

BARTA JÁNOS

## JÓKAI ÉS A MŰVÉSZI IGAZSÁG

### 1.

A Jókai-probléma az Irodalomtörténeti Társaság újjászervezése és a magyar polgári irodalomtörténetírás revíziójának megkezdése után hamarosan fölmerült. 1949 őszén Hegedüs Géza már elég heves vitát keltő előadást tartott a nagy regényíróról;<sup>1</sup> alakjával egyetemi előadások foglalkoztak; halálának ötven éves fordulója tehát csak már régebben folyó eszmélkedések és kutatások összefoglalására és szélesebb körben való publikálására kínált alkalmat. Ez részben meg is történt Sötér Istvánnak az országos ünnepségen elmondott beszédében.

Ezen az újabb Jókai-kutatáson, elejétől, tehát Hegedüstől, Sötérig körülbelül hasonló alaptörekvés húzódik végig: keresni azt, ami Jókaiiban realista — minél több realista elemet mutatni ki műveiben. Elvi tájékozódásokból és útmutatásokból már annak idején nyilvánvaló volt, hogy az épülő új társadalmi rend a realizmus valamilyen fajtáját tekinti a maga kifejezőjének, s a múltból leginkább azt becsüli meg, ami reális társadalomábrázolást nyújt, vagy reálisan tükrözteti a társadalmi harcokat. Így mintegy útlevelet óhajtottunk szerezni Jókainak — s vele együtt más írónknak is — hogy a szocialista kultúra országába átlép-hessenek.

Nem mondhatjuk, hogy Jókaiival kapcsolatban ez a munka, amelyet legnevezetesebb műveinek új kiadása kísért, teljesen eredménytelen volt. Annak, amit régebben Jókairól tudtunk, több vonása majdnem változatlanul elfogadható volt most is: a szabadságharc első szakaszában kifejtett működése és a nagy küzdelem emlékéhez való ragaszkodása, időnként élesen megnyilvánuló szabadgondolkozása és antiklerikálizmusa, állásfoglalása a háború és béke kérdésében. Aztán akadtak meglepő felfedezések: egy-egy regény, amelyben jól rátapintott, vagy ráhibázott a saját korát mozgató társadalmi erőkre, mint a Fekete Gyémántokban; az ilyesmi valószínűvé tette, hogy egyéb műveit is szorosabb szálak fűzik korához, mint általában föltételeztük. Sötér István és Nagy Miklós egyetemi jegyzetei már a realista és a romantikus vonásokat és tendenciákat Jókai művészetében egyrangúakként tárgyalják, s a realizmus elismerésében elmennek olykor a részletekig is.

Különösebb baj nélkül sikerült Jókai műveinek társadalmi lokalizálása is. Fejtörést csak vélt vagy valószínű polgári vonásai okoztak — ezek eleinte annyira bővöletükbe vonták Hegedüs Gézát, hogy hajlandó volt Jókait alapjában véve polgári jellegű írónak minősíteni. A valódi viszonyok végül is tisztázódtak; néhány valóban polgári vonás érthetően és megmagyarázhatóan beilleszkedett abba a képbe, amelyet Jókairól, mint a liberális magyar középnemesség képviselőjéről, a nemesi reformmozgalom örököséről alkottunk, aki negyvennyolcban egyideig Petőfiék plebejus-demokratizmusának vonzókörébe esik, 49 és 67 után pedig híven követi osztályát azon az elég kacskaringós úton, amely a passzív ellenállástól a kormányzópárttá-alakulásig vezetett.

<sup>1</sup> Az előadásáról szóló beszámolót I. az Irodalomtörténet 1950. évfolyamának I. 56. lapján.

Noha tehát számos részletkutatás még hátra van, úgy látszik, hogy Jókaival nagy vonalakban minden rendben van: műveinek most megindult új kiadása jogosan illeszti be őt a szocializmus kora Magyarországnak írói Pantheonjába. Vajon vesszük-e észre, hogy ez az ily módon való beiktatás némi áldozattal is járt? Nem koszorúztuk-e meg Jókait olyan vonásaiért, amelyek csak másodsorban jellemzők rá? S nem dobtunk-e el, nem tettünk-e látatlanokká jelentős értékeket, mert Jókairól a mai kor számára alkotott képünkbe állítólag nem fértek bele? Pontosan arról a problémáról van szó, amelyet Sőtér István s Nagy Miklós is érez, amikor arról beszél, hogy Jókaiiban a realizmus és a romantika egyensúlya hol létrejön, hol megbomlik. S tetézi ezt az, hogy nézetem szerint eddig ebben a kettősségben Jókai realizmusát túlértékeltük, mintegy egész életműve hordozójául tettük meg, romantikus vonásait pedig csak elég fogyatékosan méltattuk és elemeztük. Az ötven éves fordulón próbáljunk ezzel a kérdéssel közelebbről szembenézni.

Jókai realizmusával kapcsolatban legelőször is felmerül egy komoly történeti probléma. Nyilvánvaló, hogy az a nemesi reformmozgalom, amelybe Jókai gyökerei ereszkednek, nem teremtett realizmust; törekvéseinek nem is a realizmus volt a művészi kifejezője. Az Eötvös-probléma megoldható, ha arra gondolunk, hogy két nagy realista regénye valósággal a mozgalmon kívül, vele némiképpen szemben is állva, egy szűk politikai csoport eszmevilágából jött létre, s már egy új kor előfutárjának tekinthető. Petőfi és Arany plebejus népiessége teremt valóban realisztikus alkotásokat — s ezek utalnak arra, hogy a realizmus mint irodalmi irány megvalósulhat népi gyökerekből, párhuzamosan a forradalmi demokratizmussal — de az európai irodalmakban nincs rá példa, hogy a realizmus ilyen alapon a múlt században tartósan létrejöhessen volna. A 49-es katasztrófák ezt az utat általában elvágták; Arany Világos utáni fejlődése és a nyomában kisarjadt epigonizmus és akadémizmus nálunk is a népi realista irány válságát jelzik.

Az európai irodalmak romantika-utáni fejlődését vizsgálva, múlhatatlan szükségét érezzük annak, hogy a »realizmus« műszó értelme és használata körül egy kis revíziót végezzünk. Ezt a szót eddig minden különös megfontolás nélkül egymás mellett két eltérő értelemben használtuk. Jelentett számunkra egy állandó írói-költői módszert, amelynek fő eszköze a tipikus ábrázolás, — s amely a világirodalom minden valamirevaló írójánál megtalálható, Homérosztól Walter Scottig. Lukács György utal ismételtelen a realizmusnak erre a korok feletti értelmére; így pl. a »Nagy orosz realisták« első sorozatának második kiadásához írt előszóban, vagy »A realizmus problémái« előszavában; rendkívül élesen utasít el minden olyan elméletet, »mintha a realizmus csak egyik stílus lenne a történelem folyamán felmerült számos más között«. A történelmi szemlélet egyik alapkövetelményét is abban látja, hogy »az egyes művészek, az egyes korok, fejlődési szakaszok stílusát a realizmus-realizmusellenesség alapvető ellentétén belül« kell kutatnunk és vizsgálnunk. — Másrészt aztán ugyanennek a műszónak hol jelzőtlenül, hol különféle jelzőkkel szabatosítva volt irodalomtörténeti gyakorlatunkban egy másik, immár nem korok feletti értelme is: beszéltünk nagy realizmusról, klasszikus realizmusról, polgári realizmusról, népi realizmusról, kritikai realizmusról. Nyilvánvaló, hogy az ilyesféle szóhasználat egy bizonyos korhoz kötött irodalmi irányt, irodalmi fejlődési szakaszt jelöl, — közelebbről nagyjában azt, amely az európai irodalmakban a romantika elvirágzása, helyesebben legyőzése után kialakult.

Vajon célszerű-e ezt a kettős szóhasználatot továbbra is fenntartani? Erre teljes jogot az adna, ha a szó jelentése, a szó mögött álló fogalomszövevény mindkét esetben fővonalában azonos volna. De éppen ez az, amiben kételkednünk kell. Értsünk a realizmuson bizonyos művészi módszereket, illetve ezek összességét, és ismerjük el, hogy ezek a világirodalom klasszikusainál általában előfordulnak, Homérosznál épp-úgy, mint Dickensnél, Danténál épp úgy, mint Balzacnál. A világirodalom valóban megvesztegető példákat nyújt ennek az álláspontnak az igazolására. A magyar irodalmárnak önkéntelenül a Szigeti Veszedelem jut az eszébe: Zrínyi remekének kiválóságait elemezve, nagyon sokszor tolu a »realizmus« szó a

nyelvünkre. Milyen remek egységben vannak a főszereplő jellemében az egyéni és az általános vonások! Milyen finoman tudja a magyar és török tábornok egész életformájának, múltjának és jövőjének totalitását, teljes szövevényében ábrázolni! Milyen logikus és hézagtalan a motivációja! Milyen plasztikusak ábrázolásának részlet-mozzanatai! És mégis: helyén van-e a szó, ha Zrínyire azt mondjuk, hogy »realista«? A művészi módszerből vett megjelölés vajon kifejezi-e az egész Zrínyit, világnézetével, társadalmi és politikai eszméinek és tendenciáinak, művészi tehetségének és szemléletének egészével? Nyilvánvaló, hogy azon felül, amit korok feletti írói módszer gyanánt megjelölhetünk, jelentős többlet mutatkozik nemcsak Zrínyinél, hanem Danténál is, Shakespeare-nél is, a többieknél is, a maguk korából, társadalmi viszonyaikból, nemcsak egyéniségükből levezethető többlet. Ez a meg gondolás érvényes megfordítva akkor is, ha a »realizmus« műszoát egy bizonyos korra alkalmazva használjuk. Itt a műszo már többet foglal magába művészi módszereknél: jelenti mindazt, ami egy kor irodalmát a maga teljességében jellemzi: a világnézetnek meghatározott változatát, egy bizonyos a múlthoz képest jellegzetesen újszerű élmény- és életanyagot, s az ezekből kinövő jellegzetesen korhoz-kötött műfaji és forma-elemeket. Mindez így együtt a történelemben csak egyszer fordulhat elő — de természetesen nincs kizárva az, hogy egyes, akár jelentős elemeit is nem találhatjuk meg a megelőző társadalmi formák egyes nagy íróinál és költőinél. A kérdés csak az: helyes-e ezeket a korfeletti elemeket ugyanazon megjelöléssel egyszerűen realizmusnak nevezni? Úgy vélem, hogy az irodalom jellegének alapvetően történeti volta azt követeli: tisztázzuk és szüntessük meg ezt a kettős szóhasználatot, s elismerve bizonyos művészi módszerek állandó, korfeletti érvényét — a »realizmus« műszoát ne ezen módszerek egyikének foglaljuk le, hanem nevezzük így azt az irodalmi irányzatot, amely a kapitalizmus korában bontakozik ki és a modern burzsoázia irodalmi törekvéseinek kifejezője, esetleg kulturális felépítményének része. Ilyen szűkítést eddig már több esetben végeztünk. Leszögeztük, hogy örök romantika nincs, ellenben van egy irodalmi és művészeti áramlat, amely meghatározott társadalmi viszonyok között a XIX. század első évtizedeiben keletkezett. A »forradalmi romantika« jelenségét eleinte kortól függetlenül felismerni vélték irodalmáraink, míg végre tisztáztuk, hogy ez a jelenség a szocialista kor sajátja, és csak a szocialista realizmussal kapcsolatban van értelme.

