

B E N E D E K M A R C E L L

**BEVEZETÉS  
AZ OLVASÁS  
MŰVÉSZETÉBE**

ÚJ, ÁTDOLGOZOTT  
KIADÁS

D A N T E K Ö N Y V K I A D Ó  
B U D A P E S T

*Copyright 1937 by Dante Könyvkiadó, Budapest*

04.626 — Hornyánszky V. R.-T. m. kir. udv. könyvnyomda, Budapest.  
Nyomdaigazgató: ÍSebök Géza.

# E L Ő S Z Ó

Szeretett mesterem, Riedl Frigyes, mondotta egyik egyetemi előadásán: „az irodalomtanárnak az a hivatása, hogy megtanítsa a növendékeit — olvasni.”

Ez a szó döntő hatással volt rám és hatása talán még erősebb most, mint tanárkoromban. Hivatásnak, egész életre szóló célnak érzem, hogy olvasni tanítsak — immár nem hatvan diákot, hanem mindenkit, aki olvasni akar és szükségét érzi valami irányításnak.

Nem mindenki tud olvasni, aki az ábéabot megtanulta. Sőt az sem tud olvasni, aki a középiskolában szorgalmasan megtanulta a stílus „kellékeit”, a műfajok elméletét és az irodalomtörténetet.

Ellenben vannak, akik nem tanulták meg a „kellékeket”, az elméletet, a történetet és tudnak olvasni.

Mert az olvasás: művészet. Szükséges és nem is alacsonyrendű kiegészítője az írás művészetének. „Megérteni annyi, mint egyenlőnek lenni” — mondotta Rafael. Ha végiggondoljuk ezt a gondolatot, be kell látnunk, hogy igaz, vagy

legalább is igen közel jár az igazsághoz. Aki a legapróbb, titkos árnyalatig meg tudná érteni egy Dante, egy Beethoven, egy Rafael művét — aki ösztönszerűen rekonstruálni tudná magában azt az ösztönszerű, öntudatlan, titokzatos folyamatot, amely egy költői képet, egy zenei frázist létrehozott, egy fényhatás kifejezését megteremtette: az pozitív alkotás nélkül is egyenlő nagyság volna Dantéval, Beethovennel, Rafaellel. Így a végletekig kiélezve, csak elméleti értéke van ennek az igazságnak; a megértésnek ekkora művésze még nem született meg, s akiben ennyi művészi adomány van, az alkot. De a teljes megértés csúcsáig hosszú út vezet föl, s e hosszú hágónak vannak állomásai, ahová feljutni már művészet.

Az író műve még nem készült el azzal, hogy megírták és kinyomtatták. A Rafael-kép sötét szobában, vagy a IX. Szimfónia partitúrája olyan házban, ahol senki sem ért a muzsikához, vagy a ház leánya kuplékat dőnget a zongorán: halott kincs. És ne tessék közhelynek, banális igazságnak tartani azt, hogy az irodalmi műbe is csak akkor költözik élet, ha van, aki el tudja olvasni. Mert ez technikailag jóval könnyebb ugyan, mint a IX. Szimfónia zenekari- és énekszólamait megszólaltatni, de művészet kell ehhez is.

Molière úrhatnám polgárja büszke örömmel értesül arról, hogy ő egész életében *prózában* beszélt, anélkül, hogy tudta volna. Ezt az örömet nem akarom mindenkinek megszerezni. Jourdain

úr büszkesége sem volt jogos, mert az ő prózája bizony igen messze volt attól, amit művészi prózának lehet nevezni. Az olvasás, igenis, művészet, végső fokán igen közel járna az írás művészetéhez — de épp oly kevéssé művész mindenki, aki olvas, mint ahogy a tintafogyasztók nem mind íróművészek.

Az olvasás művésze az, akiben a megformálás adományán kívül minden megvan, ami az írot íróvá teszi.

A megformálás művészete: adomány, ezt megtanulni nem lehet. Voltaképpen adomány a többi is, de kevésbé ritka, és tanulással, elmélyedéssel, öntudatossá tevésével fejleszthető.

Ezért érdemes, ezért lehet, ezért kell könyvet írni az olvasás művészetéről.

Az olvasó mindig aktív szerepet is játszik a passzív mellett. Éppen úgy, mint a zongorista, aki a maga multságára eljátszik egy szonátát. Passzív szerepe, hogy a szonátát hallja; aktív nemcsak az, hogy a kótát olvassa és a billentyűket leüti, de az az egész megértő és átérző folyamat is, amit a zene hallása kivált belőle. Ha semmi ilyen kiváltanivaló nem volna a lelkében, akkor úgy hallgatná a zenét, — akár saját zongorázását is — mint a fűrészeléset.

Az olvasó szerepe, mondom, ugyanígy oszlik aktív és passzív részre. Ha egy elemistát arra kényszerítünk, hogy latin szöveg olvasásával igazolja előttünk az ábécé ismeretét: ez teljesen passzív olvasás. De ha már egy fokkal tovább

megyünk s ugyanezzel a gyerekekkel pl. Dantét olvastatjuk magyarul: az egésztől még mindig nincs ugyan fogalma, de legalább a külön-külön megértett szavak közül egyik vagy másik megmozgatja a fantáziáját — az aktivitás megkezdődik. Innen kezdve odáig, hogy valaki teljesen beleéli magát az olvasmányba, megérti, amennyire emberileg lehet, lelkesedik, sír, kacag rajta, élő alakokat, összefüggő képeket, emberi sorokat lát maga előtt, önmagát különböző alakokba és helyzetekbe képzeletbe bele, erkölcsi és szociális kérdésekről véleményt alkot, meghajol az író előtt vagy magában vitatkozik vele — óriási útja és óriási területe van az egyéni aktivitásnak.

Ami ebben az aktivitásban az egyén veleszületett sajátosságainak következménye (pl. a fantázia, az érzékiség) — azon változtatni nem lehet. Ami azonban az életkörülményekkel, szociális helyzettel, korral, az ízlés s a tudás, az általános műveltség, az erkölcsi felfogás minőségével függ össze: az fejleszhető. És mert azok az adományok, amelyek az irodalom élvezéséhez szükségesek, éppenséggel nem ritkák: ezért nem lehetetlen feladat az irodalmi élvezet tudatos tétele, az olvasás művészetévé való kifejlesztése az olvasóközönség tízezreiben.

Bevallott célja szerint minden stilisztika, retorika, poétika és irodalomtörténet erre törekszik. Mire megíródik és főként mire az iskolában eltanítják s a gyermekkoponyában megtanult leckévé változik: többnyire egészen más

eredményt ér el. Nem a szépségek fölismerésére tanít, hanem szabályokra és tényekre, melyekből a tanuló, mint olvasó, semmi következtetést nem tud levonni. Megtanították-e Jókai stílusának élvezésére, ha bevágatták vele, hogy „a stílus kel-  
lékei: világosság, szabatosság, magyarosság és jó hangzás?” Mellesleg mondva, ezek az iskolai tárgyak, szabályokba foglalván és megtanulható-  
nak tüntetvén fel az írás művészetét, valósággal tenyész-  
tik — nem a megértő olvasókat, hanem a *dilettánsokat*. A dilettáns nemcsak azért szerencsétlen és esetleg kártékony teremtés, mert rossz dolgokat ír, hanem mert a saját alkotása iránt érzett elfogultság örökre képtelenné teszi igazán nagy alkotások helyes értékelésére, valódi jótu-  
lajdonságaik felismerésére.

Ez a könyv nem dilettáns írókat, hanem megértő olvasókat próbál nevelni. Nem az írónak ad szabályokat, amit akarva nem akarva minden tankönyv megtesz, hanem az olvasónak imént említett sokoldalú aktivitását iparkodik tudatossá tenni és kifejleszteni. A szabályok csak annyiban érdekelnek bennünket, hogy néha közelebb jutunk az író megértéséhez, ha tudjuk, hogy ő milyen szabályoknak engedelmeskedve szorította művét ebbe vagy abba a formába. Ugyan-  
ebből a szempontból nézzük az irodalmi irányok váltakozó jelszavait is. Ezekkel is tisztában kell lenni az olvasónak, hogy megérthesse az író-  
t, aki hitt egyik vagy másik jelszónak egyedül üd-  
vözítő voltában. De mindig tudnia kell, hogy a

váltakozó, új nevek alatt visszatérő, gyakran kereszteződő jelszavak *őt* nem kötik; neki mindegyik mögött egyformán módjában van megkeresni az embert és a művészt,, akivel korokon és irányokon túlemelkedve együtt tud haladni.. Mert író is, olvasó is bonyolultabb, összetettebb valami, mint a szabályok és jelszavak mutatják. A görög tragikus költő és a XX. század olvasója közt mély, belső rokonságok vannak — és nem is olyan boszorkányság ezeket megtalálni, ha elfogulatlanul a lényeket keressük a költőben és magunkban.



## AZ OLVASÁS SZOCIOLÓGIÁJA

Azok a művészi szükségletek, amelyeket az írás és az olvasás elégít ki, sokkal régebbiek ennél a két mesterségnél. A primitív ember már ritmikus harci dalt énekelt (a ritmust ugyanannak a gondolatnak folytonos ismétlődése képviselte) és mozgékony fantáziájával megalkotta a maga mithológiáját, évezredekkel az írás feltalálása előtt. Az egyéni lélek ekkor még sokkal kevésbé különült el a faji lélektől, semhogy a mai távolságot tehetnék fel a primitív költő és közönsége között. Közös érzések, hiedelmek kifejezéséről volt szó, egyéni szín nélkül. A népköltészet mindig megőrizte ezt a sajátosságot, a költő névtelenségével együtt.

Mihelyt az írás és az olvasás megszületik: külön, előkelő kasztot alkotnak azok, akik értik ezt a titokzatos mesterséget. Egyének még nem emelkednek ki közülök, a nevek homályba vesznek, a költészet termékei isteni kinyilatkoztatással emelkednek, s az írni-olvasni tudók kasztja őrzi magyarázásuk, bővítésük jogát. (India, Egyiptom, zsidók.)

Homeros eposzait évszázadokon keresztül a rhansodosok száihagvománva tartia fenn. Írás-

tudatlan énekesek adnak elő eposz-töredékeket, amiket inaskodás közben tanultak meg. A verses forma, az éneklés az emlékezőtehetség kiegészítésére szolgál. Olvasók helyett hallgató tömegek kell állunk szemben. Ha a mai olvasót meg akarjuk érteni, az egyéni lélektant kell segítségül hívni. Homeros hallgatóinak bontakozni kezdő egyéni tudata a tömeglélektannak volt alávetve. És a költő egyéniségéről sincs még szó. Nem tudjuk, élt-e valaha Homeros és egyáltalán: *egy* embertől származik-e az Iliász vagy az Odisszeia. Egyéni érzés, felfogás megnyilvánulását keresni bármelyik költeményben: hiábavaló és a történeti érzék teljes hiányát eláruló fáradozás volna. Még ha lett volna is ilyesmi az eredeti költeményekben: rég lekopott volna a tömegek előtt éneklő rhapszódosok ajkán, mielőtt írásbafoglalásukra sor kerül.

Néhány Homeroshoz hasonlóan kétes és csupán mondákkal koszorúzott nevet leszámítva, a költői nevek szereplése mindenütt a fejlett társadalmi élet, az egyéni differenciáltság s az írás-olvasás aránylag széleskörű elterjedésének korával jár együtt. (Görögországban a Kr. e. V. század, Rómában Augustus kora, egész Európában: a renaissance.) A tömegekhez ettől kezdve első sorban a dráma szól s a lírának bizonyos fajtái (ünnepi énekek). A líra általában, az eposz és a próza (történetírás, filozófia) kezdi már megtalálni tulajdonképpeni talaját: az olvasót, az egyént. A császári Rómában már könyvkereske-

dések vannak és sok embernek van könyvtára. A klasszikus kultúra civilizációvá válásának idején (hogy Spengler terminológiájával éljünk), vagyis amikor a műveltség már általános volt, de az új értékek termelése megszűnt: létrejött a kalandos görög regény, mely az eposz formai szépségei (és bilincsei) nélkül, pusztán tárgyi érdekességével iparkodott lekötni az olvasók széles köreinek figyelmét.

A keresztény középkorban újrakezdődik az imént leírt folyamat. A népvándorlás harcai elpusztították a civilizációt. Az írni-olvasnitudás a papság, a szerzetesek privilégiuma. Egy ideig ismét ők az írók, olvasók pedig nincsenek, csak hallgatók. Az egyház szolgálja ki az ember minden szellemi szükségletét. A vallásos érzés s a naiv fantázia együttes szolgálatára megszületnek a szentek legendái, ezernyi kalandos változattal. A verses epika lassan világiasodik el: vallásos-feudális eposzok, elregényesített klasszikus történetek után kezdenek északról beszivárogni a *breton regények*, verses lovagi históriák, a prózai lovagregény előfutárai. Most, mintegy a közelgő renaissance pirkadását jelezve, marad reánk néhány név. Azaz: név, a lírikusok között, bőven is akad, de egyéniség annál kevesebb. A *troubadour-ok*, a *Minnesänger-ek* a hagyományos formákon apró, külsőleges változtatásokat tesznek csupán, lényegében pedig változatlanul éneklék a maguk lovagi osztályának konvencionális érzelmeit. Mintegy paródiaképpen megismétlik ugyan-

ezt a polgári *Meistersingerek* Németországban, a polgárság emelkedésével.

A renaissance kezdetétől fogva aztán az író épp oly önérzetes, egyéni, halhatatlanságra vágyó valakivé lesz, mint Horatius volt, az „aere perennius” költője. Itt kezdődik nagyjában a mai állapot, hogy t. i. egy nagy, névtelen, de egyénekből álló közönség személy szerint érdeklődik különböző írók egyénisége iránt.

E közönség kialakulásában és az irodalom formai fejlődésében is két körülménynek volt oroszlánrésze: Egyik: a könyvnyomtatás feltalálása, másik: a reformáció. Az előbbi olcsó és így demokratikus szórakozássá tette az olvasást, a másik, a népoktatás erős fejlesztésével, a szabad vizsgálódás hirdetésével, vitairodalmával, közönséget teremtett.

A demokratizálódás első eredménye most is az volt, ami a görög kultúra hanyatlása idején. A formai korlátok fölöslegessé váltak, a versre, mint emlékezetsegítőre nem volt szükség, a középkor úgysem hagyott örökül sok formaérzék: a verses epika rövid időn belül tisztán tárgyi érdekességre törekvő, esetlen próza-regénnyé változott.

Hosszú időre kettészakadt az olvasóközönség. Mint látni fogjuk, ez a szakadás még ma is megvan és nem könnyű megtalálni az áthidalás módját.

A szakadás oka az volt, hogy a közönségnek egy kis része a renaissance-tól kezdve, a klasszi-

kus formaművészet hatása alatt, úgyszólván zárt-körű, csiszolt ízlésű társaságot alkotott s ez egészen külön utakon járt attól a nagy tömegtől, nielyet a könyvnyomtatás és a reformáció kapott az olvasásra.

Sietek megjegyezni, hogy ennek a két közönségnek aránya országonként igen különböző volt. Itália népe a maga ösztönszerű formaérzékelével még énekelte az utcán Tassot és Ariostot, amikor a németek már prózai népkönyveket olvastak. És ugyancsak sietek megjegyezni azt is, hogy a klasszikus formákhoz való ragaszkodás és a nép szükségleteinek kiszolgálása nem jelentett minden körülmények között értékkülönbséget s ha igen: gyakran az utóbbi csoportba tartozó írók javára. Hogy a dráma teréről vegyek eklatáns példát: Shakespeare a tömegek ízlését iparkodott szolgálni, Corneille és Racine a szalonok esztétikáját kényszerítették rá a közönségre, s bár ezek a nevek minden összehasonlításnak fölötte állanak, bizonyos, hogy a lángész erejét Shakespeare-ben érezzük hatalmasabban megnyilvánulni.

A szakadás első formája tehát ez volt: szalonok és nagyközönség. A szalon-irodalom aztán belepusztult a pásztorregények, pásztorjátékok és üres versikék édeskés szirupjába, de az irodalom egysége soha többé nem állt helyre. Új osztályokkal szaporodott a közönség s ezek az osztályok megkövetelték, hogy az írók velük foglalkozzanak, az ő gondolat- és érzés világukat fejezzék ki.

A XVIII. század végének írói már jelentős részben polgári írók akarnak lenni. Napoleon korától kezdve a nemzeti elkülönülés válik tudatossá; a XIX. század közepétől kezdve a negyedik rend, a munkásság fordul szembe mind a többivel. De ezek csak tárgyi és világfelfogásbeli szakadékok. Keresztezi őket a nagy szakadék, amelynek problémájával külön foglalkozom majd (a III. fejezetben) — az, amely irodalom és nem-irodalom között van. Mihelyt az irodalom kenyérkeresetté válik, megszületnek a mesteremberek, akik bizonyos kézügyességgel s a közönség gyöngéinek ismeretével megélnék belőle. Már most: amellet, hogy nemzeteknek, osztályoknak, felekezeteknek vannak íróik — vannak nagy írók, akik e határon felülemelkedve összekötik hívőiknek egy aránylag kis csapatát, s vannak mesteremberek, akik vagy megelégszenek egy nemzet, osztály, felekezet gyöngéinek kihasználásával, vagy magasabbra vágyódnak és általános emberi gyöngeségeknek hízelegve, óriási nemzetközi táborot hódítanak maguk köré. Az irodalom demokratizálódásának ők veszik elsősorban hasznát. Az utolsó évtizedek olcsó tömegkiadásai, a háború előtt néhány fillérért kapható füzetek, a köz- és főként a kölcsönkönyvtárak, a munkásosztály műveltségének emelkedése, keresetének fokozódása, a munkaidő csökkenése — ezt elsősorban mind ők fölözik le. A kispolgárság, a munkásság és néhol a parasztság bekapcsolódása az olvasóközönség tömegeibe, olyan forradalmi változások-

kat hozott létre, amik mellett a reformáció-korabeli változás arányai valósággal eltörpülnek. A könyv mellett megjelent az *újság*; a XIX. század 30-as éveitől kezdve ez sem a magasabb körök kiváltsága többé; olcsó lapok keletkeznek, s ezek mindenféle eszközzel versengnek a kisemberek kegyéért. Megszületik a *tárcaregény*. Ez arra való, hogy demokratikus tendenciájával rákapassa a tömegeket az újságolvasásra; izgató, fantasztikus meséjével pedig valósággal kényszerítse az olvasót, hogy a regényfolytatás kedvéért mindennap megvegye a lapot.

Az olvasóközönség tehát nemcsak nagyobb arányokban nőtt meg, mint az általános kultúra, (amelynek bizony nem egyetlen fokmérője a regény- és újságolvasás) — de tüstént azoknak kezébe is került, akik nem éppen a legtisztább kulturális és művészi irányban akarták nevelni.

Ebben a mondatban, ha jól meggondoljuk, a XIX. és XX. század egész kulturális problémája benne van. De talán benne van a probléma megoldásának egyetlen lehetséges módja is. Kétségtelen, hogy káros, veszedelmes hatása volt és lehet még a jövőben is annak, hogy sokan olvasnak, akiknek általános kulturális színvonala nem ad még módot olvasmányaik helyes megválogatására s az olvasottak ellenőrzésére. Kétségtelen az is, hogy az ilyenek ki vannak szolgáltatva művészi-leg értéktelen és szociális szempontból talán veszedelmes hatásoknak. De mi lehet ennek egyetlen ellenszere? Semmiesetre sem az írás-olvasás

tanításának vagy a sajtószabadságnak korlátozása. Csak arról lehet szó, hogy a hirtelen támadt olvasó-tömegeket megfeszített munkával olyan kulturális színvonalra emeljük, ahol a nyomtatott betű mérgező hatása ellen immúnissá válnak, ellenben élvezik annak megbecsülhetetlen, jótékony hatásait.

Mindazok az eszközök, melyekről az imént azt mondtam, hogy eddig elsősorban az irodalmi mesteremberek látták hasznukat, egytől-egyig felhasználhatók az igazi irodalom érdekében. A német /?ec/am-vállalat megmutatta ezt. Igaz, hogy ott a tömegkultúra is mélyebb és régibb, mint nálunk, de azért sokat jelentenek azok a száz-  
ezres és milliós példányszámok, amiket ez a vállalat a német és többi klasszikusok s a modernek közül pl. Tolsztoj és Ibsen könyveivel elért. (A mi arányaink közt ugyanezt a szolgálatot tette az *Olcso Könyvtár* és a *Magyar Könyvtár*.)

Nálunk még hosszú munkára volna szüksége az iskolának; népoktatásunk még egyáltalán nem termel olvasóközöniséget, csak az iskolai könyvtárakban van valami remény, hogy ezek talán maguktól megteremtik; középiskolánk, mint az Előszóban rámutattam, inkább dilettáns írókat termel, mint megértő olvasókat, s inkább elriaszt az igazi értékektől, mint megkedvelteti őket.

A közönség azonban — mely a háború alatt újra megnövekedett — sok jelét mutatja elmélyülő gondolkozásának és kulturális jószándékainak. Ezt észrevették a kiadók is, és igen helye-



sen, sietnek kiszolgálni ezt az új szükségletet. Minden mesterséges kultúratenyésztésnél többet ér az, ha a szükséglet már megvan és üzleti szempontból is érdemes foglalkozni vele. De ezzel a nevelés, a tájékoztatás, a helyes irányba való terelés, az alantasabb szükségletek kiszolgálása ellen folytatott harc kérdését még mindig nem intéztük el.

A legutolsó évek viszonyai közt, amikor a könyv egyre drágább és ritkább szórakozássá válik; amikor éppen azok vehetik meg legkevésbé, akik legerősebben érzik szükségét; amikor úgyszólván mindenkinek gondosan meg kell válogatnia azt az egy-két könyvet, amelyet nagy anyagi áldozattal megvásárol: a közönség maga is élénkebben érzi a megbízható tájékoztatás, a nevelés szükségét, mint valaha. Ezért keresik ma annyira az egyes írókról szóló vagy általános irodalomtörténeti tanulmányokat — azok, akik csakugyan komoly lélekkel készülődnek neki egy könyv elolvasásának. Nekik nagy hasznukra vannak az ilyen könyvek, de a *nem-irodalom* olvasóihoz el sem jutnak. Ezekre nem tud segíteni a *kritika* sem. A napisajtóban megjelenő kritikára gondolok, mert ez az egyetlen, amely nagy tömegekhez szól. Ezt a kritikát azonban annyi kiadói és baráti érdek köti meg, hogy selejtező munkát nem lehet várni tőle. Színikritikák is csak néha döntik el a darab sorsát, pedig ezek egyszerre jelennek meg, előkelő helyet foglalnak el a legkomolyabb lapokban is, — a könyvkritika né-

hány szórványosan megjelenő, semmitmondó, elrejtett sor, csak a szerzőnek szerez örömet vagy bosszúságot. A folyóiratok könyvkritikája komolyabb, de természetesen szűkkörű közönséghez szól.

A leghathatósabb nevelőmunkát előszóval fejtik ki, kétféle módon is. Az egyik voltaképpen az iskola elmulasztott vagy rosszul végzett munkájának pótlása, szabadabb, modernebb keretekben: az irodalomról, könyvkultúráról tartott előadások. Szabadiskolákban, egyesületekben, s magánvállalkozás gyanánt a nagy nyilvánosság előtt is egyre sűrűbben hallhatunk ilyen előadásokat. Bizonyos, hogy mint manapság mindenbe, ezekbe az előadásokba is sokszor belé keverednek azok a kérdések, azok a szempontok, amelyek közéletünkét szétmarcangolják; bizonyos az is, hogy kevés hallgató akad, aki az ellenfeleket sorban meghallgatná és iparkodnék tárgyilagos véleményt alkotni. Tapasztalás szerint minden előadó a vele egyformán gondolkozó közönségnek beszél, úgyszólván annak véleményét önti formába vagy alapozza meg. De még így is legörvendetesebb jelenségei közé tartozik kulturális életünknek, hogy a tanulásnak ez a szomjúsága megvan és minden irodalmi irány siet, hogy a maga érdekében felhasználja.

A nevelőmunka másik módja: az irodalom, a költészet közvetítése előszóval. Ezért, mint *célért*, egyáltalán nem rajongok. Mint eszköz azon-

ban tagadhatatlanul nagyhatású és ma nem szabad lemondani róla.

*Célnak* valóban nem ideális az, hogy az újabban oly gyakori felolvasások, szavalómatinék és esték elszaporodjanak s a kulturális élet állandó tartozékaivá legyenek. Nem lehet célja az irodalom jövőjének, hogy visszatérjen a múltnak egy régen elhagyott állomásához, a rhapsodosok korához. Homeros idejében az emberek nem tudtak olvasni, a költő nem adhatta el művét könyvkiadónak s az énekes nem állhatott be színésznek. Ma az embereknek nincs pénzük könyvet venni, a költő .. . nehezen adhatja el művét könyvkiadónak és — sok az állástalan vagy mellékkeresetre szoruló színész. Ezek a meglepően hasonló körülmények hozták vissza Homeros korát. De Isten őrizzen attól, hogy ez a kor sokáig tartson. Hiszen elmondtam: az a költészet már alapjában, keletkezésében az összegyűlt tömegeknek szólt, azoknak lelkéből keletkezett, nem is számított magányos olvasóra. A mai irodalom, a mai költészet az egyénhez fordul. Elmélyedést, nyugalmat, megfelelő hangulatot kíván, hogy élvezhető legyen. Az író, aki több-kevesebb előadó tehetséggel, de legalább a maga szándékainak teljes ismeretével fölfegyverezve, megfelelő pointirozással, hangsúllyal olvassa fel a novelláját: sohasem érheti el a tömegnél azt a hatást, amit az *egyéni* olvasóra akart tenni. Valami megalázó is van abban, hogy személyes tulajdonságaival, külső

alakjával, hangja csengésével és moduláló képességével kell olyan mellékhatásokat elérnie, amikre nem gondolt, nem gondolhatott, amikor művét írta.

Az előadó-művész, aki a tulajdonképpeni rhapsodos szerepét játssza, más helyzetben van. Neki mestersége, hogy személyesen exponálja magát; úgyszólván mesterségéhez tartozik az is, hogy alakja és hangja tessenek a közönségnek. Mestersége, hogy mások gondolataiba öntsön életet. Csakhogy más a színdarab és más a vers. A színdarab igazi élete a deszkákon kezdődik; a vers, minél inkább vers, vagyis minél kevésbé politikai szónoklat, minél kevésbé dráma, — annál kevésbé való a deszkára, ezer ember elé. A *Talpra magyar!* megkívánja a szavalást, de a *Talpra magyar!* inkább szónoklat, mint vers. A *Szeptember végén-í* igen szépen el lehet szavalni, de százszor szívesebben olvasom el magamban, mintsem a legjobb előadóművésztől halljam.

A modern vers finomságait, rejtett vonatkozásait, hangulatait a legkevesebb ember tudja egyszeri olvasásra értékelni, — hát még egyszeri *hallásra*, ezredmagával, tehát ezernyi zavaró körülmény között és lefokozott egyéni öntudattal! Tapasztalás szerint nem is új költemények bemutatása szokott igazi sikerrel járni az ilyen előadásokon, hanem régi, jólismert, százszor olvasott és hallott versek szavalása. Miért? Az újat olvasva is nehezen fogjuk fel, hallgatva még nehezebben, — a jólismert verset viszont öröm-

mel köszöntjük, a figyelem, a megértés semmi fáradságunkba nem kerül, zavartalanul élvezhetjük azt, amit *amúgy is szerettünk* a költeményben — és azt is, amit az előadó művész hangja, árnyalása, egyéni felfogása nyújt.

Akár az író olvassa fel művét, akár az előadó művész szólaltatja meg a múlt vagy a jelen költőit: a haszon nem abban van, hogy jobban megértettünk valamit, amihez másképpen nem férhettünk volna hozzá. A haszon csak abban van — és ezért fogadom el a felolvasást és a deklamáló-művészetet a kultúra *eszköze* gyanánt, — hogy az előadók személyén keresztül egész tömegek lelkesednek az irodalom, a költészet alkotásaiért. Személyeken keresztül, — ez a megalázó a dologban. Egyszer azt írtam a felolvasó íróról, hogy a közönség fetisizmusát szolgálja ki. Az előadóművész is ezt teszi, de amennyi dicsőséget elvesz a költőtől, akinek verseivel személyes tetszést arat, annyit vissza is fizet neki, mikor felújítja a művét az olvasáshoz nem jutó közönség emlékezetében.

A tömegek kulturális nevelésére tehát — a mai körülmények közt — jó eszköz a felolvasó és előadóest. De a *célját* ennek a nevelésnek csak abban tudom látni, hogy valaha eljőjön az az idő, amikor senki sem jár felolvasásra és előadóestre. Otthon olvassa el a könyvet, prózát és verset egyaránt. Ha meg akarja osztani az élvezetet másokkal, összejönnek egynéhányan — legföljebb annyi ember, ahánynak a *kamarazenét*

elgondolták — s azok közül olvas fel valaki, halkán és áhítattal. A szobában mindenki kettesben érzi magát — nem is a felolvasóval, hanem az íróval, akit megszólaltat — és mindenki *saját maga*, az egyén, nem pedig a tömegben megfogyatkozott ítélőképességű ösztön-lény. Az irodalmi kultúra tetőpontja az, mikor a legegyszerűbb hajlékban is ilyen „kamaraesték” vannak, s az emberek jó könyveket — jól tudnak olvasni.

## AZ OLVASÁS LÉLEKTANA

Azzal kezdtem az első fejezetet, hogy azok a művészi szükségletek, amelyeket az írás és olvasás elégít ki, sokkal régebbiek az írás és olvasás mesterségénél: megnyilatkoztak és kielégülést kerestek már a primitív embernél, a vadembernél is. Ezzel szemben igaz, hogy ma is vannak úriruhás emberek, akikben nem nyilatkoznak meg és nem keresnek kielégülést, — ha csak egy-egy mozi- vagy orfeumelőadás végignézésében nem. Nap-nap után látok jól öltözött, durvaképű és a villamos-tusákban erőszakosan viselkedő embereket, akiken meglátszik, hogy soha életükben nem olvastak, nem fognak olvasni és még csak rá sem fognak jönni soha, hogy valami hiányzott az életükből. Mondanom sem kell, hogy nem ezekre gondolok e könyv írása közben és nem hiszem, hogy volna a társadalom kulturális nevelésének olyan eszköze, mely ezekhez hozzáférkőzhetik. Nem tudom emberszámba venni őket, még annyira sem, mint a harcidalt éneklő, kőbaltás primitív embert. Semmi közösség nem fűz össze velük, — hiszen még a születés, a halál, az emberi sors nagy közössége is csak azért közösség, mert a gondolat,

az érzés azzá teszi. Láttukra Shakespeare halhatatlan sorai jutnak eszembe, a zenéről mondott sorok, melyek mindenre illenek, ami szép és emelkedett van az emberi lélekben:

„.....Mert nincsen oly nyers, zord, dühös való,  
Mit át ne alakítna a zene...  
Az ember, akiben nincs muzsika,  
Ki meg nem indul szép összhangzaton:  
Rontásra, cselre, árulásra kész;  
Lelke világa tompa, mint az éj,  
A vágya fekete, mint Erebusz, —  
Az olyanok ne higyj.”

(*Velencei kalmár, V. felvonás.*)

Csak azokhoz szólok e könyvben, akikben megvan ez a *muzsika*: akik érzik magukban a vágyat, hogy „szép összhangzaton” meginduljanak, s akik öntudatosan akarják keresni a szépség élvezésének útját.

Mindnyájan átélünk mindent; csonka élet csak az, melyet virágjában szakított le a halál; de az átélésünk tudatosságához az érzésnek nagy elfinomodása, a gondolkodásnak nagy elmélyülése kell. Az olvasás arravaló, hogy ezt a „mindent” tudatossá tegyük.

A legszürkébb, legjózanabb élet is a születés s a halál két nagy misztériuma közt folyik le, kétfelől jut kapcsolatba a végtelenséggel, a *honnan jöttünk* és *hová megyünk* mélységes problémájával. És nincs a világon olyan józan Homais



patikárius, akinek lelkéből tökéletesen hiányozna az isten-élmény s a vallásnak valamilyen formája.

A legridegebb élet sem múlik el szerelem nélkül. A szerelem lehet boldog, lehet boldogtalan; lehet vad, féltékeny szenvedély és enyhe sóvárgás; lehet meddő, átalakulhat kanárimadarak és pincsikutyák dédelgetésévé, ki-elégülést találhat lázas munkában, önsanyargatásban, vallásos extázisban: de megvan. Ha százszor megmagyarázzuk is materialisztikusan, a fajfenntartás ösztönével: akkor is megmarad mindaz a lelki és szellemi járuléka, mellyel önmagunkban és tárgyában idealizáljuk ezt az ösztönt. És ugyanez igaz a többi rokonérzelemről: a szülői, gyermeki, testvéri, baráti szeretetről.

Nem múlik el élet tragédia- és komédia-csírák nélkül. Néha átérezzük ezeket, csak nem tudjuk kifejezni; néha tompa a lelkünk ahhoz, hogy kellőképpen átérezzük. És mint ahogy arcunkat sem láthatjuk másként, csak tükörben: tulajdon életünk tragédiáit és komédiáit is csak akkor ismerjük fel, ha megmutatják nekünk ... néha nagyító tükörben.

Nincs élet regényes elemek nélkül. Véletlenek, szerencsétlenségek; döntő elhatározások kényszerűsége; vacogó aggodalmak, rémületek, misztikus borzongások; ravasz vagy primitív cselszövő ellenségek; kis hiúságok és nagy kenyérérdekek harcai minden életbe belejátszanak.

Nincs élet szociális kapcsolatok nélkül. Pa-

rancsolnak nekünk, de — akármilyen mélyre vetett is az élet — mi is megismerkedünk azzal az érzéssel, hogy mi az: parancsolni, hatalmat tartani a kezünkben, felelősnek lenni valakiért vagy valamiért. Közös érdekek, közös nyomorúságok fűznek össze másokkal. Marakodunk, önzővé leszünk, de megtanuljuk tiszteletben tartani a mások jogait is. Marakodunk a magunk kicsinyes érdekeiért, de *harcolunk* valamilyen közösségért: családért, osztályért, hazáért. A marakodás lealacsonyít, a harc fölemel. Valami büszkeség, nemzeti, osztály- vagy felekezeti gőg, néha egy falunak a másik falu, a felvégnék az alvég iránt tanúsított lenézése (jogosan vagy jogtalanul, az itt mellékes) hozzájárul egyéni önértékünkhez. A munkánk végzésében mindig találunk valamit, ami az önértékünket növeli. A régi, negyvennégyféle villamosjegyes világból emlékezetemben maradt egy kalauz dicsekedése, aki arra volt büszke, hogy fejből írja be a menetlevélbe az eladott jegyek számát. Bizonyos, hogy a csatornatisztító, a sintér is talál valamit, amiben fölötte érzi magát pályatársainak.

Nincs élet szépség nélkül. Amíg a nyomor egészen állati tengődésre nem kényszerít valakit, addig tartogat testén vagy lakásában egy semmiséget, mely csak arra való, hogy szép legyen. Ha semmije sincs: még mindig énekelhet ... A szép dolgok viselése, látása, hallása, használata majdnem egyenrangú szükséglet az élet fenntartásával.

... De nem akarok itt lexikon módjára végigmenni az ember életének egész közös érzés-és gondolatvilágán. A fontos csak az, hogy a legyszerűbb emberben is, aki még egyáltalán megérdemli az *ember* nevet, megvan mindazoknak az érzéseknek és gondolatoknak csírája, *sőt meg is tarent vele mindaz*, amiről a könyvekben olvasni lehet. De mert ennek nincs eléggé tudatában, mert kicsinyli, észre sem veszi, nem ér rá végigérezni vagy gondolni saját élményeit: ezért van tele hiányérzettel, ezért kell könyvben, világosan leírva megtalálnia önmagát.

Lássuk csak újra az emberi életnek és természetének az imént felsorolt közös vonásait: mit tud kicsiholni ezekből a magárahagyott átlagember?

Gyermeke születik vagy meghal az apja. Szembenáll ama bizonyos nagy problémával, szembenáll a végtelennel. Örül és szenved, ennyi bizonyos, — egyik többé, másik kevésbé — de aztán? „No, egy kenyérpusztítóval több” — mondja tréfásan. — „Mind halandók vagyunk” mondja szomorúan. Vagy nem is mond semmit és agyában, mondatba sem foglalva, kavargó a határozatlan, öntudatlan fájdalom vagy öröm. Múlt emléke, jövő reménye épp ily formátlanul cikázik végig a lelkén.

Az egyiknek a biblia, az imakönyv kell, hogy valamiképpen formát öltjön előtte a végtelenség problémája és egyszerű lelkével valamelyes megoldást is találjon rá. A másik Kantot

olvassa — ugyanezért, csak azzal a különbséggel, hogy ő már tisztában van a megoldás felállításnak lehetetlenségével. És a *Faust-ban* megtalálja a maga küzködő, vergődő, kutató lelkének képét. Eddig nem tudta, hogy *ilyen*, hogy *ez* az a határozatlan nyugtalanság, mely lelkében lakott. Most magára ismer, sőt: tisztábban látja magát, mint valaha — és ki van elégtve.

De még csak a végtelenséggel „végeztünk”, az öröm és a fájdalom szavával nem. Mi, közönséges emberek, mondok, nem találjuk meg ezt a szót. Ujjongunk, sírunk, banalitásokat mondunk, hallgatunk. Oly nehéz a szót megtalálni még a költőnek is, hogy sokszor ő is a hallgatást választja és ránk bizza, hogy a maga némaságában érezzük azt, aminek a kifejezésére nem vállalkozik. Ki ne ismerné Petőfinak azt a kis versét, mely egyszerű szavakkal azt mondja el: hogyan siet anyjához a költő, tervezgetvén: „mit mondjak majd először is kedvest, szépet neki?”... Ki ne emlékeznék a vers utolsó soraira:

„... S én csüggttem ajkán *szólanul*,  
Mint a gyümölcs a fán.”

De amikor a költő így hallgat, akkor tulajdonképpen *muzsikál*. Vagyis elhallgatja a szót, mert fél, hogy még ő is csak banalitást tudna mondani — és felrázza bennünk a hangulatot, az érzést szó nélkül: mint ahogy a muzsikus teszi. Kellő pillanatban a hallgatás, a „három pont” kifejezőbb a szónál.

*Jótevők* a költő, akár beszél, akár elvisz bennünket a muzsikáló hallgatás küszöbéig. Amikor megrázottan, könnyezve hallgatjuk: akkor teljesednek csak igazi, tudatos élményé saját életünknek öntudatlan tompultságban, némán végigélt tragédiái, melyeknek nagyságát csak homályosan sejtettük vagy egyáltalán el sem hittük, mert nem volt, aki méltó szóba foglalja. Éreztük ezeknek a szavaknak szükségét. A hírlapokban megjelenő gyászjelentések egytől-egyig tobzódnak a szuperlatívuszokban. Fájdalomtól megtört szívvel... porig sújtottan... a legjobb ... a leggyöngédebb ... a legszeretettebb ... Olyan egyformák ezek az ezerszer és ezerszer ismétlődő szavak, hogy már nem is jelentenek semmit: pedig a szegény, néma fájdalomra kárhoztatott átlagember törekvése van bennük, hogy a tragédia páthoszáig emelkedjék egy olyan pillanatban, amikor szenvedése bizonyosan fölér a tragikus hős szenvedésével.

A Shakespeare-tragédia közönsége és a regényolvasó cselédleány, aki boldog, ha sok baja mellett olvasás közben jóízűen *kisírhatja magát*: ugyanannak a szükségletnek kielégítését keresi. A kielégítés módjainak értékbeli különbségeiről később lesz szó; itt csak a szükségletre gondolok és újra mondom: jótevők az, aki szót ad a fájdalomnak és öntudatossá teszi a homályos élményt.

Az öröm szavát ritkábban találja meg a költő; az öröm fáraszt, ha bőbeszédű; az öröm

nem oly változatos, mint a fájdalom. Különösen a tiszta, zavartalan öröm. Például a vígjáték-irodalmat majdnem teljes egészében ki kell kapcsolni az öröm kifejezései közül: ott vagy kisebb bajok jórafordulásáról van szó s az örömet csak a kedvező befejezés néhány sietős szava hozza; vagy, ami még gyakoribb: a *káröröm*, mások ki-nevetése okoz kellemes érzést. Az idyll-költészet a nagyvárosi ember sóvárgásából fejlődik ki; ennek lappangó szükségleteit szolgálja a természetes élet örömeinek rajzával: semmit sem könnyebb megunni, mint ezt a költészetet. Az öröm, úgy látszik, nem oly intenzív érzés, mint a fájdalom: ezért nem oly erős szükségletünk, hogy olvasmányainkban keressük hozzá a szavakat. Van egy-egy költemény, mely halhatatlan szavakba öltözteti. Petőfinek és Schillernek néhány sora zsong most a fejemben.

„Kedvemnek ha magja volna,  
Elvetném a hó felett,  
S ha kikelne, rózsaeerdő  
Koszorúzná a telet —”

énekli a magyar költő. És véletlenül ugyanabban az ujjongó ritmusban, amely Beethovent a IX. Szimfónia kórusára ihlette:

„Freude, schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken,  
Himmlische, dein Heiligtum.”

