közönséges járását.

A régi írónál az ilyen kitörések legfeljebb epizódok voltak, de sohasem a valóságos cselekmény drámai kibontásának a pótlékai. Számukra azok voltak a fordulópontok, ahol a cselekvő személyek barátságos és ellenséges kölcsönhatásai keresztettk egymást. Az olyan művekben azonban, ahol az egyik embernek a másikhoz semmi köze, a cselekmény ilyen csomópontjai feleslegesek és lehetetlenek. Ezeknek a közvetlen életfelületeknek a nagyszabású társadalmi folyamattal való összekapcsolása csak elvont módon történhet. A szimbólumok és allegóriák benyomulása tehát a maturalista irodalomba egyáltalán nem véletlen, hanem a társadalmi létből következő mély statisztikai szükségszerűség. Már Zola Nana sorsát a második császárság alatt csak azzal a szimbolikus ellentéttel tudja ábrázolni, hogy Nana elhagyatottan és betegesen fekszik a szobájában, miközben az uccán a felizgatott és mámoros tömeg az „el Berlinbe!“ kiáltást orditozza.

A szimbolikus ellentét s az egyes „képek“ sorának szembeállítását pótolja mindinkább a kompozíció kibontakozásának régi módszerét. A kompozíció sémája mind fokozottabb mértékben valami sötétben folyó magányos tapogatózás ábrázolása. Magának egy viszonylag egyszerű helyzet felderítésének a tehetetlensége — ez Gerhart Hauptmann legtipikusabb drámáinak (Henschel fuvaros, Rose Bernd, stb.) cselekménysémája, mivel a tökéletesen magányossá lett emberek között minden megértési lehetőség megszűnt, mert mindenki bezárult a maga szolipszisztikus-egoisztikus világába. Ez a cselekményséma diametriálisan ellentéte a régi cselekménynek. A régiben a tisztázatlan tisztázódott, itt a kompozíció alapsémája, hogy a fátyol lehull, hogy valami látszólag világosról kiderül, hogy átláthatatlanul sötét, hogy a látszólagos világosság feületesség s hogy az irracionálisztikus rámeredés a kivilághatatlanul sötét sorsra, mint emberi mélység nyer heroizálást. Wassermann Hauser Gaspar regénye talán a legkirívóbb példája az ilyen sötétbe vezető komponáló módnak; ezt a tendenciát azonban ugyanily kifejezetten megtaláljuk pl. Knut Hamsun későbbi regényeiben.

Ez a világnézet egyes modern bölcselemben — például Schelernél a „szellem tehetetlenségében“, Klagesnél a „lélek“ és a „szellem“ harcában, stb. — paradox gondolati formulázásra talált. Irodalmilag mindenestre az a következménye, hogy a tudatos kifejezésre való képtelenség, a kifejezés artikulátlansága itt nem csupán eszköz az életfelület átlagos mindennapiságának másolására, hanem ezen túl az a szerepe, hogy az

okok és az emberi cselekvés következményeinek a nem ismeréséből származó „mélységet“, az embernek az „örök“ magányosság előtt való rezignált megárlását fejezze ki költőileg.

Teljes egybehangzással a nyílt irracionálisztikus áramlatokkal, amelyek az imperiaisztikus fejlődés folyamán egyre tömegesebben törnek elő, mindezek a tendenciák az intellektus jelesentőségének a megszükitése, az irodalmi alakok intellektuális fiziognómiájának elmosása és deformálása irányába hatnak. Abban a mértékben, ahogy az objektív valóság az „érzettek komplexumává“, a közvetlen benyomások káoszává változik, s abban a mértékben, ahogy a jellemalakítás világnézeti és művészi-szerkezeti alapja széttörik abban a mértékben tűnik el az irodalomból is az intellektuális fiziognómia világosan keresztülvitt elve. S ez kényszerű folyamat.

## V I T É Z A P Á M

Írta: TAMÁSI ÁRON

Önálló részlet a szerző új regényéből, mely a legközelebbi időben jelenik meg az *Erdélyi Szépmíves Céh* kiadásában.

Azzai kezdődött a dolog, hogy az egyik vasárnap reggel nagyapámhoz vendég érkezett. Egy régi komája jött átal a szomszéd faluból, hogy emlégezzék a legénykori életet, amikor vitézkedve jártak a lányokhoz, s olyan sokhoz! Nagyapám után mi is tiszteltük ezt az embert, aki egy fonott korsóban bort is hozott magával. S mivel a tisztelet úgy kívánta, anyám meghívta, hogy ebédeljen nálunk, s ebédelt is az öreg szívesen. Amig ettünk, a fonott korsó ott állott az asztal alatt, közel nagyapámhoz, kinek a lábát süthette erősen a bor, mert egyre-másra töltött a poharakba s mondogatta:

— Vegyük fel, komám!

Ebben a tüzelésben nem maradt a két öreg árván, mert apám is legtöbbit poharával beszélt; s két gyöngyöző nevetés között bizony anyám is gyakran könnyített a korsón. Így aztán mire elindult az alkonyat s künn az ablak előtt festeni kezdte a levegőt, már olyanok lettek ők is, mint a kinyitott virágok, akik nagy duzzadásukban nem férnek az ég alatt, pedig hely van ott elég.

Anyám meggyújtotta a lámpát, mire apám hunyorogni kezdett, majd lassan felállt és hirtelen belemarkolt a levegőbe, mintha repülő oroszánt vadászott volna.

— Megfogtam a nyakát! — mondta.

Ugy látszik, hogy mégis a komája ismerte a legjobban, mert az rögtön így szólott:

— A füstnek-e?

— Annak.

S csakugyan, a három dohánypusztító után úgy meggyúlt a szobában a füst, hogy a lámpafény egészen befűlladott. Anyám minnyárt felállt s kinyitotta egy kicsit az ajtót. S ahogy kívülről tódulni kezdett bé a jó levegő s belülről pedig menekült a füst és a pára: egyszerre klánéta szava sikamlott bé a szobába.