Történeti szemmell nézve a dolgot, annyit el kell ismernünk, hogy valamennyi korban van a szigorúan vett felépítmény-jellegű irodalom mellett egy másik réteg: lehet ez olykor népi jellegű, az elnyomott osztályok köréből származó — vagy az uralkodó osztály kiemelkedő, kívülálló sarjadékainak alkotása, — amelyben éppen azért, mert az adott társadalmi-gazdasági állapotot támadja, sőt annak kulturális felépítményét tagadja, hiteles valóságábrázolásra-törekvés található, tehát a realizmus bizonyos, olykor je lentős elemei előfordulnak. Mindez azonban még nem realizmus mint művészi irányzat. Ugyanezen értelemben tartom vitathatónak azt a megállapítást, hogy minden igazi művészet, vagy irodalom — realista, vagy legalábbis útban van a realizmus felé. Hogy ezt végig gondolni mit jelentene, azt talán nem is kell fejtegetni. Annyit azonban könnyű belátni, hogy a valóság hiteles és teljes tükrözésének föltételei bizonyos korokban elvileg nem lehetnek meg.

Tekintsük tehát a realizmust a marxi szemlélethez híven történeti kategóriának, s kapcsoljuk, mint mondtam, a polgári korszakhoz. Egyelőre ne fűzzünk hozzá jelzót, a »kritikai«-t se. Elégedjünk meg azzal, hogy néhány jellegzetességét meghatározzuk. Úgy gondoljuk: rendkívül fontos itt a világnép immanenciája, az emberi életnek a természetes, a tapasztalati világ határain belüli okokból való magyarázata. Hozzá tartozik ehhez a motiváció hézagtalansága (tudjuk, milyen nagy szerepet játszik ez a realista írói elveket valló Gyulai Pál bírálataiban), hozzá tartozik a tapasztalás, a megfigyelés mint anyaggyűjtő módszer; az anyag maga az ember, vágyaival, szenvedélyeivel, ösztöneivel és erkölcsi eszméivel — a maga korába beállítva. Természetesen jellemző a realizmusra ennek az élményi anyagnak az a bizo-

nyos sűrítése, elvonása, törvényszerű, lényeges mozzanataira való visszavitele, amit típusalkotásnak nevezünk. Következik ebből az is: ha az immanens mozgatóerőket akarjuk átérzeni, el kell jutnunk az adott társadalom törvényszerű összefüggéseinek és mozgási irányainak felismeréséig. Összevetve adódik ebből a realizmus mivoltának olyan meghatározása, amely magában foglalja azt, hogy az író az embert és a társadalmat önmagából, saját törvényei alapján akarja megérteni, és annak egy darabját a maga természetes összefüggéseinek szövevényében ábrázolni. Benne van ebben a polgári kor transzcendencia-nélkülisége, okozatisága, tudományban a természettudományos irányulás és a szociális szempont bizonyos érvényesülése.

Nyilvánvaló, hogy fejlődéstörténeti szempontból Jókai még elébe esik ennek a — rövidség okáért polgárinak nevezett — realizmusnak. Még innen van a nagy világnézeti fordulat, bár tudja, hogy ez a fordulat másutt már végbement. Elég utalni nemcsak világnézetének, hanem írói világképének is transzcendens elemeire; a XIX. század nagy realistáinak »öszttöns materializmusa« vagy a század második felének elszánt metafizika-ellenessége több esetben tagadást, támadó nyilatkozatokat kelt fel benne. A polgári realisták is ismernek és szerepeltetnek eszmei, erkölcsi erőket (egyikük-másikuk ezekben sűríti össze metafizikus hitének maradványait) — Jókai az eszmei erők alapján tiszta idealisztikus világképet épít fel magának; eszmei erő és anyagi erő összecsapása nála végső fokon minden esetben az eszmei erő diadalát jelenti. A polgári kor jellegzetes világnézete idegen tőle; tud róla, hódítását észre is veszi, de mindig pontosan elhatárolja magát tőle. Írói módszere ma már, noha a filológiai kutatás nem végzett teljes munkát, eléggé fel van tárva. Tudjuk, hogy közvetlen, reális forrásokból végzett anyaggyűjtése nemigen volt több, mint az élet valamely darabjával való gyors, mohó, olykor rajongó érintkezés; egyébként azonban igen nagy arányban használt fel másodrendű, olykor már ponyvajellegű élményforrásokat: népszerű tudományos cikkeket, bűnügyi és szerelmi krónikákat, és más efféléket. A megfigyelés rendszerességéig, a tapasztalatok sűrítéséig és tipizálásáig alig jutott el.

Szó volt történetírásunkban arról, hogy nemességünk a reformkorban polgári funkciót töltött be. Ezt a tételt annak idején már Szekfű Gyula felállította. A társadalmi funkció lényegét nézve ez igaz is, de a funkció betöltése nem volt teljes, sem következetes — és éppen világnézeti téren haladt a legkevésbé előre. Az irodalomnak az a bizonyos leleplező funkciója a mi forradalom-előtti irodalmunkban is eléggé szélesen kibontakozik, de — az egy Eötvöst kivéve — éppen nem a nemesi származású írók azok, akik igazi nagy arányban gyakorolják. Jókai a forradalom előtt eléggé távol van tőle, 67 után is alig-alig emelkedik ide. Írói magatartása a társadalom iránt mindvégig megmarad azon a fokon, amelyet már a Hétköznapiok egyes részleteiben kialakított: egy bizonyos kissé naiv színezetű bizalom és megértés ez, amely felfelé jóindulatú kíméletet fejleszt ki, s a konfliktusokat ritkán helyezi az osztályok közé — helyesebben nem megy túl azokon a konfliktusokon, amelyeket a reformkor liberális-nemesi orientációjú írói megláttak.

Mindezek a fejtegetések nem azt kutatják: mennyire realista Jókai — hanem azt, mennyire képes egyáltalán a realizmusra. Feleletünkben nem lehetünk eléggé tartózkodóak. Eszmei magatartásának mindenestre van egy olyan rétege, amely kifejleszthet bizonyos realizmust: már említett radikális-demokratikus-racionalista hajlama, amelyet Petőfiék szomszédságából, 48-ból hoz magával, s amely magatartásának egészét később is színezi, sőt olykor erőre is kap benne. Hozzájárul ehhez 67 után időnként erősödő kiábrándulása a Bach-korszak illúziós nemzeti romantikájából. Abban a világban, amely a valóságban a nemesi illúziókat fölvaltotta, lehetetlen volt meg nem sejtienie, meg nem látnia legalábbis olykor, a kort mozgató valódi társadalmi erőknek legalábbis egy részét. Hogy Jókai mélyen átélte illúzióinak összeütközését a valósággal, az kiválglik egyre keserűbb panaszából; hogy a családás nem okvetlen realizmust fejleszt ki benne, azt késői műveinek túlnyomó része bizonyítja.

A történeti helyzet tehát úgy fest Jókai körül, hogy ő egész mivolta szerint realizmus-előtti jelensége irodalmunknak.

## 2.

Mindez azonban még jobban kiélezi Jókai életművének művészi problémáját. Éppen a Jókai-típusú írók keltik fel bennünk azt az — egyébként bővebb kifejtést igénylő — meggyőződést, hogy realizmus és művészi igazság nem azonos fogalmak. A művészi igazság szélesebb körű, tágabb valami, ami, egyik változata gyanánt, a realizmust is magába foglalja. Ez nem áll ellentétben a marxista esztétika alapvető tételével: a tükrözési elmélettel. A művészet a valóság tükrözése, és az lehet akkor is, ha nem realista művészet, csak éppen a valóság és a tükrözés mibenlétét kell helyesen felfognunk.

Kezdjük talán a tükrözéssel; innen könnyebb lesz a megoldást megközelítenünk. Esztétikusaink nagy gondot fordítanak arra, hogy meghúzzák a határvonalat a tudomány és a művészet valóságtükröztetési eljárása között — helyesebben: hogy az amúgy is nyilvánvaló határt, különbséget a tudomány nyelvén is megfogalmazzák. Azt az egyszerű megállapítást, hogy a tudomány fogalmakon, a művészet képeken át tükröztet, számos esztétikusunk próbálta már tüzetesebben kifejteni. Magára a kérdésre még más összefüggésben visszatérünk; szögezzük le előljárójában azt, hogy az igazi műalkotásnak, egy író életművének az élet totalitását kell tükröztetnie éppen a maga konkrét létszerűségében. Talán éppen Jókai regényeinek olvasásakor érezzük leginkább, hogy belekerülünk egy, a miénktől idegen élet- és világfolyamat teljes sodrába, kellős közepébe, úgyszólván, hogy magunkról elfeledkezve mi is ezeknek az idegen embereknek az életét éljük, szenvedjük és örvendjük végig. Ebben az értelemben tükrözés voltaképpen az létszerűség sugalmazását, a valóságélmény közvetlen fölkeltését jelenti, — azt a voltaképpen megfoghatatlan erőt, amely eléri azt, hogy az igazi író három-négy sorának olvasása után már ott élünk abban a világban, ahova ő vezet.