. . . Igen, vannak pillanataink, amikor át tudjuk érezni az örömnél, a szeretetnél ezt a fokát:

„Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuss der ganzen Welt!”

— De ezek a pillanatok, sajnos, ritkák, *ezt* a szükségletet nem érezzük oly gyakran és ki-  
elégítését nem követeljük annyiszor a költőtől,  
mint a másiktól.

A fájdalom és az öröm kifejezése mellett  
leghevesebben megnyilvánuló szükségletünk:  
szenvedélyeink kifejezése. Az emberi szenvedé-  
lyek semmit sem változtak évezredek alatt. Tett-  
ben való kitörésüket talán enyhítette, megritkí-  
totta évezredek kulturális és társadalmi fejlő-  
dése ... bár a világháborúnak ösztönfelszaba-  
dító évei óta kénytelenek vagyunk igen vékony-  
nak tartani a ránk rakódott kulturális mázt és  
igen gyöngének a társadalom szenvedély-lefojtó  
kötelékeit. Szavakban való megnyilvánulásuk  
azonban, — ha az átlag-emberre gondolunk —  
semmiesetre sem változott sokat. A parasztle-  
gény fokost, bunkósbotot vagy kést ragad félté-  
keny dühében, a viceházmester revolvert, az el-  
hagyott leány vitriolos-üveget: egy kiáltás, egy  
káromkodás, egy durva szitok... a művelt  
átlag-ember talán hallgat, talán káromkodás tör  
ki belőle is: a „tragédia” bekövetkezik egyetlen  
szívbemarkoló szó nélkül. A szerelmes azt hiszi,  
hogy szenvedélye más és különb, mint amit ed-

dig a világ valamennyi szerelmese érzett. Bizonyos szempontból igaza van; de mit ér ezzel az igazsággal, amikor ki akarja fejezni? Apróhirdetésben olvastam egyszer: „szeretlek, édesem, ahogy soha még ember nem szeretett.” Elhiszem, hogy szubjektíve igaza volt az apróhirdetés szerzőjének; de rőfnyi hosszúságú *drága* ömlengése azért mégis banalitásokkal volt tele; a maga egyéni érzését, szenvedélyét kénytelen volt a komikumig elkoptatott közhelyekkel kifejezni. Ha műveltebb és több önkritikája van: hallgat.

Ezért jótétemény a szerelmi líra, Petrarca szóvirágos szonettjeinek ideál-imádó epekedése éppen úgy, mint a modern ember számára Ady harcoló-gyötrődő szerelmi költészete; a népdal ismeretlen nagy költőinek annyi egyszerű és az örök, általános érzést kifejezni tudó alkotása; ezért jótétemény *Romeo és Julia* szerelmes páthosza, *Othello* szenvedélyének kitörése és az a sok ezer vers, regény, dráma, mely mind a *mi* szenvedélyeinket önti szóba.

A szerelmi kielégülésnek éppenséggel nem lenezésre méltó eleme van abban, hogy Romeo vagy Julia, Saint Preux vagy az „új Héloise” helyébe képzeletben magát az olvasó férfi vagy nő és olyan izgatottságot érez az akadályok láttára, olyan gyönyörűséget a szerelmesek boldogságán, olyan tragikus megrázkódást pusztulásuk miatt, mintha róla és az ő szerelméről volna szó. Hogy önmagunknak ez a beképzelté a költő alakjaiban nem káros-e néha, arról később lesz



még alkalmam beszélni; itt csak a tényt állapítottam meg.

A szerelmesnek, aki a szürke modern élet hétköznapi viszonyai közt kénytelen udvarolni, vőlegénykedni és megházasodni: a lelkében rejlő romantikát és szépségkultuszt hozza napvilágra az, amit nagy szerelmesekről olvas. Az elnyomottnak uralkodásvágyát, a szegénynek a kincsre, pompára, kényelemre való vágyakozását szolgálhatja a könyv (jól vagy rosszul). A tökéletes Jókai-hősök, a Kárpáthy Zoltánok és Berend Ivánok a maguk hihetlenségében is ezernyi fiatal rajongóra találnak, s itt mondani-valóim tervének elébevágva meg kell jegyezmem, hogy ezeknek az alakoknak hatása veszedelmes lehet talán a fiatal lányokra, akiknek igényeit túlságosan megnövelik, — de mint ideálok csak használhatnak a serdülő fiú-olvasóknak. Ezeknek a sikerét sem okolhatja meg egyéb, mint hogy a fiatalember, aki olvas róluk, magát képzele Kárpáthy Zoltánnak; a leány pedig egy Kárpáthy Zoltánt képzel el — magának.

Hogy szavaltuk, játszottuk mi diáktársaimmal, tizenhat-tizenhét esztendőskorunkban, Rostand Cyranóját! Csak partnert volt nehéz találni a kettős-hármas jelenetekhez. Mindenki az orr-dikciót, a vivó-balladát akarta előadni: Cyranonak, az elmés, diadalmas Cyranonak képzelni magát.

Micsoda sikert arat a „vurstli” Vitéz Lászlójától, Hugo Ruy Blas-án keresztül, Molnár Fe-

renc *Hattyú*-jának házitanítójáig mindenki, aki bunkóval vagy szóval „odamond” a hatalom, a tekintély képviselőinek! Nem azért tombolunk lelkesedésünkben, mert igaznak tartjuk ezeket a szólamokat. Az igazság meghallgatása magában véve sohasem szerez olyan hangos, tomboló örömet az átlag-embernek ... Egy személyt látunk, aki „odamond” — és ebben a személyben magunkat; magunkat, akik dehogy is mertük a hivatalfőnökünknek elmondani, ami a szívünket nyomta. Ezért választják a szociális propaganda eszközüül oly gyakran, — a művészet rovására — az irodalmi formát: bármily kevésbé *ember* is a szerző szócsöve, elég neki egy név, elég a csontvázára ráhúzott nadrág, hogy az olvasó vagy a színházi közönség önmagát lássa benne, ha a szájaíze szerint beszél.

Így vagyunk fölváltva arisztokraták és demokraták olvasás közben (mind, kivétel nélkül, a szociáldemokrata nevelésen keresztül ment munkás is) aszerint, hogy az irodalmi műnek diadalmaskodó vagy elbukott, rokonszenves vagy ellenszenves alakja melyik álláspontot képviseli. Nagy általánosságban talán lehet e tekintetben valami haladást észrevenni a demokratikus érzület felé. A görög klasszikus tragédiák és a francia klasszicizmus közönsége még királyok, nagyurak sorsát tudta csak tragikusnak látni; a klasszikus esztétika szerint annál tragikusabb a bukás, minél magasabbról történik. Az átlag-ember a tragikus „megrázkódás” mellett

valami önző örömet érezhetett, hogy ő a maga kicsinységében kívül áll ezeken az eshetőségeken. Ez az önző öröm gyakran átcsillámlik a klaszszikus tragédiák kórusain. És mégsem hiszem, hogy ezek a művek annyira elragadhatták volna a maguk közönségét anélkül az öntudatlan belső érzés nélkül: most, míg a színpadon Oedipust játsszák, *én* vagyok Oedipus, *én* küzködöm a lebírhatatlan végzettel, *engem* kísértének régmúlt idők öntudatlanul elkövetett bűnei.

A vígjátékban, a középkori francia *fabliau*-kban (verses elbeszélések a világ vándor mesekincséből), az állalmesében, a Nyugateurópa-szerte elterjedt Róka-regényekben, a renaissance novella-irodalmában s ennek nyomán Shakespeare egyes darabjaiban is már szóhoz jut az erősödő polgári réteg, mely önmaga képét, saját világlátását, erkölcsi felfogását követeli meg az írótól, vagyis kényelmesen bele akarja képzelni magát abba, amit olvas. A XVI—XVII. század kalandor-regényei, a XVIII. század polgári regényei és drámái óta folytonos a haladásnak ez az iránya a *Germinal*-ig és a *Takácsok*Ág. (Az *Éjjeli menedékhely* már túlmegy a határon; azt már csak titkos borzongással: hát idáig is lezülhetünk mi emberek? *felülről*, kuriózumképpen nézi a közönség.) De bár az öntudatra ébredt széles néprétegek megkövetelik is, hogy önmaguk reális tükörképét láthassák: sohasem múlik el az az öntudatlan vágyuk, hogy „magasabb”

helyzetbe képzelhessék magukat, gazdagok legyenek, parancsoljanak.

Ez is el nem hanyagolható szükséglete az emberi léleknek; ezt is lehet jól és rosszul, művészi és művészietlenül, erkölcsileg hasznosan és károsan kielégíteni.

Levezetője ennek a szükségletnek az, amit széles értelemben *mesének* nevezhetünk. A mesének kétségtelenül fontos, de nem legfontosabb eleme az, hogy — történik benne valami; hogy a történés, az események változatos, meglepő sora elszórakoztat bennünket. Nem legfontosabb, még a gyermeknél, a gyermekmesénél sem; s ha a népmesét, az állatmesét, az Ezeregyéjszakát, a kalandos legendákat, a lovag- és kalandorregényt, s a mai betörő- és detektív-történeteket (lélektani szempontból teljes joggal) egy kalap alá fogjuk: be kell látnunk, hogy legfontosabb elemük: *kivel történik mindez?* A válasz: velem, az olvasóval, a hallgatóval. A gyermek Jancsi vagy Juliska helyzetébe képzeletben magát és megkapja azt a fantasztikumot, amivel szűk gyerekszobája nem szolgál neki. A nép királyokról mesél és királyokra' aggatja fény, pompa, hatalom után való vágyakozását. Az elnyomott harmadik testvér, a személen tengődő táltoscsikó, a parasztlegény, aki megkapja a király lányát és „fele királyságát”: csupa beszédes szimbólum. Az állatmese az elnyomott közember rejtett bosszúja a papságon és a nemességen. Az Ezeregyéjszaka a materialista keleti

képzelet kielégülése szerelemben, vérben, perverzításban, gazdagságban és hatalomban. A szentek legendái közt sok az ismeretlen Kelet országaiba vivő kalandos történet (Szent Elek legendája) — s ez a mese-szükségletet szolgálja ugyanakkor, mikor a vallásos exaltációt is kielégíti. A többiekénél, amiket felsoroltam, már nem is szükséges ez a részletezés: nyilvánvaló, hogy mindig, mindenütt a magunk életéből hiányzó, helyesebben: ott föl nem ismert, tudatossá nem vált kalandos, mesés elemet keressük, magunkat helyezük a történés középpontjába és csak magunkra vonatkoztatva érdekel ez a történés. Ebben egyforma a gyermek és az öreg, egyforma az egész emberiség, gyermekkorában és ma — és a kulturális különbség is csak ízlésbeli árnyalatokat jelent a szükségletek kielégítésében, de nem változtat a szükséglet lényegén.

... Ha egy sima, kerek tó közepén ülünk csónakon, s a tó partja körül van rakva lámpákkal: úgy látjuk, mintha a lámpáknak a vízben tükröződő fénye megannyi kerék-küllő gyanánt tartana felénk, mint középpont felé. És hiába evezünk tovább: a középpont mindig a mi csónakunk marad. A szemünk már így van berendezve.

Ezt a hasonlatot, anélkül, hogy egy cseppet is sántítana, átvihetjük az olvasás lélektanára, öntudatosan vagy öntudatlanul, de középpontjai vagyunk annak, amit olvasunk, legyen az görög tragédia, detektívregény vagy lírai vers. Sa-

ját életünk öntudatossá nem vált, tehát hiányzónak érzett, — vagy öntudatossá vált, de kifejezésre nem találó elemeit keressük minden olvasmányban. Ez a felelet arra a kérdésre, hogy *miért olvasunk?* — és ezt a kérdést csakugyan föl kellett vetni, erre a kérdésre választ kellett adni, mielőtt az olvasás művészetével foglalkozhatnánk.

## IRODALOM ÉS NEM-IRODALOM

Az öntudatlan cél, mely a könyvet kezünkbe adja, mindnyájunkban ugyanaz. Ha aztán gondolkozni kezdünk és szóba akarjuk foglalni, hogy miért is olvasunk voltaképpen, *ez* a szó ezerféle lehet korunk, műveltségünk, lelkiállapotunk szerint. Akarhatunk egyszerűen szórakozni, akarhatunk erkölcsileg fölemelkedni, nemesedni, tanulni; akarhatunk nevetni és sírni, akarhatjuk érzékeinket csiklandoztatni, akarhatunk borzadni, remegni, feszült érdeklődés közben önmagunkról, napi gondjainkról megfeledkezni, stb. Ha az író megadta azt, amit vártunk tőle, azt mondjuk, hogy a műve *szép*.

Már most: a könyv-kultúrának, az olvasás művészetének egyetlen, alapvető kérdése az, hogy csakugyan szabad-e, lehet-e *szépnek*, esztétikai értékűnek nevezni minden könyvet, mely ezt a hatást eléri; eléri-e ezt a hatást minden igazán szép könyv; és minthogy a kérdés két első részére nyilván csak tagadó lehet a válasz, ha az olvasóközönség nagy tömegeire gondolunk: van-e valami biztos mód annak megállapítására, hogy egy könyv „szép”, tehát művészi alkotás-e; irodalom-e, vagy nem irodalom?

Vannak-e olyan kritériumok, olyan ismerető jelek, amelyeknek alapján valami tekintélyes fórum azt mondhatta az olvasónak: ez a mű nem szép, szegyeid magadat, ha tetszik neked; ez a mű szép, titkold el, ha unatkoztál az olvasása közbeni?

Ha ilyen élesen állítjuk fel a kérdést s rövid igennel vagy nemmel követeljük rá a választ: ez a válasz is csak tagadó lehet. Valóban, abszolút esztétika nincs, abszolút szép nincs, tehát olyan abszolút tekintélyű kritika sem képzelhető el, amely akár egy kortárs, akár egy régi művész alkotásáról tökéletes és csalhatatlan ítélet mondjon. Ami pedig a közönség ösztönszerű tetszését vagy nemtetszését, érdeklődését vagy unalmát illeti: ennek legmélyebb okai — láttuk az előző fejezetben — egyáltalán nem is esztétikaiak. Lehetséges tehát, hogy az esztétikának (ha nem is abszolút érvényű, de általánosan elfogadott) szabályai szerint *szép* mű valamilyen tulajdonságával és hiányával vét az olvasó öntudatlan szükségletei ellen és akkor őszintén soha nem fog tetszetni neki; s ugyanígy a *nem-irodalom* nagysikerű termékeiben mindig van valami, ami kiszolgálja ezeket a szükségleteket legalább egy ideig — s amíg ez az idő tart, addig a mesterember-író divatban marad, őszintén tetszik az olvasóknak és az esztétika, a kritika tehetetlen vele szemben.

Így áll a dolog, ha igennel vagy nemmel akarunk válaszolni a kérdésre. De szerencsére,



igen és nem között ezer árnyalat van, főként pedig: ezer lehetőség az olvasóközönség művelésére, szemének felnyitására. Ha nem így volna, igazán fölösleges lenne esztétikával, kritikával foglalkozni, fölösleges lenne többek közt ez a könyv is és kardcsapás nélkül át kellene engedni a teret a nem-irodalomnak, a mindenkori divat rövid-életű kedvenceinek.

Mégis csak vannak olyan szempontok, melyeknek segítségével — akár a hivatalos esztétika tekintélye nélkül is — kiki megpróbálhatja eldönteni: vájjon művész-e, akit olvasok, vagy dilettáns, vagy mesterember? Az olvasó igenis eljuthat odáig, hogy mérlegelje magában: miért művész ez az író, noha — bevallom — untat néha; és miért mesterember ez a másik, noha — szégyen, ami szégyen — nagyszerűen elszórakoztat? És végül eljuthat odáig az olvasó, hogy fizikai gyötrelmet szerez neki az abszolút művésziétlenség egy művészi igényekkel fellelő olvasmányban, — e gyötrelmekért pedig intenzív gyönyörűség kárpótolja, amikor tudatosan élvezett művészi szépséggel áll szemközt.

Az olvasónak, mint a három kérőtől körülrajongott leánynak, a dilettáns és a mesterember többé-kevésbé tolakodó udvarlását kell visszavernie, hogy aztán a művész karjaiba vesse magát.

A dilettáns inkább önmagára nézve káros és veszedelmes, mint az olvasóra. Könnyű felismerni, mert rendesen becsületes és jószándékú,

legalább az írásaiban. Személyes lélektanával nem foglalkozom, ezzel az olvasónak nincs baja. A dilettáns meggyötörheti tolakodásával a megérkezett írot (lásd Horatius szatíráját, mely egyben azt is bizonyítja, hogy a dilettáns típusa elég régi) — károssá válhatik környezetére nézve önhittségével, korlátoltságával (lásd Daudet nagy gyűlölettel rajzolt *raté*-it, különösen *Jack* című regényében) — kellemetlen órákat szerezhet a kiadónak is, de a közönség, ha egyáltalán eljut a közönség elé, hamar fölismeri és végez vele. Ismétlem, irodalmi szándékaiban rendesen becsületes a dilettáns: művészetet, komoly művészetet akar produkálni. Többnyire nagy, mindent átfogó témákat választ, amikhez nála nagyobb legénynek sem mindig volna ereje. A modern realisták közelfekvő témái és természetes, közvetlen stílusa, éppen úgy, mint a nagyközönséggel, a dilettánsokkal is elhitették, hogy „ilyesmit akárki írhat” — s így születnek meg azok a dilettáns alkotások, amelyekből tüstént kiderül, hogy nem is olyan könnyű dolog egyszerű jelenségeket egyszerűen leírni: *valami* hiányzik a munkájukból és ez a valami — minden. A dilettáns stílusa, még ha korrekt is, (de rendesen nem az) föltétlenül színtelen, banális vagy meszterkélten, elviselhetetlenül sallangos. Már valamelyes színvonalat jelent, ha azt mondhatjuk róla, hogy észre lehet venni rajta egy bizonyos író stílusának hatását. Lesz még alkalmunk meglátzni, hogy milyen nehéz dolog egy stílus jellemző

vonásainak tudatos felismerése. De éppen ezért az utánzó is csak a legkirívóbbakat látja meg s ezeket a maga ügyetlenségével még kirívóbbá teszi. Ez a magyarázata annak, hogy nagy művészek hibáit mindig epigonjaik munkáiban ismerhetjük fel legszembeötlőbben.

De a dilettáns rendszeren nem is emelkedik odáig, hogy egy valakinek epigonja legyen; benne a kor minden kifacsart banalitása összegyűl, formátlanul kavargva. Az *embert* nem tudja a maga szemével látni, hanem legjobb esetben egy bizonyos író alakjain keresztül, legtöbbször pedig egy általános sablon szerint, amelynek sem az élethez, sem az igazi irodalomhoz nincs köze.

A dilettánsról elég ennyi; minthogy sem stílusával, sem alakjaival, sem mesélőkészségével nem tudja lekötni az olvasót (hiszen ha mesélni tudna, már nem volna dilettáns), tehát nem veszedelmes.

A *mesterembert* komolyabban szemügyre kell venni. Két területen érvényesül manapság: a drámában és az elbeszélő irodalomban. A drámaíró mesteremberrel itt nem foglalkozom, mert az ő munkáit nem igen szokás olvasni: azok csak a színpadon élnek. A költő-drámaíró műve is a színpadon van igazán otthon, de ezernyi tulajdonsága van, amely olvasás közben is érvényesül. A drámatechnika annyira *mesterség*, hogy a legnagyobb költő sem hanyagolhatja el büntetlenül a fogásait (Shakespeare épp oly ügyes mesterember volt, amilyen istenáldotta költői láng-

ész) — és viszont hideg matematikai számítással, ügyességgel, mesterségbeli tudással sokáig el lehet leplezni a színpadon a költői lélek hiányát; meg lehet rázni, meg lehet ríkatni és kacagtatni a nézőt. De tessék pl. egy Bernstein-darabot elolvasni! Milyen kevés marad meg a színpadi hatásából! És mennyi új értéket veszünk észre a színpadon sokszor látott Shakespeare vagy Ibsen olvasása közben!

A líra terén ma nem igen beszélhetünk mesteremberről: lírikusnak, még elismert lírikusnak lenni is, nem olyan gyümölcsöző foglalkozás, hogy számító lelkeket túlságosan csábíthatna. A dilettánsok száma, természetesen, légió, hiszen minden ember érez, ha nem is gondolkodik minden ember.

Mint hogy a színpadi mesterember műve könyvalakban nem igen kerül a szemünk elé, a lírai dilettáns alkotásai pedig senkire sem veszedelmesek: az irodalom és nem-irodalom kérdését elég lesz az elbeszélőművészet, főképpen a *regény* szempontjából tárgyalnunk.

A művész és a mesterember megkülönböztetése nem olyan egyszerű, mint a művészé és a dilettánsé. Ez utóbbi megkülönböztetésnek alapja tisztán a tehetség; a művész és a mesterember között morális különbség is van. Mesteremberré válhatik a művész is, ha erkölcsi alapja gyöngé, ha nem tud ellenállni a nyomorúság kényszerének vagy az anyagi siker csábításának. És sok mesterember lehet, akiben megvolt a művész

matériája, de erkölcsi alap híján prostituálta a művészetét. Éppen ezért gyakran igen nehéz a határt megvonni kettejük közt. Már pedig ezt a határt meg kell vonnunk valahogy, ha komoly lelkgazdagodást, művészi élvezetet akarunk keresni az olvasmányainkban.

Azokat a pozitív értékeket, amelyeket az igazi művészen tudunk kell felismerni, méltányolni és élvezni, itt csak érinteni fogom, hiszen ezeknek részletes boncolása lesz e könyv legfőbb tárgya. Most azokat a művészi és erkölcsi negatívumokat veszem inkább szemügyre, amelyek a népszerű mesterember-munkát, a művészi munka veszélyes konkurrenciáját, nyilvánvalóan megkülönböztetik ettől tartalom és forma tekintetében.

1. A *tartalmon* kezdem, mert a mesterember, természetesen, ahhoz a kevésbé fejlett ízlésű közönséghez fordul, melynek a forma kérdései iránt még nem sok érzéke van.

A mesterember kitűnően tudja, vagy legalább is helyes szimattal érzi azt, amit az *Olvasás lélektanáról* szóló fejezetben elmondtam. Célja az, hogy minél több olvasó képzelhesse bele magát regényének helyzeteibe, hőséne alakjába; minél több öntudatlan hiány-érzetet elégítsen ki. Ez, sietek megjegyezni, „oly cél, minőt óhajthat a kegyes;” a művészen ugyan egyéb céljai vannak írás közben, de annál nagyobb szerencse, ha ezt is eléri. A mesterember hibája

— és bűne — nem a célban, hanem az eszközben van.

Ezt a célt kétféleképpen lehet elérni. Vagy olyan mélyre nyúlunk be az emberi lélekbe, hogy elérjük a gondolatok, érzelmek közös gyökereit, s akkor az olvasó — több-kevesebb fáradtsággal megtisztogatván az alakot a véletlen külsőségektől — magára fog ismerni. Ezt teszi a művész; erről a módjáról az emberábrázolásnak később szólok.

Vagy pedig óvatosan elkerüljük a lélek mélységeit és megmaradunk olyan általánosságok mellett, mint a „Szolgálati időm emlékére” című katonaképek. Ezekon tudvalevően egy fejjetlen baka vagy huszár látható, *megszólalásig hű* egyenruhában, harcias requizitumokkal körülvéve. A kiszolgált hadfinak nincs egyéb dolga, csak saját fényképét kell beragasztania a fej helyére.

Az író-mesterember több-kevesebb részletességgel — aszerint, hogy idealista vagy realista divat van-e — megrajzolja az ... egyenruhát és a katonai requizitumokat, tehát az összes könnyen látható külsőségeket. A fejet pedig üresen hagyja. Kiki odateheti a magáét, anélkül, hogy bármiféle lelki elmélyedésre, önmaga elemzésére szüksége lenne. Nini, ez a hősnő is „rokonszenves, csinos, szőke (vagy barna) fiatal lány” — akárcsak én!

A hős vagy hősnő társadalmi helyzete szoros összefüggésben van a kor divatjával és az ol-

vasóközönség összetételével. A tárcaregény születésének idején a kispolgár szentimentális demokráciáját és a munkásság önértetét kellett kiszolgálni, de egyben mindkettőnek titkos vágyát is az előkelő név, rang és vagyon után — és mindenekfölött a *mese*, a borzongató, izgató mese naiv vágyát. Így keletkeztek Londonban *London titkai*, Párizsban *Párizs titkai*, nálunk (ha nem is hasonló szociális körülmények között, inkább irodalmi hatás alatt) a *Pesti titok* és *Hazai rejtelmek*, sötét gazemberekkel, a társadalom mocsarában nyíló szüzi virágokkal és igazságszolgáltató álruhás hercegekkel. Ez a műfaj, ezek az alakok még máig is élnek, pl. a francia boulevard-lapok regényrovatában.

Később jobban differenciálódott a közönség; ma már érdemes úgyszólván foglalkozási ágak szerint gyártani a regényeket. A fiatal lányokra számító irodalmi alkotások Marlitt idejében még földbirtokosok, előkelő hivatalnokok, sőt arisztokraták leányairól szóltak; ma a gépírókisasszony történetének megírása jobban „kifizeti magát”, de persze csak akkor, ha a végén méltóságos asszony lesz belőle.

De azért a mesterember-irodalomnak mégis csak egy része — számszerint nem is legjelentősebb része — az, amelyik ilyen módon veszi tekintetbe az olvasó társadalmi helyzetét. Ohnet vagy Beniczkyné (az élőkről itt nem beszélek) nem foglalkoztak a maguk korabeli varrólánnyal, postáskisasszonnyal, nevelőnővel, polgár-

asszonnyal. Tudták, hogy megfoghatják mind-ezeket egy egészen biztos eszközzel: egyenesen az arisztokráciát szerepeltették a számukra írott regényekben, legföljebb a nemességhez, a „nagy-polgárokhoz” és a művészet vagy a politika nagyságaihoz ereszkedvén le.

Ezeket az alakokat rajzolták aztán a „szolgálati időm emlékére” rendszer szerint. Felöltöztették az előkelőségnek hazug cafrangjaiba. Olyanok voltak ezek a grófok és grófnék, amilyenek a naiv kispolgárlány vagy asszony képzelhette őket. Csakhogy nem a népmese királyainak egyszerű naivságával, hanem a banalitás és a többé-kevésbé ügyes mesterkedés eszközeivel megrajzolva.

Ohnet népszerűségét haláláig nem sikerült megingatni. Jules Lemaître és Anatole France gyilkos kritikái csak annyit értek el, — az utóbbinak szavai szerint — hogy „az emberek még mindig olvasták Ohnet-t, de legalább nem dicsekedtek vele többé.” Ma is megvan a közönsége. A magyar Ohnet, Beniczkyné Bajza Lenke nem volt olyan ügyes mesterember, jóhiszeműbb is volt, de életében ugyanúgy uralkodott a magyar közönségen, mint Ohnet a francián. Apám érdekesen rajzolta meg memoárjaiban ennek az asszonynak lebírhatatlan hatalmát.

„Egyetlenegy regényírója van a nyolcvanas-kilencvenes éveknek, aki a szerkesztőnek mindig kész regénnyel kedveskedik. Asszonyoknak, leányoknak ő a legkedvesebb írója. Csupa hercegek, grófok a hősei, a regény végén



rendszerint kisül, hogy az inas is gróf, legalább is báró. Az irodalomtörténet szomorú korszaka ez; Beniczkyné híg regényeinek több olvasója van, mint Jókai regényeinek. Csakúgy falják regényeit úriasszonyok, úrileányok és szobaleányok mind közönségesen. December elején kérek regényt a kegyelmes asszonytól, karácsony ünnepére már hozza is az inas (vájjon nem gróf-e?), aranyos cérnával van átkötve a kéziratcsomó. Bizonyos, hogy kétheti munka a félesztendőre való regény. Rettenetesen szégyellem magamat magam előtt, de hiába, a közönség ízlése nem ismer tréfát. Térdet-fejet kell hajtanom előtte. A kihordó újságolja, hogy az emeletről lekiáltanak a kisaszonyok: van-e a lapban Beniczkyné-regény? Ha nincs: csalódottan biggyeszti félre eperajkukat; ha van: elébe szaladnak, kitépik kezéből az újságot.” *Benedek Elek: Édes anyaföldem, II. 52.)*

Beniczkyné helyét azóta ügyesebb magyar és külföldi mesteremberek foglalták el; ezeket még mindig többen olvassák, mint az igazi írókat; még mindig érdemes fölvetni azt a kérdést: miért? Ez a kérdés aztán közelebb is visz bennünket annak az előbb fölvetett kérdésnek megoldásához: lehet-e a művész és a mesterember között felismerhető határvonalat húzni és hogyan?

Sue és idősb Dumas ugyanonnét veszik legnépszerűbb alakjaikat, ahonnan Victor Hugo és Jókai, vagy némelykor Dickens. Sőt ez a három költő kétségtelenül sokat tanult ettől a két mesterembertől. Balzac, aki húsz és harmincéves kora között is — Balzac volt, ebben az időben a kiadók megrendelésére csupa népszerű mesterember munkát írt, amit sohasem jelzett a nevé-

vel és nem vett fel később elismert művei közé. De ezekben is visszatérnek néha mesterember-munkáinak emlékei. . . Nála tehát még azt sem mondhatjuk, ami különben sem sokat segítene az olvasón, hogy a *tehetség* alkotja a választóvonalat.

Ha a stílus és a művészi megformálás kérdéseit későbbre hagyjuk, a mesterember népszerűségének s egyben a művésztől való megkülönböztetésének kérdésére a következő egységes választ adhatjuk.

A mesterember azért népszerű, mert semmi fáradságot nem szerez az olvasónak, amikor az önmagát akarja idegen alakba, idegen környezetbe beleélni. A mesterember nem olyannak rajzolja az embert és a világot, *amilyen*; nem is törekszik erre; olyannak rajzolja, amilyennek a felületes átlagember önmagát és a világot *képzeli*. Meghajol e felületes, konvencionális és a divattal változó elképzelések előtt és nem is próbálja módosítani őket. (Sue például vakmerőnek látszott, amikor a mocsárban nyíló liliomot fölfedezte: pedig ellenkezőleg, a gyermekkorát élő liberalizmus és demokrácia egyenesen követelte ezt a megható ellentétet.) A mesterember is mindenkihez akar szólni, a művész is; de a mesterember a mindenki szemével lát, a művész a magáéval. A művész-alkotta alak lehet egyéni, lehet általános emberi: a mesterember-alkotta alak *banális*. A művész alkotásában az átlagember nehezebben ismeri fel önmagát, hiszen ön-

magát sem ismeri olyan mélyen, olyan közelről s nem is mer oly bátran belenézni saját lelkébe, hogy a hasonlóság feltűnhetnék neki. A mesterembernek hálás, amiért olyan könnyűvé és kellemessé tette a felismerés munkáját.

A mesterember alkonya a nagyközönségnél akkor következik be, ha annak a világfelfogásnak, politikai áramlatnak vagy akárcsak azoknak a társadalmi külsőségeknek is elmúlt a divatja, amelyek népszerűvé tették. Amelyik mesterember túléli a divat külsőségeinek megváltozását, abban már van valami művészi érték: ha más nem, a mesélőkészség, a fantázia, mint pl. idősb Dumas-ban.

Az igazi író művének nem árt a divat változása. Sőt talán használ, mert az olvasó kénytelen az alakjait úgyszólván levetköztetni; megfosztani a ránézve már idegen külső sallangoktól és csak azt nézni bennük, ami örök emberi. És csak azt az egy tanácsot adhatom a jószándékú olvasónak, aki a maga erejéből próbál a népszerű mesterembertől az íróművész őszinte élvezéséig föl-emelkedni: iparkodjék képzeletben lehámozni egy könyv hőséről társadalmi állását, külsejének, ruházkodásának részleteit, azokat a semmitmondó jelzőket, amelyeket a szerző ráaggatott: „nagylelkű” vagy „dacos” vagy „melegszívű” — s ami az alak cselekedeteiből vagy szavaiból e nagy kivonási művelet végén megmarad, abból próbáljon képzeletében eleven embert alkotni. Nem nehéz feladat ez — illetve: vagy könnyű-

szerrel végre lehet hajtani, vagy egyáltalán nem. Hamlet, Raszkolnyikov s ezer más dráma és regényhős kibírja ezt a nagy vetkőztetést: ember-testvérünk marad s egyéniségére ráismerünk tökéletesen megváltozott körülmények között is. Ha pedig ez sikerült: akkor az író — író. Ha nem: mesterember, vagy legalább is ebben a művében elalkudta írói tehetségét.

A mesterember és a művész alkotása között nagy szakadék van *erkölcsi hatás* tekintetében is s erről még a tartalommal kapcsolatban akarok beszélni, mielőtt a stílus, a forma kérdéseire rátérnék. Ez az erkölcsi hatás teszi megokolttá azt, hogy ily sokat foglalkozom az irodalom és nemirodalom kérdésével. Hiszen enélkül könnyű volna belenyugodni abba, hogy van egy sekélyesebb irodalom a „nagy tömegek” és egy mélyebb irodalom a „kiváltságosak” számára. Ebbe azonban nem lehet, nem szabad belenyugodni, először, mert nem igaz: Tolsztoj és mások példája bizonyítja — nem is beszélve magának a *nép-költészetnek* remekeiről, — hogy *lehet* igazi költészettel is hozzáférni a tömegekhez; másodsor, mert ha igaz volna is: a mesterember-irodalom nemcsak esztétikai, hanem erkölcsi mínuszt is jelent s a tömegeket nem szabad az igazi művészet erkölcsi plusz-ától megfosztani.

Erkölsileg káros a mesterember-irodalom már pusztán a banalitásával is; azzal, hogy nem kényszeríti az olvasót saját lelkének mélyebb megismerésére. Az „ismerd meg önmagadat” a

legfontosabb erkölcsi parancsok közé tartozik, úgyszólván alapja minden morálnak. Ennek az önmegismerésnek megbecsülhetetlen eszköze lehet az olvasás, hiszen — mondottam — olvasás közben válik bennünk tudatossá, eközben talál kifejezésre sok minden, amit tompa öntudatlanságban éltünk át.

Az igazi író — anélkül, hogy prédikálna — egyszerűen a dolgok őszinte megmutatásával rávezethet bennünket „éltető hazugságaink” fölismerésére; ráébredszhet arra, hogy csupa önzésből és kényelemszeretetből mocsárban fetrengtünk; hogy nem teljesítettük kötelességünket sem önmagunkkal, sem a hozzánk tartozókkal s még kevésbé a társadalommal szemben ... Egy szóval: alkalmat adhat egy olyan lelkiismeretvizsgálatra, amely egész életünket más irányba tereli. A mesterember, aki hazug elképzeléseinknek hízeleg, azért *bűnös*, mert megfoszt ettől az alkalomtól.

Káros a mesterember-irodalom azért, mert a világról, a társadalom nagy kérdéseiről éppoly banális módon szól, mint az emberről magáról. A~ lényegbe vágó kérdéseket nem veti fel; az életet, a halált, a végtelent, az erkölcs legsúlyosabb problémáit a hétköznapi ember üres szavaival intézi el; nem ébreszt gondolatokat, nem biztat elmélyedésre. Akár konzervatív, akár az esetleges divatnak megfelelően radikális vagy szocialista húrokat penget, egyformán sekélyes jelszavakkal s a viszonyoknak felületés rajzával dolgozik.

Az erkölcsi kár itt is nagy: hiszen a világgal, a társadalom nagy kérdéseivel szemben éppen úgy állást kell foglalnunk, mint saját énünkkel szemben s ezt az állásfoglalást lehetetlenné, vagy ami még rosszabb: felületessé teszi a mesteremberirodalom.

Legkárosabb azonban *hamis idealizmusa*. És e tekintetben mindegy, hogy az idealizmus vagy realizmus irodalmi jelszavaival kiacérkodik-e a mesterember (e jelszavakról a következő fejezetben lesz szó), — mindegy, hogy grófnőről beszél-e vagy mocsárban nyíló liliumokról, kastélyokat ír le vagy bűzös pinceodukba vezet. A végső diadal, amit hősei számára tartogat, mégis csak a cím, a rang, a vagyon: az olvasó legkevésbé komoly, legkevésbé értékes, legkevésbé ideális vágyainak kielégülése. És hogyan? Még jó, ha csak regényes véletlenségek, kiderült titkok, önfeláldozó barátok vagy szerelmesek, leálcázott sötét intrikusok segítségével történik mindez. De különösen újabb időben a mesteremberek még szemérmetlenebbül szolgálják ki a könnyű érvényesülés vágyát. Még talán erkölcsprédikátornak is tartják magukat, amikor méltóságos címmel és automobillal kecsegtetik a gépírólányt, aki „magasra tartja a cukrot” a főnőkének; már a szép asszonyok bájaival elért anyagi és hatalmi sikereknek vagy lelkiismeretlen strébernek, üresfejű szerencsefiak karrierjének rajzolásában erről az ál-erkölcstről is megfeledeznek; leplezetlen jóindulattal állítják a sze-

gény, sóvár ambíciójú fiatalember elé ezeket a mintaképeket. Olvasóm, ha volt a kezekben valaha ilyen könyv, sietve olvasd el Stendhal *Vörös és feketé-jét* vagy Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés-ét*: hasonlítsd össze, hogyan látja az ambíciótól megmámorosodott fiatalembert az igazi író és hogyan látta a te mesterembered: lehetetlen, hogy ki ne nyíljék a szemed!

2. A *forma*, a művészi megalkotás, a stílus tekintetében a nagyközönség még nehezebben különböztetheti meg az író a mesterembertől, mint amikor az alakok elevenségéről, a világról alkotott kép igazságáról, a könyv erkölcsi értékéről van szó. Hiszen a „mesterember” elnevezés maga is mutatja már, hogy az illető tisztában van a művészetben el nem hanyagolható mesterségbeli, technikai elemekkel; és amellet a mesterember lehet megalkuvó művész is, aki saját értékes tulajdonságainak egy részéről lemondott, de másik részét sikerült megőriznie.

A szerkesztés megtanulható szabályait rendszeren igen jól tudják a mesteremberek, sőt azt lehet mondani, hogy jó néhány ügyes, hatásos fogással gazdagították. Éppen ilyesmikben gyakran tanulnak tőlük igazi művészek is, — ami persze inkább művük hatásosságának, mint értékének válik javára. A regénynek, mint később látni fogjuk, nincsenek speciális műfaji szabályai; határtalan lehetőségeket enged az írónak, ami a megszerkesztést illeti. Az író ízlésétől, vér-

mérsékletétől és nem kis részben szándékainak művészi vagy üzleti voltától függ, hogy milyen szerkezeti eszközökkel iparkodik fölkelteni és ébrentartani a közönség érdeklődését. A tárca-regény hallatlanul kifejlesztette ennek a mesteriségnek a technikáját; itt napról-napra, folytatásról-folytatásra küzdeni kellett a vásárlóközönséggel; minden folytatásra kellett egy olyan meglepő fordulat, mely az olvasó kíváncsiságát fölcsigázza és kényszerítse őt, hogy másnap is megvegye a lapot. Az igazi tárca-regényen, ha kötetben olvassuk is, föl lehet ismerni az eredetét. Meglátszik rajta először is az, hogy napról-napra írták, előre átgondolt terv nélkül; a meglepetések — magát az író is gyakran meglepték, t. i. írásközben jutottak eszébe és a megjelent folytatásokban már nem készíthette elő művészi módon; meglátszik, hogy a közönség únta-e a művet vagy követelte a folytatását; az első esetben hirtelen, váratlanul bekövetkezik a vég, a másikkban megtörténhetik az, hogy a harmadik kötetben új hős lép fel, akiről eddig nem is hallottunk, s az még öt kötetben keresztül vonszolja a cselekményt. Az újságban való megjelenésnek köszönhetjük azt a fogást, hogy az izgalmas, megoldatlan helyzettel végződő fejezet után a történet másik szálát kezdi tovább fogni az író, napokon keresztül feszültségben tartván az olvasót. Könyvírónak nem igen jutott volna eszébe ez a fogás, hiszen a kíváncsi olvasó — kislányok kedves szokása szerint — egyszerűen előrelapozhat



a könyvben. De mióta a tárcaregény-írók feltalálták, hűségesen élnek vele a könyvírók is.

Hanem hát nem az a célom, hogy ezeket a fogásokat végig ismertessem: csak arra akarok rámutatni, hogy a művészi megszerkesztésnek, az anyag logikus elrendezésének, arányos keretbe > szorításának problémáira a mesterember nem is gondol: az ő egyetlen szempontja az érdekesség. A művészi alkotásnak egyik legfőbb szépsége a kompozíció. Ezt a napról-napra megjelenő tárcaregényben még akkor sem lehet élvezni, ha megvan benne: csak utólag derül ki, amikor könyvalakban áttekinthetjük. A mesterember tehát fölöslegesnek tartja, hogy bajlódjék vele.