Ezzel adva van a művészi igazság első, bár legformálisabb ismérve: igaz az az irodalmi mű, amely valóban és teljesen fel tudja kelteni bennünk a valóság illúzióját. Ide kapcsolódik — de ezúttal csak utalunk rá — a polgári esztétika látszat-valóság-problémája.

Továbbmenve: a tudományos tükrözés azt jelenti, hogy a tudós a valóságot fogalmakra, folyamatokra, törvényszerű összefüggésekre redukálja — s ezeknek a rendszerén keresztül ábrázolja. A tükrözés itt valóban jelent bizonyos röntgenképszerű hitelességet, állóképjellegű másolatot vagy reprodukciót. Jól tudom, hogy a tudománynak sincs semleges, passzív szerepe az emberi társadalomban — ne beszéljünk most arról, hogy maga a megismerés mennyire lehet aktív folyamat, — a tudománynak élet-, természet- és társadalomátalakító funkciója mégis nem magukban a tudományos művekben van meg; ezeknek valóban az a funkciójuk, hogy híven, hitelesen tükröztessenek; ami ennél több, az már az emberben van benne, aki a tudományt létrehozta. Úgy érzem: itt van gyökeres különbség tudomány és művészet között. A műalkotás a maga sajátos társadalmi funkcióját a maga egészében feloldva, a részleteket áthatva önmagában hordja — nemcsak a totális élet él a műben, hanem ott hat elrejtve és fogalmi tisztaságra nem emelve az a funkció is, amely a művet végső fokon élteti. A műalkotás tehát tükröztet, de sohasem állóképszerűen, vagy mondjuk fényképszerűen, hanem meghatározott társadalmi funkción keresztül, mintegy ennek a funkciónak a szolgálatában.

Az irodalom társadalmi funkcióinak elmélete még kidolgozatlan, de elemei benne vannak eddigi irodalomelméleti elgondolásainkban. — Ez alapon: művésziileg igaz a műalkotás, az irodalmi mű akkor, ha igaz az a funkció, amelyből keletkezett. Az előbbiek során már említettük, hogy forradalmakat előkészítő időszakokban a művészetben a leleplező funkció az uralkodó. Változatos a kép a társadalomfejlődés egy-egy szakaszán, egy társadalmi forma éle-

tének hosszsmetszetében. A valóságfeltáró funkció erősödhet leleplezéssé; megmerevedett, kimerülő, vagy túlszabályozott, leszűkített világú szakaszokban szólal meg a felszabadító funkció. Nem szabad elfelednünk, hogy állandóan megnyilvánul a művészet esztétikai funkciója: a gyönyörködtetés, a »szépség« élményének fölkelése. A »felszabadítás« más oldalról élménybővítésként, életgazdagításként nyilatkozik meg. Jegyezzük meg, hogy amit funkciónak nevezünk, nem azonos az ún. írói szándékkal; mélyebb nála és megalapozta.

Valamennyi funkció mögött ott van mint legmélyebb értelmük: az emberformálás igénye. Ebből a szempontból nézve világos, hogy van hamis írói szándék és van hamis művészi funkció is. Hamis a művészet mint életpótlék; ha a társadalomtól való elszigetelődés szolgálatában áll; ha nem ösztönöz arra, hogy miután hullámaiból fölmerültünk, keményebben vegyük az életharcot; ha olvasása után nem érezzük azt, hogy gazdagodtunk; ha esetleg romlott társadalmi viszonyok közepette csak kábítószernek vagy méregnek használható. Egyszerűen: igaz az a művészet, amely betölti a legtágabb értelemben a maga emberformáló funkcióját.

Már az eddigi két ismérv is kizárja azt a hamis föltételezést, hogy az irodalmi mű pusztán ideológia. Hiszen az életnek, lehetőleg az élet totalitásának az élményét kell fölkeltenie, hogy műalkotásként elfogadjuk. De az élet, a társadalmi funkció felől meginduló folyamat mégis csak a kész műben teljesedik be, akkor, ha megtalálja a maga művészi kifejezőeszközeit. A művészi kifejezőeszközök az irodalmi életnek viszonylag merev, hagyományos eszközei; az átöröklés éppen ezen a téren a legerősebb, amit a nyelv maga is elősegít. Másfelől azonban éppen ezen a téren nyílik tág mező az írói teremtő tevékenységnek, hiszen azt szoktuk mondani, hogy minden nagy író megalkotja a maga sajátos, egyéni művészi kifejezőeszközeit. Nyilvánvaló, hogy ezek az eszközök nem önmagukban és önmagukért jönnek létre, hanem mint a kifejezendő mondanivaló megtestesítői. A folyamat mégsem olyan egyszerű, és egyáltalán nem automatikus. A forma nem mindig nő ki organikusan a mondanivalóból; a tartalmat képekbe, jelenetekbe, mondatokba önteni: ezért bizony küzdeni kell. Küzdeni a költőietlen, de készen kínálkozó hétköznapiság és az ugyanúgy készen kínálkozó sablon ellen. A műalkotás nemcsak azért sikerülhet gyöngén, mert nincs valódi mondanivalója, hanem azért is, mert kudarcot vallott a megformálásban.

Ebből adódik harmadik tételünk: igaz a műalkotás, ha megtalálta a funkciójának megfelelő művészi kifejezőeszközöket. Mint láttuk, szó lehet itt sablonról és eredetiségről, de lehet szó arról is, hogy diszharmonia van funkció és kifejezőeszközök között. A kifejezőeszközöket a legtágabb értelemben kell vennünk; még talán olyan alapvető szempont is idetartozik: a tapasztalati, a reális valóságon keresztül akar-e az író megszólalni, — vagy más anyagot, más lehetőséget keres magának? A művészi lehetőségek tere elég tág, de beválik az ellentét, illetve a kizárás elve: bizonyos funkció, bizonyos téma nem tűr el bizonyos kifejezőeszközöket.

Ez azonban elvezet bennünket egy olyan esztétikai-kritikai elvhez, amelyről a múlt és jelen íróival kapcsolatban elég sokszor megfeledekezünk: hogy egy író és művét — legalábbis első lépésként — saját igénye szerint próbáljunk megítélni. Úgyhogy utolsó tételünk, bár kissé formális irányba elmozdítva és kibővítve, így is hangozhatik: művészileg igaz az írásmű akkor, ha valóban azt mondja, amit akar, az olvasóban azt az élményt kelti, amelyet akart. — Ez utóbbi tételhez elemzendő példának erősen kínálkoznak Tolnai Lajosnak még a jobb regényei is; rajtuk lehet demonstrálni, hogyan üthet el egymástól az írói szándék és a kész mű.

Amiket fentebb elmondtam, régi igazságok, csak kissé elfeledkeztünk róluk, legalábbis nem alkalmaztuk őket. Így lassan odajutottunk, hogy egy szűk, a magyar és a világirodalom történeti teljességére nem alkalmazható irodalomesztétikát alakítottunk ki. Így aztán értetlenül álltunk irodalmi örökségünk számos remek darabja előtt. Csak a Csongor és Tündét említtem meg, de említhetném Az ember tragédiáját is.

A sok megrészegült Jókai-olvasó és a magunk személyes emlékei is azt bizonyítják: Jókai művészetének, művészi erejének sarkpontja éppen az, amit fentebb az életszerűség sugalmazásának, a művében ábrázolt világba való közvetlen, vitathatatlan belemerítésnek neveztünk; mondjuk mindezt röviden az elhitetés művészetének.

Nehéz ennek a titkát közelebről elemezni. Az élményfölkeltésnek és a sugalmazásnak megvannak a maga apró eszközei; bizonyosan a nyelvnek, a szavak és mondatok erejének is jut itt jókora szerep. Hozzájárul a jelenetezés — az a Petőfi zsánerképeire emlékeztető művészet, ahogy egy-egy regénye elején egyáltalán nem kezd el »elbeszélni«, hanem egy életteli, feszültséggel-mozgással teli helyzet kellős közepébe állítja az olvasót. Az első mondatok révén már valami folyamat indul meg, mintha valami jármű indulna meg velünk, a szemhatár hátrafelé indul körülöttünk — mint például A köszívű ember fiai, Az új földesúr vagy a Szegény gazdagok legelején. Ahhoz a sugalmazó hatáshoz, amelyről beszéltünk, nagymértékben hozzátartozik az, hogy Jókai egyszerű eszközökkel tud várakozást kelteni. Ahogy beszél, mindig az az érzésünk, hogy valamit tartogat még, — s amikor ezt már megmutatta, további búvészkedéssel újabb várakozás-érzést tud kelteni bennünk. Ilyen művészetet drámai jelenet nélkül, pusztá leírásban is végre tud vinni, — mint például Az aranyember első sorai-ban, ahol az ige nélkül odadobott első mondat (Egy hegylánc, közepén keresztültörve . . .) minden ízülete pontos célratöréssel viszi az olvasót a szemlélet új meg új elemei felé. Az eszközöket még tovább lehetne fürkészni, — de azt aligha szükséges bizonyítani, amit az olvasók mindig tudtak: hogy Jókai nem unalmas.

Ehhez azonban már valamivel több kell, mint az a bizonyos elhitetés. Aki Jókait olvassa, az nemcsak hogy benne él egy idegen életben, hanem mélyebben, intenzívebben is él, mint például a hétköznapi valóságban. Sokat keresünk-kutatunk a romantikus irodalom sajtóságai körül. Én egyik főjellegzetességét látom abban, hogy az életélményt, az átélést intenzívebbé teszi. Jókai erre is szinte iskolapélda. Az életnek a felszínét, az átlagát mintegy lehántja. Azt az életet, amelyet feltámaszt, téltetté tudja tenni nagy emberi szenvedélyekkel, amelyek hőfoka gyakran jár közel az exaltációhoz, — természeti képekkel, tájakkal, amelyeknek megvan a maguk különleges, érzékelhető atmoszférája. Aki olvassa, nem a kicsinyes napi érdekek világában jár. Jókai önmagát is adja akkor, amikor Timár Mihályt (a befagyott Balaton láttán) úgy jellemzi: »Mindig sejtette, mindig imádtá azt, ami nagy élet a természetben.« Ebben a világban mindennek különös színe, kifejező értéke van. Ha az elektromosság nyelvén szólánk, azt mondanánk: az az áram, amely ezeken a regényeken végigfut, a szokottnál magasabb feszültségszámokkal mérhető csak.