Aki tud olvasni, az mihelyt valami irodalmi mű elolvasásába fog — legyen az dráma, vers, regény, novella, akármi — szeret tisztában lenni azzal, hogy honnan indul ki és merrefelé halad. Ez a feladat nem mindig könnyű, találkozni fogunk még e könyv példái közt remekművekkel, amelyek éppenséggel nem felelnek meg a klaszszikus egyszerűség és áttekinthetőség ideáljának; benső szerkezetüket csak avatott szem ismeri fel s az is hosszas elmélyedés után — vagy az élet látszólag önkényes áradását akarják utánozni. *Egyet* azonban bizonyosra vehet az olvasó: igazi író nem áll elébe ravasz meglepetésekkel, sem műve arányaiban, sem fordulataiban. Ha látom, hogy az író bolonddá akar tartani, kíváncsiságot meg akarja kínozni, furfangos terveket sző ellenem, játszik velem: először is sértve érzem

magamat, hogy nem vesznek komolyan, — másodszor *én* nem veszem komolyan az író, s azt mondom neki: kókler! Nem vehetem komolyan, mert ő sem vette komolyan magát. A szerkezet — akár építészeti jellegű „konstrukció” az, mint a klasszikusoknál, akár az élő organizmus látszólagos véletleneire támaszkodik, mint sok nagy modern írónál — nemcsak esztétikai, hanem erkölcsi szépség is; az író komoly szándékának, következetességének, erős gerincének bizony-sága.

Egy megszerkesztett műre vissza lehet emlékezni, mint *egészre*. Látjuk a körvonalait és gyönyörködünk bennük akkor is, amikor a részleteket talán mind elfelejtettük már, — mint ahogy a Szent Péter-templom kupolája lenyűgöz még Tivoliból nézve is. Az izgató részletekből összetákolt mű, amelynek szerkezeti fogásai mind csak a pillanatnyi meglepetést, az érdeklődés felfüggesztését szolgálták, csak egy-egy részletét hagyhatja hátra bennünk; az *egészről* zűrzavaros emlékünknél marad s hozzá még ez a bosszantó, megalázó érzés: no, megugratott ez a zshivány!

Végezetül beszéljünk a *stilusról*. Ismét csak a negatívumokat mondom el. A mesterember fölötte áll ebben a dilettánsnak, de messze alatta marad a művésznek. A mesteremberben van valami könnyed és kellemes elbeszélőkészség. Mint-hogy ismeri képessége határait és célját is e határokon belül tűzi ki, nem esik a dilettánsok gyakori hibájába: nem válik zavarossá vagy puffo-

góvá. A zavarosság is, a puffogás is azt jelenti, hogy valaki mélyebb gondolatokat vagy patetikusabb érzelmeket akart kifejezni, mint az ereje engedi. Ez nem igen történik meg a józan mesteremberrel, de ez a negatívum az egyetlen stílusbeli erénye. Ami a komoly olvasóra nézve elviselhetetlenné teszi, az ismét — akárcsak az alakok jellemzésében vagy a világfelfogásban — a banalitás, a színtelenség. Karinthy Frigyes az *így írtok ti* című irodalmi karrikatúra-gyűjteményben sok igazi író közt néhány mesteremberi is felvonultat. Az írók stíluskarrikatúrái nagyobbrészt kitűnően sikerültek; ez a könyv végtelenül hasznos lehet azoknak, akik nem tudják megmondani: mi is az voltaképpen, amiről ráismernek egyik-másik író stílusára. A mesteremberekről azonban Karinthy is csak *tárgyi* karrikatúrát tudott adni. A stílusuknak egyszerűen *nincs* olyan jellemző vonása, amit ki lehetne emelni, egy kis torzítással feltűnővé tenni. Mlle de Scudéryt, a XVII. század francia szalonjainak kedvencét, legalább azzal lehetett csúfolni, hogy túlságos gyakran használta a „terrible” szót. Akárhány mesterember van, akinek ennyi jellemző vonását sem tudom. A régieknek még föl lehetne hánytorgatni egy-egy divatjamúlt és ennélfogva furcsán ható fordulatát; az újaknál ez is a jövő dolga lesz — ha a jövő fog még törődni velük.

A mesterember stílusa hűségesen megfelel a világról és az irodalomról alkotott felfogásának.

A világról nem tud vagy nem akar mást mondani, mint banalitást, — hogy az olvasó fáradtság nélkül ismerhessen rá saját gondolataira. Az irodalomnak — szerinte — nem szabad fárasztani sem az olvasót, sem — őt. Az olvasó a mesterére kíváncsi és nem az egyes mondatok csiszoltságára, finom árnyalataira. A legkopottabb jelző, a legszürkébb ige a legértékesebb: a szem csak úgy átfut rajta s az a banális kép, amely a mesterember szeme előtt lebegett, ugyanolyan banálishan és semmitmondóan ott áll már az olvasó előtt.

A banálisnak és az általános emberinek örök különbsége: ez a különbség mesterember és író közt, jellemrajzban és stílusban egyaránt. A mesterember stílusa is lehet „természetes”, lehet valóságos fonogrammja az utcán, a házban folyó beszélgetésnek; de a mesterember sohasem fogja kiválasztani a „természetes” szavak közül a legjellemzőbbet, azt, amelyik megelevenít és talpraállít egy embert; sohasem fog leírni egy sort sem, amelyről elmondhatjuk: „ezt X. Y. írta, nem is írhatta volna más.”

Fájdalom, a stílusérzék nálunk igen fejletlen még. A magyar próza későn és nagy ugrásokkal fejlődött, sok idegen hatás sorvasztotta nyelvérzékünket is. Ma kevesen tudnak jól magyarul s a magyar próza százötven, ötven vagy akár csak harminc esztendővel ezelőtt írott remekeihez már csak egyes fordulatokért mehetünk vissza. Sok fordítást olvasunk és elszok-

tunk attól (vagy rá sem szoktunk), hogy az idegen író stílusával törődjünk, — hiszen az ügyis a fordító stílusa. Aki csak fordításból ismeri Victor Hugót és idős Dumast, nehezen fogja megérteni, hogy miért tartja a francia irodalomtörténet még mindig a XIX. század legnagyobb lángelméjének az egyiket és miért szorul a másik lassankint a — jegyzetek közé.

A stílus iránt való fogékonyságot is nevelünk kell önmagunkban. És a nem-irodalomnak, a mesteremberek irodalmának eddig felsorolt bűnei után, legvégső, de nem utolsó bűnül azt rovom fel, hogy ezt a fogékonyságot éppen úgy elpusztítja az olvasóban, mint az önmaga megismerésére való törekvést, a világ és a társadalom nagy kérdéseinek bátor végiggondolását, az erkölcs problémáinak fölvetését s a művészi alkotásnak, a komoly konstrukciónak igazi élvezését és megbecsülését.

Az olvasás művészetének első alaptörvénye: olvassunk jó könyveket. Vagy talán nincs is több ilyen törvény — és abszolút esztétikai szabályok híján csak annyit tehetünk, hogy becsületes igyekezettel próbáljuk fölismerni a jó könyvet s neveljük magunkat arra, hogy érteni és *őszintén* élvezni tudjuk.

## M A G U N K   N E V E L É S E

A következőkben is, mint eddig, arra a jószándékú olvasóra gondolok, aki igazi irodalomban akar gyönyörködni és egy kis szellemi fáradtságra, lelki elmélyedésre is hajlandó — csak éppen unatkozni nem szándékozik semmiféle nagy név, semmiféle hivatalosan megpecsételt irodalmi nagyság kedvéért.

Hol kezdje az ilyen olvasó a maga irodalmi nevelésének munkáját, hogy mingyárt az első lépésnél kedvét ne veszítse?

Hát kezdje ott, ahol áll és ne akarjon egy merész ugrással tüstént neki idegen területre átszökkenni.

Hol áll ez az olvasó? Mindenesetre távol az elmúlt századok íróitól. És távol a mai nap harcoló irányainak képviselőitől, a „modernektől” is. Amit ezek adnak, az még tárgyban, formában, stílusban egyaránt szokatlan. Az ő életét fejezi ki, de mégis úgy, hogy valami idegenkedést kelt benne, maga sem tudja, miért.

Miért? Mert az előző írónemzedék témaköre és stílusbeli sajátosságai még csak most jutottak odáig, hogy véérébe keveredjenek az átlagos olvasónak. Az élet már más utakon jár, mint a negy-

ven évvel ezelőtt fellépett írók korában; de mi még az ő nyelvükön tanultunk beszélni, mert apánk, anyánk, tanítónk is azon beszélt. Még ha keveset olvastuk is őket, akkor is az ő fejükkal gondolkozunk, az ő szemükkal látunk, mert az ő gondolataik most — a levegőben vannak. Később meg kell majd tanulnunk, hogy az ő gondolkodás- és látásmódjuk éppenséggel nem az egyetlen; de első lépésünk az igazi irodalom terén mégis csak az ő műveiken keresztül vezethet. Mindenféle felfogásnak vannak türelmetlen túlzói és fontoskodó smokkjai: a hivatalos irodalomtörténet és kritika mindig és mindenütt elszörnyed a mai írónemzedéktől, a modernség smokkjai szánakozó mosollyal néznek a tegnapi nemzedékre és annak olvasóira. Egyiküknek sincs igaza, mondanom sem kell. Az olvasó ne szégyelje magát a modernség smokkjaival szemben, ha a tegnap, a közvetlen múlt íróit érzi legközelebb magához; ezeknek megértése az az archimedesi pont, ahol megvetheti a lábát. Innen aztán, mint valami erősségből, ki-kicsaphat hol a távolabbi múlt, hol a jelen felé. Nincs módjában, de nem is szükséges, hogy további lépéseiben iskolás rendszerességgel haladjon; hogy időrendben átrágha magát háromezer esztendő irodalmi alkotásain és azután térjen át a modernekre. A rendszerességnek eleget tesz azzal, ha elolvas egy világirodalomtörténeti kézikönyvet, általános tájékozódás kedvéért; egyébként kedve és ízlése szerint szabadon csaponghat és minden nép, min-

den kor irodalmi alkotásai közt megtalálhatja azt, ami gyönyörködteti, ha őszintén mer számolni saját lelkitulajdonságaival — és ha fejleszteni tudja magában a történeti érzéket.

E két föltétel közül az elsőről csak néhány szót kell szólanom; a második bonyolultabb és átvezet más kérdésekhez is.

Az első csak ennyit jelent: azért, mert ezt vagy azt a világhíres művet „illik ismerni”, kár gyötörni vele magunkat. A világirodalomnak száz és száz nagy alkotása van, mely lépcsőül szolgálhat, hogy a legmagasabb csúcsokra elérjünk: és ezeken a lépcsőkön járni gyönyörűség, ha magunk keressük meg őket, akár tapogatódzva is. Aki a világos, tiszta színek, a logika, az ész munkája iránt fogékony, az ne gyötörje magát kötelességtudásból a misztikus szellem alkotásaival — és megfordítva.

Dante *Divina Commediája* csakugyan isteni alkotás, de kevésbé szégyelje magát az, aki nem olvasta, mint aki titkos ásítások közt kínlódta végig. Egyáltalán ne szégyenkezzék pedig az, aki belekezdett és félretette azzal az érzéssel: idáig én még nem jutottam el, de remélem, hogy eljutok valaha. Az ilyen ember valószínűleg el is jut majd odáig, hogy gyönyörűséget okoz neki az a fáradság és elmélyedés, amit a *Divina Commedia* a legműveltebb olvasótól is megkíván. Aki smokkságból végigásította egyszer... azon nem lehet segíteni, az sohasem fog visszatérni — helyesebben: megérkezni hozzá.



A *történeti érzékkel* kapcsolatban mindenekelőtt egy félreértést kell az útból elhárítanom, Az irodalomtörténeti könyvek sokat foglalkoznak olyan munkákkal, amelyekről néha maguk is megvallják, hogy „értékük inkább történeti, mint esztétikai”. Ennél az óvatos mondatnál azonban ritkán mennek tovább és sokszor akaratlanul is azt hitetik el az olvasóval, hogy kellő történeti érzékkel ezeket a műveket is lehet élvezni. Mivel pedig az olvasó sehogy sem képes ezt az élvezetet fölfedezni magában, eleve gyanút fog, hogyha „történeti érzéket” követelnek tőle.

Tisztázzuk a fogalmakat. Aminek az értéke „inkább történeti, mint esztétikai”, azt *élni* semmiféle történeti érzék segítségével nem lehet. Az érdekes lehet kortörténeti, művelődéstörténeti, nyelvtörténeti szempontból; érdekelheti esetleg a kutatót a mesevándorlás szempontjából, — de az olvasónak nincs köze hozzá.

Ellenben: a legtisztább esztétikai érték élvezéséhez is szükséges az, hogy történeti érzéke és bizonyos fokú tudása legyen az olvasónak, mihelyt elmúlt korok íróiról van szó, hogy élvezni tudja a szerkesztésnek, emberábrázolásnak különféle módjait, különböző korok stílusát, ellentétes irodalmi irányok szép alkotásait és ne lászon primitívséget ott, ahol a tökéletességnek egy másik, a maitól idegen fajtája van. Hogy elemi példát hozzak fel: a tanulatlan színház járó látott néhány modern darabot, amely a francia technika szabályai szerint három gyorsmenetű felvo-

násra van tagolva. Aztán megnéz egy Shakespeare drámát és elégedetten mondja: mégis csak sokat fejlődünk háromszáz év alatt! Lám, Shakespeare még egy felvonást sem tudott megcsinálni négy-öt színváltás nélkül! — Pedig, ugy-e, fölösleges itt elmondanom, hogy Shakespeare színpadja egyenesen megkövetelte a sűrű színváltásokat; hogy Shakespeare mestere volt a technikának és más színpadon bizonyára könnyű szerrel szorította volna úgy össze a meséjét, mint Bernstein; hogy haladásról, fejlődésről e tekintetben már csak azért sem lehet szó, mert a görög színpad kétezer esztendővel ezelőtt a mainál is sűrítettebb szerkezetű, egyfolytában és rendszeren egy színen lejátszódó drámát követelt meg.

Az irodalomtörténészek „történelmi érzéke” elnézést kér a fejlődés alacsonyabb fokán keletkezett művek számára. Az olvasó — mint olvasó — senkinek sem tartozik elnézéssel. Ez a gyöngéd érzelem annál is fölöslegesebb, mert ha nagy egészében, nemzeti irodalmakon és egyes korszakokon fölülemelkedve nézzük az irodalomtörténetet; ha csak a kimagasló műalkotások iránt érdeklődünk (már pedig az olvasó nem érhet rá, hogy mások iránt érdeklődjék): akkor fejlődés *nincs is*. A magyar irodalom, mint külön egész, természetesen „fejlődött” a Halotti Beszéd óta, a magyar nyelvvel, a magyar kultúrával egyetemben; a francia is, az olasz is, valamennyi. De az Iliász, a Divina Commedia és a Buda halála,

vagy Oedipus király, Hamlet és a Vadkacsa külön-külön magaslatok, külön-külön lépcsőzetel; talán hegygerincek is vezetnek egyiktől a másikig, ám ezt a kapcsolatot nem nevezhetjük fejlődésnek. A XVII. századbeli francia kritika tévedett, amikor azt hirdette, hogy az antik világ költőit nem lehet utolérni; de ugyanilyen súlyos tévedés azt hinni, hogy a modern költők különbek náluk, amiért vasúton járnak. A civilizáció szaporíthatta azoknak számát, akik bánni tudnak a kifejezés művészi eszközeivel; a mai élet teremthetett olyan problémákat, aminőkkel ezer vagy száz év előtt nem foglalkoztak az írók; de a legnagyobb, legáltalánosabb témákat mindig megénekelték, s az irodalomtörténet legtávolabbi korszakának éppen úgy meg vannak a maga mérhetetlen nagyságai, mint a mai napnak. Ezeket nem elnézésből kell történeti érzékkel olvasnunk, hanem hogy megérthessük őket és a változott külsőségeken keresztül bennük is megtalálhassuk magunkat.

Tudás és érzék kell ahhoz, hogy beleélhessük magunkat egy idegen kor szellemébe, hitébe, uralkodó világfelfogásába, erkölcsébe, tudásába, szociális és gazdasági viszonyaiba. Az örök embernek annyi közös vonása van, hogy mindezek az akadályokon keresztül is könnyen eljuthatunk ezekhez a vonásokhoz. A mi korunkba már beléneveltek bizonyos történeti érzéket s az átlagos műveltségű ember a szükséges tudásnak is rendelkezik legalább az elemeivel; tudja, hol keres-

kedjük, ha egyik vagy másik téren bővíteni akarja az ismereteit. A középkorban hiányzott ez az érzék is, ez a tudás is, s még a korai renaissance-festményeken a festő a maga korának és hazájának ruháiba bujztatja Krisztus életének szereplőit; a misztérium-játékok személyei hasonlóképpen öltözködnek. Shakespeare római hősei az angol renaissance arisztokratáinak felfogása szerint gondolkoznak; Corneille és Racine római és görög alakjai a XVII. század szellemének kifejezői s a színpadon az akkor divatos udvari öltözetben és parókában jelennek meg. A múlt század vége felé, a naturalista elméletek és a történeti pozitivizmus hatása alatt egy történeti dráma előadása valóságos kultúrtörténeti tanfolyam volt korhű jelmezeivel, fegyvereivel, díszleteivel (gondoljunk vissza a meiningeniekre!). Ma a korhűség kezd másodrendű szerepet játszani a művészi stilizálás mellett — a holnap ismét új felfogást hozhat.

Minket tehát már nem is hökkent meg olyan nagyon az, ami idegenszerű az elmúlt századok vagy évezredek költészetében. Nem akarunk „lovagiasságot” fölfedezni Homeros hőseiben, akik bizony alaposan leszidják egymást és nem kérnek lovagias elégtételt; megszaladnak az elől, akit erősebbnek tudnak maguknál és nem jut eszükbe, hogy ez hősi hírnevüknek ártalmára lehet. Nem keressük bennük azt a rajongó, olvadozó szerelmet, amit a középkor vitt bele az életbe és az irodalomba. Úgy, amint vannak: szájaskodásukkal,

ravaszkodásaikkal, duzzogásukkal, baráti szeretetükkel és ellenséges fellobbanásaikkal, kegyetlenségükkel és megindulásukkal még mindig örök emberek maradnak — a mi fajtánk, mi magunk. Mi magunk vagyunk Sophokles hősei, bár nem hiszünk jóslatokban, melyek végzetszerűen megszabják az ember útját és bűnt követtetnek el vele akarata ellenére is. Mi másként nevezzük a végzetet, de éppen úgy érezzük akaratumk tehetetlenségét, mint Oedipus király. A modern drámákban talán „átöröklés”, talán „környezet” vagy „szociális adottság” a fátum neve — de nem mindegy az?

A történeti érzék azonban nemcsak arra való, hogy elmúlt korok embereinek lelkivilágába beleélhessük magunkat. Történeti érzék kell ahhoz is, hogy tisztában legyünk az író *szándékai*val s ne várjunk mást tőle, mint amit adni akart. Hogy mit akart adni, az függ személyes tulajdonságaitól *is*, de még ezek a személyes tulajdonságok is sokban függnnek a kor szociális és gazdasági viszonyaitól, mindenekfölött azonban a kor általános kultúrájától és szellemi állapotától, amit a történelmi materializmus szeret okozatnak, „felépítménynek” feltüntetni, holott (ha egyáltalán fennáll az ok és okozat viszonya!) ez inkább megfordítva igaz. Mindenesetre: erősen kárhoztatom és veszedelmesnek tartom a történelmi materializmusnak azt az igényét, hogy a gazdasági viszonyokkal teljesen megmagyarázza szellemi mozgalmak keletkezését. Az utolsó évek törté-

nete igazán meggyőzhetett mindenkit arról, hogy vannak — és ennél fogva voltak is — szellemi erők, amelyek a gazdasági viszonyoktól függetlenül, sőt azok ellenére terelgették jobbra-balra, előre-hátra az emberiséget. Sohasem próbálnék egy költőt, egy művészt teljesen megmagyarázni Taine pozitivista-materialista „faj, környezet, időpont” elmélete alapján. Ez az elmélet mindent megmagyarázhat, csak a legérdekesebbet, a legfontosabbat nem: az egyéni vonásokat, amelyek a kort kifejező átlag-költőt az átlagembertől, a kort megelőző zsenit az átlagköltőtől megkülönböztetik. De az egyéni tulajdonságokba beleélni magunkat; a költő nagyságának megmagyarázhatatlan elemeit átérezni: éppen ez az, ami már művészet, az olvasás művészete. Ennek a művészetnek iskolai előgyakorlái, nélkülözhetetlen feltétele az, hogy megtanuljuk: mit akart a költő, mit kellett akarnia az adott körülmények közt? Ezeknek az előgyakorlatoknak megkönnyítése végett adok a következő néhány oldalon egy kis ízelítőt azokból az elnevezésekből, amelyekkel egyes irodalmi korszakokai vagy irányokat megszoktunk jelölni; azokból a jelszavakból, amelyekért gyakran heves irodalmi harcok folytak, s amelyekkel ma is folyton kénytelen élni az irodalomtörténet és a kritika.

*Klasszikus* és *romantikus* a legtágabb körű fogalmak az irodalom elméletében. Különböző meghatározások még tágabbra nyújtják és úgy szólván minden megfér bennük.

A *klasszikus* szó eredetileg a görög és római irodalom remekíróira vonatkozott. Szűkebb értelemben ma is ezeket nevezzük klaszizikusoknak; tágabb értelemben a *klasszicizmusnak*, mint irodalmi iránynak követőit — és végül minden formai megszorítás és megkülönböztetés nélkül klasszikusoknak szokták nevezni azokat az írókat, akiknek műveit egy nemzet vagy a világirodalom örökéletű remekeinek tekintik. Ez utolsó legtágabb meghatározás szerint tehát klasszikus költő Petőfi, akinek semmi köze a klasszicizmus szabályaihoz, vagy Victor Hugo, a klasszicizmus legnagyobb ellensége. Ez a meghatározás csak *értékjelző* és ott, ahol a klasszicizmus művészi sajátságait akarjuk megállapítani, ebben az értelemben eleve ki kell rekeszteni a *klasszikus* szót. Viszont a klasszicizmus minden utánzóját sem lehet a *klasszikus* elnevezéssel megtisztelni: ebben a szóban együtt kell lenni az *irány* és az *érték* jelzésének. Klasszikusnak nevezzük tehát a görög és római remekírókat s az ő irányuknak ugyancsak *remekíró* követőit. A kisebb értékű klasszikus-utánzókat pseudo-klasszikusoknak (ál-kl.) szokás nevezni.

A klasszicizmus *szabályait*, melyek évezredek át meg-megújuló erővel uralkodtak a nyugat-európai költészetben, nagyobb részben a görög

fénykor alkotásaiból, kisebb részben általános meggondolásokból vonták le. E szabályok Arisztoteles, Horatius s az ő nyomdokaikon a XVI. századbéli Scaliger, a XVII. századbéli Boileau fogalmazásában szinte vallásos tisztelet tárgyai voltak. Vagyis az utókor nem tett különbséget bizonyos, a dolgok lényegében rejlő és legalább is a nyugati emberre nézve természeti törvénnyel egyenlő értékű szabályok — és a görög ókor társadalmi és kulturális viszonyaitól előidézett, időleges szabályok között. Ez volt az oka annak, hogy a klasszicizmus — még legnagyobb újkori képviselőinél is — hideggé, idegenszerűvé vált és előidézte a romantikus visszahatást.

Minket itt nem a szabályok érdekelnek, mi csak a jellemző tulajdonságokat akarjuk fölismereni és az örök emberi értékeket keressük az egyes irodalmi irányokon belül.

A klasszicizmusnak ránk nézve legfontosabb jellemvonásai: az alakok rajzában az egyéni vonások és részletek háttérbe szorítása az általános emberi tulajdonságokkal (sőt néha az általános emberi *sorssal*) szemben; az író személyének háttérbe szorítása a tárggyal szemben (objektivitás) —és a *forma* tökéletes szépsége, a tömör, kerek szerkezet, mely egy nagyrészben ismeretlen, de hosszas fejlődési folyamat eredménye.

Mindezeket a klasszikus tulajdonságokat őszinte gyönyörűséggel élvezhetjük ma is, ámbár a modern ember lelke bonyolultabb a homerosi hősök lelkénél, ámbár szívesen elmerülünk az író



lelkének szubjektív megnyilvánulásai is — és végül, ámbár ma más formák állnak közel hozzánk és bizonyos esetekben a szerkesztésnek egészen más módjai felelnek meg az ízlésünknek. Kétségtelen, hogy a zaklatott életű, kevés idővel rendelkező olvasónak már túlságosan nyugalmas a homerosi eposzok részletező, széles előadása, hosszú üzenetek kétszeri elmondása (amikor a megbízást adják s amikor teljesítik), a sok állandóan visszatérő jelző, az egyformán ismétlődő kifejezések nagy száma. Kétségtelen, hogy nem lehet akármilyen lelkiállapotban akármit olvasni. Homerost csak akkor vegyük elő, ha körülményeink, lelki- és idegállapotunk megengedik a lassú, kényelmes olvasás luxusát. A *kényelmes* szót azért használom, mert Homerosba nem kell „elmerülni”, nem erőlteti meg az agyunkat. Ezek a nekünk ünnepélyesnek látszó hexameterek *népies, énekelhető* versek voltak és egy naiv tömeg szórakoztatására készültek. Nem volt, vagy nem maradhatott meg bennük semmi, ami nem szól közvetlenül a fantáziához. Lassú, kényelmes a folyásuk, de azért csupa dráma, csupa cselekvés, csupa eleven kép bennük minden. A költő nem elemzi az alakjait: beszélteti és cselekedteti őket. Cselekvésbe olvasztja a leírást. Olvasva is unalmas a leírás, hát még hallgatva! A hallgatóközöniséget meg kellett csalni: a leírást is mesébe feldolva kapta. (Ez a nagyszerű fogás tüstént feledésbe ment, mihelyt az eposz *olvasóhoz* kezdett szólni: Vergilius már nem él vele és csak a XVIII.

században fedezi föl Lessing a jelentőségét.) A fantáziának állandó és könnyű játékát jelenti Homeros olvasása. Tárgyánál fogva természetesen inkább az Odisszeia érdekel, mint az örökös fegyvercsörgéstől hangos Iliász. Az Odisszeia: mese és a meséből sohasem vénül ki az emberiség. Homeros hőseiben leplezetlenül — mint mondani szokás, naivul — nyilatkozik meg az ember s amíg a fajtánkban egyáltalán gyönyörködni tudunk, ezek a szép, egészséges, józan, kissé ravasz és gyermekesen önző emberek mindig gyönyörködtetni fognak.

Abban a formában, ahogy az írástudó Görögország, civilizációjának fénykorában, összeállította a homerosi költeményeket: lassú menetük ellenére is tökéletesen vannak megszerkesztve. Az *Iliász* néhány hetet ragad ki a tízesztendős trójai ostrom történetéből és Achilles köré csoportosítja meséjét. Az *Odisszeia* hosszas kalandozásai egy közbeszótt elbeszélés segítségével sűrűdnek össze (ez a fogás aztán megismétlődik az Aeneisben és Isten tudja, hány eposzban . . . még Petőfinék éppenséggel nem klasszikuskodó *János Vííáz*-ében is.)

Közhellyé vált már a görög derű és napfény emlegetése a homerosi költeményekkel kapcsolatban. Olyan közhellyé, amelyet súlyosan félreértett a világ s ebben a félreértett állapotában jogosan cáfoltak is rá. Nem vidámságot, nem kacagást jelent ez a derű, ez a napfény: hanem világosságot, tiszta, éles körvonalakat. A görög is

érezte az élet nyomorúságait, sőt kevesebb ideális fátyollal vette körül, mint mi szoktuk; nem látta ragyogó színben a túlvilágot és kevésbé szerette isteneit, mint amennyire félt tőlük. A görög eposzt nem azért érdemes olvasni, mert „derűs”, hanem mert az éles napfény világosságával mutat rá a természettől még nem túlságos messzire távozott, örök emberre.

A görög *Ura* úgyszólván halott a mai olvasóra nézve. Ennek okai közül csak a legfontosabakat említem. A lírai maradványok nagyrésze töredék. Ami kevés a maga egészében maradt meg, — köztük Sappho két verse — annak *formájához* (éppenúgy, mint a homerosi eposz hexametereihez és konvencionális fordulataihoz) a modern klasszikus-utánzók súlyos páthosza tapad az emlékezetünkben. Nehéz Sappho lehellet-szerű, dallamos — és zenekíséretre, énekszóra készült — költeményét, szerelmes sóvárgását ugyanabban a formában élveznünk (még ha tökéletes fordító közvetítené is!), — amelyben Berzsenyi énekelte, hogy „Partra szállottam, bevonom vitorlám”. Nehéz elhinnünk, hogy az aiol költőnő a maga friss, könnyed verseiben a népköltészet forrásaiból merített. Pedig ilyen sorai vannak (Péterfy Jenő prózai fordításában idézem:) „Édes anyám, nem perdül az orsóm, — mert vágy emészt a fiú után”. Kinek nem jut erről eszébe a magyar népdal: „Jaj, anyám, a fonás — nehéz a várakozás!”

A későbbi lírikusok személytelenebb hangja; az a sokféle tárgy, mely az *elégia* formája (a *distichon*) mögé meghúzódott; a *kar-költészet* és a pindarosi óda homályos emelkedettsége, bonyolult formái —és végül a görög mintát követő, átvételekben bővelkedő, az egyéni élményt általánossággá merevítő római költészet (elsősorban Horatius) — nagyjában ezek okozták azt, hogy a klasszikus lírát teljes egészében személytelenek, objektívnek szoktuk tekinteni, akárcsak az eposzt és a tragédiát. Csakhogy ennek a két műfajnak nincs ártalmára a személytelenség; tűrhető fordításban az átlagos olvasó is hozzáférközizhetik szépségeihez; a klasszikus líra igazi élvezése bizony tagadhatatlanul együtt jár az eredetinek megértésével.

A három nagy görög tragikus — Aischylos, Sophokles és Euripides — néha színpadjainkon is megjelenik még. Különösen Sophokles, az Oedipus királlyal. Mint olvasmány is Sophokles népszerűbb, noha Euripides sokkal közelebb áll a modern emberhez. Alakjai egyénibbek, több bennük a lélektani elemzés; női szereplői igazi asszonyok; és végül Euripides szkeptikusabb világfelfogása is inkább megfelel gondolkozásunknak, mint két nagy elődjéé.

A klasszikus dráma külsőségei, formai szabályai elég ismeretesek. Ugyanaz a körülmény, — a függönytelen színpad — mely több mint másfél ezredév múlva az angolok téren és időn át csapongó drámai technikáját hozta létre, a görö-

göknél a legszorosabb tér-, idő- és cselekményben korlátozással járt együtt. Ennek az ellentétnek oka az, hogy az angol renaissance-dráma az eget-földet-poklot mutogató, napokig tartó misztérium-előadásból egyszerűsödött le; a görög a vallásos jellegű epikus és lírai karénekekből fejlődött ki az önálló szereplők lassú szaporításával.

A klasszikus tragédiából és Aristoteles későbbi, elméleti követeléseiből levont szabályokra bizony éppen a klasszikus tragédia-írók gondolhattak legkevésbé. A *tragikumnak*, a *tragédiának* közkeletű meghatározásai között egy sincs, amelyet egyformán alkalmazni lehetne a három nagy tragikus minden fennmaradt művére. A formai külsőségeken kívül csak a tárgyválasztás az, amiben megegyeznek: kivétel nélkül ismert mitológiai tárgyat, ősmondát dolgoznak fel. Ez a tragédia eredeti céljával függ össze. Óriási előnye a költő szempontjából, hogy az a mese, amelynek igazságában az egész közönség hisz, már eleve nemcsak a valószínűség, hanem a *szükségyszerűség* hatását kelti. De ez egyben olyan feladat elé is állítja a művészt, aminővel manapság ritkán mer szembeszállani valaki. Ismert tárgy, ismert végkifejlődés csak a részletekben, a felfogásban juttathatja érvényre az író. Ma alig tudjuk elképzelni, hogy a bebónyált, esetlenül mozgó, kothurnusos alakok hangerősítő álarc mögül kiabált szavainak *árnyalatait* figyelhette és értékelhette egy sokezerfőnyi tömeg. A rokon világ-

nézetnek és általános művészi érzéknek olyan kora lehetett ez, amely aligha fog visszatérni.

Ma zenétől, énektől, tánctól megfosztva, sőt rendszeren a színpadtól is függetlenül, olvasva, egyének gyanánt próbálunk hozzáférközni ezekhez a ránk nézve idegen világnézetet képviselő alkotásokhoz. Az emberi szellemnek szóval elérhető legmagasabb csúcsait iparkodunk megközeleltetni bennük. Mert a tragédia — akárhogy is meg — ezt a legmagasabb csúcsot jelenti. *Az emberi sorsnak cselekvés alakjában, szóval történő tökéletes ábrázolása: tragédia.*

Ha már most ennek a „tökéletességnek” boncolgatásába akarunk fogni, alig egy-két lépéssel mehetünk tovább anélkül, hogy kivételek ne állnának elénk. A tragikus hős alakjában, a tragikumban mindig van *nagyság*. A klasszikus és klasszikus-utánzó tragédiában e nagyság elengedhetetlen föltétele, hogy félisten, heros, király vagy királyi sarjadék legyen a hős; szükség van azonkívül az időbeli távolságra (monda) s a XVII. század klasszikusainál még a helyi, nemzeti távolságra is (görög, római tárgyak). Egyébiránt, mint látni fogjuk, a nagyságnak ezektől a külső elemeitől a *romantikusok* sem fosztják meg magukat egészen. Szorosan vett polgári tragédiája Shakespearenek is csak egy van: *Romeo és Julia*, s a polgári tragédia, mint műfaj, jóval későbbi eredetű. De ennek a műfajnak létrejötté sem változtathat azon a tényen, hogy a *nagyság* elengedhetetlen a tragédiában: csakhogy

a modern kor királyi attribútumok nélkül is meg tudja látni az emberi nagyság csúcsait.

A *küzdelem* igen fontos eleme a tragédiának; de Sophokles *Kölonosi Oedipus-ában* nincs nyoma. Fontos a *tragikai vétség* is, melyet a hős elbizakodottságában (hübrisz) követ el; de *Antigone-ben* nem lehet ilyet fölfedezni, vagy ha igen, csak Kreon részén. Fontos a hős *bukása*: de nem minden tragédia hőse bukik el. Fontos a tragikus hős egész *jelleme* — de Aischylos még nem „jellemmez” a mi felfogásunk szerint. Prometheusát, Elektráját egyetlen erős vonással állítja szemünk elé: sorsuk azért ráz meg, mert az embernek az istenséggel vívott harcát, vagy a ránehezülő erkölcsi kötelességgel való tusakodását látjuk benne megelevenedni. Fontos a *szerkezet*, az események szükségszerű, szimbolikus érvényű egymásba fonódása, — de Euripides *deus ex machina-ival* helyettesíti ezt.

Lehet és érdemes is sokat és mélyen gondolkozni a tragikum lényegén: de az olvasónak főleg az azon törnie a fejét, hogy mik a tragikum szabályai. Iparkodjék lehántani a tragédia hőséről minden külsőséget, ne keressen benne mást, mint az embert, a maga nagyságában és természet szerű korlátai közt: s a legnagyobb, legünnepebb gyönyörűségben, a lelkimegrázkódás, megtisztulás és fölemelkedés gyönyörűségében lesz része. A tragédia valaha istentisztelet volt — és ez örökké meg fog érezni a hatásán.

A *romanticizmus* szűkebb értelemben a XVIII. század végének s a XIX. század elejének művészi forradalmát jelenti, elsősorban a XVIII. század álklasszicizmusa, végeredményben a klasszicizmus egész világ- és művészet felfogásával szemben. Német (Schlegel-testv., Novalis, Tieck stb.), francia (Rousseau, Mme de Staël, Chateaubriand) és angol (Walter Scott, Moore) formájában, melyek kölcsönösen hatottak egymásra, igen sok és eltérő elemet egyesít. Közös vonása, hogy szabadságharcot jelent az utánczó kezén kompromittált klasszikus formák ellen; áttöri a műfajok szigorú korlátait, vegyes műfajokat hoz létre, tökéletes új formákat azonban nem tud teremteni. Felszabadítja és gazdagítja a nyelvet, de ez a gazdagodás szintén csak az ál-klasszikusok szegénységével, mesterkelt korlátaival szemben jelentékeny. Az „általános emberi” helyett az egyénnel törődik és széles teret ad a költő *szubjektivitásának*. Megindulásakor népies, nemzeti és vallásos irányú, ami voltaképpen csak az előző század álklasszikusaival hozza igazi ellentétbe; középkor-kultusza és mindaz, ami vele jár, a maga módja szerint megegyezik az igazi klasszikusok monda-kultuszával. Később — szubjektivitását megőrizve és formaromboló hadjáratát folytatva — a francia és angol romantika liberális, demokratikus politikai szintet kap, (Victor Hugo, Lamartine, — Byron, Shelley) s a romantikus jelszótól elszakadva a német irodalom is megteszi ezt a világfelfogásbeli fordulatot. (Jun-



ges Deutschland. Heine.) A politikai színezet *tendenciózussá* teszi a romantikus irodalom egy részét, inkább kárára, mint hasznára a művészi értéknek. (Lásd erre nézve a VIII. fejezetet.)

A romantika vetette fel a *realizmus* és a *művészetért* való művészet (l'art pour l'art) jelszavait; de mert az elsőt meghazudtolta a szabadjára engedett romantikus fantázia, a másikat a tendencia hajszolása: ez a két jelszó, egyenesen a romantika ellenére, új iskolák csatakiáltásává lett. Ezért külön foglalkozunk velük.

A romantikának e szűkkörű meghatározásával szemben teljes joggal használhatunk egy bővebbet: tudniillik romantikusnak nevezhetjük mindazt, ami a klasszicizmus lényeges vonásaival ellentétben álló művészi alkotás, akármilyen korból származik is, és akár tudatos ez az ellentét, akár nem. Hangsúlyozom az *ellentét* szót: nem nevezem romantikusnak azt, amiből *hiányzik* bizonyos klasszikus vonás, vagy pedig egészen más kategóriába tartozik, tehát keresztezheti a klasszikus-romantikus felosztást.

Ilyen értelemben romantikus elemekről beszélhetünk maguknál a klasszikusoknál is: Euripides némely bonyolult meséjére és megoldására gondolok. Sőt messzebbre is visszamehetünk s az Odisszeia meséjében sem nehéz romantikus elemeket fölfedezni. A klasszikus tragédia szerkezetben szabályosságával a romantika romboló kedvére emlékeztető ellentétet alkot Aristophanes vígjátékainak szabad, fantasztikus csapongása.

Romantikus a kései latin líra (Ovidius) és a görög regény, római utánzataival együtt.

Az *ind dráma* formája ellentéte a görög dráma megkötöttségének. Sok felvonás, közzjáték, vers és próza, szanszkrit és prakrit nyelv (az előkelők és a szolgák beszéde) tragikus és komikus események és jellemek váltakoznak benne. Az ind és perzsa *eposz* nemzedékeket végigkísérő óriási megszerkesztetlen tömege ugyancsak romantikus. Romantikusok a vallásos-feudális és formátlan francia *chanson de geste-ek* (Roland-ének), a kelta eredetű lovagregények (Tristan, Parsifal) prózai utódaikkal együtt. Romantikus a *Nibelung-ének* szerzője és Tasso meg Ariosto is. A középkor legenda-kincse, vallásos drámája, Shakespeare és a spanyol barokk-drámaírók (elsősorban Calderon) pedig már egyenesen mintaképei — sokban félreértett mintaképei — a szorosabb értelemben vett romantikának. A XIX. század folyamán egy pillanatra sem aludt a romantika.

Ezzel a széles meghatározással tulajdonképpen odáig jutottunk, hogy elmondhatjuk: *klaszszicizmus és romanticizmus mindig volt és mindig lesz*, mert az érzésnek és művészi kifejezésnek ez a két ellentétes módja egyformán állandó tulajdonsága az embernek. Mindig voltak tárgyilagos gondolkozású, saját énjüket elrejtő, zárt formák művészi kitöltésére törekvő művészek — és voltak olyanok, akiket vagy saját érzelmeik kifejezése vagy fantáziájuk korlátlan csapongása, vagy a rendelkezésre álló anyag egész bőségének

felhasználása izgatott. Az előbbieket klasszikusoknak, az utóbbiakat romantikusoknak nevezhetjük, anélkül, hogy ezzel értékbeli különbséget tennénk köztük.

Ma nem folyik ádáz harc klasszikusok és romantikusok közt, ma tehát nincs nagy jelentősége ennek a liberális megállapításnak. De szeretném végigvinni ezt a többi ellentétes jelszavakon is, hogy az olvasó éppen olyan könnyűséggel tudjon fölébe emelkedni az aktuális irodalmi harcoknak, amilyen — mindegy lehet neki ma a klasszikusok és romantikusok száz évvel ezelőtt lezajlott tusája.

\*

*Idealizmus és realizmus* ... ez a két ellentétes látásmód, világnézet, sőt filozófia ugyancsak az irodalom harci jelszavai közé tartozik. Mint jelszó nem régi; mint a költői kifejezés két ellentétes módja, örökéletű. Csakhogy az ellentét a — jelszavakra szorítkozik. Voltaképpen keverési arányról van csak szó, mert teljes tisztaságában egyik sem „fordul elő”.

Az idealista és realista író különbsége meglátszik már a tárgy választáson is. Minthogy az előbbi csak azt tartja szépnek, amiben valami ideális — gondolati vagy érzelmi — vonatkozást lát, az utóbbi pedig (elméletben) a tárgy szépségére való tekintet nélkül mindent ábrázolhatónak talál, ami természetes: a fokozati különbség abban nyilvánul meg, hogy a realista író akármi-

lyen témát választhat, az idealistának témaköre meg van szűkítve. A különbséget látszólag még nagyobbá teszik a túlzó realisták (*naturalisták*), akik előszeretettel választják éppen azokat a tárgyakat, melyek az idealista szemében egyenesen rútnak tűnnek fel: a testi életet, nyomort, bűnt, halált, ösztön-lénynek rajzolják az embert és materialisztikus alapon magyarázzák akarátának megnyilatkozásait. A szakadék túlsó oldalán az ál-idealisták vannak, akik az igazi élet, az igazi ember ismeretének hiányát hazug eszményesítéssel, erkölcsi felfogásuk sekély voltát erőszakos „költői igazságszolgáltatással” akarják pótolni. De az igazi idealizmus és igazi realizmus nem állnak olyan messze egymástól s ezt az ábrázolás módján még élesebben láthatjuk. Mindkettő kénytelen észrevenni, hogy az életben szép és rút, test és lélek, jó és rossz stb. vonások vannak egymás mellett és egymással összekeveredve. Egyikük sem hamisítja meg tudatosan az életet, tehát mind a két fajta elemet felhasználja tárgyának ábrázolásánál. Csak éppen: egyéni látásmódja szerint többet vagy kevesebbet vesz észre egyikből vagy a másikból. Vagy ha nagyjában egyformán látnak is: egyik sem rajzolhat meg mindent, amit lát; válogatnia kell. Mióta jelszavak és manifesztumok szoktak röpködni az irodalomban: az idealista elismeri, hogy válogat, a realista nem, — de válogat mind a kettő, mert maga az írás, a szó nem is teszi lehetővé a fotografikus, válogatás nélkül való ábrázolást. Ha tíz

oldalon írjuk le egy ember külsejét, még mindig nem mondtunk el róla mindent, amit a fényképezőgép lencséje megmutat.

Tehát a különbségek: a látásmód maga, a fontosnak tartott és kiemelt vonások, s az ábrázolás kisebb-nagyobb részletessége. Mint a festőművészetben, az irodalomban is *stilizálásnak* nevezzük azt, ha az apró részleteket néhány nagy vonással, az árnyalatokat nagy színfoltokkal foglaljuk össze. A festőművészetben is *I* különbözöképpen történik ez az összefoglalás, aszerint, hogy a művész a maga pillanatnyi impresszióját akarja-e megrögzíteni vagy hangulati, szerkezeli és egyéb okokból el akar-e ejteni bizonyos részleteket és különösen hangsúlyozni másokat. Az idealista író is ilyen különböző okokból stilizál, de tudatosan, éppen mint a festő. A realista tagadja ezt magáról; ő szívesen pepecsel apró vonásokkal, színárnyalatokkal és semmit sem hajlandó „elkenni” abból, amit lát. De mert minden vonást, minden árnyalatot mégsem tud külön-külön megadni: végeredményben ő is összefoglal, ő is kiemel, ő is stilizál. Itt sincs ellentét, csak többé-kevésbé erős fokozati különbség.

Idealizmus és realizmus keresztezik a klasszicizmus és romanticizmus fogalmát. A XVII. század francia klasszikusai erősen hangsúlyozták, hogy ők azért utánozzák az ókor klasszikusait, mert azok tökéletes példáját adták annak: hogyan kell a természetet híven ábrázolni. Ez nem akadályozta meg a romantikusokat abban,

hogy hazugnak érezzék klasszikus és ál-klasszikus elődeik természetlátását s a maguk szemével nézzenek körül — viszont a realizmus képviselői a romantikusok ábrázolása ellen léptek fel az igazság jelszavával.

Sokszor megállapított tény, hogy minden irodalmi iránynak vannak bizonyos *konvenciói*, amiket a maga kora elfogad igazságoknak (jellemzésben, stílusfordulatokban, színpadi valóságképekben stb.) Ezek egy idő múlva hazugnak kezdenek látszani, reakciót váltanak ki, s a diadalra jutó „igazság” lassankint maga is konvencionálissá lesz, reakció következik rá és így tovább a végtelenségig.

Kell hozzá bizonyos történeti érzék, hogy legfőbb azokat a konvenciókat lássuk hazugnak, amelyek ellen éppen a mi időnkben folyik a harc — a régi költészetben pedig fel tudjuk ismerni azt, ami ma már mesterkéltnek látszik ugyan, de a maga idejében az igazság erejével hatott. És ugyancsak bizonyos történeti érzék kell ahhoz, hogy ne lássunk tudatos „realista” tendenciákat ott, ahol az író egyszerűen nevének nevez valamit, mert az ő korában semmiféle — illemszabály nem tiltotta ezt. Homeros a görög életnek ezernyi igazán reális képe mellett — tele van ilyen „realizmusai” is, Aristophanessel pedig egyetlen XIX. századbeli naturalista sem merne versenyezni. A Tristanról, Parsifalról szóló költemények, vagy Ariosto *örjögő Loránd-fa* éppen nem realista szándékkal írt mű-

vek, hölgyek kezén fordultak meg és hölgyek hallgatták végig őket, de azért sok bennük a nyers szókimondás. Shakespeare-nél, tudjuk, hogyan beszélnek a királyi udvarokban: ez Erzsébet királyné korának udvari stílusa volt. És innen még nagy a távolság Rabelais vagy Brantôme zamatos realizmusáig, vagy a XVI—XVII századbeli *pikareszk* regények (Schelmenroman) nyelvéig. De keverednek a nyersen realizisztikus részek a magasztos idealizálással — a bibliában is, Dante *Divina Commedia*-jában is.

A realizmust tehát végignyomozhatjuk az egész irodalomtörténeten, de inkább összekeveredve az idealizmussal, mint párhuzamosan haladva vele. *Jelszóvá* a XIX. században lett, a materialisztikus gondolkodás terjedésével kapcsolatban. A regény mesterei — több-kevesebb nemzeti és egyéni árnyalással — realistának vallották magukat. A dráma egymásután rázta le a klaszszikus és a romantikus konvenciók nyűgét, az olyan színpadi „hazugságokat”, mint a monológ és a félreszólás; kezdték szigorúan venni, hogy a személyek megokoltan jöjjenek-menjenek; reálisabbá lettek a díszletek és maga a színjátszás. Említettem, hogy már kezdjük is megunni ezt a nagy realitást. A lírában Heine és Petőfi közvetlen hangon kezdtek beszélni életük hétköznapi eseményeiről. Petőfi kora meghozta az idealizmusnak és realizmusnak azt a keverékét, amelyei *népies* iránynak nevezünk. Arany János, — akii Petőfi meg akart csókolni a Toldi szájaszélén ki-

csorduló nyálért, — az epikus emberábrázolást szállította le a konvencionális magaslatról és apró, emberi vonásokat mutatott meg nemcsak Toldin, vagy Bencén, de Buda és Attila alakján is. A nép és a népköltészet realizmusát felhasználó, de magát a népet idealizáló irodalmat aztán hosszú évtizedeken át követhetjük még, nálunk és külföldön egyaránt, az elbeszélő prózában is. Nálunk Jókai, Mikszáth, Gárdonyi jelzik ezt az irányt, amely Móricz Zsigmonddal — naturalisztikusabb felfogásban — a mai korszakig is eljutott s új alakban még egyre tovább fejlődik a fiatalok kezén.

A realizmus betetőzéséül a múlt század 80-as éveiben eljött a *naturalizmus*: a szociológia és az élettan, mely már Balzac-kal és Stendhal-lal elkezdett bevonulni az irodalomba, szinte egyeduralomra törekedett. Néhány olasz „veristán” kívül a franciák jutottak legmesszebb ebben az irányban; Angliát hagyományos erkölcsi nem sokkal engedték tovább haladni Eliotnál, Dickensnél, Thackeray-nél, Hardy-nál, — semmiestre sem odáig, ahol Swift idejében tartott; az orosz regény a *lélek* boncolására alkalmazta a naturalisták módszereit s csak úgy mellékesen volt egyben a fizológia terén is — realista; a német regény legnagyobb képviselői nem mentek tovább a realizmusnál s abban az időben nálunk is alig-alig történtek naturalista kísérletek. A naturalista dráma mindenütt kísérlet maradt, egy-két remekének (*Takácsok*) nem lett folytatása.



A lírában — gyakran szocialista tendenciával — élt egy darabig a naturalizmus; új tárgyakra és merész szavakra adott bátorságot a naturalizmustól távol álló költőknek is (Baudelaire, Ady).

Ma már rég túl vagyunk a naturalizmuson. Zola és a Goncourt-testvérek, vagy Arno Holz elméleti harcain. Ez az irány is megölt egy sereg konvenciót és meghozta a maga idealista reakcióját, amely — akarva-nem akarva — felhasználta a naturalizmus eredményeit. Azóta pedig — naturalista jelszavak nélkül is sok olyan szabadsággal él a XX. század írója (a viktorianizmusból kinőtt Angliában is), amínőre még Zola sem igen mert volna gondolni. (Joyce, Lawrence; Barbusse, Céline stb.) Bizonyosfokú válogatást, szerkesztést, stilizálást azonban még ezeknél az íróknál is találunk. Ezek a nélkülözhetetlen tulajdonságok a legellentétebb művészi alkotásokban is megvannak, mindössze: egyik író kényesebben válogat, gondosabban szerkeszt, nagyvonalúbban stilizál, mint a másik. De mindez már nem ellentét, csak fokozati különbség.

Az idealizmus és realizmus harca tehát voltaképpen nem fontos, — ha igazi írókról, igazi művészekről van szó. Mind az igazságot rajzolják, a maguk egyéni módja, hite, világfelfogása szerint. Olvasás közben mindegyiknek elfogultság nélkül engedhetjük át magunkat; az ő dolguk, melyikük győz meg a látásmódja helyességéről. Csak az ál-idealizmus veszedelmes, amely édeskés hazugságokba, cukros szörpbe mártja az

élet keserű igazságait; és az ál-realizmus, — mert a divat ilyent is teremtett! Émelyítően hazug lehet egy könyv akkor is, ha tele van „valódi” szennyel, búzzel, sárral. Az *író* teszi a könyvet — könyvvé, nem ezek a rekvizitumok. Nem ezekben és nem a jelszavakban rejlik az igazság, csak az író lelkében.

*L'art pour l'art*, művészet a művészetért: szélesebb értelmében használhatjuk ezt a kifejezést minden olyan műalkotásra, mely nem áll semmiféle tendencia szolgálatában. Maga a jelszó Théophile *Gautier-tól* származik, a múlt század harmincas éveiből. A romantikának, mint már mondtam, volt némi hajlandósága a *l'art pour l'art*-ra: ezt bizonyítják — egyes korai német romantikusok „esztétikai amoralizmusának” termékei mellett — Hugo *Orientales*-jai, ezek a fantasztikus keleti képek, amelyek semmi mászt nem akarnak, mint — szépek lenni. Utánozták is őket (Freiligrath stb.). De a romantika tendenciózussá vált és *Gautier* lett a *l'art pour l'art* elméielének és gyakorlatának megteremtője. Szerinte a művészet független az erkölctől, független a gondolattól, független a művész személyes érzelmeitől: semmi egyéb, mint a látható világ plasztikus ábrázolása. *Gautier* a látható világból is inkább kész műalkotásokat szeret észrevenni és leírni s magát a természetet is festők szemén át nézi. *Gautier* hatása nagy és sokoldalú. Az ő

értelmében felfogott *l'art pour l'art* törekvései nyilatkoznak meg a francia parnasszista lírikusoknál, a német *Geibel* s az ő müncheni körének líráján, az angol *prerafaelitáknál* és Wilde Oszkárnál, aki igen sokat tanult tőle. A parnasszisták is az érzéketlenségig, a személytelenségig akarják vinni a tárgyilagosságot, mint ő. A prerafaeliták és Wilde is függetlenítik a művészetet minden erkölcsi köteléktől; Ők is szívesebben dolgozzák fel a művészileg már egyszer kialakított tárgyat, mint magát az életet. Ugyanaz a jellemző vonása D'Annunzionak s a modern németek közül Hofimansthalnak és körének.

A személytelenség elvét Gautiértól tanulta el *Flaubert* is, aki regényeiben szintén az erkölcstől és „eszméktől” független, abszolút művészetet akarta megvalósítani. Az ábrázolás objektivitásának hirdetésével általában erősen hatott a naturalistákra. És Baudelaire-en keresztül szerepe van a *szimbolizmus* létrejöttében is (lásd lentebb).

A *l'art pour l'art* szándékai épp oly jogosultak, mint bármely más művészi irány. Csak az a kérdés, hogyha a művész tökéletesen eléri célját, kielégíthet-e bennünket egészen? Megelégszünk-e a puszta formában való gyönyörködéssel? Jelent-e ránk nézve annyit pl. egy vers, mely egy szobor formáit plasztikusan élénk állítja, mint maga a szobor, melynek főcélja szintén a forma?

Bizonyára nem. De itt meg kell védenünk

a *l'art pour l'art* jelszavának hirdetőit tulajdon jelszavuk ellen. Az, hogy valaki a „tisztá művészethez” akar menekülni az élet elől: magában is állásfoglalás az ételle szemben. Lehet egyes esetekben felelőtlen, játékos állásfoglalás — ezt okvetlenül megérezzük s akkor a mű hidegen is hagy bennünket. (Ez a magyarázata egy-egy csillogó Wilde-mű rövid sikerének és gyors elfeledtetésének.) De lehet magas erkölcsi alapon álló, tragikus elfordulás — s akkor egy kimondatlan, kemény tanulságot olvashatunk ki belőle. Minden komoly és őszinte ábrázolás, amelynek tökéletességét az író szent, erkölcsi kötelességének érzi, az élet komoly és őszinte szemléletére tanít. Ezért élnek ma is Heredia szonettjei. Az író híres „érzéketlensége” pedig, amit a *l'art pour l'art* harcosai hirdetnek — sokszor álarcnak bizonyul. Gondoljunk Flaubert-re!

\*

A *l'art pour l'art* a maga festői és szobrászi kapcsolataival egy festő-műszóhoz vezet el bennünket: az *impresszionizmushoz*. Az „így látom, tehát így festem” a XIX. század forradalmi jelszavai közé tartozott és egy időben vívta harcait az 50—60-as évek irodalmi realizmusával. A realista-naturalista írók fegyvertársai voltak az impresszionista festőknek. Mint minden jelszó, ez is csak jelszó-mivoltában volt új. Weisbach könyve (*Impresszionizmus*) végigvezeti a festői impresszionizmus történetét a barlanglakó ősem-

ber karcolt rajzaitól s az egyiptomi piramisokban talált halottképmásoktól napjainkig. Két ugyanilyen vastag kötetet lehetne írni az irodalmi impresszionizmusról is, ám bár csak Taine és utána Brunetière kezdtek irodalmi értelemben használni ezt a szót. Annyit jelent, hogy az író nem kutatja: mi lényeges, mi lényegtelen valamben, amit lát, nem törődik a felszín alatt rejtőző jelenségekkel, egyszerűen leírja azt, ami a felületen szemébe ötlük.

Hát hiszen ilyesmit cselekedtek a naturalisták és cselekedtek sokan háromezer esztendő alatt, — de már a realizmussal kapcsolatban elmondtam, hogy — még nem cselekedhettek *egészen ezt*, még akarva sem. Minthogy minden benyomásukat nem vethették papírra, akaratlanul is bizonyos egyéni elfogultsággal válogattak; a felszínről akaratlanul is következtettek a belsőre, ez a belső valami jó- vagy rosszindulatot támasztott bennük; tehát az impresszionizmus objektivitása nagyon is sok szubjektív elemmel van átszőve, felületessége nem mindig felületes.

Az irodalmi impresszionizmus lényege nem abban van, hogy az író „azt rajzolja, amit lát”, hanem abban, hogy a maga látomását teljes frissességében át akarja adni az olvasónak. Egész serreg stílusbeli fogást teremtett meg ez a művészi szándék, színek, vonalak, mozdulatok világos elképzeltetésére. A *stílusról* szóló fejezetben egy Móricz Zs.-idézet meg is mutatja majd e fogások némelyikét; aki csak magyarul olvas, az

idegen író vagy költő művének fordításain keresztül nem igen érezheti ki ezeket a fogásokat, így hát csak éppen felsorolom itt a Goncourt-testvérek, Zola, Daudet és a modern német költők közül R. M. Rilke nevét. Flaubert még többet akart és többet is ért el, mint ezek: ő azt a kifejezést kereste, mely „sziklábavéshetően”, örök időkre tökéletes mását adja annak, amit ábrázolni akart.

Az impresszionizmus tehát, mint vád, sohasem egészen jogosult, — legföljebb talán akkor, ha az író oly kevésbé veszi komolyan önmagát és közönségét, hogy jelentéktelen benyomásokat vet papírra azon pongyolán — az impresszionista kifejezésmód törekvései azonban mind.g érdekesek és ahhoz az élvezethez juttatják az olvasót, hogy *látja*, amit olvas.

Egyébiránt — éppen mint a festészetben — az irodalomban is lejárta magát az impresszionizmus jelszava. Túlzásba vitt hibái megteremtették a maguk külön-külön reakcióját. Formátlanlansága az áhítatos formakultuszt (Stefan George), felszínhez tapadó materializmusa a lélekhez visszatérő új klasszicizmust (Paul Ernst), a valósághoz való ragaszkodása pedig azt a tünetet elrugaszkodást a valóság képétől, amit az *expresszionizmus* képvisel.

\*

Azonban kissé előreragadtattam magamat s most vissza kell térnem a *szimbolizmushoz*. Akár meg se ismétljem: a jelszó új, a XIX. század

második feléből való, a dolog maga ősrégi, olyan régi, mint a vallás, mint a költészet. A jelképes ábrázolás a primitív ember művészi ösztönének első megnyilatkozásai közé tartozik, — bizonyosan régibb az imént említett impresszionista ábrázolásnál is. Jelképes ábrázolás a *dráma*, teljes egészében. Minden, amit a színpadon látunk, szimbolikus erővel hat. De a tudatos szimbolizálás is korán jelentkezik: már Aristophanes komédiáiban is bőven akadnak olyan kellékek, amelyek hol kézzelfogható valóságukban szerepelnek, hol szimbólum gyanánt. A középkor művészete és költészete, de legfőképpen Dante tele van szimbólumokkal.

A romantika aztán újra fölfedezte a szimbolizmust s a romantika „bukásakor” ez nem bukkott vele. A lírában Baudelaire nyomán franciák, németek, angolok közt, nálunk, mindenütt megszületik a szimbolista költészet; szimbólumokkal dolgozik a naturalista regény, új jelentőséget ad a szimbólumnak a drámában Ibsen és az élet nyers ábrázolásától teljesen elvonatkozó, tisztán szimbolikus drámákat ír Maeterlinck.

Mit jelent hát az, hogy szimbolizmus?

Idealizmust jelent, a szónak nemcsak költői, hanem filozófiai értelmében is. Abban az értelemben tehát, hogy nem az egyes, kézzelfogható dolgokat tekinti valóságnak, hanem a dolgok közös eszméjét, ideáját, mint Platon. Ezt a közös eszmét fejezi ki jelképesen, szimbolikusán.

A szimbolizmus, mint költői jelszó, a fran-

ciáknál lépett fel a XIX. század nyolcvanas éveinek közepén. Egy jelentékeny szimbolista költő (Stuart Merrill) megállapítása szerint egyrészt a nyers naturalizmus uralmának, másrészt a parnasszista költészet plasztikus, kemény ábrázolásmódjának, érzéketlenségének, szigorú verseiésének reakciója volt. A szimbolista költőket egyébként *dekadenseknek* is nevezték ; erre a szóra még rátérek.

A szimbolista kifejezésmód természetesen nem oly könnyen érthető, mint a dolgok és érzelmek reális közvetlen néven-nevezése. Az érthetlenség vádja még ma sem hallgatott el, mikor már a szimbolizmus jelszava a múlté és Paul Valéry új alapokon támasztja fel. Sok esetben jogos: mikor az eszmék zavarossága, a magát kifejezni nemtudás vagy a tudatos, gögös elburkolózás az oka vagy célja a homályosságnak. (Valéry mesterénél, Mallarmé-nál bizony sokszor így áll a dolog.) De a legnagyobbakkal szemben hiú ez a vádaskodás. Igen, a szimbólum nem oly világos, mint a dolgok hétköznapi neve vagy mint az *allegória*, ez az önkényesen választott, de jelzőcédulával megmagyarázott szimbólum; de ha megértettük, mennyivel többet, általánosabbat és mélyebbet jelent a véletlen, egyéni realitásnál.

A szimbolista költők mellett nem is akarják egészen az észre bízni a maguk dolgát, ők — ellentétben a szobor-faragó parnasszista költőkkel — muzsikálnak. A vers új, szabad ritmusai



(*vers libre*) a szó zenei hatása, az az öntudatlan és kifejezhetetlen érzés, melyet a zeneileg megválasztott szó ébreszt fel az olvasóban: ezek az ő legfontosabb eszközeik. Éppen a verseik muzsikája miatt hiábavaló fáradság fordítani őket: az értelem, a külső forma visszaadása keveset jelent, — csak azt, amit ők maguk elhanyagolható mennyiségnek tartanak.

A közönségnek megvan az a tulajdonsága, hogy először is értelme segítségével akar a költő mondanivalójához férkőzni, amely pedig nem értelmi, hanem érzelmi mondanivaló és sokszor kifejezhetetlen dolgokat akar átszugerálni az olvasóba. Ez okozta, hogy Baudelaire, Verlaine, Régnier, Stefan George, Ady s a többiek (mind ezeket most csak „homályos” kifejezésmódjuk miatt hozom egymással kapcsolatba) oly lassan találtak megértésre. Egyszerűen: rossz úton indult el feléjük a közönség (nem tehetett róla, a kritika is ezen az úton vezette). Pedig hiszen Kolumbus tojásánál egyszerűbb gondolat, hogy *lírai verseket nem intellektuális, hanem érzelmi okokból olvasunk*. Minden poétika tanítja, hogy a líra „érzelmi költészet”, de senkinek sem jutott eszébe, hogy ebből levonja a következtést is.

Érzésünkkel kell megfogni azt a szimbólumot, melybe a költő a maga érzését kivetítette, nem törődve azzal, hogy tudjuk-e racionális szóba foglalni azt, amit ő nem tudott vagy nem akart. Engednünk kell, hogy a vers úgy hasson

ránk, mint a zene. Igaz: bizonyos fokig össze kell hangolva lennünk a költővel, hogy muzsikája megcsendülhessen a lelkünkben. Ha egészen idegen tőlünk, ha nem a kellő hangulatban fogunk az olvasáshoz, hiábavaló az igyekeztünk. Ezért lesz a muzsikátlan lelkű embernek mindig kellemesebb olvasmány az olyan vers, melynek legalább a „tartalmát” megérti és megjegyzi. Eszem ágában sincs az ilyen verset lekicsinyelni, aminthogy egyetlen irányt sem kicsinylek a másik rovására. Sőt tüstént lesz valami mondanivalóm a világosságról és egyszerűségről ... de azért erősen állítom, hogy aki éppen a világosságot szereti Petőfiben és homályossága miatt nem tudja Adyt olvasni: az az *eszével* közeledik Petőfihez, tehát — őt sem érti igazán.

A szimbolista költőket *dekadenseknek* is nevezték. Előfutáruk, Baudelaire kapta meg először ezt a jelzőt, ő különben büszkén és tudatosan nevezte magát dekadensnek és „tartotta a rokonságot” dekadens őseivel.

A dekadencia — hanyatlás — úgy látszik, minden civilizációnak törvényszerű vége, akár csak az ember életének az öregség és a halál. Az irodalomtörténet beszél a görög és a római irodalom dekadens koráról. Együtt jár ez a nagyvárosi élet kifejlődésével, az irodalom kettéválásával egy széles, népszerű, formátlan — és egy

szűkebbkörű, kényeskedő, erős formakultuszt űző, termőerejében meggyöngült, kritikai és szatirikus hajlandóságú rétegre. Ez a szűkebb réteg mindazt „tudja”, amit a fénykor nagyjai produkáltak, de sem kedve, sem ereje nincs, hogy megismételje. „Tudása” csak formai tudás. Keres magának valami új — mindenáron új területet. És mert a klasszikusok mindent elmondtak már, amit az emberi sorsról, emberi lélekről egyszerűen és világosan el lehetett mondani: a dekadens kor költői kénytelenek facsarosan, bonyolultan, cifrán kifejezni magukat, még ragyogóbbra csiszolni a formákat, elmélyedni olyan tárgyakba, amiket a klasszikusok nem láthattak a maguk idejében, vagy ha láttak, nem tartottak elég általános érdekűnek, örök jelentőségűnek.

Ebből a kénytelenségből nagy értékek származhatnak, — csak olyan költőre van szükség, akiben az általános dekadencia idején maradt még valami az ősi teremtő erőből. Hiszen a klasszikus formák továbbcsiszolása, új formák keresése — érték; eddig elhanyagolt, vagy újonnan fellépő motívumok formábaöntése: érték; a lélek mélyebb, bonyolultabb történéseinek fölfedezése és kifejezése: megbecsülhetetlen érték.

Baudelaire, Verlaine, Ady és mindazok, akik ennek a dekadens, beteg kornak érzésvilágát a maguk módján fejezték ki: kénytelenek voltak új formákat keresni, mint a görög és római dekadensek; kénytelenek voltak új témákhoz fordulni, amiket klasszikusok, romantikusok, par-

nasszisták, népies-nemzetiek nem láttak, mert még nem láthattak vagy mert nem akartak meglátni. Ennyiben „dekadensek” hát, de valamiben egyenes ellentétei a görög-római dekadenseknek. Bennük megvan a klasszikusok őseréje, belőlük ennek az őserőnek kellett az új kornak megfelelő módon kitörnie.

Ady hiába mondja magát a „halál rokonának” — ez legföljebb abban az értelemben igaz, ahogy ő élet és halál mélységes egységét felfogja — de nem egy haldokló, fáradt, dekadens kultúra költője ő, hanem egy új, friss, megszületőben levő kultúra előfutára.

Éppen, mert a dekadensek a maguk korát fejezték ki: egy elenyésző kisebbség költői voltak a maguk idejében. Ez nem paradox; mondtam már, hogy az átlagos olvasó mindig a *tegnap* irodalmánál tart, s hozzátehetem: az átlagos és a hivatalos kritika is. Az irodalomban új nemzedék lépett a helyükbe, új irányok küzdenek a diadalért; a közönség most érkezett el őhözájuk, s lassacskán elérkezik a kritika is. Most világosnak kezdenek látszani az egykor „érthetetlen” versek és demokratikus táplálékká válnak az életükben arisztokratikus költők művei.

Az irodalom demokratizálódása sohasem volt fontosabb, mint ma, amikor a legszélesebb rétegek joggal tartanak számot arra, hogy egyenlők gyanánt vonuljanak be a kultúra sáncai közé. Ezeknek a friss rétegeknek sokat kell még tanulniok, az kétségtelen. De tömegünkkel, azt hi-

szem, meg is szabják a jövő irodalmának irányát. Ennek az irodalomnak ismét világosnak kell lennie, mint a klasszikus irodalom volt. Megint egyszerű és nagyvonalú szerkezetet kell találnia a maga számára, amilyen a klasszikusoké volt. Természetesen, nem elevenítheti fel a klasszikusok jéggédermedt, idegenszerű és a maguk egykori népiességében is arisztokratikusnak látszó konvencióit. Népszerűnek kell lennie, de amellett mégis az egyénhez szólania. Újnak kell lennie, — de nincs szüksége a dekadensek, a túlkulturáltak facsaros újságára, hiszen naiv közönséghez szól, mely még saját lelkének legprimitívebb kifejezéseit is újnak érzi. Szabad újra elmondani, hogy kék az ég, hogy zöld a föld, hogy a szerelem édes s hogy a halál szomorú: csak szót és formát találjon a költő, mindenkinek szívéhez szólót, agyába világítót.

Ezért hiszek az új klasszicizmus eljövételében.

\*

Nem újtját, csak módját mutattam meg e fejezetben a magunk nevelésének. Az útnál — a rendszeres tanulásnál, melyre nincs mindenkinek ideje és alkalmja — fontosabbnak találom a módot. Azt, hogy akármilyen irodalmi iránnyal, jelszóval állunk szemben: iparkodjunk az író álláspontjára helyezkedni, felfogni azt, ami szép és örök benne, ami minden irányt és jelszót túlél. Az író csak legyen fanatikusa a maga irányáa-

nak: az olvasó az örök szépnek fanatikusa legyen.

E könyv hátralevő részében a szépségnek megnyilvánulásait, az író, a költő kifejezőeszközeit fogjuk megvizsgálni. Ezeknek az eszközöknek fölismerése, értékelése, élvezése a mi művészetünk, az olvasás művészete.

# A S Z E R K E Z E T

Mikor az imént különböző irodalmi irányok, iskolák, jelszavak lényegét próbáltam röviden megvilágítani, többnyire szerkezeti különbségeket emlegettem, noha például klasszicizmus és romanticizmus között éppen oly nagy az ember-ábrázolás, a stílus, a világfelfogás különbsége is. De ha az alapvető különbségekre akarunk röviden rámutatni, legokosabb az egész alkotmány vázán kezdeni. A váz, az alaprajz eltéréseiből önként következnek a többi eltérések. Fenyőfa törzsén nem nőhet fűzfalevél.

Hogy ebben az alapvető kérdésben is oly nagy eltérések lehetnek nagy lángelmék között, az eleve óvatosságra inthet bennünket a legtöbb szabállyal szemben. Ha mindenáron esküdni akarunk valami szabályra, csak arra esküdhetünk, amiben Homeros és Arany, Sophokles és Shakespeare, sőt Horatius és Baudelaire is meg egyeznek. Ez nem sok — és mindig születhetik egy lángelme, aki a megmaradt szabályoknak is fittyet hány. Például: az, hogy a szerkezet (olyan, amilyen) alapvető fontosságú része a művész munkájának — általánosságban tökéletesen igaz. De még ezt a tág és ennélfogva kevesetmondó

kijelentést sem lehet kivételek statuálása nélkül elfogadni. Sterne a regényben, Byron a verses-regénynek nevezhető modern lírai eposzban arra kényszerít bennünket, hogy kényre-kegyre kiszolgáltatva kövessük szeszélyes kitéréseiben. Esze ágában sincs szerkeszteni. És ez a „szerkesztés-tani” nihilizmus nemcsak Sterne-nek, nemcsak Byronnak nincs ártalmára: követőik közt is akadnak erős legények, akik után szívesen bódorgunk. Arany János hajlandó a Bolond Istókban egész szerkesztő-tudományát készakarva sutbadobni, hogy a Byron-kreálta új műfajba rejthesse el lappangó líráját. Magának az emberi léleknek a klasszikustól eltérő látásmódja új, távolról sem egyenesvonalú, szerkezetet növeszt ki egészen természetes módon az író tolla alól. Nem szeszély és nem véletlenség Dosztojevszkij vagy Proust szerkesztésmódja.

Hanem azért az Isten őrizze azt az író, aki nem tud szerkeszteni, akinek munkájában megérezzük az erős gerinc, a szilárd váz, a világos alap hiányát.

Az olvasó élvezete szempontjából azért van elsőrangú fontossága a szerkezetnek, mert az élet, ahogy szemünk előtt látjuk, megszerkesztetlen khaosz, amelyben egyforma jelentőséggel, sőt néha visszájára fordult arányokban kavargó változtatás nélkül minden. Határt, kezdetet, véget nem tudunk fölismerni, okot és következményt nem tudunk megfelelő kapcsolatba hozni, még kevésbé tudjuk végignyomozni az összefüggé-



sek hosszabb láncolatát. Amikor az író fölnyitja a szemünket, már be is igazítja az életnek egy kiválasztott szögletére, s amit meg akar mutatni, — mert még ezt a szögletet sem mutathatja meg teljesen — azt stílusával, világfelfogásával megfesti, mint a mikroszkóp alá helyezett színtelen anyagot szokás. Szükségünk van arra a megnyugtató érzésre, hogy látni fogunk mindent, amit látnunk kell és semmi sem fogja látásunkat zavarni, amire most nincs szükségünk. Ha ezt a megnyugtató érzést fel tudja kelteni bennünk az író, akkor türelemmel várunk, míg egyenkint feltárja előttünk az ő lelkében már tisztán álló összefüggéseket. Tudjuk, hogy nem ok nélkül ejtette el ezt vagy azt a szót, nem ok nélkül mutatta be ezt vagy azt az alakot, nem ok nélkül hangsúlyozta ezt vagy azt a körülményt, jellemvonást stb.: a maga idején szüksége lesz rá. Hogy magyarázat nélkül tette, amit tett, az lehet némelykor hatásadászat is, de igazi művésznél nem szabad erre gondolnunk. Ő nem magyarázgatja az utat, hanem vezet bennünket. A bőbeszédű vezető gyakran nem biztos a dolgában és önmagát akarja megnyugtatni.

Mindenféle irodalmi irányon és jelszón fölülemelkedve a szerkezet jelentősége az, hogy *keretbe foglalja a képet és irányt mutat* az olvasónak. A keretbefoglalás még akkor is fontos, mikor iránymutatásnak (a mű kis terjedelme miatt) nem érezzük szükségét. A legkisebb lírai versnek éppen úgy meg vannak a maga szerke-

zeti szépségei, mint a regénynek, eposznak vagy drámának. A méhalkotta hatszögletes sejt nem kisebb csuda, mint a bazalt-oszlop.

\*

(A *Ura*.) A magyar népdalnak szerkezeti egysége például: a strófa. Négy, legföljebb nyolc sor van úgy összekomponálva, hogy tökéletes, kerek egésznek alkot. Ami azután következik, abba kár is volna szerkezeti szépségeket belegondolni. Sohasem tudhatjuk, nem ragadt-e a második strófa véletlenül idegen versből az elsőhöz, mire a gyűjtő kezébe került. Sok esetben pedig tudjuk, hogy történt ilyen összekeveredés. Ahol cselekménye van a versnek, ott természetesen szélesebb a szerkezet alapja; de az ilyen vers már átmenet a románc vagy a ballada felé. Az igazi lírai népköltemény nem egyéb, mint az a bizonyos, sokszor emlegetett természeti kép, mely a helyzetet vagy az érzést szimbolizálja — s ezzel párhuzamosan az érzés vagy a helyzet kifejezése.

A párhuzamosság kiszélesítése, a szimbólumok bonyolultabbá tévése az, amit Petőfinél a *népdal megnemesítésének* szoktunk nevezni. Legcsudálatosabb példa erre a nem is népies formában írott *Szeptember végén* szerkezete. Itt csak csontvázát mutatom meg a világ legszebb versének, egyéb szépségeivel nem törődvén, — de mily szép még a csontváza is!

Az egész első strófa egy nagy, ritmikusan lüktető párhuzam: két ellentétnek párhuzamba

állítás a természetben s a költő életében. Hogy mennyire a népdal gondolatritmusa lüktet benne, azt talán úgy világíthatom meg legegyszerűbben, ha egy hasonló felépítésű népdalt állítok mellé.

Még nyílnak a völgyiben a kerti virágok,  
Még zöldel a nyárfá az ablak előtt,  
De látod amottan a téli világot?  
Már hó takará el a bérci tetőt,  
Még ifjú szívemben a lángsugarú nyár,  
S még benne virít az egész kikelet,  
De íme sötét hajam őszbe vegyül már,  
A tél dere már megüté fejemet.

Nagy-Abonyban csak két torony látszik,  
De Majlandban harminckettő látszik.  
Inkább nézem az abonyi kettőt,  
Mint Majlandban azt a harminckettőt.

Tehát az első két sor (a népdal 1. sora) kép. A másik két sor (a népdal 2. sora) ezzel ellentétes kép. Ez a négy, illetve két sor maga is egy kisebb egységet alkot. A következő két-két, illetve egy-egy sor megismétli az ellentétet, magára a költőre vonatkoztatva. Az ellentéteknek ez a ritmikus váltakozása adja meg a strófa tökéletes egységét, ebben rejlik fölépítésének nagyszerűsége.

De ez a strófa mégis csak azt a szerepet játssza az egész költeményben, amit a népdalban az egy sorra terjedő természeti kép. A völgyben nyíló kerti virág és a hótakarta bérci tető, a költő szívében virító kikelet s a tél derétől megütött

feje együtt szimbolizálják azt az ellentétet, az ellentéteknek azt az egyidejűségét, amely az egész költemény tárgya. Petőfi sokkal nagyobb művész, semhogy bántó egyformasággal, mesterként fenntartaná azt a ritmust, amely egy strófában tökéletes volt. Az első strófa gondolatrítmusa, hogy így fejezzem ki magamat, „párrímes” volt, két-két sor tartozott össze. A második strófa első felében „ölelkezően” rímelnék a gondolatok. Az első és a negyedik sor a borongásé — a másodikból és a harmadikból tudjuk meg, hogy ifjú, szerelmes hitvestársak ülnek együtt.

Elhull a virág, eliramlik az élet...  
 Ül, hitvesem, ül az ölembe ide!  
 Ki most fejedet kebelemre tevéd le,  
 Holnap nem omolsz-e sírom fölibe?

És itt újabb arcát pillantjuk meg a költeményen végighúzódo ellentétnek. A tavasz és tél, az ifjúság és öregség, a szerelem és halál ellentéte után a friss boldogság és a kétely, (a második strófa második fele), a hűtlenség és a síron túl is tartó hűség ellentéte (harmadik strófa) következik; a párhuzamosság nem mesterkélte, a gondolatrítmus változatos, s az érzés, mely az első strófában szimbolikus volt, világosan, felfokozva, pathetikusan fejeződik ki az utolsó sorokban.

... Petőfi bizonyára nem gondolt a „szerkezet” szóra, mikor a költői mézeshetek alatt megírta ez a verset. De meg van ez a vers szer-

kesztve úgy, hogy egy strófával, egy sorral, egy szótaggal nem lehetne hosszabb vagy rövidebb.

Ez pedig nagy és ritka dolog. *Kezdeni* a verset nem is olyan nagy mesterség; de *befejezni* igen nehéz. Megesik, hogy a befejezés korábban elcsattan, mint vártuk (Heine) — és általában, a „csattanó” Heine után sokáig nem ritka módja a vers befejezésének, de nem mondhatnám, hogy a legművészibb. Verset igazán csak akkor élvezünk, ha minden sorát szükségesnek érezzük, újra át tudjuk élni.

Az érzésnek nehéz olyan szilárd vázat adni, mint az elbeszélésnek. Talán ezért szeretnek néha nagy lírikusok is bizonyos formai vázak mögé meghúzódni. Az olyan kötött forma, mint például a szonett, nemcsak béklyó a költőnek, hanem — sokkal inkább — támasz is. Kényszeríti, hogy szerkesszen, de mingyárt a módját is megadja. Prokrustes ágya igen hasznos találmány — ha művészetről van szó.

A komponálásnak, a nyelv, a gondolat, az érzés kincsei tudatos elrendezésének, az egy pontra gyűjtött, de mégsem fitogtatott gazdagságnak élvezése különbözteti meg az ilyen kötött formájú költemények olvasását a többiekétől. Bármilyen értéke legyen is a kifejezett érzésnek, gondolatnak: bizonyos, hogy ilyenkor legalább ugyanannyira élvezzük a formát, a szerkezetet. (Gondoljunk Petrarca, Michelangelo, Shakespeare, Heredia — vagy Babits Mihály szonettjeire!)

A lírai versnek nem legnagyobb szerkezeti egysége a befejezett költemény. Dante prózai részekkel egybefűzött *Vita nuova*-ja, Petrarca és Shakespeare szonettjei, a *Himfy-dalok* — egész lírai történetet alkotnak. Heine egységgé tette a dalciklust. Baudelaire, Ady szeretik verses kötetüket egységes műnek feltüntetni, amelyben a versek nem véletlenül kerülnek egymás mellé.

De vannak költők, akik nyugnek érzik a szerkezet minden elemét: az egyenlőre szabott sort, a strófát. A XIX. század utolsó harmadában a francia *vers libre*-isták forradalmat kezdtek e nyugök ellen. Vannak angol, német, olasz, magyar követők mai napig is. Az amerikai Walt Whitman, függetlenül tőlük, már előbb felszabadította magát minden formai megkötöttség alól. Nálunk az erdélyi Bartalis János kezdett szabad verseket írni, s a háború utáni magyar líra történetében volt egy pillanat, amikor a formának és szerkesztésnek olyan művészei is, mint Kosztolányi Dezső, a szabad versre tértek át. Ebben csak az volt a veszedelem, hogy sokan próbáltak élni (és visszaélni) a szabadvers nyújtotta látszólagos könnyebbséggel. Hott egyedül a legnagyobbakban él a költői felelősségnek az a tudata, hogy éppen a szabadversben *nem szabad* egyetlen fölösleges szót sem elejteni. A strófa, a rím megbocsáthatóvá tesz egy-egy ilyen szót — szabad versben nincs rá mentség. És talán követők felelőtlen verselgeté-

sétől megriadva menekültek vissza ismét a forma mesterei a külsőleg is megkötött vershez . . .