Jókai gondoskodik róla, hogy az olvasó ne csak a mélységét, a telítettségét érezze, hanem a sodrát is. Tudjuk, hogy Jókainak megvan a maga különös cselekményalkotási módja. Éppen ez az, amiért Gyulai és mások is annyira ostorozták. A modern realizmus alapelve: a valóságos erőkkkel való motiváció, egy folyamatnak, jellemfejlődésnek, eseménysorozatnak tapasztalati okokból és körülményekből való kibontakoztatása nincs meg nála. De azt ma már tudjuk, hogy ezt nem kérhetjük tőle számon; nála a cselekmény egészen más szerepet tölt be. Legalábbis tekintélyes részben azt célozza, hogy azt az életet, amelybe magunkat beleéljük, intenzívebbé, lüktetőbbé tegye. Valósággal öröme telik benne, hogy az olvasóra ilyen irányú befolyást gyakoroljon. Valamelyik szereplőjét különösen nehéz feladat elé állítja. A kedves hős köré emberfeletti veszedelmeket csoportosít. Az olvasóban aggodást és kételyt ébreszt, hogy például Ankerschmidt Eliz eléri-e látatlanban megszeretett Aladárját, Adorján Manassé élve megszabadul-e a felkelők kezéből, tiszta marad-e Evila a nagyvilági életben? — hogy csak találomra ragadjunk ki példákat. Az aggályokat növeli azzal, hogy a veszedelmeket és akadályokat halmozza. Aladár fogságban van, s amikor kiszabadul, a kő-

kemény apa leányát teszi kastélyuk foglyává. Wundt Vilmos, a császári kor német filozófusa elemezte az érzelmi életet aszerint, hogy lefolyásában a feszültség és feloldódás (Spannung-Lösung) s a felajzottság és kielégülés (Erregung-Befriedigung) ütemei váltakoznak. Ez a dinamika valóban hozzátartozik az élethez, de hozzátartozik az életet tükröztető művészethez is, legalább az irodalomhoz és a zenéhez. Jókai ábrázolásának lényeges vonása az, hogy az életnek ilyen irányú, sűrített tükrözésére törekszik; virtuóz módon kezeli a feszültség felkeltésének és a megoldódás, a boldog megnyugvás kibontakoztatásának eszközeit.

Hogy ezzel aztán növeli-e vagy csorbítja a művészi igazságot — az már ennek az eszköznek a mélyebb funkciójától, eszmei telítettségétől függ. Számos esetben, különösen a hanyatlás-korabeli műveiben mintha csak akadályversenyt akarna rendezni. Olykor lesúlylyed addig, hogy az olvasó elképesztését akarja előidézni. Ezt a ponyvához közelítő változatot találjuk A Damokoszok-ban: a hírvívő, akit II. Rákóczi György tatár fogságba esett hadai Erdélybe küldenek, a kalandregények hőseit megszegyenítő bravurok árán, fantasztikus csapdákban menekülve jut el hazáig. Technikai szempontból ugyanez a motívum jelenik meg, amikor Baradlay Richárd huszárjaival hazaszökik; az eseménysorozat élet-tükrözés szempontjából ugyanúgy irreális, — de itt az olvasó már nem a pusztá kaland szorongató kockázataát érzi, hanem a nagy, országgraszoló vállalkozás hősiess, szenvedélyes pátoszát is. — Ha úgy vesszük, a Rab Ráby is egyetlen nagy akadályverseny: vajon sikerül-e annyi álnokság és aljasság ellenére az igazságnak a vármegye börtönéből kiszabadulnia — de ezt az akadályversenyt az igazság és a gonoszság, a nép jogának és a népelnyomók sátáni erejének harcává tudja felemelni a költő.

Tehát Jókai tehetségének ez az oldala: az elhíttetés, az élet szenvedélyes, magasabbrendű tartalmasságának, a feszültség és megoldás játékának felidézése — hol magasabb, hol alacsonyabb szinten érvényesül. Ez átvezet bennünket a művészi igazság előbb már kifejtett mélyebb fokához: a mű funkciójának igazságához. De mielőtt erre rátérnénk, előbb le kell vonnunk egy fontos következtetést az elmondottakból, — ami félig-meddig már a funkció elemzéséhez tartozik. Jókai egyik-másik művében, olykor nagy műveknek is egyik-másik részletében olyan irányba siklik le, hogy műve nem az igazi esztétikai hatás érdekében működik; nem embert formál, hanem pusztá életpótlékká válik. A műalkotás ilyenmű funkcióját már a polgári kor igazi esztétikusai sem fogadták el. Csernisevszkij »A művészet esztétikai viszonya a valósághoz« című értekezésében, éppen abból az alapelvől, hogy a művészetnek az élet teljességét kell tükröztetnie, levonja azt a következtetést, hogy az ember, a szemlélő vagy olvasó számára a művészet csak pótlék olyan esetekben, amikor szubjektív vagy objektív okokból hozzáférhetetlen a természet szépsége. Maga Csernisevszkij is leírja ezt a kifejezést: a művészet alkotásai »a valóságot nem javítják, nem ékesítik, hanem reprodukálják, pótlékká szolgálnak«. De nem szabad Csernisevszkijt félreérteni. Az értekezés végén; a tételek között határozottan kimondja: »A művészet egyáltalában nem az ember ama szükségletéből fakad, hogy a valóság szépségének hiányait pótolja«. Kissé tágabb értelemben éppen ez az, amiről Jókainál szó van: műveinek olvasása bizonyos olvasóknál lehet hiányok pótlása, menekülés saját életük vékonyan csordogáló erecskéjéből, vagy éppen posványából a Jókai-világ hatalmas sodrású folyamába. Azt a bizonyos nehezen rögzíthető határvonalat, amely az irodalom mint az élet gazdagítója, és az irodalom mint az élet pótléka között megvan, a további hatás érzékelteti: az első esetben impulzus válik a mű olvasásából; való életünkbe visszatérve gazdagabbaknak s éppen ezért erősebbeknek is érezzük magunkat — a másik eset csak az üresség, az unalom érzetét teszi még nyomasztóbbá. Persze, az olvasótól függ, mit jelent számára Jókai: életerőt-e, vagy kábítószert — de függ számos esetben magától Jókaitól is. Nagy népszerűsége örvendetes és érthető, de nem áll teljesen arányban emberformáló hatásával. Van életkor és van olvasó, aki nem ezt az ösztönzést olvassa ki belőle, s vannak művei, amelyekből nem is lehet kiolvasni.



A művészi funkció igazsága és őszintesége felfogható pusztán formálisan is. Eszerint művészi igazságot kellene tulajdonítanunk az olyan irodalmi műnek is, amely csak szórakoztatásra vagy szenzációk révén elért izgalomra törekszik, de ezt őszintén megvallja és következetesen, más nagyobb igények szinlelése nélkül keresztül is viszi. A világirodalom bohózatai és detektívrégényei részesülnének ily módon rangemelkedésben. Nyilvánvaló azonban, hogy éppen ez az a pont, ahol a pusztá formális szemléletet át kell törnünk, és a funkciókat éppen tartalmi-eszmei értékük és mélységük szerint rangsorolnunk. A funkciók egyikének-másikának hiánytalan teljesítése lehet egyformán igaz, — de az értékesebb funkció mégis csak az lesz, amelynek révén az irodalmi mű mélyebben hat, mélyebben formál, mélyebben nyúl bele az olvasó személyiségébe.

A kapitalista kor irodalmának jellemző betegsége, hanyatlási tünete nemcsak az alacsonyabbrendű funkciók térhódítása, az olvasó alantas ösztöneire való számítás, — hanem a magasabb funkciók affektálása is. Herczeg Ferencről nemcsak emlékiratai, hanem annak-idején nagy sikert elért bohózatai és novellaciklusai is azt hirdetik, hogy a szórakoztató műfajokra termett, s még arra is képes volt, hogy egy-egy művébe a bohózati elemek közé egy csipetnyi társadalmi szatírárt vegyítsen. De amikor a hont akarja menteni, vagy nemzeti tragédiát akar írni, minden hangját hamisnak érezzük (A honszerző, Árva László király, A híd, stb.). A hiba jórészt az övé, de jut belőle a hivatalos magyar társadalomnak is, amely ezeket a műveket igyekezett halálosan komolyan venni, ugyanúgy, mint pl. a pesti nagypolgárság Molnár Ferenc drámáinak »mélységét«, vagy Földi Mihály felpuffeszített regényeit.

Jókai olyan éveket élt át a magyar történelemből, és többször is olyan közel került a történelem kerekéhez, hogy a korszellem, a magyar nép sorsa föltétlenül edzőleg és tisztítólag járta át írói szándékait és alkotóerejét. De tartozunk annak a megállapításával is, hogy a magyar társadalom másfelől a színarany mellett igen sok talmit kifejlesztett, igen sok vadhajtást nagyra növelt Jókaiában. Írói szándékait, műveinek funkcióját tekintve nem mérhető sem Arany János aszkéta puritánságához, sem a nem alkuvó Petőfihez.

Ez annyit jelent, hogy Jókainak még legjobb korszakában is vannak hamis hangjai. A fentebb említett két hibába beleesik ő is. Egyrészt abba, hogy olcsó hatásokra vadászik, s minél kevesebb az igazi mondanivalója, annál inkább törekszik a hatáskeltő eszközök fokozására. Különösen 1875 után vehető ez észre; maguk az eszközök külsőlegesebbé válnak, és mesterkéltységük is szembetűnően fokozódik. Van e tekintetben a pálya kezdete és vége között bizonyos rokonság, de van hatalmas különbség is; hiszen a korai novellák legvadabb motívuma mögött is ott erjedt, ott dolgozott egy fiatal nemzedék lázongása a megmerevedett magyar feudalizmus ellen. A kései Jókai hatáskeresésének megvannak a jellegzetes változatai (amelyek legalább csiraszerűen már az előző korszakban is jelentkeztek). Széles ecsettel, de persze a polgári fantázia görögtüzénél ábrázolja azokat az életkörüket, amelyek a kispolgári tudatra ingerlően, csábítóan hatnak: arisztokraták és milliomosok nagyúri passziói és csillogó életmódja, előkelőségek botránykrónikája, lóverseny, párbaj, házasságtörés, vagyoni bukások (A lélekidomár, Gazdag szegények). A különleges életkörü közé tartozik a művészek és a szemfényvesztők világa (Magnéta); nagyszabású bűnügyek visznek el olykor a ponyva közelébe (A kik kétszer halnak meg); a borzalom és a rút kultusza mellett megjelenik a leg-hízalgöbb, de legmérgezőbb eszköz is: az erotika (Magnéta, Rákóczi fia). Még a 40-es évek romantikájából öröklődött át az exotikum, a képzelet-izgató tengerentúli tájak és őskori vidékek kultusza.