(A ballada.) A lírai versen ma már egyre kevésbé érezzük azt, hogy tulajdonképpen *dal*, hogy valamikor összegyűlt hallgatóknak énekeltek. A ballada, ez a lírából kiágazott, kevert műfaj, ma talán halott már, nem fejlődik, nem születik újjá. Megmaradt azon a csúcsponton, ahová Arany János emelte. És megmaradt dalszerűnek, egybegyűlt közönséghez szólónak.

Mi magyarok (az iskolában) olvassuk még Goethe és Schiller balladáit, de balladának nem érzünk mást, mint egynehány skót és székely balladát, meg — amit Arany írt. Ezekből vontuk le a közkézen forgó szabályokat, a ballada „hézagos, szaggatott előadásáról”, tragikus tárgyáról, dalszerűségéről stb. (Greguss.)

Hogy Arany a maga líráját rejtette a balladába, a lelkiismeret tragédiáit írván meg: most nem tartozik ide. Csak egy kérdéssel kell röviden foglalkoznunk: mi az a minta, amelybe ő beleöntötte s amelyben — úgy látszik — örökre meg is merevítette a balladát?

A ballada drámaisága: közhely. Úgy értik rendesen, hogy nagyrészt, vagy egészen párbeszédbe van foglalva. Csakhogy a párbeszéd maga még nem dráma, vagy ha dráma is: epikus jellegű lehet. Ilyen epikus jellege van a legtöbb skót balladának (kivéve a híres Edvard-ot) s a székelyeknek is. Többnyire elején kezdik a cselekményt és dialógus segítségével bár, de szer-

kezetileg mégis csak epikusán mennek végig rajta. A „hézagosság” egyszerűen a kevésbé fontos részek lekopásának eredménye is lehet. *Kőműves Kelemen* története azon kezdődik, hogy tizenkét kőműves összetanakodik Déva várának felépítésére; s amikor a ballada tulajdonképpeni tárgyán túl vagyunk, következik még Kőműves Kelemen szívreható találkozása anyját váró kis fiával, s a fiúcska útja halott édesanyja után. Ez a legkirívóbb példa; de közeljár hozzá a többi is.

Arany különben nem is igen ismerhette a székely balladákat, mikor balladáinak nagyrészét (az ötvenes évek termékeit) megírta. A skót balladák közül az *Eduárd* formája adja meg a legtöbb Arany-ballada formáját. Ez a drámaiság, — a görög tragikusok és Ibsen felfogása szerint. Egy már megtörtént cselekvés lelki hatásainak és egyéb következményeinek elemzése: ez az igazi Arany-ballada.

Arany balladái alapján alakult ki bennünk az a felfogás, hogy ez a műfaj lelkiállapotoknak — rendszeren elmúlt cselekvés hatásainak elemzése, drámai és egyben dalszerű formában.

A székely ballada felépítése az epika felé, az Arany-féle balladáé a dráma felé nyit perspektívát.

(*Epikus költészet.*) Spittelernek, a svájci költőnek nagyszerű kísérletei sem változtatnak azon, hogy az eposz, a nagyarányú, nyugodt menetű, verses formájú elbeszélés ma már halott



műfaj. Meghalt, vagy legalább is egyre szűkebb-körű életre szorult már abban a pillanatban, amint a szavalás, az ének helyét végérvényesen elfoglalta az olvasás.

De azért a nyugati kultúrán sokkal intenzívebben uralkodtak a klasszikus világ epikus művei, semhogy mai ízlésünk egészen el tudott volna szakadni tőlük. Kevés ember ül le mulatságból az *Iliászt* vagy az *Odisszeiát* elolvasni, de még egy modern regény szerkezetének megítélésébe is sokszor belejátszik öntudatlanul a szerkezetnek az a felfogása, amely a nem olvasott klasszikus eposzokból maradt ránk ...

Az irodalomtörténetre tartozik, hogyan utánozták háromezer esztendőn át az *Iliász* „seregszámláját”, az *Odisszeiába* beszótt elbeszélést, hogyan vált szinte kötelezővé a hős alvilági útja stb. Az állandó jelzöt, a széles leírásokat (ha nem is elbeszélésbe olvasztva), a kiterjedt hasonlatokat, a keresztény költőknél hideg allegóriává dermedt isteni masinériát sem kell említenem. Mindezeket már Vergiliusban is nehéz élvezni, pedig ő a nyelvnek sok drágakövével kárpótol: azokban, akik ezt a lángeszű utánozták, igen kevés gyönyörűségünk telik. De az ősforrás — ha időnk és nyugalmunk van hozzá — fölűdít a maga tisztaságában. Mert a modern ember akarhat bonyolultabb lelkeket elemezni olvasás közben, mint Achilles vagy Odisszeusz; de bizonyos, hogy ha már vaskos könyvet vesz a kezébe, a kristálytisztá, egyvonalú, vagy ügyesen össze-

fogott szerkezet a legkedvesebb — még a legbonyolultabb léleknek is.

Az ind és a perzsa epika már a kultúrák idegensége s az eposzok óriási terjedelme miatt sem kerülhet soha a maga egészében a nagyközönség kezébe; de még a kiszakított részek fordításait olvasva is érezzük, hogy a görög világosság ideálján nevelődött ízlésünk nem tud megbirkózni ezekkel a bonyolult és túlságosan pompázó elbeszélésekkel. A középkori német epikusok legjobbjaival költői erőben nem versenyezhet a *Nibelung-ének* ismeretlen szerzője: mégis népszerűbb mindmai napig strassburgi Gottfriednál vagy eschenbachi Wolframnál, mert kitérések, bölcselkedések nélkül, epikus elfogulatlansággal, egyenesen, világosan halad a célja felé. Csak a szerkezet, nem a tárgy az oka, hogy Siegfried történetének kevésbé érdekes második fele és halála megbosszulásának hosszas elbeszélése népszerűbb, könnyebben olvasható *Tristan és Isolde*, vagy éppen *Parsifal* történeténél.

Ez a két utóbbi költemény a középkort testesíti meg, a maga nagyszerű, ijesztő zavarosságában és formátlanságában.

A középkort testesíti meg a maga nagyszerű, ijesztő logikájával és formális készségével a Dante költeménye.

Ezt a paradoxont nem én csináltam, hanem a középkor. Csakugyan meg volt benne, óriási arányokban, mind a két tulajdonság.

Eschenbachi Wolfram formátlansága és

Dante formaművészete egyaránt távol van a klasszikusoktól. Hogy Dante Vergiliussal vezeteti magát s büszkélkedik a kezdődő humanisztikus műveltség egy-egy foszlányával — az nem téveszthet meg bennünket, akár szellemét, akár formáját tekintjük művének.

A *Divina Commedia* formája tisztán logikus, szkolasztikusan logikus. Most, hogy művészettel telítve áll előttünk, csak áhítattal tudunk rá nézni. De a pusztá váz, a középkori logikának, a középkori szimbolizmusnak száraz konstrukciója. Három rész, harminchárom-harminchárom ének, háromsoros versszakok (tercinák). Ez a hármas szám szimbolikus jelentésével függ össze. A pokol, a purgatórium, a mennyország mind felosztva körökre, alkörökre: a *felosztás*, *divisio* logikai művelete helyettesíti könyörtelen pontossággal a költői szerkesztést.

Mindez, idáig, akármelyik dilettánsnak eszébe juthatott volna. Sőt a dilettánsnak rendszeren éppen ilyen óriási, száraz konstrukciók szoktak eszébe jutni. Amiben Dante fölébe emelkedik minden epikusnak, s ami az *Isteni színjátékot* a homerosi költeményeknél sokkal közelebb hozza szívünkhöz, elménkhez: azt nem fölépítésében kell keresni, hanem abban, amit a „körökön” belül mutat s ahogy megmutatja.

A vallásos epika terén kézenfekvő gondolat volt egy tökéletes epikus műnek: a *Bibliának* utánzása. A Biblia egyszerűségét, méltóságát, az elbeszélésnek egyenesvonalúságát akarta a maga

fantáziájával, költői leleményével megtoldani Milton. Az *Elveszett paradicsomnak* van néhány ma is nagy erővel ható jelenete és leírása (a pokolbeli gyűlés!): egészében a mai olvasó nem bírja el. Még halottabb a vallásos eposznak egy századdal későbbi, idealizmusban szétolvadó terméke: Klopstock *Messiása*.

A renaissance *regényes epikája* a középkor formátlan termékeiből fakadt. Sem Tasso, sem Ariosto nem próbál szerkeszteni. És mert meséjük ma nem érdekelhet, embereik pedig nem emberek: ma csak az találhat bennük élvezetet, aki stancáik csengésében, nyelvük muzsikájában gyönyörködhetik.

Az ő hatásuk azonban erősen meglátszik olyan írókon, akik természetüknél fogva a klasszikus eposz feltámasztására lettek volna hivatva. Ilyen a mi Zrínyi Miklósunk. Fájdalom, nyelve és verselése miatt a *Zrinyiász* sohasem lehet népszerű és nem merem biztatni az olvasót, hogy szórakozásul a kezébe vegye. De azért mégis igaz, hogy nagy művészettel megszerkesztett *klasszikus eposz*; kerektségben, világosságban, nagyvonalúságban a legkülönbek közül való. Zrínyi a lényegét tanulta el a klasszikusoktól, nem a konvencionális külsőséget, s ha motívumokat és fordulatokat vett át Tassótól meg Ariostótól, viszont emberábrázolás dolgában különb náluk. Népszerű magyar kortársa, Gyöngyösy, allegorikus antik isteneivel és gerinctelenül összetákolt cifra krónikáival a barokk stílusnak tipikus kép-

viselője. Kellemes verselő, de művei, éppen a szerkesztés művészetének hiánya miatt, ugyanolyan fárasztó — és mindenesetre kevésbé érdemes olvasmányok, mint a Zrinyiász.

A tizennyolcadik században már halottnak látszik az epikus költészet; úgy látszik, hogy a felvilágosodás korának józansága öli meg. Voltaire *Henriade*-ja, a mithológiai gépezet helyébe tett száraz allegóriákkal, a legunalmasabb mű a világon. De mégis következik feltámadás. Ugyanakkor, amikor a polgári dráma új elemet visz a színpadi irodalomba, megszületik a polgári epika is. Goethe újratерemti a középkor polgári szellemének alkotását, a *Róka-regényét* (Reineke Fuchs) — a *Hermann und Dorothea*-ban pedig a klasszikus eposz hexameterait, állandó jelzőit és egyszerű, nyugalmas menetét meri alkalmazni egy kisvárosi polgárfiú meg egy menekült leány történetére.

A XIX. század eleje meghozza a lírai eposzt vagy *verses regényt*. Byron először *Childe Haroldnak*, saját képmásának vándorlásaival ragadja bámulatra a világot, aztán egy készakarva jelentéktelennek rajzolt hős, *Don Juan* kalandjait fűzi laza bokkrétába, alkalom gyanánt, hogy kitéréseiben mindenről beszélhessen a világon. Kisebb epikus műveinek lázas, lüktető a menete, kurta sorok pattognak egymásután: itt kényelmes, ragyogó és elmés stancák sorakoznak a végtelenségig. Byron hatása végigvonul a XIX. századon. Musset (*Rolla*, *Namouna*), Puskin (*Anyegin*),

Arany János (*Bolond Istók* stb.), Gyulai Pál (*Romhányi*), Arany László (*Délibábok hőse*) a legnevezetesebb külföldi és magyar követői. A megszerkesztetlenség, a líra és az elbeszélés egybeszövődése, a világfájdalmas vagy ironikus hang a közös jellemvonása ezeknek a műveknek. Sőt majdnem valamennyivel közös a — befejezetlenség is. Töredékek maradnak többnyire, mert előre elgondolt, kerek meséjük nincs, s költőjük elunja folytatni őket, amikor lírai érzését kifejezte az első énekekben.

*Tennyson* a romantikától divatbahozott középkor lovagregéit eleveníti fel verselő- és nyelv-művészetével a *Király-idyllek-ben*. Éppen csak összébb vonja a középkor terjengős formáit, az epikus szerkesztés új formáját nem keresi, a klasszikushoz nem tér vissza. A romantika nagy forma-rombolása után csak nálunk, Magyarországon támad fel — politikai okokból — egy romantikus elemekkel átítatott klasszikus epika, melynek ma már egyetlen élő neve: Vörösmarty. A klasszicizmus sokkal súlyosabb sebeket szenvedett már, semhogy a *Zalán futása* egyszerű visszatérést jelenthetett volna Homeroshoz vagy Vergiliushoz. A felépítése meg is sínylet ezt. A felépítés klasszikus tökéletességét kétszer közelítette meg Vörösmarty, a Cserna/om-ban s a *Két szomszédvár-ban*.

A romantikus formarombolásnak legóriásibb példája az epika terén Victor Hugo műve, a *Légende des Siècles*. Ahogy Dante poklot, purga-

tóriumot, mennyországot akart egymásután lefesteni, úgy akarta ő megénekelni az emberiség múltját, jelenét, jövőjét. De mily különbség a megépítésben! Dante művének szerkezete, láttuk: tiszta logika. Victor Hugo már eleve széttördeli a műve kompozícióját. Mindvégig kisebb nagyobb hősköltemények, románcok, jelenetek, látomások egymásután rovása marad. Még arra sem ügyel, hogy az emberiség főkorszakai mind szerepeljenek, arányos elosztásukra éppen nem. Victor Hugo művéből nyugodtan kiszakíthatjuk a nekünk jobban tetsző részeket, mert az *egész* csak egy khaosz emlékét hagyja hátra bennünk.

A századközép demokratikus világáramlatának a magyar epika köszönhet legtöbbet: Petőfi *János vitéz-ét* és Arany *Toldi-ját*. Az előbbiben megvannak az Odisszeia szerkezeti nyomai, — s ez semmi ellentétben nincs az egésznek bűbajos mese- vagy falusi történet-hangjával, hiszen az Odisszeia sem egyéb ennél a kettőnél. A *Toldi* szerkezetében, bár maga a történet nem akar „mese” lenni, több van a népmese kerekdedségéből, amit Petőfinél elmos a történés bőséges zuhataga. Az egész trilógiát pedig nagy szerkezeti egységbe foglalja a különböző körülmények közt háromszor variált erkölcsi alapeszme: az elkövetett bűnért való bűnhődés, Arany életének (balladáiból is kitetszően) legfőbb témája. Ez lett volna a gerince a nemzeti eposz pótlására tervezett hun trilógiának is, melyből csak a *Buda halála* készült el teljesen.

Arany az egyetlen modern epikus, akit mint a *szerkesztés művészet* tökéletesen, zavartalanul élvezhetünk. Egyébiránt az eposzt már ő maga anakronizmusnak érezte; kivételes egyéniség volt ebben a késő korban, akinek egyénisége az eposz formájában talált megfelelő kifejezésre. Ilyen kivétel talán akad még ezután is, de az eposz kora bizonyosan lejárt.

Egy szót csak az úgynevezett *komikus eposzról* ösrégi műfaj, mint az eposz maga; föl-építése olyan, mint a komoly eposzé, s gyakran ennek *travesztiája*, kicsinyes körülmények közé helyezése. A világirodalom ilyenmű alkotásait (Pulci, Tassoni, Boileau, Pope, Blumauer műveit) nyugodt lélekkel békén hagyhatja a magyar olvasó. A magyar irodalomból élvezettel olvashatja Csokonai *Dorottyáját*, Petőfitől a *Helység kalapácsát*, s a műfajba nehezen sorozható *Ludas Matyit*, Fazekas Mihály hexameteres, népies törtéiját.

(*A dráma*). Dramaturgiát vagy színházi emberek, vagy színházi közönség számára szoktak írni. Ahol ebben a könyvben a drámáról van szó, ott az olvasóközönség számára csinálók dramaturgiát. Ez fából vaskarikának látszanék a mai színházi viszonyok nélkül. A színház annyira üzletté vált, annyira a mesteremberek kezébe került és mesterkedésre kényszerítette az igazi írókat is (tisztelet a kevés kivételnek!), hogy ha az ember igazán jó darabot akar látni — leül otthon és elolvassa.



Pedig hát az olvasónak készült dramaturgiái sem lehet más meghatározással kezdeni: *a dráma (tragédiától a legalantasabb bohózatig) emberi sorsok ábrázolása, párbeszéddel jelzett cselekvés formájában, egybegyűlt néző-hallgató közönség számára.* Az ábrázolás módját, s azt, ami e fejezet tárgya: a szerkezetet, a fölépítést, határozottan megszabja az, hogy a dráma: tömegnek szól. Magányos szobánkban, a hang és a látvány hatásait, s még inkább: a körülöttünk levő tömeg hatását nélkülözve, másként lelkesedünk, más a megrázkódásunk, más még a kíváncsiságunk, a kacagó hajlandóságunk is. Csak kritikai érzékünk erősebb. Olvasva kételkedünk olyasminek a lehetőségében, amit a színpadon elhiszünk, mert hiszen — látjuk. Hamisnak érzünk egy tírádát, mely könnyekig meghat, ha egy jó — vagy akárcsak ügyes — színész tölti meg egyéniségének varázsával.

A kritikai érzéknek ez a növekedése azonban megadja a kulcsát az olvasó számára írott dramaturgiának. Ám nézz meg a színházban akárhány középserű darabot, — de csak a legtökéletesebb alkotásokat olvasd el.

A tökéletes dráma: szimbolikus ábrázolása az emberi sorsnak, egy bizonyos nézőszögből. Minél magasabb pontról nézi, minél általánosabban látja ezt a tárgyat az író, annál közelebb jut a *tragédiához*. Ennek egyetlen igazán lényeges eleme a nagyság. Minél magasabbra emelkedik a szemlélő, annál bizonyosabb, hogy felismeri a

nagyságot s a környezethez való helyes viszonyát.

Minthogy minden szerkezetnek első, elemi célja az elhatárolás: a tökéletes dráma megszerkesztése már ennek a célnak szempontjából is a legnehezebb, legbámulatraméltóbb alkotása az emberi szellemnek. Nehéz a mesterségbeli rész is: arról van szó, hogy egy esetleg bonyolult cselekmény, minden lényeges előzményével és következményével együtt, homályt és kíváncsiságot hátra nem hagyóan, két-három óra alatt, két-háromezer sorban elvonuljon előttünk. Aránylag könnyű dolguk volt e tekintetben a görög klaszszikusoknak, akik ismert mondákat dolgoztak fel, s egy név, egy sor elég volt, hogy a néző tisztába jöjjön az előzményekkel. De még közöttük is ott van Euripides, aki epikus prológra szorul, mert bonyolultabb mesét sző elődjeinél és jobban eltér a hagyományoktól. Az *expozíció* a legnehezebb technikai problémává lesz, noha van egy nagy lélektani könnyítője, amely nézőre, olvasóra egyaránt vonatkozik: az adott helyzetet, mint kiindulást, könnyen elfogadja a közönség, csak azt nézi kritikus szemmel, hogy mit „hoz ki” az író ebből a helyzetből. De megmarad az a része a problémának: hogyan állítsuk be előtte ezt a helyzetet szembetűnő mesterkedés nélkül. De ez sem elég. Be kell állítani, lehetőleg cselekvés alakjában, a jellemeket úgy, hogy meglepetést többé a darab folyamán ne okozzanak. És természetesen meg kell alapozni a bonyo-

dalmát, kijelölni a megoldás irányát, megütni azt az alaphangot, amely az egész darabon végig fog rezegni. — Maga a bonyodalom és a megoldás már tulajdonképpen nem nagy feladat a szerkesztés szempontjából, mire a — megírásra kerül a sor; a drámaíró úgyszólván visszafelé dolgozik, s az exozíciót már úgy csinálja meg, hogy annak kényszerű folyománya legyen minden, ami még következik. Ami a megoldást illeti: fontos, hogy ez hirtelen elvágja az érdeklődés minden szálát; ezért van (néha tömegesen) házasság a vígjáték és halál a tragédia végén, s még az úgynevezett középajtájú drámában is valami erős, szimbolikus jelentőségű aktus, amely semmi kétséget nem hagy a jövőre vonatkozóan, legalább a fődolgozókra nézvést.

Az íróknak az imént említett visszafelé dolgozását nagy és jelentős dolgokban minden igazi drámaírónál megfigyelhetjük, de legszembeötlőbb, mert apróságokon is érvényesül és a tömeghatás szempontjából ügyesen kihasználják az utolsó ötven-hatvan esztendő francia írói. Ők ezt *előkészítésnek* nevezik s az öreg Sarcey a dramaturgia legfontosabb tételének tekintette.

Mindez igen jelentős dolog; hogy a „mesterséghez” tartozik, ezt különösen a drámánál nem szabad kicsinylő hangon mondani. Aki csak ezt a mesterséget tudja, még csak drámagyáros, az igaz; de aki nem tudja, nem drámaíró.

Most azonban nézzünk kissé mélyére a drámaszerkezet kérdésének, az ideális néző, vagy

— számolva az adott helyzettel — a kritikusabb olvasó szempontjából

Két paradoxon mered elénk.

A dráma az egész életet akarja szimbolikus érvényű módon ábrázolni — szűk korlátok közé szorítva. Ez az egyik paradoxon és ebből következik a másik. A dráma a valóság illúzióját akarja kelteni és a legmesterkéltebb szerkezetre, a legszélesebb konvenciókra van szüksége minden műfaj között.

Talán a paradoxonok folytatásának látszik, de nyilvánvaló, hogy a fantáziának sokkal kevesebb konvencióval kell megalkudnia a színdarab olvasása, mint látása közben. A könyvből olvasott darab alakjait a fantáziának ugyanolyan egyszerű aktusával elevenítjük meg, mint egy regény alakjait. Színházban, akár jelmezes görög tragédia jámbusait szavalják előttünk, akár egy naturalista dráma szereplői beszélnek rekedt hangon, töredezett szavakban, még mindig egyik oldalán nyílt szobát, deszkapadlójú rétet, szufita-felhőt és kifestett színészt kell „világnak” és „embernek” elképzelnünk. Szinte gyermekesnek tűnik fel az az igyekezet, amit a francia klaszszikusok a „józan ész”, a romantikusok a „helyi színezet és korhúség”, a naturalisták a „nyers valóság” kultuszában kifejtének. A dráma mindenképpen megkonstruált műalkotás és nem valóság. A valóság, az általános érvényűség illúzióját pedig nem ezek a korszerű divatoktól függő

konvenciók adják meg, sőt a valóságosság túlságos hajszolása éppen ezt az illúziót pusztíthatja el. Túlságosan közel visz az élethez; már pedig az élet tele van — látszólagos — véletlenekkel, kibogozhatatlan összefüggésekkel, meglepetésekkel, csalódásokkal. Mi sem önmagunkat, sem embertársainkat, sem a világ rendjének összes szükségességeit nem ismerhetjük: természetes, hogy meglepődünk, hogy csalódunk. A drámaíró egy közlékeny természetű isten, aki nemcsak mindent tud, ami az *ő világot* alkotja, de minket is odabocsát a tudás fájához. Nagysága abban rejlik, hogy ezt az *ő* mesterségesen konstruált világot — mely természetesen nem lehet más a való világ szemelvényes, világosan elrendezett kiadásánál — elfogadtatja velünk igazi világnak. Embereit igazibb embernek látjuk egy bizonyos hús-vér embernél: plátói ember-ideának, az embernek érezzük, vagy legalább bizonyos fajta emberek prototípusának. És megdönthetetlen, matematikai igazságnak tartjuk, hogy A esetre, X úr jellemét és adott helyzetét ismerve, csak B következhetik. Az életben sohasem ellenőrizhetjük ennek igazságát, mert az életben ilyen gondosan letisztogatott A eset, ilyen pontosan, minden vonásában ismert X jellem és helyzet nem fordul elő, a mellékkörülmények apró ismeretlenéi csak úgy rajzanak körülöttük, egyszerre fontossá válhatnak egy eddig észre sem vett mellékkörülmény (a drámaíró bezzeg gondosan felhívta volna rá a figyelmünket, előkészí-

tett volna rá) — és C vagy D esetet idézheti elő a logikusan várt B helyett.

A drámaíró tehát akkor hat ránk legerősebben, akkor kelti a való világ, az örök és általános érvényűség illúzióját, ha semmi meglepetés elé nem állít, hanem a maguk *szükségyszerűségében* láttatja a dolgokat — ahogy az igazi életet csak Isten láthatja. Ez a mély problémája, benső nehézsége a dráma fölépítésének. A külsőségek is fontosak itt; fontos, hogy egy személy bejövetele vagy távozása változhatatlan szükségnek tűnjék fel, mert a legkisebb rész, ahol az író masinériájába bepillanthatunk, a legkisebb alkalom, hogy gyöngeségéből eredő erőszakos beavatkozását észrevegyük: tönkreteszi az illúziókat. Ami másképpen is történhetett volna, az nem drámai történés. Vígjátékot, bohózatot nézve a színházban, megbocsátjuk ezt, vagy kacagás közben rá sem érünk észrevenni: mint olvasók, vagy mint egy komoly dráma szemlélői észrevesszük bizony és bánt, még ha sohasem olvastunk is semmiféle „drámai szükségyszerűségről”.

Természetesen, minél egyszerűbb, nagyobbvonalú a mese és az alakok jelleme, annál könnyebb feladat megalkotni és — felfogni is az egyes részek összefüggésének szükségyszerűségét. *Oedipus király-ban* voltaképpen csak annyi történik, hogy egy ember — megtud valamit. Csak annyi jellemzés van, hogy elhigyjük Oedipusról: ez az ember nem fog megrettenve félrehúzódni, nem szünteti meg a múlt nyomozását, amint a

hurok kétségbeejtően szorulni kezd körülötte — ez kivájja a szörnyű igazságot, akármi legyen is!

A helyzetnek hasonló egyszerűsítésére kényszerítette a „hármás egység” szigorú szabálya a francia klasszikusokat is. Az ő technikájuk alapja is az *elemzés*, csakhogy inkább a jellemek (Corneille) vagy a szenvedélyek elemzése (Racine), míg a görög tragédia Euripidesig főképpen az ember és a sors harcát részletezi egy világosan megadott helyzetben.

A dráma romantikus típusa, az ind, a spanyol, a shakespeare-i és a szorosanvett „romantikus” dráma a részletek bőségével *epikus módon* kelti föl az érdeklődést s az élet illúzióját. Maga Shakespeare rendesen átveszi novella- vagy krónikás-forrásainak epikus, véletlenszámba menő részleteit. Az ő csudás művészete éppen abban nyilvánul meg, ahogy ezeket a részleteket beolvasztja, szükségessé teszi, — ha nem mint történeteket, hát mint hősének jellemző vonásait. A *Sturm und Drang*, meg a német és francia romantikusok nagy tévedése és gyöngesége éppen abban van, hogy az epikus véletleneknek ezt a tömegét átvették Shakespeare-től, a jellembeli szükségszerűséget nem. De ez már más fejezetre tartozik.

A szükségszerűséget, mint elvet, tudatosan Hebbel mondta ki. Hebbel filozofikusan mély gondolatát Ibsen a francia technika felhasználásával vitte bele drámái megszerkesztésébe, ő volta-képpen a görög, elemző drámához tért vissza,

csakhogy bonyolult módon. Neki egyformán fontos a helyzet, a jellem, az alakoknak a sorshoz és egymáshoz való viszonya. Kevés személyt szerepeltet, többnyire szigorúan ragaszkodik a klaszikus hármasság egységéhez, a külső cselekményt szűkre méri és éppen úgy szereti a múlt eseményeivel operálni, mint Sophokles.

Ibsen volt az első, aki tudatosan emelte ki a drámának azt az ősi vonását, hogy — szimbolikus. Csak e tudatos kiemelés, a szimbólumok alkalmazása miatt lehet az ő darabjaira megkülönböztettképpen alkalmazni a *szimbolikus szót*. A szimbólum emlegetése, s egyáltalán bizonyos vezérmotívumszerűen visszatérő mondatok szerkezeti elemévé lettek az ibseni drámának. Mintegy zenei kíséretet, hangulatbeli aláfestést adnak ezek a párbeszéddek, s egyben hangsúlyozzák jelentőségét, szükséges voltát is.

(*Regény és novella.*) A regényt, a mai közönség legfőbb olvasmányát, azért hagytam utolsónak az összes műfajok között, mert csak a többiekre támaszkodva lehet beszélni róla. Utoljára fejlődött ki, s olyan, mint a gyermek, akiben egyéni vonásokat alig lehet még megkülönböztetni: szüleinek, nagyszüleinek, sőt nagybátyjainak vonásai küszködnek egymással az arcán. A kézikönyvek ismert felosztásai: történeti és társadalmi regény, lovagregény, kalandor (pikareszk) regény, éntregény (Ichroman), fejlődési regény (Entwicklungsroman), irányregény stb. — mind csak a tárgyba kapaszkodnak, de a re-



gény műfaji sajátságairól nem árulnak el semmit, s nem mondják meg: van-e valami megszabott *formája* pl. a „társadalmi regénynek”, különbözik-e az megszerkesztésében, mondjuk, az „énregény”-től.

Nos, a felsorolt regényfajták között megszerkesztés tekintetében semmi elvi különbség nincs; ellenben egyik „társadalmi regény” olyan messze állhat szerkezetileg a másiktól, mintha nem is egy műfajhoz tartoznának.

Az üres, külsőséges tárgyi felosztást keresztelnünk kell egy másikkal, ha a regény formájáról egyáltalán beszélni akarunk. Már pedig beszélnünk kell róla, hiszen még az egyszerűbb olvasó is megérzi: jól van-e felépítve egy regény, vagy rosszul. Mégis csak kell hát, hogy valami formája legyen!

Van is, csak nem speciálisan regény-formája. A regényről általában csak annyit tudunk mondani, hogy hosszabb terjedelmű prózai elbeszélés. Történetileg az epika, a dráma, a líra után fejlődött ki. Az epikának egyenes örököse, annak helyét úgyszólván teljesen elfoglalta; de virágzása korában nagy területeket foglal el az olvasóközönség lelkében a dráma és a líra birtokából is. Helyettesíti őket magánál az írónál is, aki regényben fejezi ki azt, aminek természetes, ősi megnyilvánulási módja az eposz, a dráma, a líra volna. És még tovább is megy a regény. Mint a kiáradt folyam, átcsap a költői műfajok területéről a tudomány, a történelem,

a szociológia, a politika, a vallás, a filozófia területére is. Ez a tárgyi terjeszkedés ugyanazal az eredménnyel jár, amivel az előbbiek: formai terjeszkedéssel. A regény formai elemeket vett át az eposzból, a drámából, a lírából — és formai elemeket vesz át a tudományos értekezésből, történelmi műből, életrajzból, politikai szónoklatból, vagy prédikációból is! Ezek az elemek keverednek, s egyetlen regény sem épül *tisztán* egyik vagy másik formára: de aszerint, hogy melyik a hangsúlyozottabb, még mindig tehetünk valami formai megkülönböztetést regény és regény között. Sőt *csak* ezen az alapon tehetünk. Ezért beszélhetünk epikus, drámai és lírai regényről.

Szabad-e állást foglalnunk abban a kérdésben, hogy a három fajta regény között melyik a tökéletesebb? Elméletben — kétségtelenül — az epikus regénynek kellene legtökéletesebbnek lenni, hiszen a regény az eposz helyét foglalta el, lényege az *elbeszélés*. Gyakorlatilag azonban nem sok értelme volna ennek az állásfoglalásnak: a drámai és lírai regények között ugyanolyan remekművek akadnak.

*Epikus* minden regény, mely felépítésében követi az élet véletlennek látszó fordulatait, fő-tárgyát ilyen fordulatok alkotják s ezeket maga az író az érdekesség vagy bizonyos erkölcsi cél (költői igazságszolgáltatás, az olvasónak rokonszenves hős boldogulása, az intrikus bukása) szempontjából szerkeszti össze. Minden fenntar-

tás nélkül idecsatolhatjuk a lovagregényeket (az *Amadis-tól* az ellene és társai ellen írott *Don Quijote-vsđ* együtt — amely mai érzésünk szerint az örökösen megcsúfolt és mégis örökké élő idealizmus tragikomédiája) — sa kalandorregényeket (*Lazarillo Tormes*, *Simplicissimus*, *Gil Blas* vagy modern utódjukat, Tersánszky J. Jenőnek *Kakuk Marci* históriáit).

Kicsiben legtökéletesebb típusa az objektív előadású, epikus lehellé tú regénynek Prévost abbé műve: *Manon Lescaut és Des Grieux lovag története*.

A történeti regény majdnem egészében ebbe a kategóriába kerül, hiszen alkalmazkodik a történelem ismert véletleneihez. Egyéneként azonban vannak a történeti regényírók között, akik a drámának külső vagy belső sajátágaival keverik az epikumot. A Walter Scott-féle regény ilyen külső drámaisággal dolgozik, — ezt a látzatot nem kell komolyan venni. Egyszerűen túlteng benne a párbeszéd és vannak színpadi csattanókra felépített jelenetei. *Ivanhoe-ban*, ha jól emlékszem, öt végletekig felcsigázott jelenetet szakít félbe ugyanaz a kúrtharsogás. Victor Hugo, Dumas, Sue, Jósika, Jókai és még százan utánozták ezt az áldrámaiságot, a nélkül, hogy lényegében változott volna regényeik epikus jellege. — Kemény más értelemben drámai: erre tústént rátérünk. A Scott nyomán haladó történeti regény nemcsak alapszerkezetében epikus, hanem lélekzetében is, hosszas, részletező leírá-

saival, széles környezetrajzával. Csakhogy ami Homerosnál nyugalmas, szándéktalan részletezés volt, az itt tudóskodó és tanító ízt kap. A párbeszéd — bár látszatra sokszor lihegően drámai — alapjában véve tökéletes ellentéte a drámaiságnak, annyi benne a fölösleges szószaporítás.

Epikum és drámaiság sajátos keverékét alkotják Balzac regényei, amellet, hogy ezekben a regényekben már egy irodalmonkíväli elem is föllép. Epikus bennük mindenesetre a személyes környezetleírások végtelen részletessége, az előzmények hosszas előadása. Drámai azonban a fő-mese szükségszerű alakulása, a főhős mániáig menő jellemvonásának következményeképpen. Az epikus mellékkörülmények épp oly jelentéktelenné válnak, mint Shakespeare drámaiban. Ha Marneffe-né nem kerül Hulot báró útjába, kerül egy másik asszony: az ő természete mellett a vég nem lehet kétséges. Az irodalmonkíväli elem Balzacnál a regényíró természet-tudományi és szociológiai igényeiben rejlik. Ez az elem aztán folyvást erősödik a XIX. század regényirodalmában. Ennek köszönhető Balzac nagyszerű formai gondolata: az egymásba szövődő regények ciklusának megteremtése, a társadalom bonyolult szervezetének művészi ábrázolása.

Epikus az alapvonása a legtöbb nagy angol regényírónak. A széles, nyugalmas előadásra való hajlam valamennyiben megvan. Dickens

még az „állandó jelző” regénybeli mását is megcsinálja alakjainak rögeszmeszerű, folyvást visszatérő szólásaival vagy apró tetteivel, gesztusai-val. (Ugyanezt látjuk Daudet-nál és Thomas Mann-nál is.) Az egész életrajzot alkotó regény az angoloknál a leggyakoribb: bár látni fogunk arra is példát, hogy ez a szerkezet sem akadály a drámaiságnak, általában mégis epikus jellemvonás. Dickens: *Copperfield*, *Dombey és fia* stb., Thackeray: *Pendennis*, *Esmond H.*, sőt az állítólag „hős nélkül” szűkölködő *Hiúság vására* csak annál több életrajzot adl

Az újabb és legújabb angol regény azért is szívesen veszi igénybe az epikus szerkezet kényelmességeit, mert így legkönnyebben térhet ki erkölcsi célokat szolgáló környezetrajzokra, fejtegetésekre, pszihologizálásra (Meredith) vagy szociális elméletekre (Wells.) Huxley-nél is igen fontos a dialóg, de nála a hangsúly nem a konfliktuson, hanem a különböző, egymás mellett futó szálak összeszövődésén van.

Galsworthy egyes fejezetei magukban drámai jelenetek, de hatalmas *F orsy te-ciklusa*. a keleti eposzok tömkelegére emlékeztet.

A nagy magyar regényírók legtöbbször epikus az alaptermészete, de persze erősen eltérő árnyalással. Eötvösben a filozófus, a politikus majdnem olyan fontos, mint az író. Szerkezetileg ez valamennyi művének hosszas reflexióin, a *Magyarország 1514-ben* korszerű célzatosságán s a *Falu jegyzője* irányzatos karikatúrává fer-

dülésén látszik meg. A *Karthausi* lírai regény, de abban eltér később említendő társaitól, hogy lírája széles epikus keretbe, gazdag külső mesébe ágyazódik. Jókait tehetségének egy pozitív és egy negatív oldala sorozza az epikusok közé. A pozitív: ragyogó mesélőképessége. A negatív: ról más fejezetben lesz még szó — az emberábrázolás következetességéhez nincs elég erős gerince, már pedig ez a szerkezet drámai voltának, a cselekvés szükségszerűségének első föltétele. Jókai saját fantáziája, előadásának lenyűgöző bájossága mellett mesterkelt, másoktól eltanult hatásos fogásokkal, áldrámaisággal iparkodott ezt a hiányt pótolni. Mikszáthot is epikusnak predesztinálja a vérmérséklete, előadásának jóízű szélessége. De az epikusnak valami nagy vonásra is van szüksége — mondjuk egyszerűen: „lélegzetre” — és ez nincs meg Mikszáthban. Az ő nagysága egészen kívül esik a szerkesztés művészetén. Egyetlen nagyobbarányú műve, melyben a különböző szálak egybeszövésén tudatos művészi gond látszik meg: a *Szent Péter esernyője*. A Jókai-szerűen romantikus *Fekete város* és a társadalmi elgondolásában igen bátor *Nosztty fiú* felépítése egészen laza, anekdotaszerű. — Gárdonyiban megvan az epikus nyugalma és lélegzete is. Hogy nyugalma mennyire más természetű, mint Mikszáthé, az legvilágosabban stílusuk összevetéséből derül ki. Ő az a történeti regényíró, akinek nincs szüksége Scott és a romantikusok ál-drámaiságára,

hogy érdekes legyen. A *Láthatatlan ember-ben* és az *Egri csillagok*-ban névtelen, költött alakok vagy harmadrangú történeti szereplők köré rajzolja meg szélesen az egész kor jellemző képét; az *Isten rabjai-ban* kisebb, koncentráltabb kört telít azzal az exaltáltsággal, amely a magyar léleknek soha nem volt általános tulajdonsága.

— Herczeg, a regényíró, gyakran annyira megy a külső drámaiság kultuszában, hogy párbeszédes, színiutasításos jeleneteket fűz egymáshoz. Ezek pompások, gyakran sziporkázóan elmések (*Andor és András*), de nem regények és nem drámák. Egyebekben Herczeg is epikus: azzá teszi az a nyugalom és hűvös elfogulatlanság, amellyel még a legsorsdöntőbb korszakokat is nézni tudja (*Pogányok*).

A magyar faj epikus jelleme Arany János óta Móricz Zsigmondban nyilvánul meg legerősebben. Csakhogy ez az epika éppen azért annyira magyar, mert egyben drámaian forró is. Mint Arany epikus művei: Móricz regényei is drámai konfliktusokkal vannak tele. (Ezért csábítják szerzőjüket sokszor színpadi feldolgozásra — ami ritkán s akkor is inkább véletlenül sikerül. Mert más az eposz és más a színpad drámaisága. Regényekben az egyéni konfliktus is drámaian hat; színpadon csak az, ami szimbolikusan értelmezhető.) Egész sor regényében házastársak harcolnak egymással. (*Galamb papné, Isten háta mögött*.) Vagy az intelligens ember (többnyire kálvinista pap) küzd kisvárosi-falusi

környezetével (*Fáklya*.) Nagy epikus küzdelem a serdülő ifjúság kibontakozása (*Légy jó mindhalálig, Forr a bor*.) A gentry sorsa elevenül meg a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, a drámailag zsúfolt *Kivilágos kivraddig*, a *Rokonok* jeleneteiben. A paraszt drámai eposza a *Sár-arany*. És Móricz eddigi oeuvre-jének legnagyobb epikai remeke az *Erdély-trilógia*, a Báthory-Bethlen korabeli Erdély körképe, történelmi erényeink és hibáink összefoglalása. — Általában érdemes egy pillantást vetni a modern magyar történelmi regény sokszínű ki virágzására. Surányi Miklós a kultúrtörténet felé síklik el, ezer apró részlet meglátásával; egyszer emelkedik fel az igazi tragikus lélekrajzig, utolsó művében, a Széchenyi-regényben. Sárközi György krónikája végigmegegy hőse egész életén (*Mint oldott kéve*), de a krónika apró, részletesen megrajzolt képekre tagolódik. Kodolányi János a *Vas fiai*-ban a tömeg névtelenjeit teszi meg epikus hőssé, a nép sorsán keresztül láttatja meg a tatárjárás korát. Éppen megfordítva, mint Makkai Sándor: a *Táltos-király* és a *Sárga vihar* középpontja az uralkodó, IV. Béla; az író antikizáló törekvések nélkül, mai gondolkozásunkat vetíti vissza a XIII. századba, hogy a korokon fölül az örök emberit s az örök magyar sorsot megmutassa. Ez a látszólagos anakronizmus jellemző Tabéry Géza XV—XVI. századbeli történetére, a *Vértorony-ban* is. Kós Károly „krónikája”, a *Varjú-nemzetség*, a festő eszközeit is felhasználja; szí-



nekkel, világítási hatásokkal hozza közelebb lelkünkhöz havasi embereit. Nyirő József Wesselényi-regényén megérzik, hogy az erdélyi irodalom miért fordul oly sűrűn a történelem felé. *A sibói bölény-ben* a jelen is állandóan játssza a maga halk kísérezénjét. Szántó György történeti regényeiben a festő még erősebben érvényesül, mint Kós írásaiban. Ezek a regények egyébiránt éppen határán vannak az epikai és drámai ábrázolásnak — a *Földgömb*, a buja zsúfoltságú angol renaissance regény, talán át is lép már a határon, a dráma felé. Az epikus monumentalitás iránt legtöbb érzéke van Gulácsy Irénnek — ez nyilatkozik meg legjobb regényeiben, a *Fekete vőlegények-ben* és a *Nagy Lajos király-ban*. —

Észak nagy modern elbeszélői közül két erősen eltérő egyéniségű honfitársat említek meg itt: Knut Hamsun az egyik, akinek epikája a líra felé hajlik, s a hatalmas történeti regényeket író Sigrid Undset a másik, akinek széles korrajza sok drámai momentumot foglal magában.