Akad aztán másfajta visszaélés is a költészet funkciójával: hamis, nem őszinte, affektált költői szándék. Megint olyan ponthoz értünk, amely körül Gyulai vadjai és szemre-

hányásai zajlanak, ezúttal némi joggal. Sokszor szólal meg Jókainál bizonyos hamis meghatottság, naiv érzelgősség. Éppen ez az érzelgősség sokszor támaszkodik arra a mondvacsinált becsületfogalomra, amely legszembetűnőbben Az új földesúrbán tombol. A derék Ankerschmidt kiszabadítja a börtönből a derék Aladárt, és a két derék ember aztán csupa derékségből nem akar többet találkozni egymással. Nagyobbarányú hamisjáték megy a Felfordult világban, ahol megható társadalmi összelelkezés folyik, vagy megint Az új földesúrbán, ahol Ferenc József németjei és a szabadságharc magyarjai ölelkeznek össze. Sűrűn ejti meg Jókait a kor betegsége: a nacionalista ellágyulás, különösen, ha idegent magyar környezetben, vagy magyart külföldi környezetben ábrázol (a német herceg Az élet komédiáisaiban, vagy A lélek-idomár Lándoryja Franciaországban). Mindez gyökerében művésziellen, mert nem őszinte. Úgy értem ezt, hogy nem fakad az író legmélyebb élményéből, hanem felszínes, naiv ellágyulásból vagy múló érdekek szolgálatából. Funkciója nem a valóság feltárása, nem társadalmi hazugságok és illúziók leleplezése, inkább ilyenek meggyökereztetése. Ezek a részletek és motívumok nem céloznak az emberi személyiség mélyére, hogy azt megrázzák és gazdagítsák — csak naiv érzékenységet vagy, nacionalista hiúságát akarják léprecsalni.

Az igazi Jókait nem is szabad az efféle részletekben keresnünk. Nem naiv szándékai és felszínes hatásai teszik őt szemünkben értékesé, hanem azok a tendenciák, azok az erők, amelyeknek keresztül valódi emberformáló hatást tud kifejteni, valóban alakítani tudja az olvasó társadalmi tudatát.

Cselekményalkotásának drámai mozgalmasságát már említettük. Mélyebb funkciót és eszmeiséget kölcsönöz a Jókai-típusú cselekménynek az, ha ez a cselekmény a regény központjában álló nagy vállalkozást, nagy harcot, közösségi akciót elevenít meg. A legkiválóbb Jókai-művek valóban kapnak ilyen tartalmat: a reformkor, a század első évtizedeinek kultúra-teremtő mozgalmi, aztán mindenek fölött a szabadságharc, majd a kibontakozó kapitalizmus problémái kerülnek sorra. A nagy társadalmi erők harca (amely ott van olykor a közelebbi közösségi eszmét ki nem fejező regényekben is) növeli meg, ahogy mondani szokták, Jókai regényeinek világképét eposzivá, olykor meséivé. De a jónak és a gonoszoknak sokszor epikus méretű harca nemcsak erkölcsi tudatunkat és érzetünket mozgatja meg — hiszen nem elvontan tűnik szemünkbe — hanem belénk oltja a koreszméket, az új és régi küzdelmét, ezen keresztül is megmozgatja közösségi érdekelttségünket. Így aztán kettős arca van ennek a világképnek: az a világ, amelyben Jókai a nagy történelmi erők, birodalmak, népek, osztályok harcát elképzeli, előbb egy utópisztikusan nagyarányú, valóban eposzba és mesébe illő világ lesz, — de részletvonásaival mégis azt a tudatot sugalmazza, hogy az író a mi közelmúlt korszakunkat növelte meg olyan nagyarányúra, s a Jókai művészete nyomán mi magunk is mintha belenőnének ebbe a szélesebb szemhatáru, szabadabb levegőjű világba. Van ebben valami nemes, emberi értelemben vett felszabadító és öntudatra ébresztő funkció — Jókai hatásának mintegy legnemesebb alkateleme.

Növelik, kibontakoztatják ezt a hatást Jókai különleges emberalakjai. Annak idején e hősök körül zajlott a leghevesebb vita; Gyulai és Péterfy az európai kritikai realizmus sokoldalúan, de immanensen jellemzett, cselekvésükben lélektanilag megokolt emberalakjait kérték számon Jókaitól. A mi szemünkben is a Jókai-hősök azok, akiken demonstrálható, hogy a realizmus és a művészi igazság nem találkozik mindig össze.

Ezek a szereplők jórészt nagy vállalkozások hősei, emberfeletti, valóban eposzi mértékű hivatás hordozói. Jókai úgy teszi őket erre a hivatásra alkalmassá, hogy kiszűri, kivonja belőlük az ember testi mivoltával szükségképpen adott biológikus-naturális tényezőket, s egyéniségük főmozgatóiul magasrendű eszmei és erkölcsi erőket tesz meg. Veszítenek ezek a hősök elég sokat az egyik oldalon, azáltal, hogy a hétköznapi, a sokoldalú realitás és az elhíhető lelki alakulás, jellemfejlődés hiányzik belőlük, — de a másik oldalon annál többet nyernek: megtelnek az eszmei erőnek, a nyers fizikai elemek fölé kerekedő morális hősiességnak olyan fokával, hogy szinte önmaga fölé emelik az életet és az olvasót is. Ez az önmegtágadó, magával ragadó

heroizmus a Jókai-regények másik nagy értéke. Ezzel tud ő a nagy nemzeti mozgalmak és a haladó társadalmi törekvések örökérvényű szószólójává válni.

A kiemelkedő, központi Jókai-hősök művészi hitelessége tehát erkölcsi nagyságukban van, — s az erkölcsi nagyság iránti rendkívül kifejtett érzék s az erkölcsi nagyság konkrét ábrázolásának képessége az a pozitívum, amely a reális megfigyelés és emberábrázolás helyét jogosan elfoglalja. A kedves, nagy Jókai-hősök mind valami eszmei tisztaságú szenvedély megszállottjai, hősök és aszkéták egyszerre ; a szabadság, a tudomány, a munka és az országépítés harcosai. Eszünkbe juthat az érdes, puritán Berend Iván, a tudása révén felmagasztaluló Tatrangi Dávid ; de természetesen, hogy az igazi televénytalaja ennek a heroikus ember-típusnak és a nagy eszmék fölé emelkedő hősiességnek a reformkor, különösen pedig a szabadságharc története. Amikor a maga tudósait ábrázolja Jókai, a tiszta demokrata humanizmusát sugározta az olvasóra ; de ennél is magasabbfokú hatóerő az az acélos hősiesség, amely nagy szabadságharcos-alakjait, valamennyi közt leginkább a Baradlay-fiúkat eltölti.

Jókai művészi hatóerőinek kutatása közben új terület gyanánt bukkan fel előttünk természetábrázolása, természetérzékének buján sarjadó gazdagsága. Ebben a tekintetben is érvényes az, amit már megállapítottunk, hogy íróművészetének java még az európai irodalmak nagy realista fordulatai előtti világképből és társadalmi tudatból alakult ki. Az ő »természet-e nem polgári szemmel nézett természet. Megőrizte érintetlenségét a modern természettudományoktól, nem mechanizálódott, nem száradt ki ; de odáig se süllyedt, hogy egy szűk polgári-városias létnek pusztá háttére legyen. Az emberhez simuló, »átszellemített« természet ez, amelletts konkrét és érzékletes ; mintegy szimbóluma hatalmas, élő, emberfeletti erőknél és folyamatoknak, — főként pedig a szépség számos változatának kimeríthetetlen tárháza. Így pl. ebből a szempontból legérdekesebb regényében, Az aranyemberben. Minél inkább megismerjük ezt a regényt, annál erősebb az a meggyőződésünk, hogy művészi szempontból különösen kiemelkedő jelentősége van Jókai életművében. Ezt a jelentőséget pedig nem utolsó sorban a természeti környezet ábrázolásának köszönheti. A kertészkedő, a Balatont imádó Jókai tobzódik itt a Senki szigete és a téli Balaton szépségeiben, valami különösen kifinomult érzékenységgel. Nem véletlen, hogy ennek a regénynek »szereplői« közt két állat is van — de szinte azt mondhatnánk : szereplő maga az egész sziget, teljes páratlan növényvilágával. »Az állat megérti, ha úgy beszélünk hozzá, mint az emberhez, s én azt hiszem, hogy a fák is hallgatják és nézik azt, aki őket szeretve ápolja, s megértik titkos óhajításait, és büszkének rá, ha ők is örömet szerezhetnek annak.« Sugalmazó erővel írja le a sziget éjszakai csendjét, tavaszi virágpompáját, vagy nyári-ősz lombjának sokszínű lángolását. Az olvasót elkapja a természet hatalmas életének sodra : szinte nyújtózik egyet, és érzi, hogy vele növekszik ezzel az áradással.