Az újabb németek közt nem ritka az epikai nagyvonalúság. Megvolt ez Jakab Wassermannban is, aki tragikus életeteket kísért el a bölcsőtől a sírig (*Caspar Häuser*, *Christian Wahnschaffe*, s a magyarul *Lángész* címen megjelent *Gänsemännchen*). Fallada a kisemberek epikusa. Werfel a háború utáni kor egyik legnagyobb eposzát adja a *Musa Dagh-ban*, az üldözött örömeinek történetében.

De legmagasabbra emelkedik a bölcselkedő német epikus szellem Thomas Mann írásaiban. Már a *Buddenbrooks* háromnemzedékes krónikájában ott volt az az egész világgépet adó bölcs, akit azóta ismertünk föl benne, a *Zauberberg (Varázshegy)* és még inkább a *Jákob-József-trilógia* lapjain. Mann az idő és az egyéniség fogalmának fölébe emelkedve mutatja meg ajiolgok^és történések örök visszatérését és mélységes jelentőségű ismétlődését.

Az orosz lélek mintha kiváltságosan alkalmas volna az igazán epikus ábrázolásra. Gogoly a *Holt lelkek-ben* az Odisszeia egy sorát bővítette regénnyé: „sok embernek látta városait és ismerte meg gondolkozását.” Goncsaroff a tétlenség Odisszeiáját írta meg az *Oblomov-ban*. Még azok is, akiknek benső drámaisága kétségtelen (később beszélünk is erről) — epikusok a felépítés szélességében, a drámába nem illő fordulatok tudatos alkalmazásában (Turgenyeff, Dosztojevszkij). De leghatározottabban Tolsztoj törekedett a modern regény-eposz megteremtésére. Még az olyan szerelmi történet is, mint a *Karenina Anna*, tiszta epika, — de hát a *Háború és béke!* Nemzetek sorsa fordul meg benne és az isteni beavatkozást a költő történetfilozófiájában kifejtett erők képviselik. A hős passzívabb a furfangos Odisszeusznál: nem az a lényeges, amit cselekszik, hanem amit lát, hall, ami történik vele. Aktív hősökben Tolsztoj nem is hitt, ez történetfilozófiájának lényege. A történet egyéni

akaraton fölül álló, az összes társadalmi osztályok, rétegek adott sajátságaiból természetesen és elháríthatatlanul kifejlődő valami. Osztályokat, rétegeket, köröket szerepeltet, tömegekben és szimbolikus képviselőikben (más lapra tartozik, hogy ezek amellet élő emberek) — s ez a nagy, hatalmas gépezet, ahogy lassan és legyőzhetetlenül mozog, halad előttünk: ez az eposz világa.

Történetfilozófiai az alapja Mereskovszkij nagy történeti trilógiáinak is (legismertebb a *Krisztus és Antikrisztus*: Julianus Apostata, Lionardo, Nagy Péter). Még a trilógikus szerkezetet is a történetfilozófia magyarázza: a hegeli tézis-antitézis-szintézis gondolatának következetes keresztülvitele.

Hogy a mai orosz élet nem ölte meg a regény-epikát, annak legszebb bizonyága Solochov nagy regénye: *A csendes Don*.

A lengyel irodalom prózai epikusait nálunk sokáig Sienkievicz képviselte, kissé operaszerű *Quo vadis-ával*, amelynél azonban többet ér a lengyel XVII. század történetével foglalkozó trilógia (*Tűzzel és vassal, özönvíz, Wolodyjowski úr*). Utólag fedeztük fel Boleslav Prus nagy egyiptomi regényét (*A fáraó*) — és a legnagyobb, Wladislav Reymont-ot, az *ígéret földje* és a *Parasztok* szerzőjét. Egyik a gyárváros, másik a föld eposza. A *Parasztok* oly aggasztóan teljes, akár a *Divina Commedia* — de ez a logikus teljesség sem árt meg neki.

A *drámai* regény meghatározásához azt kell megállapítanunk: mi marad meg a drámából, ha nemcsak a színpad elevenségétől s a hallgató közönségtől fosztjuk meg, de a párbeszédes formát is jórészt elbeszéléssé, leírássá változtatjuk?

Első tekintetre azt hinné az ember: nem sok. Ez azonban tévedés. Megmaradhat a dráma belső felépítése, az események szükségszerű egymásra következése, vagyis a mese alárendelése a jellemfejlesztés szükségleteinek: és ennyi elég, hogy drámaivá tegye a regényt. A drámai regény írója éppen úgy visszafelé komponálja meg a maga művét, mint a drámaíró. Ugyanúgy felvonultatja előre az összes jelentős motívumokat a maga „expozíciójában”, ugyanúgy előkészít az elkövetkezendő fordulatokra. Még ha egyetmást utólag magyaráz is meg (ami bonyolultabb szerkezetű drámában is akárhányszor előfordul) e magyarázatokban is már előkészített, megemlített dolgokat hoz egymással világos összefüggésbe. A meglepetésről tehát utólag kiderül, hogy nem — véletlenség a szülője, mint a csak-mesélő regényírók meglepetéseinek, akik utólagos magyarázataikkal rendesen elárulják, hogy valamit „elfelejtettek megmondani.” A nagy különbség a drámai és a regényhős „következetességében” van — erre majd később mutatok rá.

A drámai regénynek éppen úgy két egymástól elütő szerkezeti típusa van, mint a drámának. Nevezhetjük klasszikusnak és romantikus-

nak, vagy sophoklesinek és shakespeare-inek. Az egyik — rendesen beszótt elbeszélés fikciójával — úgyszólván a klasszikus hely- és időegységet is megtartja és csak külsőségekben különbözik a valóságos drámától, vagy, ha szélesebb területen ömlik is szét, de fejezetről-fejezetre drámai módon — mintegy felvonásokban — van megszerkesztve, a színpad nyúgétól megszabadultan. A másik epikus annyiban, amennyiben a shakespeare-i dráma is az: a külső véletlent felhasználja, úgy, ahogy az életben kapja, nem konstruál a hősre szabott és jelleméből minden részletében szükségszerűen folyó mesét — de a véletlen adottságait mélyíti el szimbolikussá, jellemzővé, szükségszerűvé — úgy, mint Shakespeare.

A legszigorúbb értelemben vett klasszikus drámai regényszerkezet példája Álarcon műve: *A botrány*. Egy izgalmas elbeszélés, amely a szétszórt előzményekről is tudósít és magát a cselekményt is előre viszi: összefogja az egész mű szerkezetét, Sophokles vagy Ibsen módjára.

Szélesebb epikus külsőségekkel, de alapjában épp ily klasszikus drámaisággal szerkeszt az angoloknál Fielding (*Jones Tamás, a talált gyerek*), Eliot (még történeti regényben is!), Hardy (*Otthon, a szülőföldön*). Eliot /tomofa-jának meséje esztendőkön át húzódik, Savonarola korának egész sereg történeti hűségű eseménye szerepel benne: de azért férfihősének, Tito Melemának jelleme, ebből folyó bűne, a bűn végzetszerű

büntetése; az előkészítés, a logika, a fokozódó izgalom, a látszólagos siker, a sorsfordulat, a bukás: mindez tökéletesen drámai konstrukció. És Savonarola nagy alakja eléggé háttérben marad ahhoz, hogy a dráma szerkezetét agyon ne nyomja.

Tehát történeti regényben is van mód a drámaiságra — s itt Eliot mellé még két nevet tehetünk példaképpen: K. F. Meyert és Kemény Zsigmondot. Tolsztojt az egyéniség értékének lekicsinylése teszi epikussá; Meyer és Kemény regényei éppen az ellenkező okból drámaiak. Meyer kisebb arányú, szorosabb kompozíciói közelebb állnak a klasszikus drámához: Kemény nagyobb masinériával, szélesebb, nehezebben összefogható környezetrajzzal dolgozik (különösen eleinte, a *Gyulai Pál*-ban) és többször szorul rá a shakespeare-i „krónikák” eszközeire. (Már a *Rajongók* inkább a klasszikus drámára emlékeztet.) De a középpont mindkettőnél a nagy egyéniség, a tragédia hivatott hőse — Meyernél a renaissance erő- és akarat-emberei, Kemény-nél egy túlságba vitt erény áldozatai — sa szerkezet drámaisága abban nyilvánul, hogy szükségszerűnek látszik minden, ami az ő cselekvésük motiválására szolgál vagy annak következése.

Ebben a magasabb értelemben véve drámai a XIX. század legtöbb nagy francia regényírója. Az epikus alaptermészetű Balzacnál is ily értelemben mutattunk rá a drámai elemekre. Sten-

dhal, az elemző (analytikus) regény egyik őse, drámái a *Vörös és feketé-ben*, ahol a hős jellemének vagy okoskodásának rendeli alá a cselekményt, és epikus a *Pármai Certosá-ban*, ahol a mese győz az elemzés fölött. A Goncourt-testvérek apró drámái képekre bontják szét a regényt: azt mondhatnám, lelki mozi-drámákat írnak. Flaubert a Shakespeare-krónikák módjára drámái. *Bovaryné* látszólag epikus életrajza a férjnek, a feleségnek: de könnyű észrevenni, hogy ennek az életrajznak minden részlete drámai jelenet s egyben *motiválása* a végül lefolyó drámának. Életrajz az *Education sentimentale* (Érzelmi nevelés) is, még hozzá drámai kitörés, „nagy jelenet” nélkül. De aki nem veszi észre e szürke jelenetek drámai értékét, a középszerű ember harcát a középszerű sorssal, — aki az epikus történés érdekessége szempontjából olvassa ezt a regényt, a világirodalom egyik legnagyobb alkotását: az el fog aludni rajta. — Flaubert regényeiben mindezek mellett lírai elem is van, hiába hirdette az „érzéketlenség” elméletét. Bovaryné romantikus lelkének küzdelme a reális világgal, Frédéric Moreau csalódásai önmagában és a világban — mindez szubjektív, lírai elem.

Zola, aki fölösleges tehernek nyilvánította a szerkezetet, úgyszólván klasszikus drámaíró módjára szerkeszti meg regényeit. Naturalista jelszavai (megfigyelés, kísérlet) ellenére is logikusan építi fel az alakokat, sorsuk oly tökélete-

sen összefügg az átöröklés „végzetétől” megsza-  
bott, változhatatlan jellemükkel, akár a legidea-  
lisztikusabb klasszikus műben; a mellékalakok  
számát, szerepét, jellemét a főcél indokolja. Zola  
lehetőleg sűríti a mesét, néha helyileg is, mint  
a klasszikus drámaíró: a *Családi tűzhely* (Pot-  
Bouille) szereplőit egy házba zsúfolja. Szimbó-  
lumokkal dolgozik, s ezek vezérmotívumok gya-  
nánt vonulnak néha végig regényein, a legdrá-  
maibb összekötő kapocs gyanánt. A belső drá-  
maiság, a szükségszerűség ellen ritkán vét (Nana  
himlője ilyen vétség, mert önkényes, nem szim-  
bolikus megoldás) — ellenben a külső drámai-  
ság eszközeivel is fölfegyverkezik. Fejezetei fel-  
vonások, fejezetvégei hatásos felvonásvégek,  
gyakran a motívumokat tömören összefoglaló  
finálék. (A *konc* I. fej.) Legtökéletesebb műve,  
a *Germinal*, egyéni hős nélkül, ugyanazt a drá-  
mai feladatot oldja meg, amit Hauptmann szín-  
műve, a *Takácsok*: a hős a tömeg, a konfliktus  
az osztály-ellentét. És a dráma elevenen lüktet a  
regény minden sorában.

Maupassant dráma- vagy komédia-jelenetek  
sorozatában gondolja el regényeit. Ezt természe-  
tesnek fogjuk találni, mihelyt a novelláról és  
Maupassantról, mint novellistáról beszélünk.  
Drámaivá és szimbolikussá sűrűsödik nála az  
olyan epikusnak látszó életrajz-mese is, mint az  
*Egy élet*. Inkább külsőségekben drámai, azt  
mondhatnók: színpadias a Daudet-regények  
szerkezete. Egyik-másik (*Száműzött királyok*)



szinte kívánkozik a színpadra. *A mélyebb értelemben drámai regény sohasem jó arra, hogy színpadra alkalmazzák: legigazibb értékei vesznek el.*

A nagy oroszok közt két, különbözőképpen drámai regényíró van: Turgenyeff és Dosztojevszkij. Turgenyeffnél már a tárgy megszabja a formát: nagy, elháríthatatlan összeütközésekről van szó, régi és új nemzedék, két világfelfogás, két szociális irány között. Mennyire nem „összeütközés” ehhez képest az, ami az átlagos mesélő-regényben egy többé-kevésbé rokonszenves hős és a többé-kevésbé ellenszenves intrikus között lejátszódik! Amit Turgenyeff állít szemünk elé, az általános, szimbolikus érvényű, mint a dráma cselekvénye. — Dosztojevszkijnél a lélekrajz a drámaiság alapja. Erről a következő fejezetben bővebben lesz szó, itt csak annyit jelzek: ahogy a drámaíró a *cselekményt* látja előre és készíti elő, úgy szerkeszti meg Dosztojevszkij a jellemet: lassan, rétegenként hántva le szemünk előtt mindazt, ami a lélek mélyét eltakarja. Ez a sokszor ingadozásnak, változékonyságnak látszó kihámozódás nála a tulajdonképpeni cselekmény, mint az Oedipus királyban vagy Rosmersholmban az előzmények fokozatos kiderülése. És így, sokszor óriási, epikus szélességű és külső véletlenekkel bőségesen teliszórt regényeivel Dosztojevszkij a *világ legdrámaibb regényírója*. A modern franciák közül

— mint ezt Mauriac nyíltan hirdeti is — sokan tanultak tőle.

Idáig, az epikus és a drámai regény tárgyalásánál meglehetősen sikerült függetleníteni magunkat a tárgyi megkülönböztetés szempontjától: láttunk történeti, társadalmi, „fejlődési”, lélektani és mindenféle regényt e két kategória valamelyikébe beosztva. A lírai regénynél erről a sikerről le kell mondanunk. Ez tárgyánál fogva lírai: mert érzelmek szubjektív ábrázolásával foglalkozik. Formailag semmi köze a lírai vershez, a dalhoz: a líraiság csak arra jó, hogy a drámai és epikus formák érvényesülését megakadályozza, minden formát felolvasszon — tehát egy formai negatívumot jelent.

Ez a negatívum a legfőbb formai ismertetőjele a lírai regénynek. Nem akar regénynek látszani, sőt egyáltalán menekül az irodalmi mű jellegétől. Kibúvói: a levél, vagy napló-forma, az első személyben való elbeszélés, s újabban a benső monológ. Az író néha több-kevesebb komolysággal iparkodik elhitetni az olvasóval, hogy egyszerű kiadója egy ifjú, egy leány, egy szerelmespár „hagyományainak”. Mellesleg mondva, ezt a fikciót nem szabad öszetéveszteni naivabb korok népkönyv- és regényíróinak fikciójával, akik a maguk gyermekien józan közönségét (minden gyermekismerő igazat fog adni nekem, hogy ez nem paradoxon), „igaz történetekkel” akarták traktálni. Nem az a fontos itt, hogy a közönség egy-két fokkal forróbb könnye-

két sírjon a „valóban élt” szerencsétlen hős sorsa miatt, hanem hogy semmiféle irodalmi forma ne kösse az író, aki tárgyánál fogva nem is találhat ilyen formát. Nem azon van a hangsúly, hogy „ez igazi élet”, hanem azon, hogy ez: „nem irodalom”. — És nem is a szerkezet teszi azzá, hanem az érzés rajza és a stílus.

Maga a levélforma, a konvencióktól való menekülésnek ez a mentődeszkája, szintén egy sereg kellemetlen konvenciót tesz szükségessé. Nagy intelligenciát, az ön-elemzés s a kifejező-képesség ritka fokát kell minden levélíróra ruházni. Mindet közlékennyé kell tenni és ellátni egy olyan bizalmas baráttal, aki előtt teljesen föltárja a lelkét. A szerelmeseket, a bizalmas barátokat el kell választani egymástól, — hogy élőszó helyett levélben legyenek kénytelenek kiönteni a lelküket. Ha vannak érdekes, drámai részei a cselekménynek, ezek vagy feloldódnak dialóg helyett levélváltásban, vagy csak levélben értesülünk róluk, többé-kevésbé lehülten, másodkézből. — És mindezek ellenére, mióta a *Clarisse Harlowe* szerzője, Richardson a XVIII. században megtalálta ezt a formát, a lírai regény úgyszólván nem tud megenni nélküle, — csak, amikor már az alapját alkotó érzés hűlni, objektíválódni kezd. Marivaux *Marianne-ja*, Rousseau *Új Héloïse-a*, Goethe *Werther-je*, Kármán kis regénye: *Fanny hagyományai*, Sénancour *Obermann-ja*, Mme de Staël *Delphine-je*, Benjamin Constant *Adolphe-ja* a legjelentősebbek a kornak

levél, vagy „hagyomány” (hagyaték) formájában írott lírai regényei közül.

Mikor Goethe kiírta magából Werther veszedelmes hangulatát, még mindig írt lírai regényt, de már objektívebb, visszatekintő formában. Ez a *Wilhelm Meister*: lírának, epikának, esztétikának és filozófiának dús keveréke. Egészében, a *Wanderjahre-val* együtt, a megszokott irodalmi formákba belé nem illő, azokon túl emelkedő, szinte titokzatos kompozíciójú és ritmusú alkotás. Formátlannak látjuk, mert nem tudunk kellő távlatba helyezkedni, hogy áttekinthessük.

A *Wilhelm Meister* az őse azoknak a „fejlődési regényeknek”, melyekben az író vagy bevallottan (Ichroman) vagy leplezetten, de a maga egyéniségének kialakulását írja meg, egyéniségéhez képest keverve lírát és tárgyilagosságot, lélekrajzba való elmélyedést és külső események előadását. Újra felsorolhatunk itt néhány más szempontból említett regényt: *Copperfield*, *Pendennis*, *Education Sentimentale*, hozzájuk számítva még Jacobsen *Niels Lyhne-jét* és Keller *Zöld Henrik-jét*

A legújabb irodalomban aztán új csapáson, ismét találkozunk a fejlődési regénnyel. Az a nemzedék, amely fiatalon élte át a századforduló nagy változásait s a világháborút, Babits *Halálfiái* c. regényében mondja el legszebben a maga és osztálya önéletrajzát. És fejlődési regény Tamási Áron székely parasztsihederének

története, az *Ábel-trilógia*, is. De mielőtt erre rá-  
térnénk, meg kell vallanunk, hogy most már  
semmiféle osztályozás nem segít tovább. A re-  
gényirodalomnak sok remeke szorulna ki a leg-  
elmésebben konstruált skatulyákból is. Hova  
tegyük mindjárt a XVI. század legérdekesebb  
csodáját, Rabelais *Gargantua és Pantagruel-jét*,  
(amelynek egy része már magyarul is hozzá-  
férhető), — szatírának, nevelélméletnek, me-  
sének, anekdotának, realitásnak, fantáziának ezt  
a zabolátlan ömlésű keverékét?

Az *utópisztikus regények* egész sora, Morus  
Tamástól Bellamyn keresztül Wellsig, inkább  
társadalombölcselet vagy szociális propaganda  
akar lenni, mint irodalom: de írójának stílus-  
művészete, fantáziája mégis diadallal vezeti be  
az irodalomba. A *Robinson* maga külön típust  
teremt meg: félig kalandregény, félig társada-  
lombölcselet. És a szatirikus ellenutópiák, Swift  
*Gullwer-\e*, Voltaire *Candide-je* (és kis ú. n. re-  
gényei), Sterne végtelen kitérésekkel kígyózó  
*Tristram Shandy-je*. Jean Paul bonyolult hu-  
morú *Siebenkäs-e*, — Anatole France legtöbb  
műve — talán a *Bonnard Szilveszter*, a *Színész-  
história*, *Thaïs* és a *Vörös liliom* kivételével —  
épp oly kevésbé regény, mint mestereinek, Rabe-  
lais-nek és Voltaire-nek írásai. Más igényekkel  
lépnek fel. Az események tükördarabjaiból ösz-  
szerakott, tudatosan szerkesztetlen *háborús re-  
gények* (Barbusse, Remarque) s a háború utáni  
bomlott világ krónikái is (Céline). Új regény-

elméletet ad Gide a *Faux-monnayeurs* lapjain elszórva. Ami kevés még megmaradt a regény formájából, azt akarattal forgatja fel Unamuno (*Köd*) és Pirandello (*Mattia Pascal*).

Hogy emberábrázolás és stílus szempontjából mit jelent a modern lélektan bevonulása az irodalomba, arról a következő fejezetben lesz szó. Itt csak formai jelentőségére mutatok rá. Újjá születik az egykori lírai regény *vallomás* formája (Duhamel: *Éjjéli vallomás*, egy „alsóbbrendűségi komplexumban” szenvedő kisember vallomása.) Nagy jelentőségre tesz szert és kibogozhatatlanul összeforr az élettal az *álom*, a fantáziálás (Fournier: *Le grand Meaulnes*, Green: *Le visionnaire*.) Gyakran szereplő formává lesz a *belső monológ* (monologue intérieur) — erre egy magyar íróval, Körmendivel kapcsolatban visszatérek még.

A lélek öntudatlan rezdüléseinek, szabad asszociációnak ábrázolása, a *szürrealisták* és még inkább Joyce írásaiban (az *Ulysses* c. óriásregény) látszólag a forma teljes összetörésével jár. Az *Ulysses* szerkezete követi bizonyos rejtett módon az *Odysseia* szerkezetét, de első tekintetre az olvasó nem lát egyebet, mint az átlagemberhős jelentéktelen napi aktusait, gondolattársításait, ösztönrezdüléseit, végnélküli, megszerkesztetlen mondatokban.

Marcel Proust nagy, ciklikus regénye (*A la recherche du temps perdu*, *Az elveszett idő nyomában*) az emlékezés látszólag véletlen kapcsola-

ai segítségével állít be az elbeszélés vonalába eseményeket, motiválásokat, reflexiókat. Ez a vonal sem hasonlít semmiféle „szabályos” elbeszélés gerincéhez.

A modern regény másik nagy változását — a ciklikus forma új életre ébredését — az új társadalom bonyolultsága, az író tájékozódás-vágya és fokozott felelősség-érzete okozza. Azt akarják, amit Balzac és Zola akart, de erősebben tudatában vannak a dolgok összefüggéseinek. Romain Rolland a *Jean-Christophe* tíz kötetében nemcsak a zenei lángész fejlődését, egyéni küzdelmeit, tragédiáját írja meg, hanem egész Európa lelki arcképét megrajzolja a világháború kitörése előtt. Az *Elvarázsolt lélek* ciklusa pedig tudatosan terv nélkül indul: itt az a terv, hogy az író együtt fejlődjék hősével, *aki kiválasztotta* őt— s valóban, Annette-en, fián sőt unokáján keresztül kapunk a múlt század végétől a mai napig egy olyan világképet, amelynek nemcsak objektív anyaga változik, de változik a tükör is, amely felfogja.

Ugyancsak beláthatatlan keretek közt indul Jules Romains ciklusa, az *Hommes de bonne volonté*, amelynek hőse sincs, történései párhuzamosan folynak, különböző társadalmi rétegekben, s keresztmetszetét akarják adni a háború előtt-alatt-után kavargó világnak. Ilyen keresztmetszetek különben, összefüggés nélkül egymás mellé sorolt élet-darabok alakjában, Dos Passos regényei is.

Mindez a formai bomlás, kísérletezés két-

ségtelenül le fog tisztulni egyszer. Ma — alig áttekinthető alakjában — a társadalom állapotának kifejezője. Mert ezt az állapotot nemcsak a műalkotás tartalma és stílusa, de szerkezete is visszatükrözi.

\*

A formabomlás tünetei közt kell feljegyezni az olyan keverékműfaj népszerűségét is, mint a regényes életrajz (biographie romancée.) Az életrajz művészi feldolgozása nem éppen újság (Plutarchos párhuzamos életrajzai!) A modern időkben magasabbrendű erkölcsi célzattal újította fel a műfajt Romain Rolland, „heroikus életrajzaiban” (*Michelangelo, Beethoven, Tolsztoj.*) Keverékké akkor vált, amikor az író nem elégedett meg a tudományos anyag művészi megstilizálásával, egy alapgondolat köré csoportosításával, hanem több-kevesebb szabadságot engedett magának egyes motívumok írói megelevenítésében (képzelt párbeszéddek stb.). A szerkezet szempontjából azért kényes az ilyen keveredés, mert a való élet a maga látszólagos véletleneivel még — szerkesztőmunkára szorul, hogy mint regény is illúziót kelthessen; viszont az adatok átcsoportosítása érdekében rontja az életrajz tudományos hitelét. Ennek a veszélyes műfajnak művészei az angoloknál Strachey (*Erzsébet és Essex, Viktória*), a franciáknál Maurois (*Shelley, Byron, Disraeli*), Pourtalès (*Liszt, Chopin*). Stefan Zweig könyveiben a regényes elem helyét inkább az



erkölcsi vagy világnézeti beállítást foglalja el (*Mária Antónia, Erasmus, Stuart Mária, Castello* stb.) Számos életrajzregényt írt nálunk Harsányi Zsolt s Lisztről szóló regényével (*Diadalszekér*) tünt fel Gál György Sándor.

A novellát szigorúan meg kell különböztetni a regénytől. Ma már kezd is átmenni a köztudatba, hogy a novella nem egyszerűen „a regény-nél kisebb terjedelmű elbeszélés”. A novellának van sajátos formája, s ezen a formán szembe-tűnően meglátszik, hogy elmondásra, meghallgatásra szánt műfajoknak: a *mesének* és az *anekdotának* örököse. A novellaíró kénytelen komolyan venni a szerkesztés művészetét, éppen mint a mesemondó, vagy az anekdotázó. Nem kalandozhatik el, mert rövid idő áll a rendelkezésére, hogy az érdeklődést fölkeltsse és kielégítse, nem bonyolíthatja a mesét, mert nincs ideje a bonyodalom részletes elmagyarázására, ha pedig szárazan, gyorsan dobja oda egymásután az „adatokat”, kifárasztja vagy megzavarja a közönséget. A novellistának szigorúan meg kell tartani a középutat a terjengős leírás és a száraz tényközlés között: úgyszólván mérlegre kell tennie minden szavát.

A hallgatónak is, az olvasónak is fáradságot okoz, ha minduntalan új érdeklődési körbe kell magát beleélnie. Tapasztalás szerint — bármennyire megnövelte is (különösen nálunk) a novellatermelést a tárcanovellának, ennek az elkorcsos-

sult műfajnak kultusza az újságban: novelláskötetet kevésbé vásárol a közönség, mint regényeket. Az előszóval való előadás hagyománya s az új meg új érdekkeltetés nehézsége magyarázza azt, hogy a novella klasszikus formája a *keretes elbeszélés*. A meseősökre, a bonyolultan összekapcsolt ind *Pancsatantrára* és arab *Ezeregyéjszakúra* itt nem akarok visszatérni; de az első novellagyűjtemény, mely mai napig is a műfaj utolérhetetlen mintaképe gyanánt szerepel: Boccaccio *Decamerone*-ja szintén keretbe van foglalva. Az egyes történetek itt nem folynak egymásból, sőt semmi közük egymáshoz s a világ vándor mesekincsét helyi anekdotákkal keverve találja fel Boccaccio. De a keret, hogy egy hosszú időre összezárt társaság unaloműzőül történeteket mond el, annyira szükséges, annyira lényegbevágó, annyira „megadja a formáját” az egésznek — hogy nagyobb karriert csinál Homeros cselekvésbeöntött leírásainál, mert Boccaccio utánzói úgyszólván mind szükségesnek tartották, hogy ebben is utánozzák őt. A navarrai királyné meséitől a XX. századbeli Wassermann *Az arany tükör-jéig* a novelláskötet formai létjogosultságát a keret, sőt nagyjában ugyanez a keret adja meg. Gottfried Keller a tárgyak csoportosításával törekszik az egységre: *Zürichi novellák. Hét legenda, Seldwylai embe-  
rek*. Maupassant, Boccaccio óta legnagyobb művésze a rövid elbeszélésnek, keretbe foglalja a *Szalonka meséit*, de azonkívül majdnem minden novelláját vagy a főhőssel beszélgeti el, vagy ke-

rétül röviden megrajzol egy társaságot, ahol valaki elmond egy átélt vagy hallott történetet. Ez lett a modern novella leggyakoribb formájává. Abban, hogy *valaki, valahol* elmondja a történetet, benne van csökevényesen a novella eredeti alakja; az élőszóba foglalt, közönségnek szóló elbeszélés.

Kár, ha a novella reggeli mellé való, futó lélegzetű tárcává csökevényesedik. És kár, ha az olvasó megfosztja magát attól a gyönyörűségtől, hogy a kerek, tiszta, művészi *formát* élvezze a prózai elbeszélésben. A novellaolvasás a legkellemesebb eszköze a magunk művészet-értésben való nevelésének.

Bár ebben a könyvben csak kiszakított példákkal világítom meg a mondanivalóimat: itt zarba hoz a nevek sokasága. A világirodalom nagy novellistáira nem is térek vissza, oly gazdag ebben a műfajban a magunk irodalma is. Nagy regényíróink nevét újra fel kellene sorolnom novelláikkal kapcsolatban. Gyulai Pál, aki regényt sohasem írt, a XIX. század legtökéletesebb magyar novelláját alkotta meg a *Régi udvarház utolsó gazdája-bari*. Mikszáth, az anekdótázó természet, az egyidőben „rajz”-nak nevezett novellában a legnagyobb: a *Jó Palócok-ban*, a *Tót atyafiak-ban*. (Az ilyenfajta novella Dickens „Sketch”-einek köszöni eredetét.) Móricz Zsigmond éppen ellenkező természet és — ő is a novella területén aratja elő döntő sikereit. (*Hét krajcár, Árva lányok*). Ambrus Zoltán, Ágai, Baksay, Petelei

István, Herczeg, Gárdonyi, Bródy, Kóbor Tamás, Szini Gyula, Molnár Ferenc, Szomory Dezső, Bíró Lajos, Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső, Szitnyay Zoltán, Kassák Lajos, Bibó Lajos, Dallos Sándor, Molnár Ákos — az erdélyiek közül Tamási Áron, Nyirő József — csakúgy találomra kaptam ki ezt a marék nevet a tegnapi és a ma elevenen élő novellairói közül. Egyik a nagyvárosi kultúrember életét rajzolja Maupassant-on csiszolt forma- és stílusérzékkel, másik drámai lüktetést ad a magyar vidék lassú életének, harmadik a naturalisták módszerével, de a maga szemüvegén nézi kisember-hőseit, — ennek a szerelem fontos, annak a kenyér, ez egyszerű és világos akar lenni, amaz beteges, de szép stílusvirágok fejszóváló bámulására kényszerít — bennük van az egész magyar élet, az egész emberi élet, tisztábban, mint elüzletiesedett drámáinkban és bőségesebben, mint egy-két igazán nagy lírikus néhány kötetében: olvasni kell őket!

## AZ E M B E R Á B R Á Z O L Á S

A szerkesztés maga nem föltétlenül biztos kritériuma az író művészsíkjának: lehet művész, aki nem *akar* szerkeszteni és vannak mesteremberek, akik *csak* a szerkesztéshez értenek. Most aztán olyan régiókba emelkedünk, ahol már csak igazi művésszel találkozhatunk, mert a mesterember szárnyaszegetten hull alá onnét. Az ember-ábrázolás: ember-teremtés, isteni művészet.

Az ember: *én* vagyok. A lírikus, aki magáról beszél, a drámaíró, aki ezerfajta embert mozgat, az elbeszélő, aki ezerfajta embert képzel el: mind az *én* lelkem meglevő vagy elképzelt, elgondolt elemeit ábrázolja. Rám nézve annyira él ő és annyira élnek az alakjai, amennyire magamat megtalálom benne vagy azokban. Az író lehet szubjektív, lehet objektív: én, az olvasó, mindig szubjektív vagyok.

Ez, ha *lírikusokról* van szó, első tekintetre annyit is jelenthet, hogy csak az a költő tetszhetik az olvasónak, aki lélekben, természetben, világfel-fogásban rokon vele, akiben szóval könnyű magára ismernie. Ez lesz a „kedves költője”; a többieket közömbösebben, idegenebbül olvassa vagy úgy érzi, hogy átgázolhatatlan szakadék választja el tőlük.

Eszem ágában sincs odáig vinni az irodalmi liberalizmust, hogy minden igazi költőt egyforma lelkesedéssel erőszakoljak rá az olvasóra, megfosszam attól a jogától, hogy „kedves költője” legyen és elhitesseem vele, hogy bármikor bármelyik nagy költő olvasásában egyforma gyönyörúsége telhetik, amiért ezek művészi tekintetben fölélnék egymással. Ez a legszárazabb elméleten nyargalás volna, valóságos barbárság. Aki egyformán tud minden költőben gyönyörködni, az egyben sem gyönyörködik igazán.

Azt azonban csakugyan szeretném elérni, hogy az olvasó soha szakadékot ne érezzen igazi költő és önmaga között. Mert — elmondottam — mindnyájunkban megvan minden, csak többé-kevésbé öntudatos formában; és minden igazi költőben van mindenkiből valami. Életünk különböző óráinak, hangulatainak, lelkiállapotainak képét más-más évezredek és országhatárok elválasztotta költőkben találjuk meg; néha keresetlenül bukkanunk rá lelkünknek egy önmagunk előtt is rejtgetett vonására, melyet a hipokrizisen, kíméleten, gyávaságon fölülemelkedő költő büszkén rajzolt bele saját arcképébe. Kedves költőnk az lesz, akiben leggyakrabban találjuk meg magunkat; de idegennek nem érezhetünk egy költőt sem, mert *semmi emberi nem idegen tőlünk*.

A lírikus lelki arcképet rajzol. Hiányzik művéből az, ami a drámát megeleveníti: a hús, a vér, a hang, a mozgás. Hiányoznak a cselekvésnek drámai és epikus elemei egyaránt. Az ember, akit

rajzol, testetlen érzéskomplexum. A történést, amit leír: csak visszhangja egy külső hatásnak, amelyről gyakran alig tudunk valamit. A dráma- vagy regényírónak hozzá képest könnyű, olcsó eszközei vannak, hogy külső körülményekkel saját magunkra emlékeztessen. A lírikus, amennyire csak lehet, lehántja ezeket a külső körülményeket. Magát az érzést kell a magunkénak fölismernünk. Ez könnyű, ha bizonyos nagy, általános és egyszerű érzésekről van szó, amelyeknek rajza mögött a költő maga mintegy elbújik. Szereti hazáját, anyját, imádja a kedvesét, rajong a gyermekért . . . valamennyien szeretjük hazánkat, anyánkat, imádjuk kedvesünket, rajongunk a gyermekért. A költőről, aki szépen és szívünkhöz szólóan fejezte ki ezeket az érzelmeket, esetleg igen halvány, általánosságba vesző arcképet kapunk (ez Victor Hugo!), de rokonhúrokat pendített meg a lelkünkben és ha elég közvetlenül tudta önmagára vonatkoztatni ezeket az érzéseket: szeretjük. (Ez Petőfi). Aki — mondjuk — szimbolikus formában megírja azt, hogy neki gyötrelem a szegénység, vad harcot folytat az aranyért, mely életét királyi kiteljesedésre segítse: annak meg kell küzdenie először értelmi renyhességünkkel, melynek kényelmetlen a szimbólum mögé nézni, aztán hamis idealizmusunkkal, mely a költőt nem szereti az arannyal kapcsolatban elképzelni, érzelmi hipokrizisünkkel, mely versolvasó pillanatainkban velünk közönséges emberekkel is elhiteti, hogy fölébe tudunk emelkedni az eféle gondok-

nak — és herkulesi ereje legyen annak a költőnek, aki szavának erejével ledönti mindezeket az akadályokat, megmutatja nekünk saját világos és kendőzetlen ábrázatát s azt kiáltja felénk: íme, ilyen vagyok én — és ilyen vagy te is! (Ez Ady...)

Lírikusok olvasása közben nem az a tetőpontja az olvasás művészetének, ha a szavak muzsikáját, formák szépségét minden költőnél egyaránt tudjuk élvezni. Hideg esztéta-gyönyörűség ez, olyanforma, mint régi miseruhák gyűjtése. Ez is szükséges, de nem ez a legfontosabb. Azt a bizonyos lelki arcképet kell megtalálnunk, mindakettőt: a költőét s a magunkét. Ki kell bocsátanunk tapogató-szerveinket; annyira-amennyire megismerkednünk minél több igazi költővel, hogy egy bizonyos pillanatban benyúlhassunk a könyvszekrényünkbe: *ma* ez a költő kell nekem!

Újra elismerem mindenki jogát arra, hogy „kedves költője” legyen, de sajnálom azokat, akiket az imént emlegetett értelmi renyhesség vagy érzelmi hipokrizis nem enged eljutni odáig, hogy egy Baudelaire-ben, egy Adyban meg tudják találni saját lelkük egy-egy darabját — s azokat is, akik meg nem emésztett modern jelszavak alapján azt hiszik, hogy őket, a *ma* embereit, csak a *ma* költői tudják kifejezni. Az előbbieknél önismeretre, bátor lelkiismeret-vizsgálatra kell nevelniök magukat. Kiben nincs meg *ma*, a huszadik század gyilkos mérges levegőjében egy sereg eltitkolt beteges rezdülés azok közül, amiket három-



negyed évszázaddal ezelőtt Baudelaire és tegnap Ady foglalt versbe?

Az utóbbiak értsék meg, hogy a költői halhatatlanság nem üres frázis. Azt nem az iskolák csinálják, hiába is próbálnák! A költő csak azért halhatatlan — csak azért lehet halhatatlan — mert valami örök emberinek örökszép formát tudott adni. Horatius nem rajzolt önmagáról, érzéseiről olyan részletes, egyéni képet, mint — mondjuk — Petőfi ; de költői kifejezést adott egy olyan filozófiának, amely bizonyos korban, bizonyos tapasztalatok után — ha csak egy időre is — mindnyájunkon uralkodik. Eh, éljünk az idővel, hiszen gyorsan repülnek az évek, s a halált meg nem állítja útjában semmi, — vájjon nem a világháború elkeseredett duhajsága szólal meg ebben a pesszimista epikureizmusban? Igen, az, de nem most talált művészi formát, a világháborúnak nincs költője: ezt a hangulatot Horatius fejezte ki, „ércnél maradandóbb” formában, idestova kétezer esztendővel ezelőtt. Horatius nem rajzolt meg egy embert, de vannak pillanataink, mikor magunkra ismerünk benne.

Minden korban vannak költők, akik szubjektív önarcképet adnak — és olyanok, akik nem is abban keresik a költő hivatását, hogy a maga lelkének titkos rezdüléseit rögzítse meg, hanem bizonyos leszűrődött, általános érvényű kifejezést keresnek s maguk is elbújnak e mögé. E két véglet közt számtalan árnyalat van, de mégis ezen az alapon lehet a költők két főtípusát megkülönböz-

tetni az emberábrázolás szempontjából. Egészen a XIX. századig a szellemi tulajdon fogalma nem volt pontosan körülhatárolva; szubjektívnek látszó Horatius sorokról kiderül, hogy görög költőktől származnak — s ugyanígy járunk néha a mi költészetünkben Balassival, sőt Csokonaival is. Életrajzok is sokszor rontják el az illúziókat, Balassinak például vannak kétségtelenül őszinte szerelmes és bűnbánó versei; de ad-e költészete csak megközelítően hű képet is a sokat és könnyelműen szeretkező Balassiról, a XVI. század lelkiismeretlen birtokrablójáról, jobbágynyúzó járói nem is beszélve? És azért Balassit mégis a szubjektív költők közé kell számítani. A francia Ruteboeuf vagy Villon őszintébbek voltak nála és különösen az utóbbi megdöbbenően igaz önarcképet ad: de azért nálunk, a reformáció szigorú erkölcsi felfogásának korában, mégis csudálatos jelenség Balassi költészetének viszonylagos nyíltsága. Csokonai egy lépés ezen az úton előre, s a beteljesedés: Petőfi. A világirodalomban Musset és Heine önvallomásait tekinthetjük közvetlen elődei gyanánt. De Petőfinek ... könnyű volt őszintének lenni. Egyszerűbb és egészségesebb természet volt, semhogy a legnagyobb őszinteség mellett is olyan mélységekig juthatott volna el a maga elemzésében, amik őt magát vagy olvasóját megrémíthetik. Szülői és gyermeki szeretet, szerelem, önérzet; függetlenség vágya, szabadságért való rajongás, demokratikus érzések, stb. — csupa egészséges, részben a kor szellemével is összefüggő, másoknál

talán hiányzó vagy kisebb mértékben feltalálható, de mindenki szemében ideálisnak látszó vonás. Petőfi tehát akármennyire egyéni és részletes rajzot adott magáról, mégsem mozdult el a tipikus emberábrázolás területéről. Ez sikerének is, értékének is egyik legfőbb titka. A Baudelaire, Verlaine, Ady, Kosztolányi őszintesége más: először is nem „közvetlen”, mint Petőfié, másodsor: egy betegebb kor embereinek önkínzó s az olvasót is megriasztó őszintesége, egyiknél harc, másiknál panasz alakjában.

A vers mögött megbúvó lírikusok típusából Goethét, Vörösmartyt, Aranyt, Stefan Georgét, Babitsot emelem ki. Goethénél a filozófusnak önmagán fölül emelkedése, Vörösmartynál a költészet méltóságának áhítatos és pathetikus érzése, Aranynál a saját mélységeitől való megriadás, a szégyenkező „szemérem”, George-nál a költészetnek titokzatos, beavatottakhoz szóló szertartásjellege, Babitsnál az erős szubjektivitással harcoló kultúra, félenkség és gög szabja meg a költő önvallomásainak határát. Browning a mások lelkébe helyezi át magát: nem embert, hanem embereket ábrázol lírikus módon.

A lírai költő életének munkáját összefüggő egésznek kell tekintenünk: egyetlen arcképnek, vagy egy lelki fejlődés történetének. Az arckép fővonásait talán már az első sikerült vers megrajzolja, de az utolsóig mindegyik ad hozzá valami szükséges részletet. Ha valaki igaz költői egyéniség, az fejlődhetik, változhatnak, lehetnek ellentétes

hangulatai, történhetik fordulat a világfelfogásában: lényegében soha nem fog másnak mutatkozni, mint aminek ebből az első versből megismertük. Csak pózoló, hazug, epigon „költő” lehet meg bennünket ebben a tekintetben, — mint ahogy csak rossz drámaíró állíthat meglepetések elé az alakjai jellemét illetően.

\*

A *drámaírónál* az emberábrázolás művészete nem lehet meg a szerkesztés művészete nélkül. Az epikusnál, a regényírónál lehet lángeszű kivételekre hivatkozni, mint az előző fejezetben tettem; a drámában lehetetlen, ott fogaskerekek módjára kapcsolódik össze minden. A dráma: csupa olyan cselekvés sorozata, melyet a jellem és az adott helyzet szükségserűvé tesz. Hogy az adott helyzet maga is szükségserűnek lássék és mégis úgy legyen megválasztva, hogy a jellem bizonyos vonásának megvilágítására, felhasználásra alkalmat adjon: ez a szerkesztés művészete a drámában.

A klasszikus és a (shakespeare-i értelemben) romantikus emberábrázolás különbsége pontosan megfelel a szerkezeti különbségnek. A klasszikus tragédia embere egyszerű, kevés vonalú. Oedipus király abban különbözik más közönséges embertől, hogy a sors kivételesen szörnyű helyzetbe hozta s belé kivételes erővel oltotta azt az ösztönt, hogy a ránézve rettentő valóságot kikutassa (az átlagember ijedten szüntetné meg a „nyomozást”, amint észreveszi, hogy ő körülötte szorul a hurok

s nemcsak a nyilvánosságot iparkodnék félrevezetni, de saját maga előtt is hazudnék, elhessegetné, nem akarná látni, amit lát). Ahogy aztán akaratlan bűnéért bünteti magát, az már talán csak páthoszában különbözik a lesújtott átlagember cselekedetétől. Tehát ez az egy-két vonás él, mozog előttünk eleven ember gyanánt, tragikussá felnagyítva. Antigone még egyszerűbb: ő az, akire nézve halálos dilemmává nő a „kötelességek összeütközése”, — egy olyan dilemma, melyet minden átlagember úgy old meg, mint Ismene, a húga: engedelmeskedik a két kötelesség közül annak, amelyiket a tényleges, fizikai hatalom parancsolja rá. Antigone tragikumája nem helyzetében rejlik, hiszen Ismene ugyanebben a helyzetben van és semmi baja sem történik. Tragikumája az az egyetlen jellemvonása, mely Oedipusnak a kutatásban való megállást, neki a fizikai hatalom előtt való méghajlást nem engedte: a nagyság.

Ennek a nagyságnak megérthetésére, az átlagos emberivel arányba hozására valók az olyan alakok a klasszikus tragédiában, mint Oedipus mellett Kreon, Antigone mellett Ismene, Elektra mellett Chrysothemis. Részben ez a szerepe az átlagos józan ész képviselő, bölcselkedő kórusnak is. Ha egy darab papirosra lerajzolja valaki a kölni dómot, nem alkothatunk fogalmat a nagyságáról, míg egy megfelelő arányú emberpöttyöt nem rajzol mellé.

A nagynak és átlagosnak ez a szembeállítás

folytatódik a francia klasszikusoknál. A meghitt barát (confident) nemcsak színpadtechnikai szükségesség, hogy a főszereplők ne legyenek kénytelenek folyvást monológ alakjában önteni ki a lelküket. A szenvedélytelen, józan confident egyben az átlagembert is képviseli és folyton érzeti velünk a hős arányait.

A romantikus drámatípusban erősebb lévén az *ellentét* hajszolása, az átlagember gyakran — kisebb az átlagosnál, komikussá válik a nagy, a tragikus thős mellett. Az ind dráma komikus közjátékai, Shakespeare clownjai csak mellékesen játsszák ezt a szerepet; de Calderonnál a bohóc végigparodizálja a komoly cselekményt. Ha a „csodatevő mágus” vérszerződést köt az ördöggel, megköti ő is, megütött orrából kicsorgatott vérrel, minden súlyosabb következmény nélkül...

Még a vígjátékhősök nagyságát is kiemelik, rendesen szolgálják közönséges, materialista gondolkozását állítva szembe parodisztikusan az ő idealista felfogásukkal, olyanformán, ahogy a regényben Don Quijote áll Sancho Pansával szemben.

Shakespeare-nek azonban más eszköze is van alakjainak arányba állítására. Ő komolyan, mintegy más hangnemben, két-három mellékalakkal is megismételteti a főcselekményt; Hamlet mellett Laertes-nek is kell egy meggyilkolt apát megboszszulnia, Lear mellett Gloster is áldozata lesz a gyermeki hálátlanságnak. Nem is szorul bővebb fejtegetésre, mennyivel mélyebb, művészibb ez az

aránybaállítás annál, amely egyenesen ellentéteket, törpét és óriást, komikust és tragikust állít egymás mellé.

Az arány végtelenül fontos eleme az ember-ábrázolásnak; természetesen legfontosabb a tragédiában, ahol a nagyságon fordul meg minden. De most menjünk egy lépéssel tovább: a helyes arányban beállított alak színezésére.

Már a francia klasszikusok hősei nem oly egyszerűek, mint a görögök. Különböző szempontból Corneille is, Racine is elemzik hőseiket.

A Corneille-hős problémája különösen fogas kérdés a mi szempontunkból. Magunkra ismerhetünk-e ebben a desztillált emberben, akit Corneille sokkal arisztokratikusabb göggel emel fölénk, mint Sophokles a maga Oedipusát? Oedipus: nagyobb nálunk, de ahogy vele játszott a sors, úgy mindnyájunkkal játszhatik. Róla elejétől végig meg volt írva előre, bogy minek kell történnie vele; tehát még az is, hogy a múlt kutatásában nem fog félúton megállani. Ami a Ciddel történik, az természetesen velünk is megtörténhetik: az ügyvédjelölt, aki kénytelen végrehajtást vezetni szerelmesének tönkrement apja ellen, kispolgári arányokban a Cid helyzetébe került. Ez idáig lehet a „végzet” dolga. Innen kezdve azonban a Ciddel nem „történik” semmi, a Cid cselekszik, a göröggel ellentétes, keresztény világfelfogás szerint: szabad akaratából. A keresztény tragikus költő tehát egy olyan elemre alapítja művét, amelyet a görög klasszikus nem is ismert. Corneille ezt az

elemet olyan fontosságúvá emeli, amely fontos volt a görögnek a sors. Nemcsak az adja meg az akaratnak ezt a fontosságot, hogy — győz. Hanem főképpen az, hogy mintegy ki van emelve belőlünk, fölöttünk áll, ő cselekszik helyettünk. A modern ember közelebb áll a görög felfogáshoz; ösztöneit, szenvedélyeit érzi működni magában, s ha nyelvi konzervatizmusból, rövidség kedvéért lépten-nyomon használja is az „akarom” szót: nem hisz abban, hogy egyáltalán van akarata. Corneille pedig nem rajzolja, csak jelzi az ösztönök, a szenvedélyek jelenlétét; hőseiből hiányzik az, amit lépten-nyomon érzünk magunkban és túlságosan is megvan bennük az, amiben mi már nem igen hiszünk.

Miért hogy mégis bámuljuk őket?

Mert Corneille legszebb ideális törekvéseink irányában stilizálta meg őket. A lelki életet élő ember élete nem más, mint szabadságharc a modern sors: az ösztön ellen. A legerősebb fegyverben, az akaratban nem tudunk hinni, — de szeretnénk. A *Cid* és a többi Corneille-hős azt az illúziót adja meg nekünk, hogy *van* olyan ember, akiben az akarat — az ideális lény — győzhet az ösztön, a szenvedély, a test — az állat fölött. A *Cid* stilizált, desztillált, idegen ember, de legtitkosabb, legszebb vágyainknak rokona, belső szabadságharcunk diadalmas hőse: olyan ember, amelyenné szeretnénk fölszabadulni, egy tragédia árán is.

A jansenisták neveltje, Racine, a protestáns



predesztinációhoz hasonló hitével közelebb áll a görögök determinizmusához. Az ő embereinek (vagyis inkább asszonyainak) sorsa nem a maguk-kormányozta akarat, hanem az őket kormányzó szenvedély. Van logika, van szükségszerűség a cselekvésükben, de ez a szenvedély logikája, szükségszerűsége. Corneillenél ritka, talán meg sem ismétlődő kivétel Chimene szenvedélyének lelepleződése: Racine minden jelenete ilyen leleplezés. Az *Andromache* igazi hősnője, Hermione annyit hazudik önmagának és másoknak, annyiszor lepleződnek le igazi érzelmei a cselekmény minden újabb fordulatára, hogy telivér vígjátéki hősnő lehetne, ha nem életre-halálra menne a játék. Racine emberei közelebb állnak hozzánk Corneille hőseinél: nem olyanok, amilyenek lenni szeretnénk, hanem olyanok, amilyenek vagyunk. Reális részletek nélkül, de a bennünket legközelebb markoló realitásnak: a szenvedély hatalmának éreztetésével rajzolja meg őket.

A klasszikusokhoz viszonyítva a realitás talajára lépünk a romantikus drámában. A Shakespeare-hős nem egy-két stilizált jellemvonás, nem egy szenvedélynek logikus elemzése. Olyan ember, akit száz jelenet során száz különböző helyzetben látunk cselekedni. Nemcsak a *confident* előtt önti ki lelkét; sok emberrel való viszonyában látjuk, tudjuk, melyiknek mond igazat, melyiket áztatja. És, még egyszer: cselekszik, cselekszik, cseleksziki. Váratlan dolgok történnek; láttuk, hogy a Shakespeare-dráma epikus szerkezete megengedi ezt; de

ezek a váratlan cafrangok mind felfűződnek egy egyenes szálra: a jellemre, amely mindig önmagának megfelelően reagál rájuk.

Shakespeare, amennyire csak tehetette, ragaszkodott epikus forrásaihoz, novellákhoz, krónikákhoz, ezért teszi darabjainak külső meséje az élet véletlenségeinek hatását. De csak annál bámulatosabb alakjainak mindvégig megőrzött belső egysége. A róluk alkotott kép folyvást gazdagszik, színesedik, de körvonalaiban nem változik egy hajszálnyt sem. Fejlődésük „evolúció”, kibontakozás, nem átalakulás.

Hamlet udvari gyülekezetben jelenik meg előttünk először, ahol minden csak színeskedés, konvencionális hazugság; de ahogy megáll gyászruhájában, egyedül, komoran, ahogy kimért udvariassággal háritja el anyja, bátyja közeledését, vigasztalását: már ismerjük őt, a lelki nagyságnak, finomságnak, érzékenységnek örök magányra és zárkózottságra ítélt mártírját. Nem lep meg többé, ha *ezt* az embert főbeüti az emberi gonoszság látványa: az, hogy ő közvetlen kapcsolatba került a gonosszsggal, amit eddig úgyszólván elméletben ismert csak és távol tudott tartani magától. Kapcsolatba került vele, s egy reáráótt kötelesség azt parancsolja, hogy belé merüljön ebbe a ránézve tökéletesen idegen világba: vérért vért ontson. Nem úgy kell-e levegőért kapkodnia, mint a szárazra vetett hálnak? Könnyű Laertesnek kardot ragadni apja megbosszulására. Óránézve nem „zökkent ki a világ”, csak egy bizonyos, ránézve

igen szomorú bűntényt követtek el, & ezt annak rendje s módja szerint meg kell torolni. Hamlet azt hiszi, hogy kizökkent a világ és ő azért született, hogy helyretolja. Tudja, hogy ez „kárhozata” (o cursed spite!) — mi pedig tudjuk, hogy nem a világ zökkent ki sarkaiból, hanem vannak „kárhozott”, kivételesen finomlelkű emberek, akik maguk zökkentek ki a világból.

Hamlet és Shakespeare többi „kivételes” hősei azért állnak oly szívszorongatóan közel hozzánk, mert csupán arányaikban kivételesek: tragikus nagyságukban. Shakespeare nem fosztotta meg őket azoktól a részlet-vonásoktól, amelyek híján a görög klasszikusoknál nehezebben vesszük észre a hős ember-voltát. Nem tolja el az arányokat a fő-vonásokban, mint a francia klaszszikusok.

Hogy Shakespeare minden alakjába bele tudjuk élni magunkat, annak két, egytövön fakadó oka van: az ő objektivitása, mellyel minden alakját belülről, annak sajátos nézőpontjából rajzolja — és soha meg nem bicsakló lélektani tudása, intuíciója. Minden emberben megvan minden — és hogy valakivel együtt erezhessünk, ahhoz csak az kell, hogy tökéletesen megértsük és hogy — csakugyan ember legyen. Shakespeare egyetlen alakját sem gyűlöli, mert mindegyikbe belelát; tudja, mivel okolja meg önmaga előtt bűnét a gazember és tudja, mit szenved miatta.

Ezen az objektivitáson és ezen az emberismereten, lélektani intuíción fordul meg a Shakes-

peare-utánzás lehetősége. A fiatal Goethének sikerült ez a *Götz-ben*, talán *Egmont-ban* is; többi darabjaiban mást akart, nem bonyolult hús-vér emberekkel, de klasszikus elvonásokkal dolgozott. Schiller legshakespeare-ibb darabjában, az ifjúkori *Haramiák-bari* nem tud elég objektív lenni; később más céljai vannak: idealizál, stilizál, elárulja erkölcsi és világfelfogásbeli tendenciáit; mindennek Shakespeare-ben nyoma sincs és ezért nem vénült meg Shakespeare. Kleist lélektani elemzése is gyakran járnak shakespeare-i nyomon s ez a főerénye az egyetlen magyar tragédiának: Katona „*Bánk bán*”-jának is. Vannak benne a ritter-drámából örökölt sablonos gazemberek, akikbe nem látunk bele, akik nem érdekelnek: Biberach, Ottó; de Bánknak és nagy ellenfelének, a királynénak, egyformán igaza van a maga szempontjából. Katona objektivitását még erősebben érezhetné pl. egy angol olvasó, mint mi, akiket a nemzeti érzés akaratlanul is elfogulttá tesz és eleve Bánk mellé s a királyné ellen sorakoztat.

A *Sturm und Drang*, a német és francia romantika Shakespeare-utánzása az emberábrázoláson bukott meg. A francia romantikusok szenvedélyes, szavaló és halálkereső hősei (Hernani!) egyáltalán nem emberek, sem stilizálva, sem desztillált állapotban: felvonásonként más-más egyéniséggé esnek szét. Szükségük van a színpadra, de a szó rosszabbik értelmében, mert csak addig élnek, míg a versek csengése, a frappáns jelenetek

(ó, *itt* van meglepetés bőven!) elkábítanak bennünket.

A tragédia, a *tragikus ember* csak Hebbel-lel születik újra. Az ő emberábrázolása távolról sem olyan plasztikus, mint Shakespeare-é. Nincs meg nála az eseményeknek az az epikus bősége, mely módot ad a költőnek, hogy minden oldaláról, kívülről-belülről megmutassa hőseit a közönségnek. És nincs meg az alakok közt az a sokoldalú viszony, amely végeredményben ugyanezt a célt szolgálja. Hebbel hősei párhuzamosan haladnak egymás mellett; ha összeütköznek néha, ez egy pillanatra történik s az összeütközés hatása külön rezeg tovább mind a kettőben. Ezért nem tudnak a Hebbel-darabok igazán meggyökerezni a színpadon. Ezért van szüksége Hebbelnek a XIX. század derekán már szokatlan mennyiségű monológra és „félreszólásra”. Párbeszédei sokszor ketős monológok, hosszú (színpadon elképzelhetetlen) félreszólásokkal.

Olvasni mégis nagy élmény ezeket a drámákat. A Hebbel-hősök (Kandaules, Holofernes stb.) *nagyok*, emberfölötti arányaik teszik tragikussá őket. Hebbel beléjük lát, mint Shakespeare és előttünk fejleszt, nem shakespeare-i eszközökkel, de mégis az ő módján; ő is kibontakoztatja a már csírában meglevő vonásokat és ő is objektív: nincsenek gazemberei. Szükségyszerűség-elmélete szorosan összefügg jellemző-módjával: a véletlenek nem juthat ott szerep, legalább komoly szerep nem, ahol az emberben gyökeredző

erkölcsi- vagy világfelfogás, az embernek nagyságával párosulva, ellentétet teremt a környező világgal. Ez az ellentét okvetlenül meghozza a maga tragikus következtetését. Hebbel hősei ébren vannak az alvó világban és tragikumuk, hogy fölébresztik azt. Nem fűződnek hozzánk annyi eleven szálával a rokonságnak, mint Shakespeare hősei, kevesebb bennük a vér, több az elgondolás. De nemes emberi ideálok.

A nemes emberi ideál megközelítését tűzi ki célul, de ironikus látásával egyre inkább a tragikomédia felé halad a modern ember világának legmélyebben szántó színpadi ábrázolója: Ibsen Aimit Shakespeare még gondolkozás nélkül, természetyszerűen tett emberábrázolása alapjává: az *egyéniség* — az nála szociális és erkölcsi megköttöttségében felszabadulásra váró valami. Más szóval megvilágítva: ahonnét Shakespeare emberei *elindulnak*, legjobb esetben odáig jutnak el Ibsen alakjai. Többnyire azonban félúton roskadnak össze, tragikomikusan. Azért a mi korunk emberei ők, még Ibsen történeti drámáiban is, mert a mai embernek legfőbb élményét: a felszabadulás vágyát testesítik meg. Természetes, hogy a meghökkenő néző és olvasó egyaránt valami arisztokratikus anarkistát látott Ibsenben: neki drámai szempontból szüksége volt arra, hogy ellenséges csapásokat mérjen mindarra, ami szabadulni vágyó hőseit lekötötte. Így lett ő melleleg a női jogok szószólója Nórában, — holott például a tragikomikus Hedda Gabler világosan megmutatja,

hogy nem akárki kezébe való a szabadság veszedelmes fegyvere. Sokkal tisztábban érthetjük és élvezhetjük őt, ha ügyet sem vetünk a látszólagos vagy valóságos társadalmi tendenciára és magukat a felszabadulásra vagy *egészségre* törekvő rab vagy fél-embereket vesszük szemügyre. Ilyen egészség-kereső tragikus arányokban a fanatikus Brand, tragikomikus szétziláltságban a fantasztá Peer Gynt. Solness építőmester a maga erejéből nem tud megindulni a szabadság felé: az az erő, amit Wangsel Hilda önt bele, csak arra elég, hogy a torony tetejére feljuttassa — onnét lezuhan. Tragikus alak-e Solness? Nem: nem elég nagy ahhoz. De olyan, mint mi vagyunk legnagyobb percekben: amikor látjuk a nagy célt és megpróbáljuk elérni.

Elérheti-e az ember egyáltalán ezt a célt, szabad egyéniségének kiteljesedését, a hazugságok s a többi bilincsek le vetése után? A *Vadkacsában* keserű gúnnyal feleli Ibsen: nem. Itt kifigurázza saját ideális követeléseit és azt tanítja, hogy az embernek szüksége van éltető hazugságokra. *Rosiners holm-ban* azt mondja: igen — ha tud meghalni. Ez a kettős öngyilkossággal végződő dráma egyetlen optimista műve Ibsennek. *Van* szabaddulás, ha a malomárok felé vezet is az útja: van szabadulás, az önként derűsen vállalt halálban.

Hogyan rajzolja meg Ibsen az embereit, szabadságvágyunk vagy a társadalmi korlátok megszemélyesítőit?

Ezek az alakok élő emberek és szimbólumok

egyszerre. Élő emberek a realizmus, sőt a naturalizmus receptje szerint: tele aprólékos részletvonásokkal, lelki és fiziológiai tekintetben egyaránt. Ibsennek, a klasszikus szerkezettel dolgozó romantikusnak, aki a naturalizmus korában él: kapóra jön az átöröklés elmélete, mely a naturalistáknál a fátumot képviseli, s a drámában kitűnő eszköze a szükségszerűségnek.

A jelentékeny különbség Ibsen és a naturalisták ábrázolásmódja közt az, hogy Ibsen sohasem szerepeltet egy részletvonást önmagáért, azért, mert igaz, mert megtörténhetett, stb. Nála (ez éppen az emberábrázolás és a szerkesztés összekapcsolása) minden csekélység szerves alkotórésze nemcsak a jellemnek, de az alak másokhoz való viszonyának, a darab cselek vényének is: kétháromféle jelentősége, kapcsolata is van; valószínű és átvitt értelemben is megállja helyét, egyéni és szimbolikusan általános jelentőségű.

Érezzük Ibsen ember-ábrázolásának hiányait is: a tragédiáig, a tragikus nagyságig az ő emberlátásával nem lehet eljutni, s a legerősebb logikával fölépített dráma befejezése sem teszi ránk az igazi befejezettség megnyugtató hatását, ha az író nem akarta embereit erre a magaslatra fölemelni. *Rosmersholm-ot* kivéve minden Ibsen darab disszonáns akkorddal végződik.

Ez azonban nem Ibsen, hanem a kor hibája. Strindberg-nél még erősebb ez a disszonancia, ő még Ibsen látszólagos objektivitását sem tudja megőrizni alakjaival szemben. Egyiket gyűlöli,



azért nem érti meg, másikba túlságosan belehelyezkedik, azért mulasztja el világosan megmagyarázni. (Az *apa* asszony-alakjai és férfi-hőse !) Naturalista és a szerkezet rovására is kéjeleg naturalisztikus részletek halmozásában; sohasem lehet tudni, mikor fotografál egyént és mikor akar szimbolikus lenni (*Juha kisasszony!*). Szereti megyötörni s a lealjasodás végső fokán is megmutatni az alakjait, — a kapcsolatot azért nem veszítjük el velük teljesen, annál sokkal nagyobb művész Strindberg, de ennek a kapcsolatnak tudata inkább rossz álom, lidércnyomás gyanánt nehezedik ránk, mintsem élvezetet okozna, — hacsak a lelkiismeret-vizsgálat komor élvezetét is.

Hauptmann a naturalista Ibsenből indult ki és a naturalizmus mindmáig küzd benne a romantikával. Főtémája neki is a fölszabadulás — egyszer a halál, máskor a megváltás, ismét máskor a világtól való elmenekülés formájában. (*Michael Kramer — Der arme Heinrich — Gabriel Schillings Flucht.*) Emberei passzívabbak, életük inkább belsejükre van koncentrálva, mint Ibsen alakjainak. (*Einsame Menschen.*) Ezek a monológmondásra teremtett emberek különösen nehézkesen mozognak a naturalista színpadon. A naturalista ábrázolásmódhoz olyan egyszerű jellemek, tömeg-emberek valók, aminőket a *Takácsok-ban* vagy *Henschel fuvaros-ban* szerepeltet. A legtöbb Hauptmann-darabot jobb olvasni, mint megnézni. De azért a mostani, lezüllött színházi világban ritka élmény volt *Napnyugta előtt* című öreg-

kori drámája, amely még — sikert is aratott. Tipikus könyv-drámaírónak indult, naturalista és szimbolista hatások alatt, Maurice Maeterlinck, akinek sajátos ember-ábrázolásáról szintén érdemes néhány szót szólnunk, hiszen igazán értékes alkotásai éppen azok, amelyek soha vagy jóformán soha nem kerülnek színpadra. Maeterlinck tudott hús és vér nélkül is élő embert teremteni. Az, amit a naturalizmus hatásának nevezünk nála: a stílusban nyilvánul meg, egyszerű, szaggatott, primitív mondataiban. Ami életet ad az alakjainak, az semmi más, mint egy érzés-folyamatnak szinte zenei ábrázolása, inkább sejtetés, mint kifejezés segítségével. Hogy külső körülményeiről úgyszólván semmit sem tudunk, érzelmeik pedig már csak a mi lelkünkben találnak határozottabb formát: ez teszi szimbolikussá őket. Néha az egyes alakok magukban nem is jelentenek semmit: együtt teremtenek meg egy bizonyos hangulatot. (*Intérieur, Hivatlan vendég, Vakok.*) És mégis: emberek mind, különben nem tudnánk olyan mélységesen együttérezni velük. Pirandello egész drámai trilógiát szentelt annak a problémának: hol van a határ az élő ember és a színpadi ábrázolás közt (a trilógia egyik darabját, *Hat szerep keres egy szerzőt*, nálunk is játszották.) Egyébként is uralkodó problémája az élet és fantázia határa. Hogy emberei mennyire *élnek*, azt éppen az bizonyítja, hogy Pirandello folytonos, célzatos illuziórontása ellenére is meg tudnak rázni bennünket.

Az újabb és legújabb magyar dráma nagy részével inkább technika, mint emberábrázolás szempontjából volna érdemes foglalkozni. A legmagasabb cél — a tragédia — az új romantikus Rákosi Jenő elnémulása óta csak az akadémiai pályázatok résztvevőit izgatta. Komoly drámaíróink is megmaradtak a közép-műfajnál, az átlaghoz közelálló emberek többé-kevésbé reális ábrázolásánál; inkább társadalmi, mint lelki problémákkal törődtek. Sok jó darabot írtak, de ezekből alig maradt fenn egyetlen alak is, akinek neve olyan értelemben jelentene nekünk valamit, mint egy Shakespeare- vagy Ibsen-hős neve. Az élő ember illúzióját leginkább adják meg Herczeg Ferenc, (*Bizánc*), Ferenczy Ferenc (*Pogány Gábor*), Szomory Dezső (*II. Lajos, Mária Terézia, II. József*), Molnár Ferenc (*Liliom*), Lengyel Menyhért (*Sancho Pansa királysága*), Zilahy Lajos (*Szí a nap, Zenebohócok, Tizenkettedik óra, A szűz és a gödölye*) és Móricz Zsigmond (*Sári bíró, Légy jó mindhalálig*) alakjai.

A vígjátéknak kevesebb köze van az olvasáshoz, mint a drámának. Ha mulatni, kacagni akarunk, erre mégis csak inkább a színházban keresünk alkalmat. A vígjáték-irodalom (az igazi irodalom) szegényebb is a drámáinál. De azért egy rövid pillantást mégis csak vessünk arra a kérdésre: hogyan rajzolja meg a vígjáték-író az életnek s az embernek — másik oldalát.

Az emberi élet, akárhonnan nézzük is: szenvedés, reménykedés, küzdelem. Az ember, akár-hogyan nézzük is: szenved, reménykedik, küzd. A kérdés csak az: nagyító vagy kicsinyítő üvegen nézzük-e az embert, s hogy végiggondoljuk-e sorsát vagy sem. A nagyság: tragikus. A végiggondolt sors talán nem mindig tragikus, de sohasem komikus, mert a vég: a halál. Abban a régi viccben, hogy a vígjátékok házassággal végződnek, s aztán a tragédia kezdődik: van annyi esztétikai igazság, hogy a vígjáték sohasem zárhatja le végérvényesen hőseinek sorsát, csak éppen a bonyodalmat oldhatja meg, amit az első felvonásban megalapozott.

A vígjáték hősében meglehetnek a tragikus hős összes jellemvonásai, — ha a nagyság hiányzik belőle és éppen ezért a végső konzekvenciák levonására nem kerül sor: komikus lesz. Lehet valaki szenvedélyesen szerelmes, mint Romeo, — ha nem talál vizontszerelemre és nem hal belé szerelmébe, komikus; tombolhat benne olyan féltékenység, aminőt Othellóból csihol ki Jágó, — ha nem öl és nem hal meg, s ha ezt már előre is tudjuk róla, komikus; lehet önérzetes, mint Coriolanus, becsvágyó, mint Macbeth, tépelődő, mint Hamlet, — kacagunk rajta, ha a nagyság és a végzet el nem hallgattatja kacagásunkat. Ez a tétel megfordított tényezőkkel is igaz: a fősvénység, ez a par excellence komikus tulajdonság tragikussá válhatik, ha nagy, félelmetes arányokban lép fel és sikerül neki az, ami Molière fősvényének per-

sze nem sikerül: sorsokat összerombolni. Baisse Grandet-ja: tragikus fősvény.

A kicsinyítő tükör sokszor torzít is: ezt éppen akkor látjuk legerősebben, mikor rendesen tragikusnak tartott vonások nagy arányaiból megmarad valami (pl. a külső páthosz) és kicsinyre zsugorodik a többi (a belső erő). Tehát a torzítás is a komikus emberábrázolás eszközei közé tartozik. Legkegyetlenebbül Aristophanes él ezzel az eszközzel.

Shakespeare vígjátékainak *hősei* többnyire nem is vígjátéki alakok. Elméskedéseik, szófaesarásaik ma hidegen hagynak bennünket; egyéniségük valahogy a modern középfajú dráma rokonszenves hőseire emlékeztet. Ha a komikus *helyzeteket*, félreértéseket, amiknek az emberábrázoláshoz nincs közük, figyelmen kívül hagyjuk, két dologban élvezhetjük e vígjátékok vígjátékvoltát. Egyik: a csakugyan komikus mellék-alakok sokasága, a másik pedig — az a hangulat, amit Alexander Bernát éppen a Shakespeare-vígjátékokkal kapcsolatban oly nagyszerűen nevezett el *sohase halunk meg!* hangulatnak. Valóban: bajok, bonyodalmak vonulnak el előttünk, szerelmes párok boldogsága forog veszélyben: de nyugodtan átengedhetjük magunkat a mellék-alakok bohókódásainak, nem kell szánakoznunk a hősök bajain, — sohase halunk meg, bizonyos, hogy jóra fordul minden!

Molière-nél, éppen ellenkezően, a szereplők komikus jellemvonásai döntik el a sorsukat is. Az

egymáshoz jutó szerelmesek többnyire színtelen mellékalakok nála. Akit ő, egy fő-vonásából kiindulva, részletesen jellemez előttünk, az el is bukik e vonása miatt — nem tragikusan, mert ahhoz kicsiny és nem végképpen, mert természete nyilván nem fog megváltozni, — de elbukik, a „legönzetlenebb emberi érzéstől”, a — kárörömtől kísérve. Shakespeare ezt a kárörömet csak mellékalakjaival szemben ébreszti fel bennünk néha; Molière úgyszólván mindig a más hibáinak, furcsaságainak megtorlásán örvendő néző kajánságára számít. így nézzük *Tartuffe*, így a *Fősvény*, a *Képzelt beteg*, a magának fiatal lányt nevelő öregember, így a „tudós nők” és a vidéki précieuseÖk pórul jár ásat és kétségtelenül így nézte Molière közönsége a nekünk oly rokonszenves „embergyűlölő”, Alceste csalódását és távozását is.

A jellemvígjáték, úgy, ahogy Molière nyomán fel szoktuk fogni, igen hamar kimerülő műfaj. Azt a néhány, egy jelzővel kifejezhető jellemet, amely hőse lehet, maga Molière végigelemezte és utána siralmas tallózás következett. Lendített valamit a vígjátékon, amikor az élet realisztikusabb ábrázolása a körülményeknek bonyolultabb rendszerét engedte színpadra vinni; a tipikus alakok száma mindjárt megnőtt, mihelyt az író közelebbről nézhette a mindennapi életet. De ez egy nagy bajjal járt együtt. A komikum a viszonyokhoz tapadt, relatívvá lett. A társadalmi szatyra, a maga napi jelentőségű problémáival fontosabbá vált az örök emberi tulajdonságoknál. Semmi sem

vénül olyan hamar, mint a „ma” — már holnap tegnap lesz belőle.

A XIX. század vígjátéktípusa (Scribe-től tanult fogásaival) elvénült anélkül, hogy igazán új típusnak adta volna át helyét. A mai magyar vígjátékírók (Molnár, Heltai, stb.) azért aratnak világsikereket, mert friss ötleteket tudnak tölteni a régi formába, új színt adnak a változatlanul konvencionális, felszínesen ábrázolt alakoknak.

Ezer oka van annak, hogy az aristophanesi bátor szatíra nem mer és a shakespeare-i „sohasem halunk meg” vidámság nem tud megszólalni a mai mondvacsinált vígjátékban. Ahol igazi értéket látunk, ott megvan az aristophanesi bátorság is. Hauptmann és Shaw darabjaira gondolok.

Mindkettő a társadalom ál-erkölcsének megy neki. Hauptmann a *Bundá-ban* és a *Vörös kakasban* azt a bizonyos „komikus ellentétet” az egyén korlátlan lehetőségei s a társadalom, az állami szervezet korlátoltsága közt állítja fel. Az a felszabadulás, amelyért oly reménytelen küzdelmet folytatnak Hauptmann drámái hősei: játszi könnyűséggel sikerül e két vígjáték közös hősnőjének. Persze csak addig, míg a hirtelen-váratlan betoppanó halál véget nem vet a diadalának. (Igen, ebben a vígjátékban a halál a főszereplő. És mégis vígjáték ... egészen az utolsó pillanatig. Addig azt hisszük, hogy „soha sem halunk meg”. — Ez a meglepetés nem drámai, de tökéletes kifejezése Hauptmann filozófiai gondolatának.)

Shaw szemében nyilván fontosabb a „mondanivaló”, mint az „irodalom”. De ha van is néhány alakja, aki (ötletesebb és eredetibb formában) a francia tézises drámák *raisonneur-jének* felel meg s nem egyéb az író szócsövével, s ha meg is látszik a többieken, hogy célzatosan válogatta, sőt néha konstruálta meg őket: a legtöbbet mégis fel tudja ruházni az élő ember attribútumaival. Ez az egyetlen módja annak, hogy a színpadi propaganda eredményes legyen. Meghökkenítő nézeteket is kénytelenek vagyunk elfogadni, ha elevennek látszó emberek példája bizonyítja, — mert a dráma optikája ezt a „példát” siet általános, szimbolikus érvényűvé emelni. Shaw nagysága abban van, hogy irányzatossága nem rontja meg emberrajzoló képességét. Mint egy előszavában elmondja magáról, neki *normális* szeme van, olyanak látja az embert, amilyen — és nem tehet róla, ha a normális szem a legritkább tulajdonságok közé tartozik.

\*

A *regényírónak* a dráma- és eposz-költő, a lírikus, sőt a tudós eszközei is rendelkezésére állanak, mikor legfőbb feladatához, az emberábrázoláshoz fog. Beszélteti alakjait, leírja őket, cselekedtetíti a szemünk láttára; elmondhatja töprengéseiket, hüvelyezheti álmaikat, megszólalhat a maga nevében és megmagyarázhatja azt, amit első tekintetre valószínűtlennek ítélnénk; magyarázatában nem szükséges csupán a lélektanra szorítkoz-



nia, a fiziológiát is felhasználhatja; nézheti alakjait kívülről és elhelyezkedhetik bennük, ha akarja — egyszóval, éppoly szabad, amilyennek a forma kérdésében láttuk; csak egyet követelünk tőle: hogy embert mutasson nekünk.

Az emberábrázolás művészete a regényben is szorosan összefügg a szerkesztés művészetével, ha nem is úgy és annyira, mint a drámában. Annyi bizonyos, hogy akinek egy átgondolt, következetes szerkezet fölépítéséhez hiányzik az ereje, annak az alakjain is meglátszik világrahozójuk gyöngesége. Jókainál nehéz eldönteni, hogy alakjai csinálnak-e erkölcsi saltomortálékat a mese kedvéért, vagy a mese alakul az ő Proteus-természetük szerint. A kalandról kalandra haladó *Gil-Blas*-fajta regények hősről csak határozatlan, negatív jellemvonásokat sorolhatunk föl. Nincs valami különös céljuk, nincs valami különös erkölcsi érzékük stb. — ezért aztán, ha az író is úgy akarja, sok érdekes dolog történhetik meg velük . . . ami mással is éppen úgy megtörténhetett volna.

Ezen az értékbeli összefüggésen kívül a regényben egy formai összefüggés is van emberábrázolás és szerkesztés művészete közt. Amint szerkezet dolgában lírai, drámai vagy epikus a regény: emberábrázolás dolgában is a líra, a dráma vagy az eposz eszközeit használja túlnyomóan. A lírai felépítésű regénynek egy, belülről nézett alak a középpontja; a többiek az író is csak kívülről látja, mint hőse, akinek lelkébe helyezkedik. A drámai regény több alakot ábrázol olyan benső-

séggel, mintha az író valamennyibe belé tudott volna helyezkedni, valamennyit belülről látná, de egyiknek elfogultságával sem azonosítaná magát. Az epikus regény azt a világgépet, amelyet a drámai regény koncentrált formában, mintegy szimbolikus alakok segítségével adott meg: többé-kevésbé megvilágított szereplők nyüzsgő sokaságával iparkodik megrajzolni.

E nagy, alapvető különbségeket természetesen keresztezik az ábrázolás módjára nézve időnkint divatozó jelszavak, amelyeket mi ezután sem fogunk fontosabbnak feltüntetni, mint eddig. Zola sok olyat elmond regényeiben, amitől Goethe undorral fordult volna el. Ő ezt haladásnak fogta föl, ellenfelei züllésnek, holott a haladás vagy a züllés egyáltalán nem a mit-től, hanem a hogyan-tól függ. Ezért maradok meg az előző fejezetben adott felosztás mellett, amely az értékelésnek még csak árnyékát sem foglalja magában s nem hiteti el az olvasóval, hogy egyik jelszó fejlődést jelenthet a másikkal szemben.

A lírai regény már azért is, mert egy ember, vagy legföljebb egy levelező pár (Új Héloïse) lelkivilágába mélyed bele, legalkalmasabbnak látszik arra, hogy tökéletes lélek-rajzot adjon. Ez azonban csak bizonyos határok közt igaz. Rendes formája, a napló vagy a naplószerű őszinteségre számot tartó levél erősen megsűkíti azt a kört, ahonnét az író a hőst választhatja. Ha ez a hős nem ő maga, vagy aminek magát képzei, akkor is ama ritka lelki finomságú és érzékenysé-  
gű em-

berek közül való, akikben minden külső hatás buján tenyészti az érzelmeket és reflexiókat; akik ezt művészi módon ki is tudják fejezni; akik tökéletesen őszinték egy bizalmasukkal (vagy ami még nehezebb: önmagukkal szemben) s akiket végül érző és gondolkozó természetük Hamlet módjára elkülönít a durva, mert cselekvő világtól. Ennek a típusnak megvolt a maga korszaka: a XVIII. —XIX. század fordulója, s innen származnak a lírai regény remekei (lásd az előző fejezetben). Hőseikben úgyszólván változatlanul együttvannak az imént felsorolt jellemvonások, s még egyéb tulajdonságaik közt is sok közös akad (a polgárvoltukkal járó megaláztatások érzése, Richardsonnál, Marivauxnál, Rousseunál, Goethénél; a természetért való rajongás valamennyinél stb.)

Ezek a lélekrajzok csak ott tökéletesek, ahol a^ író önmagát rajzolja ugyan, de akkor, amikor már túl van hőse lelkiállapotán és tárgyilagosan tudja nézni. Ezért a legkülönb valamennyi között, ezért örökéletű a *Werther*. Werther maga Goethe — de egy életképtelen Goethe, akinek meg kellett halnia, hogy a *Werther* megíródhassék s olyan legyen, amilyen. Az átélés, az érzés frissessége nem szenvedett semmit, de a kifejezés őszintesége, igazsága, leegyszerűsítése mindent megnyert azzal, hogy írásközben Goethe túl volt már Wertheren.