A műalkotás esztétikai funkciója tehát nem jelent pusztá »gyönyörködtetést«, vagy pedig a gyönyörködtetés értelmét kell bővebben felfognunk. Jókai nemcsak gyönyörködtet, még akkor sem, amikor a szépségélményt kelti föl bennünk — hanem gazdagít, kiszélesíti az életünket. Nála fokozottan igaz az, hogy »a szép : az élet« ; az ily módon felfogott életet varázsolja az olvasó elé hallatlan bőkezűséggel. Olyan művészi eljárás mód nyilatkozik meg itt, amely megint nem azonosítható a polgári realizmussal. Jókaiiban megvan a nagy fogékonyság az élet gazdagsága iránt — csak hogy ő nem absztrahál, nem tipizál, többnyire nem is kritizál, hanem konkretizál — az egyszeri élményt, az egyedi mozzanatot teszi minél teltebbé és elevenebbé. Így aztán jórészt le kell mondanunk arról, hogy a társadalom mozgató erőinek reális meglátásáig mélyítse elszemléletünket — de kapunk helyette valamit, ami művészi szempontból mégis igaz : ráébredünk az élet gazdagságára. Ismeretes, hogy Jókai önmagát mindig realistának vallotta, és megsértődött, ha ezt nem hitték el neki. Gyulaiékkal szemében nem is az, a polgári-kritikai realizmus szemében sem. De ő maga — szubjektív szempontból némi joggal — realizmusnak érezte a saját szemléletében azt, hogy meg tudja látni és halmozottan ki tudja fejezni azt, ami az életben szép és érdekes. Az ő szeme erre volt beigazítva. »A művészet

köre nem korlátozódik a szépre és úgynevezett mozzanataira, hanem felölel mindent, ami a valóságban (a természetben és az életben) az embert érdekli — nem mint tudóst, hanem egyszerűen mint embert; és általánosan érdekes az életben: ez a művészet tartalma.» (Csernisevskij.) Tipizálás helyett élénkítés, a minőség túlhangsúlyozása, életszerű jellegzetességek halmozása: az ilyesmire való törekvés számtalan apró mozzanatban megnyilatkozik. Néhány példa A köszívű ember fiaiból: Edit szeme »csillagszóró»; Richardnak odanyújtja »az egész tiszta, őszinte, meleg kezét»; — később meglátja annak szemében »a kétségbeesés, a gyönyör, a fájdalom és a felmagasztaltság csillagcseppjeit.« Noémi hangja Az aranyemberben: »a hang leányé volt, benne valami szemrehányás, sok szeretet és igen sok féltékenység.« Amikor anyja megfeddi, »lángrózsává pirul«. A rianásba zuhant Krisztyán kiáltása: »E rémséges éji zene közepett úgy tetszik Timárnak, mintha a távolból egy ijedelmes ordítás üvöltene a szélzúgás közé. Olyan ordítás, amilyenre csak emberjak képes: kétségbeesés, vészkiáltás, istenkáromlás hangja, az éjszakát felverő, alvókat felébresztő, csillagokat megreszkettető kiáltás.« Persze ennek az ilyen értelemben vett valóságfeltárásnak és bővítésnek is megvannak a maga fokozatai. A skála alsó fokán valami olyasféle szemlélet áll, aminővel pl. Arany A lacikonyhában a téli vásár falusi mulatozóiban gyönyörködik: t. i. az életjelenség és az emberek friss, egészséges eredetisége ragadja meg; így nézhette Petőfi is egyikét-másikát a maga zsáneralakjainak. A kései Sárga rózsza mellett a korábbi művekben is számos példa akad; a sor alighanem Sonkoly Gergellyel kezdődik. A legfelsőbb hangnemet aztán a naiv gyöngédségnek, a bájnak, az érzelmeknek, az erkölcsi nagyságnak, vagy a felzaklatott indulatoknak elragadtatott, exaltált megszólaltatása adja: »A zöld pagonyból eljövő alak olyan, mint egy idilli tünemény. Arcának finom inkárnátja a fehér rózsza gyöngéd testszínét leste el, mikor komolyan néz, s a piros rózsáét veszi fel, mikor elpirul, s akkor aztán a homloka is elpirul. S annak a gömbölyűen boltozott tiszta homloknak kifejezése a jóság maga, összhangzó a finoman hajlott selyem szemöldökkel s a kifejezésteljes kék szemek ártatlan tekintetével, vékony ajkain figyelmezés és szemérmesség.« (Noémi első megjelenése Az aranyemberben.) Baradlay Ödön levelét olvassa otthon anyja és menyasszonya: »Mikor partra vontak bennünket a halászok, nem távoztam mellőle, míg meg nem kérdeztem tőle: ragyognak-e még csillagaid? Ő mosolyogva felelt: mind a négy. — (E szónál mind a két hölgy érezte a másik villanyos rándulatát: a bűvös szikra egyszerre ütött át idegeiken).» Így halljuk az első örömrivalgást, amely a Pestre bevonuló magyar huszárokat üdvözi: »Egy rettenetes éjlen-ordítás, mely kezdődött a Kerepesi-úton s végighangzott az indóházig, hosszan az egész Dunasoron végig, be a legszűkebb utcák mélyébe, s mentül tovább, annál magasabbra emelkedett fel a szent őrzöngés egetrázó riadaláig; százezernyi börtönből kiszabadult rabnak frenetikus démonkardala volt az! A rab titánok üdvordítása volt az, kiknek sikerült ledobni melleikről a Péliont és az Osszát.« De ugyanilyen halmozott élességgel jelenik meg a groteszk, a torz is, olykor a visszaszolgált, a rút is; mint a bécsi forradalom leitatott csőcseléke, vagy az adminisztrátor bérelt vármegyeci csatlósai.

Ezeket a jelenségeket nem mozaikokra szétszedve, hanem összefüggésükben kell szemlélni. Jókai eljárás módja nem a szó szigorú értelmében vett valóságtükrözés, de bizonyos szempontból sokkal több annál: ő a természeti szép, a naiv emberi szép, a jellegzetes, az emberi erkölcsi fenség és az eszmei erőlk hallatlan bőségben való feltáráásával formálja, eszméletti, gazdagítja olvasóit. Olyan világba helyezi őket, ahol az emberi erőt nagynak és szabadnak, az életet jónak és virágzóknak érezhetik. Több ez, legalábbis adott esetben több lehet, mint amit a polgári kor írói adni tudnak az olvasónak. Ez az optimizmus és hit fordul visszájára olyankor, amikor Jókai, különösen öregkorában, a körülötte felsarjadó új világ, új emberek, új erkölcsök ellen tiltakozik. Ha igazat adunk Csernisevskijnek abban, hogy a legnagyobb művészet is csak megközelíteni tudja az objektív valóság végtelen gazdagságát — Jókai a világirodalom elsői közt van ebben a megközelítésben; de ott, ahol igazán megközelíti, oly tisztaságban fejezi ki, hogy ezzel már önmaga fölé is emeli a valóságot.

Jókai kifejezőeszközeit Zsigmond Ferenc elemzi monográfiájában. (Az »Előadóművészet« című fejezetben, és szétszórta másutt is.) Ismertetéséből kiviláglik, milyen nagy szerepük volt éppen e formák kialakulása terén a romantikus kor irodalmi példáinak. Hugo, Dumas, Sue formái megoldásai sűrűn bukkannak fel a jelenetezéstől kezdve egészen a nyelv jellegzetes fordulataiig. E tekintetben tehát Jókai nagyon erősen benne úszik a kor áramlatában. Ez kb. annyit is jelentene, hogy formateremtő tehetsége elmarad átélésének ereje és bősége mögött. Azok a kisebb és nagyobb formai sablonok, amelyeket nem maga fejleszt ki, hanem készen vesz át és hosszú pályáján keresztül megőríz, olykor természetes keretétől szolgálhatnak mondani-valójának; máskor viszont meghamisítják vagy maguk lépnek a mondani-való helyére.

Minket elsősorban az érdekel: hogyan tudja Jókai forma-technikájának eszközeit (akár örökölte, akár maga alkotta őket) a fentebb kifejtett funkciók szolgálatába állítani. Annyit nézetünk szerint fentebb már tisztáztunk, hogy Jókainál a valóság tükrözése jórészt, egyenlő a valóság önmaga fölé való emelésével; a művészi tendencia a polgári értelemben vett tapasztalati világkép mellőzése által jellegzetes túlhangsúlyozottságban érvényesül. Ennek megfelel az, hogy az élményalakítás mozzanatai között ott szerepel Jókainál első lépés gyanánt az anekdotikus ritkaság, egyszerűség kultusza, az élet fiziognómiáján az egyedien jellegzetes vonások keresése. (A ritka, a magábanálló tünetény mindig kiválóan alkalmas a túl-intenzív tendencia kifejezésére; ez Jókainál annyira ismert, hogy példa se kell rá.) A következő lépés: az egyszerű kiragadott, önmagában is esetleg bizarr mozzanat megismétlése, halmozása, sorozattá növelése. Persze, kétélű művészi fegyver ez Jókai kezében. Olykor csak hatáskeltő bűvészmutatvány lesz belőle, mint Az clátkozott család ál-Kadarkuthy-bárójának esetében, aki a serdülő vagy még fiatalabb korú olvasók nagy gyönyörűségére jogászokon, művészekon, vívókon, birkózókon és bűvészekon tútesz egy rövid látogatás keretében. Másutt éppen ezen a réven tudja megalkotni Jókai a maga nagyarányú, ideális szenvedélyekkel teli férfialakjait, aminő Kárpáthy Zoltán, a tizennégy éves árvízi hajós, vagy Berend Iván, aki ugyanilyen sokoldalú lángész, de sokoldalúságának mégis van erős köze a regény eszmei mondani-valójához.

Kiválóan érvényesül ez a halmozó tendencia akkor is, amikor Jókai valamely alak vagy életkör ábrázolásában neveltséges vagy groteszk hatást akar elérni. »A szerencsétlen szélkakas« alapötlete az, hogy a loyális kispolgár opportunizmusa rosszul sül el; ez az alapötlet négyféle változatban kerül elő. Halmozott kifejezése az alattvalói loyálisnak Kolompi szerkesztő ruházatának leírása: minden ruhadarabján vallásos vagy nemzeti jelvény van, még a csizmatalpán is a nemzeti címer. (Az élet komédiásai.) Ami a környezetrajzot illeti, Jókai szereti a nagy, szinte már önálló betétnek számító leírásokat; Maszlaczkzy ügyvédi irodája a Kárpáthy Zoltán-ban, Salamon régiségboltja, vagy Mindenváró Ádámék konyhája A kőszívű ember fiaiban. Írói tehnikáját mindegyik jól szemlélteti: valami telhetetlen ösztönnel zsúfoi össze egyetlen helyre mindent, ami jellege szerint odatarthat. A zsisbárús boltja mintha a félvilág lim-lomját gyűjtötte volna össze; a hasát szerető kismemes konyhája edénycivel, személyzetével és készülő ételével elláthatna egy kisebbfajta megyegyűlést.

Az erősen átélt eszmei tendenciákat már nem az ilyen jellegű halmozás fejezi ki, hanem — ismert eszköz — a szokatlan erejű felnagyítás, amely szinte már a szimbólum zárttságáig és tömörségéig emelkedik. Megint nem az ún. típus-alkotásról van szó; hiszen az író például az erkölcsi nagyság, a hazafiság, a női tisztaság, stb. élményét mintegy elszigeteli, kiemeli életbeli környezetéből, megtisztítja és megnöveli — és így alkot számára önálló, áttetsző kifejezőeszközt. A legbeszédesebb példa: Baradlayné alakja és szerepe. Senkisémet áltathat bennünket azzal, hogy itt Jókai a szabadságharc-korabeli főrangú anyáknak afféle típusát akarta megrajzolni. Egy aulikus főispán felesége, aki szembeszáll férje politikai végrendeletével; pártolja fia házasságát a szegény papelánnal; az októberi napokban zöldeges

kofának öltözve, puttonnyal a hátán, legyőzve a halálos veszedelmet, kétszer megjárja Bécsset; egyik fiát ráveszi arra, hogy századával hazaszökjön, a másikat menyasszonya karjaiból hozza haza, mielőtt árulóvá lenne. Könnyen meglehet, hogy ilyen főispánné egy sem volt 48-ban. Az alaknak mégis művészi igazságot ad az, hogy a szabadságharc-korabeli »édesanyák« óriásira növelt jelképét érezzük meg benne. Jókai a nyelv és az ábrázolás minden eszközét felhasználja, hogy ezt az alakot irreális, fenséges arányokra növessze. Férje végakarata elleni harcát, amely már a halál pillanatában elkezdődik, a jó és a gonosz mitológiai harca gyanánt tünteti fel; amikor kórházzá alakított kastélyában a szabadságharc sebesültjeit ápolja, így mutatja be: »Hanem annak a nőnek is köszíve legyen, aki ezt teszi! — Kőszív, de gyémántszív! A gyémánt az a kő, amelynek lelke van. Baradlayné helyt állt e rémesen magasztos feladatnak. Nem nő volt, nem asszony: egy szent volt. Szent, akihez a haldoklók imádkoznak, akiről a felgyógyulók dicső zsolozsmát zengenek, akinek ujjai érintésétől a mártírok fájdalomra gyönyörre válik.« . . . »Egymás szeme közé nézünk: én és a halál. . . Aki megretten tőle, midőn megmondja neki a nevét, annak mint szörny jelenik meg; aki üdvözli őt, annak mint angyal. . .« Legfenségesebbre abban a jelenetben nő, amikor a bécsi táborban Richárd fiának beszél a »lélekfordító idők«-ről; itt már nemcsak a »kétszázézer anyát« jelenti számunkra, hanem a legnagyobbat: a »szuronyerdők« anyját, »akit úgy hívnak, hogy haza«.

Hasonló példa (a művészi eljárás szempontjából) — bár kivitelben gyöngébb, de éppen hibáiban tanulságos: Evila alakja a Fekete gyémántokban. Jogosan lehet kifogásolni, hogy ez a leányalak is, mint Jókai főbb teremtményei általában, szinte légmentesen el van szigetelve a környezet behatásaitól. Az író kétszer dobja át az előzőtől merőben idegen, vele ellentétes környezetbe: meg se érzi, marad az, aki volt. A realizmus szemszögéből nézve képtelenség; művészileg megérthető, ha ezt a leányt úgy fogjuk fel, mint szimbólumát Jókai élményének — a gyermeteg női bájról, naiv gyöngédségről és éteri tisztaságról. A szerkezeti hiba nem az alakban van, hanem a »fehér« házasság ponyvajellegű motívumában, s abban, hogy Evila alakjának csak a bányász-környezetben van meg az elhíhető ereje, a Kaulmann-féle léha, cinikus életkörüben azonban teljességgel hiányzik. A szabadságharc igazibb kerete Baradlayné félisteni alakjának.

Különös, kedvelt, de szintén nem a realizmus, hanem a romantika kelléktárából való művészi eszköze Jókainak az, amit »motivumlánc«-nak nevezhetnénk. Az aranyemberben, Timár sorsának fordulói a hold (eleinte »vörös félhold«) motívuma jelenik meg. Éppen abban a regényben sokféle szerepe van ennek az ismételt felbukkanásnak. Föl lehet fogni akár realiztikus művészi eszköznek is: az író a hős szubjektív állapotát, sejtelmeit, félig öntudatlan vágyait vetíti ki a környezetbe. Szerepe van egy megfoghatatlanabb valamiben: a hangulat-teremtésben; a romantikus művész szokta tárgyát ilyen módon a realitás szférájából kiemelni, s valami misztikus-rejtelmes hangulattal elönteni. Timárnál azonban ennek a motívum-ismétlődésnek még mélyebb, szimbólikus értelme van. A hold képe előbb a kincsek, majd a szerelem, végül a halál vágyával kapcsolódik. Timár beszélget a holddal, kísértő, csábító hangokat hall belőle; saját lelkiismerete pöröl velük és tolvajnak nevezi. Ahogy válsága növekszik, a hold lassan az öngyilkosság, a győtrő konfliktusoktól való erőszakos szabadulás szimbóluma lesz — helyesebben szimbóluma annak a néma nyugalomnak, a semminek, ahová az arany és az akaratlan, kénytelen tolvajlások elől menekülni lehet, s ahova szegény Timár menekülni szeretne: »Jövök, jövök! — mondá Timár. Nemsokára megtudom, mit beszéltél hozzám. Ha hívtál, ott leszek.« Van ennek valami szavakba nehezen foglalható szimbólum-értéke; a pénz, a szerelem és a halál kísértése csatlakozik ahhoz az életpályához, amelyet Timár a semmitől a milliókig és a társadalom hangos elismeréséig megtesz.

Áttetszőbb a szimbólikus motivumlánc A kőszívű ember fiaiban: Baradlayné ismétlődő beszélgetése elhalt férje arckévével, arkangyali pörlekedése a sírbaszállt akarattal, majd végül megbékélése világosan a regény eszmei harcát fejezi ki. Az ismétlődő arcképjelenet ezt a harcot jellegével összehangzóan valami bibliásan zord, magasztos hangulatba burkolja.

Jókai ezt az eszközt más regényeiben is alkalmazza, rendszeren úgy, hogy sejtetésekből, jóslatokból, anticipációkból fejleszt ki a regényen végighúzódo motívumsorozatot. (Az élet komédiásai: a koporsó a gúla tetején.)

Jókai legjellegzetesebb kifejező eszköze: a cselekménynek nagy csomópontokba, nagy drámai jelenetekbe való összefogása. Nagy példaképek állanak ezen a téren előtte: a francia romantika regény- és drámaírói; nagy erővel és hatással alkalmazza ezt az eszközt — de éppen itt követi el legnagyobb botlásait is, itt mutatkozik meg művészetének legkevésbé elleplezhető gyöngye oldala. Gyulai jut eszünkbe, aki Jókai emberalakjaival kapcsolatban »középszerű színészek szerepléséről« beszél. Jókai, a maga közvetlen módján, maga is odavet olykor egy-egy megjegyzést ezeknek a nagy jeleneteknek a margójára, így pl. A köszívű ember fiaiban. Amikor a megyei közgyűlési terem ajtaján a megrendelt pandurok helyett Baradlay Ödön, az új főispán lép be, teljes hivatalos díszben, ezt fűzi hozzá: »Egyike volt ez a sors véletlen, emberi ész által ki nem gondolt intézkedésünk, amik ha nem élő, emlékező emberek szemeláttára történtek volna, a szépségszisz azt mondaná rájuk, hogy „Theater coup“.« A kivégzettnek hitt Baradlay Richard belép a halálhír gyönyörét élvező Plankenhorstékhoz: »Ha mindez valóban, historice így nem történt volna, azt mondanák rá: „csatány“.« (Ez a nyelvújítási szó ugyanazt jelenti Jókainál, mint a »Theater coup« — hatásos, mesterkéltsé, színpadi jelenet.) Ismerjük Jókainak azokat a hivatkozásait, amelyekben egy-egy hihetetlen történet hitelességét bizonygatja; itt is mintha az írói lelkiismeret elfojtott tiltakozását éreznénk mögötte. Éppen ez a regény, A köszívű ember fia, a legtanulságosabb példatára annak, mikor igazak ezek a nagy jelenetek, s mikor válnak, írójuk szavát használva, divatos drámákra emlékeztető színpadias »csatány«-nyá.

Láttuk, hogy Jókai regényíró művészetének végső mozgatói közt milyen nagy szerepe van az emberi erkölcsi nagyság élményének, a nemes szenvedélyek s az életben megnyilvánuló eszmei igazság erejének. Jókai tudja azt is, hogy ez a nagyság és ez az erő nagy ellenségeken, nagy harcok árán diadalmaskodik. Ennek a harcnak és ennek a diadalnak kifejezésére, megörökítésére, valóban természetes művészi eszköz a nagyarányú, olykor a végletekig feszített drámai jelenet. Ezért nem érzünk színpadiasságot Baradlayné két nagy jelenetében, (amikor fiait megtéríti); elhisszük azokat a csodákat is, amikre a félig gyermek Edit képes vőlegényéért. Abból a bénítóban komoly jelenetből, amikor Lángy Bertalan az égi jelek közepette, csapata élén meghal, kihalljuk a nagy vereség megrázó gyászindulóját. De a megyei közgyűlés — minden mentegetés hiába — valóban csak kiszámított színpadi jelenet, aminek papíralakjait az író szándéka mozgatja, hogy a közönségnél hatást elérjen. Szintén a meglepetés és elérékenyülés játékára van szabva Richárd említett megjelenése Plankenhorstéknál. Példák halmozása helyett, amelyeket más művekből is szaporíthatnánk, hadd említsünk csak egy tanulságos párhuzamot. A kis Edit kétszer mondja el úgy azt a bizonyos éjszakai látogatását Richárd táborában, mintha katonák közt mulatott és züllött volna. Először akkor, amikor az apácától el kell titkolnia, hogy rájött kémkedésükre — és amikor el kell rejtenie a menekülő magyarok minden nyomát. Másodszor akkor, amikor Plankenhorsték kényszerítő házassági ajánlatát akarja visszaverni. Az első jelenet — nem mondom? realisanak, de művészi szempontból még igaznak érezzük. Benne van a titkolt szerelem és a nagy eszméért vállalt áldozat askétizmusa. A jelenet megismétlése, az oktalan szenvedélykitöréssel és a kapott sebek mutogatásával már giccsnek hat: az eszköz, a kifejezőmód túlméretezett, talán üres is — a karzat biztosan meghatódna és tapsolna neki. Szép számmal akad itt is, másutt is olyan jelenet, amely borotvaélen jár az őszinte, eszme- és szenvedély-diktálta drámaiság és a giccs között; ilyennek számítom azt, amikor Richárd magában találja Editet Plankenhorstéknál, vagy amikor az ostromlott zárdában az apácák közt pillantja meg. — A hatásos jelenet általában gyöngéje Jókainak, sokat elront a kedvéért — így aztán még legjobb műveiben is nyitva áll az út a hamis hangok belopakodásának. Művészi igazságnak ez ejti a legnagyobb csorbát.

Azt is tudjuk azonban, hogy Jókai-olvasók, még a deresfejük is, olvasás közben, ha nem is mindig szívesen, de ezekről a csorbákról megfélelkeznek. Sok okát lehetne adni ennek: olyan értékeket, amelyeket már eddig említettünk, mint az életszerűség és elhíthetőség művészete, az élet szépségének és gazdagságának bőséges felidézése, az erkölcsi nagyság sugallata. Még egy, közelebbről formai természetű okot kell megneveznünk: Jókai kompozícióját, regényszerkesztő művészetét, amely a maga különös technikájával a művészi kerekesség és egész benyomását tudja kelteni ott is, ahol ez nincs teljesen meg.

Jókai regénykompozíciója jellegét nézve megint romantikus. Nálunk egy igazi elődje van: Vörösmarty (gondolok a Csongor és Tünde szerkezetére), egyébként azonban a maga tökéletességében nála bontakozik ki. Ő nem komponál az eseménysorozat és az eszmei tartalom motivált egysége szerint. Nem vezeti végig a cselekményt egy megadott alap-helyzetből realis indítóokok alapján, nem mutatja meg a jellemeket fejlődésükben. Másfajta egység az, amire ő törekszik; leghelyesebben esztétikai kompozíciónak nevezhetjük. Főelve az, hogy az író egy műben különféle, egymástól elütő, változatos esztétikai hatású elemeket vegyít össze, mintha sötét és világos színeket, komor és derűs zenei akkordokat fűzne tarkán, mégis bizonyos számítás szerint össze. Nála egy mű akkor kerek egész, ha ezek az egymás mellett sokszor disszonánsnak, ríktónak érzett színek mind megvannak benne. E tekintetben is van írói pályáján fejlődés és hanyatlás: a korai művekben a csokor még valóban ríktónan tarka, az érett alkotásokban jobban érvényesül az uralkodó vagy összefogó egységes tónus. A korai stádium jellegzetes példája a Magyar nábob. Adva van itt a bizarr elem a hindu nő alakjában, a mély emberi tragikum Fanny boldogtalan szerelmében; ugyanezt a Mayer-apa sorsában már mély humor festi át; bús, de lehiggadt érzelmesség jellemzi János úr halálát, Boltay és Szentirmay látogatását Fanny sírjánál; a csárdajelenetek komikuma, Abellino és az aranyifjak léha grotesksége, a pütködsi királyság zsáner-jelenete, a mulatozások burleszkje adja mindezekhez a derűsebb, olykor csipős, pezsgő, könnyed hangnemeket. János úr halálának meghatározó jelenete után iktatja be »A világ nyelve« című fejezetet, a nemes holtakra szórt rágalmak özönével. Figyeljük meg: a nagy kompozíciókban általában így vegyül Jókainál a tragikum, a fenség, az elégikus búsongás, az érzelmes pátosz, a komikus, torz, groteszk, fantasztikus, irónikus, izgalmas, festői jelenetekkel. Példának nem rossz A kőszívű ember fiai — a nagy szereplők mellett Tallérosy Zebulonjával, Mindenváró Ádámjával, Boksa Gergőjével. Az említett szerkesztésmódnak jó illusztrációi a regény utolsó fejezetei: Richárd megtalált boldogsága és a Baradlay-család megnyugvása befejezhetné a regényt, de az író fülének még egy akkord hiányzik: ezért iktatja be a sunyi, torz figurává sikerült Palvicz Károlynak és anyjának történetét, s csak aztán üti meg a »Végszó« bizakodóan derűs, idilli hangját. Az aranyembert itt is különleges hely illeti meg: a Sárga rózsát kivéve nincs Jókainak még egy ilyen egységes tónusú alkotása. A tarka színek romantikus polifóniáját itt már majdnem klasszikus harmónia váltja fel; amit esetleg toldaléknak éreznénk: az utolsó rész bűnügyi története, annyira elő van már készítve Athalie alakjával és addigi szereplésével, hogy nem üt ki az összhangból; az idilli és a tragikus hangok túlsúlya, Krisztyán groteszk alakjának tragikussá-növelése, a komikum változatainak szinte teljes hiánya nemcsak az alkotóerő tetőpontjáról, de az élmény mélységéről is vall.

Maga a tipikus Jókai-kompozíció pedig, éppen tarkaságában és elemeinek sokszerűségében nemcsak művészi hatást ér el, hanem megint az élet szépségét, gazdagságát, optimista egyensúlyát sugalmazza.

## 6.

Jókai életművének művészi oldala fenti vázlatos áttekintésünkkel bizonyosan nincs kimerítve, — de legalább a kiemelkedő mozzanatokra igyekeztem rámutatni. Szembetűnő, hogy azok a szálak, amelyeket fejtegettem, mind néhány nagy csomópontba futnak össze.



Ezeket a csomópontokat igyekeztem előadásom során külön kiemelni. Úgy vélem, ezek összegezéséből irodalmárok és olvasók előtt egy, az eddiginél hitelesebb Jókai-kép bontakozik ki. Ennek a teljességéhez természetesen hozzátartoznak a realista tendenciák és kezdemények is, amelyek Jókaiiban kétségtelenül megvannak, de csak mint másodrendű, időnként megerősödő jelenségek, amelyek nem változtatnak azon, hogy ő tehetségének és íróművészetének javával még az irodalmi fejlődésnek a realizmust megelőző szakaszához tartozik. Éppen ezért fejtegetéseimnek főcélja az volt, hogy felmutassam és elemezzem Jókai íróművészetének nem-realista vonásait. De ennél többet is akartam: megmutatni azt, hogy ezek a vonások, ezek a nem-realista elemek művésziek — s hogy Jókai ott is nagy művész, ahol nem realista. Ezzel igyekeztem nemcsak a félévszázada halott nagy regényíró képét új oldalról megvilágítani, hanem az ő művére támaszkodva marxista esztétikánk egyik fontos kérdésének tisztázásához is hozzájárulni. Cikkem visszhangja győzne meg leginkább arról: sikerült-e ez a vállalkozásom.

## A. BELKIN

### CSEHOV REALIZMUSA

Csehov művészetete nagy elődeinek és kortársainak, az orosz kritikai realizmus lángelméinek tanulmányozásán alapul. 1822-ben, az orosz realizmus születésének hajnalán, Puskin ezt írta: »Pontosság és rövidség — ez a próza alapfeltétele. A próza eszmei tartalmat követel meg, anélkül mitsem érnek a ragyogó kifejezések.«<sup>1</sup>

E puskini tanács jegyében fejlődött orosz realista prózánk. Legfőbb jellegzetességei az egész XIX. század folyamán nem »ragyogó kifejezések«, tehát nem a stílus külső szépsége és csillogása voltak, hanem eszmei mélység, szociális, pszichológikus és filozófikus tartalom.

Gogol óta az orosz próza a bírálat erejével gazdagodott, feltárta a »bárgyú ember bárgyúságát«, mégpedig a leghatározottabb, gyakran hiperbolikus formában.

Valamennyi Gogol utáni orosz író — Turgenyev és Goncsarov, Scsedrin és Lev Tolsztoj — típusokat ábrázolt, mégpedig úgy, hogy tekintetbe vette alakjainak történelmi, nemzeti sajátosságait és társadalmi helyzetből fakadó életkörülményeit. Lev Tolsztoj lángelméje az orosz prózában a lélektani elemzésnek oly mélységeit tárta fel, amilyeneket addig a világirodalom nem ismert. Csernisevszkij azzal jellemezte Tolsztoj lélekábrázolását, hogy az fel tudja tárni a »lélek dialektikáját«. Csehov elsajátította az orosz irodalom klasszikusainak nagy hagyományait, betetőzte a kritikai realizmus fejlődését a XIX. század végén és a szó művészetét magasabb fokra emelte. Ez a lángeszű elbeszélő a novella pontos és rövid formájában bonyolult és mély társadalmi-lélektani tartalmat tudott kifejezni.

Csehov művészetének nagysága nemcsak a prózában, hanem a drámában is megmutatkozik. A drámában a klasszikus orosz színmű, elsősorban Turgenyev és Osztrovszkij drámai stílusa volt példaképe.

Csehov előfutára Turgenyev volt, annak a lélektani drámának megteremtésével, melyben az úgynevezett »rejtett szövegnek« (podtekszt) döntő szerepe van és amelyben a gondolatok és érzések belső áramlása fontosabb, mint a külső események vagy mint a látható szcenikai konfliktusok. Turgenyev volt az első, aki darabjait lírával szötte át és ebben a tekintetben Csehov lírai színműveit készítette elő.

Osztrovszkij, kinek műveit nemzeti és társadalmi tartalom hatja át, Csehov előtt alkotta meg gazdag emberi jellemeit a színpadon. Osztrovszkij drámái, mint általában a klasszikusok, megmutatták, hogy drámai konfliktus nélkül nincsenek színművek és hogy a

<sup>1</sup> Puskin, Összes Művek 7. köt., 15—16. 1. Akadémiai Kiadó, 1949. Moszkva