Még távolabbról nézi másik énjét, Meister Vilmost, akivel pályafutása végéig foglalkozik. Róla már harmadik személyben beszél; a regény líraisága abban nyilvánul meg, hogy mi, az olva-

sók, kénytelenek vagyunk mindent Vilmos szemén keresztül látni; annyira értjük és ismerjük a körülötte, vele élő embereket, amennyire ő érti és ismeri az adott pillanatban. De nemcsak ez a lírai a *Wilhelm Meister-ben*. Más jól megszerkesztett műről is el lehet mondani azt, hogy „minden a főhős személye körül forog”; itt valami más, ennél több történik: sok ember éli a regényben a maga külön életét, s ez mind eleven, öncélú élet is: de úgy van összekomponálva az egész, mintha Istennek és embereknek legfőbb célja mégis Meister Vilmos nevelése, kifejlesztése lenne. Ha Vilmos első személyben írná meg a maga történetét és így látná a dolgokat, nevetségessé válnék; ennyire egocentrikusan látni csak egy lírikusnak szabad, — ha a legnagyobbak közül való. De Goethének szabad így beállítani hőse történetét; mert az ő hőse, aki üres lapként jelenik meg előttünk, lassankint teleíródik igaz vonásokkal, keresztül megy egy csudálatos érzelmi, értelmi, művészi, kulturális, erkölcsi fejlődésen, amely lehetett a Goethéé, de talán még sokkal inkább a miénk mindnyájunké: hiszen a lángészt, a kivételességet nem ruházta magából hősére Goethe. A lírai regényírók mind kivételes embernek érezték magukat és kivételesnek tüntették fel hőseit. Goethe túlesett ezen, mikor Werthert megölte s elég érdekesnek találta az átlagembert, hogy annak alakjára ruházza a maga fejlődésének történetét.

Mindazok a fejlődés-történetek, amelyeket az

előző fejezetben felsoroltam, Goethe nyomán indulnak el, amikor többé-kevésbé átlagos hőst kísérik végig a maga útján s úgy csoportosítják az eseményeket, hogy azok a hős nevelésére szolgáljanak. Ez annyit is jelent, hogy a fejlődés-regény hőse nem túlságosan aktív, nem irányítja energiájával az eseményeket; de viszont nem is annyira passzív, mint a szorosán vett lírai regény hőse, akin az események nem változtatnak, csak arra adnak alkalmat neki, hogy elmélkedéseket vagy érzelmeket fűzzön hozzájuk.

Egy kivétel mégis van e fejlődés-regények közt: a *Jean-Christophe*. Ennek hőse kivételes ember, de már nem az a száz évvel előbb divatozó fajta, akit kivételessége elszakított a világtól. Neki, ha bukások árán, ha későn is, diadalmaskodnia kell, mert egy szociális eszmét képvisel. Különös paradox: Goethe az egyén kifejlődésével törődött és átlagos embert választott hőséül. Romain Rollandnak a világ fejlődése fontos, s az ő hőse kivételes ember. (Az *Elvarázsolt lélek* Annette-je, Marc-ja kiváló, de nem kivételes lények: bennük utánozható példaképet akar adni Rolland, s mellettük, Szilvia alakjában, megteremti az *átlagfrancia* típusát is — amelyet, mellesleg szólva, *Colas Breugnon-ban* halhatatlanná tett már egyszer.)

A drámai és epikus regény mingyárt első tekintetre abban különbözik a líraitól, hogy ha van is központi alakjuk, s ha ezt esetleg több rokonszenvvel rajzolja is az író, mint a többit: mégsem

ennek az alaknak a szemén keresztül, hanem objektíven nézi az embereket és a világot.

A drámai regényírónak, éppen mint a drámaírónak, kis Isten módjára kell belelátnia az alakjaiba és tudását el kell árulnia előttünk.

A drámai regényírónál nem találunk angyalokat és ördögöket. Angyalnak vagy ördögnek csak az láthatja az embert, aki nem ismeri eléggé, aki elfogult mellette vagy ellene. Nála olyan *emberek* állnak szemben egymással, akiknek alaptermészete lehet nekünk rokon- vagy ellenszenves, de akik önmaguk előtt igazolni tudják rossz cselekedeteiket, ha „rosszak” és vannak emberi gyöngéik, ha „jók”. A drámai regény objektivitása, részletes elemzése természetyszerűen hozza magával, hogy az ilyen regény rendszeren realista eszközöket használ fel az ábrázolásban.

Balzac-nál van valami klasszikus íze ennek a realizmusnak: az, hogy ő szereti alakjait egy középponti szenvedély köré felépíteni. Messziről nézve Betti néni a megrontó irigység, Hulot báró a beteges bujaság, Goriot apó az apai szeretet, Grandet a fősvénység, Rastignac az ambíció megszemélyesítője, típusa. Közelebbről azonban valamennyi tele van egyéni vonásokkal. Balzac még másod-harmadrendű alakjainak is gondosan leírja a környezetét, elmondja élettörténetét, részletesen lefesti külsejét, utánozza beszédbeli sajátosságait. Regényeiben sok helyet elfoglalnak a „bevezetések” minden egyes alak bemutatásakor; expozíciónak kell ezt tekintenünk, amely arravaló,

hogy maga a dráma (talán csak a regény második felében!) minden ízében megindokoltan, szükségszerűen folyjon le.

Balzac testi-lelki mivoltukban részletesen elemzi hőseit. Stendhal elemzése úgyszólván az agy működésére szorítkozik. A *Vörös és fekete* hőségnek, Julien Söreinek egészen az utolsó fejezetekig csak könyörtelenül működő logikáját látjuk, s akaraterejét, mellyel e logikának megfelelően tud magán uralkodni. Azt hiszem, nem is érdekelne bennünket annyira, amennyire érdekel, ha lapangva nem sejtjenők benne azt a szenvedélyt, mely a regény végén első logikátlan, szenvedélyes tetteire ragadja és pusztulását okozza, — de egyben egész emberré teszi. Stendhal a hősen keresztül ábrázolja a világot — tehát a látott kép mindig jellemző arra is, aki látja. Ezzel válik ősévé a modern impresszionista ábrázolásnak, amelynek első diadala a Waterlooi ütközet leírása a *Pármai Certosá-ban*. Itt csak annyit látunk az ütközetből, amennyit az odatévedt ifjú Fabrice lát. (Nálunk legfrissebben Kodolányi János utánozta ezt a módszert a *Vas fia*i mohi csatájában; előtte Krúdy Gyula a *Mohács* csataleírásában.)

Keményben mindkét fajta elemzésből van valami. Éppen azért a legdrámaibb regényíró, mert szenvedély is, logika is van hőseiben, de logikájuk a szenvedély logikája. A „drámai” szó nem is elég nála. Kemény, mint sokszor elmondták róla: tragikus. Megvan hőseiben az a nagyvonalúság, amely a tragikumnak első, úgyszólván egyetlen

föltétele. Nagyság kell ahhoz, hogy az embert és a végzetet egyenrangú ellenfelek gyanánt, nyomasztó érzés nélkül lássuk küzdeni. Pécsi Simon alakját, a *Rajongók-ban*, nem idealizálja, legalább a hamis idealisták értelmében nem: tudjuk róla, hogy míg hatalma volt, élt a vagyonszerzésnek s a hatalom megőrzésének éppenséggel nem rokonszenves eszközeivel is; látni ugyan nem látjuk ezt, de az író elég nyomatékosan hangsúlyozza. Nem idealizálja, de nagynak és nemesnek rajzolja: leánya iránt érzett rajongó szeretete, a szépség és a tudomány kultusza, bőkezűsége, az elvesztett hatalomtól való visszahúzódása, minden intrikáló kedv nélkül; a szombatosok pártolása, költői hajlama — egész, teljes és sokoldalú, nagy embert állít elénk. Ez az ember hisz a csillagjósolásban — és ez a tulajdonsága ad módot Keménynek, hogy folyvást éreztesse a végzet szerepét mindabban, ami történik: a nagy ember harcát, nem az ellene küzdő emberekkel, hanem a végzettel magával, melyet dübörögve hallunk közeledni a regény vége felé. Nincs egyetlen epikus véletlenség az egész műben, hacsak a Maros áradását nem vesszük annak, — de enélkül is csak egy hatásos jelenettel volna szegényebb. Nincs egyetlen kívülről rajzolt alak sem, legalább azok között, akiknek döntő szerepük van a mese folyásában. Belelátunk az „intrikus” Kassaiba, a regény másik főalakjába, a rossz emberbe, az ő logikájába s mentségeibe, abba a kevés szeretetbe, amely mégis csak emberivé teszi a szívét.



Az árulásra kényszerített szombatos pap lelkének minden rezdülése világos előttünk, egészen a megőrülésig. A szeszélyes, csapongó eszű Báthory Zsófiától az utolsó írnokig, számtartóig, a Gyulafehérváron nyüzsgő tömegeből kiszakított tanítómesterig és Panna asszonyig csupa shakespeare-i teljességű mellékalak, Balzac fárasztó előmunkálatai nélkül, néhány vonással odavetve. Talán csak Elemér és Deborah színtelenek ahhoz képest, hogy mennyire előtérben állnak. Akárcsak Molière szerelmespárjai.

A népszerű regényírók kedves, fiatal szerelmesei, akik sok hányattatás után egymáséi lesznek, bizony rosszul járnak Balzacnál, Keménynél és mindazoknál, akiknek emberábrázolását még példaképpen elemezni próbálok. Ezek kissé bonyolultabb témákat keresnek.

Flaubert legismertebb hősnőjét, Bovarynét oly nehéz egy szóval jellemezni, hogy az ő lelki alkatának, vagy ha úgy tetszik: betegségének kifejezésére feltalálták a — *bovarizmus* szót. A bovarizmust aztán meg lehet határozni hosszabban vagy rövidebben; bovarizmus az, ha valaki „másnak képzei magát, mint ami”; ha beteges hiúsága, képzelődése lehetetlenné teszi ránézve, hogy az élet természetes, szűk korlátai közt megmaradjon, kötelességét teljesítse és jól érezze magát; ha hozzá nem illő kalandokba keveredve tönkreteszi magát s azokat, akiknek sorsa össze van kötve az övével; — ez mind bovarizmus, de még távolról sem Bovaryné. A bovariz-

mus elvont valami; Bovaryné élő, fejlődő szervezet, amelynek meghatározásához egy szóval sem kell kevesebb a róla írott könyvnél. Nemcsak az ő élete kell, kislánykorának első, öntudatlanul érzéki képzelgéseitől, de férjének élete is, diákkorától és első házasságától az ő egybekelésükig. A kisvárosi patikus, a lelkész, a földbirtokosgavallér mind élnek is, de mind az ő megmagyarázására valók elsősorban. Flaubert epikusnak látszik, amikor oly messzire visszamegy az előzményekben; pedig igenis drámai, mert egyetlen szava sincs, amely a jellem kialakulása szempontjából fölösleges volna és pusztán a „mesét” szolgálná.

Bovaryné, mert időben és társadalmi helyzetben közel áll a mai olvasók nagy részéhez, kitűnő alkalom arra, hogy vele kapcsolatban beszéljünk az *egyéni* és a *tipikus* emberábrázolásról. Megtehetjük volna ezt Shakespeare-nél vagy másnál is; de Shakespeare-nél jelmezeket kell lehámozni és évszázadokon kell átrepülni, hogy *egyéni* rokonságot érezhessünk magunk és a hős között.

Bovaryné egyén, mégpedig állandó fejlődés közben megrajzolt egyén. Azok az apró sejtek, amelyekből össze van rakva, soha ezen a világon nem voltak együtt ebben a kombinációban; az a fejlődés, amelyen keresztül megy, soha ilyen módon nem történhetett és ezután sem történhetik meg mással. Erről a regény olvasása közben egy pillanatig sem enged megfélekedoznünk a részlet-

vonások nagy száma. — De Bovaryné egyszers-  
mind típus is. Mégpedig nem asszonyi típus,  
hanem emberi. Ha nem olvastuk volna is Flau-  
bert untig idézett mondását, hogy „Bovaryné én  
vagyok”, észre kellene vennünk, hogy itt az asz-  
szonynak *asszonyi* sorsa, bukása mellékes, *emberi*  
sorsa és emberi bukása mellett. Bovarynék va-  
gyunk én, te és mi mind, akik a romantikájától  
megfosztott szürke életbe nem tudjuk belefaj-  
tani képzeletünket és vágyainkat, de annyi erő és ki-  
válóság sincs bennünk, hogy valóban kiemelked-  
jünk belőle. Nem mindnyájan jutunk el a való-  
ban elkövetett bűnig és a rettenetes bűnhődésig;  
de képzeletben, vágyban, majdnem-cselekvésben,  
öntudatunk alá temetett kívánságokban bizony  
ott él mindnyájunk lelke mélyén Bovaryné. Ha  
nem így volna, nem érdekelne bennünket, nem  
rázná meg minden idegszálunkat Bovarynének,  
az *egyénnek* sorsa.

Egészen külön áll a drámai regényírók közt  
emberábrázoló módszerével Dosztojevszkij. Hogy  
az eddig felhozott példákat röviden összefog-  
laljam: Balzac a történetíró és a leltárkészítő ala-  
posságával rakja össze, írja le a maga emberét,  
rendesen kiemelve egy fő vonást; Stendhal az ész,  
a logika szempontjából elemzi őket, akaratuk mű-  
ködését figyeli; Kemény aránylag kevés vonással  
teszi elevenné, emberivé egy szenvedély megnyil-  
vánulásait, nagy alakokat tud tragikusan szem-  
beállítani a sorssal; Flaubert egyéni, organikus  
fejlődést rajzol pontosan, nyomról nyomra, s ösz-

szefoglaló nézéssel egyéni alakjait mégis tipikusnak látjuk. Valamennyiüket realistának nevezhetjük, bár természetesen mindegyik más-más fokig megy el a külső, nyers valóság ábrázolásában. Valamennyi belehelyezkedik alakjaiba s megéri mindegyiknek viszonylagos igazát.

De ez a beléhelyezkedés egyszerre valami mély, bonyolult és hosszas folyamattá válik Dosztojevszkijnél. Bovaryné lelke nem éppen egyszerű, felszínes lélek, de hogy micsoda mélységei vannak az emberi léleknek, azt csak Dosztojevszkij olvasása közben érezzük igazán. Egy bánya mélységéről is intenzívebb érzetünk támad, ha levisznek belé, ha hosszú percekig zuhan velünk lefelé a bánya liftje, mint hogyha csak lepillantunk a fekete üregbe. Fokról-fokra való leszállás az emberi lélek szédítő mélységeibe: ezt jelenti Dosztojevszkij olvasása, ezt jelenti az ő embereivel való megismerkedés.

Drámainak mondtam az ő ábrázolásmódját, a szükségszerűség elve alapján, azon az alapon, hogy lelki véletlenek nem fordulnak elő nála. Technikája azonban természetesen nem egyezhetik meg a drámaian látó regényírókéval sem; még azokkal sem, akik egy fejlődés rajzát adják. Azt a szubjektív érzést, hogy az első fellépés után tisztában vagyunk hőseivel, nem szerzi meg nekünk Dosztojevszkij. Bovaryné világosan látjuk, mint kislányt; új körülmények közé kerül, ezek valami pluszt adnak jelleméhez — mindez világos, mint a matematika. Dosztojevszkij hősei-

nek külső kérgét pillantjuk meg először; talán annyit, amennyit ők ismernek magukból, talán még annyit sem. Új körülmények jönnek — talán ragad is ezekből valami plus rájuk, ez mellékes: fontos az, hogy az új körülmények lehántsanak valamit a külső burokból; a hős is, de mi magunk mindenestre, új, mélyebben rejtőző vonásokat fedezünk fel. A „jó” és „rossz” emberről alkotott fogalmak alaposan összezavarodnak. És itt nem Raszkolnyikovra, az elméletek miatt gyilkossá lett s a bűnbánatban, szenvedésben megtisztuló, egyébként is könyörületes szívű „bűnösre”, nem is az ő Szónyájára, a szent, önfeláldozó kőleányra gondolok. Ott van a jóság Szónya részeges apjában, aki tönkreteszi egész családját; ott van Szvidrigajlovban, ebben a megöregedett selyemfiúban. Valami hibának kell lenni a *Karamazoff-testvérek* sztarcz-ének jósága körül, akit szentnek láttunk; a jó és a rossz titokzatos küzdelmet folytat Karamazoff Mitya lelkében — s bár ebből a regényből magából tíz hasonló alakot hozhatnék fel, még a *Siheder* apjára hivatkozom csak: mindnek lelkét új és új rétegekben borítja jóság és bűnös hajlam; a jó réteg lepattan és előtűnik a gonosz; lepattan ez is és megint jó tűnik elő . . . mentül mélyebben hatolunk embertársunk vagy a magunk lelkébe, annál reménytelenebbnek érezzük önmagunk vagy egymás megismerését. A többi nagy író olvasása olyan hatással van ránk, mintha a csillagos égnek többé-kevésbé részletes térképét tanulmányoznók. Tudjuk, hogy végtelen

sok csillag hiányzik a legrészletesebből is, de valahogy kiismerjük magunkat a segítségükkel, nevet tudunk adni egy sereg fényes pontnak. Dosztojevszkij könyvei olyanok, mint a csillagos égnek szegezett fotografáló gép. A pontok egyre szaporodnak a lemezen; egyik-másik vonallá kezd változni az égitestek mozgása miatt; néhány óra múlva már pont pontot, vonal vonalat ér: ha el nem kapjuk a lemezt, végül megtelik egészen és egyetlen csillag képét sem különböztethetjük meg rajta.

Az epikus regényírók közt a nagy mesélők a leggyöngébb emberábrázolók. „Reálisak” néha, valószerű apró részletekben nincs hiány náluk (Sue, Dumas tele vannak ilyenekkel) — csak nagyban és egészben nem reálisak az alakjaik: az egységes gerinc hiányzik belőlük, meglepő helyzetekben meglepő módon viselkednek. Victor Hugo képes némelykor boncolni is az alakjait. Jean Val Jean lelki tusája a *Nyomorultak-ban*, amikor egy elfogott csavargó megmentésére feláldozza keservesen visszaszerzett jó hírét, vagyonát, szabadságát: becsületére válnék akármelyik modern lélekelemzőnek. Nagy Hugo abban is, ha egyetlen, felfokozott érzést, ösztönt kell ábrázolnia. Az anyai szeretet rajza Fantine vagy az „1793”-béli Michelle Flécharde alakjában: tökéletes. Nagy a genre-rajzban is: lásd Gavroche, a kis párizsi csirkefogó alakját a *Nyomorultak-hsai*. De Hugo az olyan összetett (és lehetetlen) alakokat kedveli igazán, mint Quasimodo, a szerelmes

szörnyeteg; a Nevető ember, a szerelmes és szocialista szörnyeteg; a bátorság, a nagyság, a lovasgiasság élettelen, de szép szobrait, aminők különösen az „1793”-ban akadnak.

Jókai nem veszi át Hugótól az ellentétek kultuszát, ő egészen fénybe borítja azokat az alakjait, akiket szeret. Kárpáthy Zoltán, Adorján Manassé, Berend Iván, Tatrangi Dávid s annyi más hőse csupa tökéletesség, mindentudás, mindenhezértés, sőt mindenhatóság. Velük szemben ördögök állanak. Nem szabad ezért kicsinyelni Jókait: ő meseíró és úgy látja az életet, az embereket, ahogy a mesében szokás. Ha hibát keresünk benne, azt inkább abban találhatjuk, hogy nem minden főalakja ily egyszerűen jó vagy rossz. Mert ahol megpróbálja, hogy valami emberi gyöngeséget, következetlenséget lélektanilag megmagyarázzon, ott szétesnek az alakjai. Mindjárt először annyi fényt bocsát rájuk, hogy aztán hiába akar közönséges embert faragni belőlük, őt meseírónak predestinálta nagyszerű fantáziája, semmi másnak. Azaz még valaminek: a leg-tökéletesebb anekdotázónak az anekdotázók nemzetében. Epizód-alakjai, akiknél jellemfejlesztésről nincs szó, csak egy-egy érdekes vonás kiemeléséről: ezek a legsikerültebbek. Az öreg Garavölgyi az *Új földesúr-ban* ilyen felnagyított anekdotahős. Jókainak sem innen-onnan felcsipegetett tudása, sem mindent átalakító fantáziája nem engedi, hogy egy kor lelkébe bepillantson. Gyulai még az *Új földesúr-ról* is, amely csak utólag vált

„történeti regénnyé”, kimutatja, hogy mennyire nem képes Jókai a közvetlen közelében levő valóságot sem meglátni.

Jókainak legfantasztikusabb meséi közé tartozik az az önvallomása, hogy írás közben „benne él az alakjaiban”. Soha Flaubertől, Keményről, Dosztojevszkijről nem volna szabad ilyesmit mondanunk, ha Jókainak elhinnők ezt. Mesevilágban él ő és fehér vagy fekete alakokat lát maga előtt, kritika nélkül szemléli és írja le fantasztikus mozdulataikat, de beléjük nem lát, nincs is mit látni bennük. Így kívülről szépek vagy elrettentőek azok és így fognak élni, míg az emberiség annyira meg nem savanyodik, hogy mesemondóra nem lesz szüksége többé.

Dickens valamivel, de csak valamivel mélyebb emberismerő Jókainál. Fantáziája reálisabb keretek között mozog, ritkán mozdul ki a maga ismert világából és ezért többnyire igazabbak az emberei is. De ő is szeret angyalokat és ördögöket rajzolni (a két véglet Ágnes és Heep Uriah alakja a *Copperfield-ben*), a rokonszenves fiatalok nála is színtelenek — mint különben a legnagyobb emberrajzolóknál is — és főereje neki is, mint Jókainak, a mellékalakokban, az egy-két vonással jellemezhető egyszerű teremtésekben van. Szavukjárása, rögeszmeszerűen ismétlődő gondolataik, egy-egy mozdulatuk, örökre emlékezetünkbe vésődnek és azt az illúziót keltik bennünk, hogy megannyi eleven emberrel ismerkedtünk meg. Egész raját hordozzuk magunkban



ezeknek a kedves Dickens-alakoknak és sokkal jobban szeretjük őket, semhogy az a szentségtörő gondolat támadna bennünk: mi maradna Trotwood Betseyből, ha a szamarak nem bitorolnák minduntalan a kertje fűvét; Dick bácsiból, ha Károly király lefejeztetésekor az ország gondjai nem az ő vállára helyeződtek volna át; Micawber úrból, ha levélpapír nem volna a világon. — De az ilyen apró rögeszméknél egyéb is áll rendelkezésére Dickensnek; és Pegotty bizony ízről-ízre eleven alak, s elevenek, igazi gyermekek Dickens gyermekszereplői valamennyien. Nem, nem mély lélekbúvár; de szereti az embert és ezt a szeretetet valami lenyűgöző melegséggel, kedvességgel, bájjal tudja átsugároztatni belénk. A jó emberek néha a „legrosszabb muzsikuskok”, de Dickens művészetet tudott csinálni a jóságból. Ha Thackeray, aki reálisabb, igazabb és mélyebb nála, nem tudta annyi elevennek látszó alakkal benépesíteni emlékezetünket és szívünket, annak nem kis részben az az oka, hogy ő még „rokon-szenves” alakjaira is bizonyos rosszmájúsággal tekint. (*Hiúság vására, Pendennis.*)

Dickens anekdotázó humora, Thackeray íróniája és némelykor Jókai aranyos ködökkel játszó fantáziája jellemzi Mikszáth emberlátását. Ő is ott a legnagyobb, ahol a „rajz”, a novella egy visszatérő szólamot öltöztethet föl emberré; ahol egy tót vagy palóc figurát szabhat ki egy-két jellemző tulajdonságból, az olvasónak még idegen, szokatlan külsőségekkel érdekessé téve. Humora

ártatlan, amikor ezekről az atyafiakról vagy a magaszőrű apró gentryről, a kisvárosi polgárról, a bogaras tanférfiúról beszél. Iróniája erősebb, amikor azt a politikai rendszert csipkedi, amelyet egész életében szolgált maga is. Látszik rajta, hogy veséjéig lát azoknak az embereknek, akik közt „klubban és folyosón” tölti az életét; hogy oda is tudna mondani nekik, dehát. . . „mindegy az”. — Vannak aztán, ismétlem, egészen Jókaias alakjai, pl. Borly Laci a *Vén gazember-ben*.

Mikszáth felemás iróniája hol gyöngébb, hol erősebb színében jelenik meg egy egészen másfajta kedélyű írónál: Herczeg Ferencnél. Egy egész pusztuló osztály végveszedelmét teszi tetszetőssé a Gyurkovics-könyvekben. Erősebb, éleesebb az *Andor és András* vagy a *Huszt* *Huszt* iróniája. Lélekelemzés szempontjából legkomolyabb írása az *Arany hegedű*.

Hidegség és irónia nélkül, igazi epikus nyugalommal és objektivitással rajzolja az embert Gárdonyi Géza. Részletező, élesszemű realista, aki azonban sohase vész bele egyéni vonások túlságos kiszínezésébe. Van egy magyar alap-típusa s ez mintegy megadja hangját, tempóját, körvonalait mai világban élő és történeti alakjainak. Ezért talán egyformák kissé, egy család tagjainak látszanak: de ismerősök és élnek.

A paraszt és a magyar kisváros emberének képe körülbelül Mikszáth és Gárdonyi ábrázolásában ragadt bele a mi közönségünk tudatába. Hozzájárult a képhez Petelei fojtottlevegőjű kis-

város-rajza egyfelől, — Benedek Elek szeretettel idealizált székely parasztjainak rajza másfelől. Ezt a képet módosította aztán vakmerően Móricz Zsigmond. A közte és előzői közt levő különbséget erősen befolyásolja szociális felfogásuk is, de ezzel itt nincs okom foglalkozni. A művészi különbség látásmódjukban és temperamentumukban van. Móricz keresztülment a naturalizmus iskoláján és többet, mást lát meg előzőinél. Az emberállatot, a szexuális lényt, amelyet Zola rajzolt. A kapzsi, földéhes, zárkózott, minden idegen és különösen az úr iránt bizalmatlan parasztot, akit a franciáknál Maupassant fedezett fel, de Móricznak nem kellett Franciaországba menni érte. Hogy nem onnan hozta, azt alakjainak tökéletesen igaz és tipikusan magyar voltán kívül még valami bizonyítja: az a szeretet, az a megértés, az az együttérzés, amellyel ezeket az éppenséggel nem idealizált embereket rajzolja. Érti azt az évszázados lefojtottságot, mely minden vonásukat megmagyarázza; temperamentuma éppen *az* a forrongó erő, amely ezekből a lefojtott, bedugaszolt edényekből kirobban. A nyugodt, kevésbeszédű, lassú mozgású Gárdonyi *ilyennek* látja a parasztot — s ilyen *is* a paraszt. Mikszáth, a kényelmes bölc, józannak és ravasznak látja, olyannak, aki számol a világ adott körülményeivel és dehogy is volna hajlandó keresztrefeszítettetni magát a megpillantott igazságért. Ez *is* igaz. Most meg kellett még rajzolni azt a parasztot is, akiben forrong az erő, a vágy,

a mohóság, az osztálygőg (a falun belül isi) — s az elnyomottság dühe ... és ehhez Móricz Zsigmond temperamentumára volt szükség. A mai fiatal nemzedék nép-ábrázolása egy fokkal tovább hajlik a tudományosan-szociális ábrázolás (szociográfia) felé. (Illyés Gyula: *Puszták népe*, Nagy Lajos: *Kiskunhalom*.) A Mikszáth—Benedek E.-kornak „heimatskunst”-ja, a szorosan meghatározott vidék sajátosságainak, tájszólásának ábrázolása fokozottabb erőre kap: az erdélyiek közt különösen a székelyeknél (Nyírő, Tamási), a magyarországi írók közt pl. az Ormánság nyelvét még történeti regényben is felhasználó Kodolányinál. (Már Tersánszky J. J. Kakuk Marci-ja „egyéniesség”, a maga nyelvét beszéli.)

Az idegen epikus-regényírók közül két példát akarok még felhozni, két nagyon is elütő egyéniséget. Csak az köti össze őket, hogy mind a kettő tudatosan akarta a regényt az epika felé visszavezetni.

Tolsztoj az egyik. Nyugodtan realistának lehet elskatulyázni. Részletesen leírja alakjait, fontosnak tartja, hogy külsejük kedvező és kedvezőtlen vonásaival híven álljon szemünk előtt. A *Feltámadás* hősnőjének kissé kancsal szemét és erős keblét szinte a homerosi epitheton ornans gyakoriságával emlegeti. Fejleszti őket: korábbi műveiben a természet csodálatos, alig észrevehető munkájával — a *Karenina Anna-ban*, de különö-

sen a *Háború és Béké-ben* láthatjuk ezt; később az apostol elfogultságával, mely már rovására megy az emberábrázolásnak. Karenina Anna, Bezuchov Pierre vagy André herceg fejlődésének minden mozzanatát látjuk, mint azokon a mozgófényképeken, melyek öt perc alatt lepergetik előttünk a krizantém kinyílását. Amily nagy Tolsztoj abban, hogy bonyolult lelki életet élő arisztokrata-hőseit ezernyi vonással eleveníti meg, olyan nagy abban is, hogy a *Sötétség birodalmá-nak* állati életet élő parasztjait egy színfoltban élénk állítja s egy villanással a megtisztult emberiség fényét veti rájuk.

Thomas Mann a másik, a mai nemzedék írója. *Buddenbrooks-a* a modern polgári eposz. Mann is elég teret ad önmagának a széles, nyugalmas előadásra. Az egyén nála sem fontosabb, mint Tolsztoj történetfilozófiájában; éppen úgy megeszi a család, mint Tolsztojnál a nemzet, az emberiség; de ez egyiküket sem akadályozza meg az egyén világos, részletes rajzában. Mann is alkalmazza a jellemző külsőség, mozdulat, szójárás technikai eszközét. A *királyi fenség* hercegének kacska keze, egyik ifjú Buddenbrooks cigarettarágása stb. jó segítői szemünknek és emlékeztünknek. Ezeket az eszközöket változatlanul megtaláljuk a *Varázshegy-ben* és a *Jákob—József* trilógiában is. De itt a világosan megrajzolt egyén — mint egyén — teljesen elveszti jelentőségét. A történés egyszeri, de egyben szimbolikus, ezer-szer megismétlődő is.

A modern lélektanra felépített regény, amelynek szerkezetéről beszéltem már, kitágítja az emberábrázolás határait. Joyce hősről mindent tudunk, ami agyán és érzékein keresztülvillan. Proust legtöbb alakjának (t. i. azoknak, akiket „belülről” rajzol) minden cselekedetét százfelől determinálják egyszerre feltolakodó gondolatok, ösztönök, félelmek, meggondolások: több van ezekből, mint amennyiről önmaguknak számot tudnak adni. Ez a nagy különbség Stendhal és követői (pl. Bourget) és a modernek emberábrázolása közt. Az öntudatlan vagy félig öntudatos, logikával nem törődő lelki történés ábrázolásának eszköze a Joyce óta divatos (bár régebben „feltalált”) benső monológ. Ilyen monológokból áll Köröndi Ferenc két regénye (*Via Bodembach, Bűnösök*) — de azonkívül is sűrűn találkozunk velük, nála is, másoknál is. A regényalakok erkölcsi megítélését egészen új alapra helyezi ez az ábrázolásmód. Hogyan is ítélehetnénk valaki fölött, akinek nem „szabad elhatározásait” látjuk, nem is öntudatos mérlegeléseinek tanúi vagyunk, hanem azoknak az erőknek működését szemléljük csupán, amelyeknek hatása alatt cselekedni fog?

A modern lélektan alkalmazása kezdi kirtani, vagy a felszínesen-népszerű irodalom területére utalni a „rokonszenves” és „ellenszenves” szereplőket. *Embereket* ismerünk meg, jobban, mint ők önmagukat — és hitünk szerint a sorstól

vagy az isteni kegyelemtől várjuk, hogy döntsön életük útja felől.

\*

Ebből a fejezetből csak az derül ki, hogy az ember irodalmi ábrázolásának ezer és egy módja van; mindegyik módja célhoz vezethet és egyikre sem lehet megtanítani azt, akiben teremtő-erő nincs. Az olvasónak az a dolga, hogy elfogultság és álszemérem nélkül kövesse az íróat az emberi lélek mélységeibe; használja fel az író leleplezéseit lelkiismeretvizsgálat eszközeiül. Éber kritikával igyekezzék megismerni: igazi, eleven embert lát-e maga előtt, nem pedig mesterségesen lábraállított, hazug fikciót. Iparkodjék megkülönböztetni egyes írók emberábrázolás-módját, olyanformán, ahogy e fejezet példáiban tettük: tudatosabbá válik az élvezete, ha félig-meddig ellesi, milyen úton-módon születik újra Isten legcsudálatosabb teremtménye a művész agyában. Az ő művészete kiegészíti az íróét, ha ez az új teremtmény az ő lelkében eleven életre tud zsendülni. Sohasem marad magára az, aki a költő emberalkotó fantáziáját nyomon tudja követni a maga befogadóképességével. Csak embereket fogadjon be és ne élettelen árnyakat.

# A S T Í L U S

A szerkezet szépségének, az emberábrázolás igaz voltának felismerése, élvezése igen fontos alkotórészei az olvasás művészetének. De mindkettőnél több elmélyedést, tanulást és finom érzéket követel meg a *stílus* tudatos élvezése.

Az érzéket persze semmiféle tanulás nem adhatja meg, legföljebb fejlesztheti. Hiszen nem is volna szabad művészetnek nevezni az olvasást, ha nem kellene hozzá valami született tehetség is. De annyi bizonyos, hogy az iskolai stilisztika egyetlen érzékünket sem fejleszti oly kevésbé, mint éppen ezt.

A stilisztika nem egy tudomány, hanem három; s az olvasnitudásnak fontosabb „kelléke” a stílustörténet és stíluselemzés a pusztá elnevezéseket adó stilisztikánál. Világos, hogy pl. egy XVII. századbeli író stílusát csak akkor élvezhetjük tudatosan, ha először is tudjuk, mi a stílus (stilisztika), másodsor van fogalmunk a XVII. század stílusáról általában (stílustörténet) és meg tudjuk állapítani, hogy mi az egyéni az illető író stílusában (stílus-elemzés).



három tudományt) a legérdekesebb szempontot adja a világirodalom tanulmányozásához is, de csak akkor, ha valaki annyira érti azt a nyelvet, amelyen olvas, hogy a stílus legfinomabb árnyalatait is meg tudja különböztetni. Minthogy pedig ritka ember ismer ennyire öt-hat nyelvet: a stílus-tan lényegében nemzeti tudomány. Az átlagos magyar olvasó csak a magyar nyelvben viheti művészetig a stílus öntudatos élvezését. Ha hexameteres fordításban olvassa Homeroszt, sohasem tudhatja meg, mily őseredeti, népies egyszerűség van ezekben a megfélemlítően „klasszikus” versekben; ha Baksay kitűnő alexandrinusaiban olvassa, a magyaros ritmus, az Arany-reminiszcenciák elmosás az egésznek tiszta görögségét. Hogy modern példát hozzak fel: micsoda külön stílus-szabályokkal gyötörte magát Flaubert! Az egyetlen, örök, abszolút kifejezőerejű szó keresése minden fogalomra; egy jelentős szónak appozíció gyanánt való hátravetése; szavak ismétlődésének elkerülése 30—40 soron belül; bizonyos hangok keresése, hogy azok is fessék a mondat tartalmát, hangulatát („r-ekre van szükségem, hogy pergést adjak a mondatnak”), stb., stb. Mi maradhat mindebből a legjobb fordításban is? Aztán minden nyelvnek vannak olyan finomságai, kifejező eszközei, amikkel más nyelv nem rendelkezik. Flaubert és néhány kortársa festői hatásokat ért el az *imparfait* igeidő gyakori használatával olyan esetekben, ahol valami kép állandóságát akarta hangsúlyozni. A magyarban rendesen csak egy

múlt időt használunk, s a néha felbukkanó fél-múltnak sincs ilyen tartósságot kifejező ereje.

Mint fordító, sok szomorú vallomást tehetnék arról, hogy még lelkiismeretes ember kezén is mi minden sikkad el, míg egy egyszerűnek látszó mondatot átesz egyik nyelvből a másikba. A stílusban az árnyalat: minden. Mennyit beszélünk Shakespeare páthoszaról! De amit mi ismerünk belőle, az a legjobb esetben Vörösmarty, Arany, Petőfi — esetleg Ács Zsigmond vagy Szász Károly páthosza. Mit tudhatjuk, hogy a fordító választotta szónak az eredetiben nem felel-e meg egy árnyalattal enyhébb vagy erősebb, mindennapibb vagy válogatottabb, költőibb vagy prózaibb szó? Elmondhatunk ilyen üres frázisokat, hogy „Shakespeare nyelvének erős, férfias páthosza van”, hogy „Shakespeare nyelve tele van festődséggel, buja képekkel” — de ezeknél az általánosságoknál tovább nem mehetünk.

De ha csak nagy általánosságokat érthetünk is meg a világirodalmi stílustörténetből, ha idegen írókról szólva üresen kong is a stíluselemzésünk: valami szükség mégis van rá. Költőink, íróink nemcsak tárgyakat, meséket vettek át a klasszikus vagy a modern külföldi irodalmakból, hanem stílushatásokat is. A középkor csodálatos latin himnuszai, amelyeket most Babits Mihály fordításában élvezhetünk, évszázadokon át hatottak nyelvünkre, verselésünkre. Zrínyi szerelmesverseinek képeit, fordulatait csak akkor látjuk helyes világításban, ha a XVII. század külföldi — főleg

olasz — költészetével vetjük össze. Ott van a kősziklánál keményebb, hyrkániai tigrisnél kegyetlenebb imádott hölgy eredeti képe. Gyöngyösy az ókor barokk-költőjétől, Ovidiustól kölcsönzött képeket. Faludi verseinek nemcsak változatos, kuplészerű formája, de játszi, könnyed hangja is elképzelhetetlen volna nálunk a XVIII. század derekán, a rokokó költőinek hatása nélkül. Bőségesen érzik még ez a hatás Csokonai stílusán is. Benne a zsíros debreceni szabadszájúság finomodik rokokó-érzékiséggé, pikantériává. A *népies* stílust egy európai demokratikus áramlat teremtette meg s enélkül Petőfi, Arany sohasem fejlődhetik azzá, akivé lett. A realizmus világjelszava és külföldi példái tették természetessé, közvetlenné a magyar elbeszélőstílust is. A romantika és még inkább a naturalizmus szabadították fel, tették irodalmilag hasznavehetővé a szótár nagyobbik felét — s minden új irány újabb szókinccset szabadít fel.

Általánosságban tehát tekintettel kell lennünk a világirodalomra, ha stíluskérdésekkel foglalkozunk. A részletek, finomságok, egyéni árnyalatok kutatásában aztán egészen meg kell maradnunk hazai talajon.

\*

A stilisztikának, ha egyébre nem, arra meg kellene tanítania bennünket: mi a stílusbeli különbség író és nem író között. Végtére is ma nincs olyan elválasztó fal „nemes” és „nemtelen” sza-

vak közt, mint a francia klasszikusok idejében; ugyanazokat a szavakat, kifejezéseket használjuk a mindennapi életben, amelyeket az irodalomban is viszontlátunk. Többé-kevésbé mindnyájunknak tudni kellene „magyarosan, világosan és szabatosan” írni, de mégis érezzük, hogy ha ezt megtanulnánk, azért még nem volnánk írók. Nemcsak a fantázia, a mesélő és emberábrázolóképeség, hanem a *stílus* hiánya miatt sem. Némely stilisztika sejti is ezt és a „kellékekhez” hozzáteszi ezt a szót: „egyénség”. Hát persze. Ez az a *je ne sais quoi*, amit olyan könnyű egy szóval megnevezni, de annál nehezebb elemeire bontani. Ebben rejlik a titka annak, hogy valakit a stílusánál fogva meg tudjunk különböztetni magunktól, a nem íróktól, aztán a könyvcsináló, esetleg népszerű *nem-íróktól* és végül az összes többi igazi íróktól. Tehát még ma is, amikor a stilisztika természetességet, közvetlenséget követel (hangsúlyozom, hogy ez csak időleges követelés; Vörösmarty kora még nem ismeri s az Adyra és kortársaira építő stilisztikák megint nem fogják ismerni) — ma is, mondom, az egyéni vonás az, amit elsősorban kívánunk meg az írótól.

Az író korának és világirodalmi áramlatoknak gyermeke, de végeredményben mégis — akár csak a valóságos gyermek — az adottságokból ki nem számítható, soha meg nem ismétlődő egyén. Mind azok vagyunk, de nincs meg a stílusbeli készségünk, hogy ki is fejezzük ezt. Bizo-

nyos, hogy (legalább árnyalatokban) minden ember másnak látja a világot; arról most nem beszélek, hogy a költő talán jobban a mélyére lát, mint más; ha ugyanazt a fől szint nézi és látja is, amit mi: ő másként tudja kifejezni azt, amit látott. Helyesebben: ő azt tudja kifejezni, amit lát; mi (valamennyien egyformán) azt, amit látnunk kellene. Azt az átlagos, általánosan elfogadott valamit, amire a közhasználat ezt vagy azt a jelzöt, főnevet vagy igét szokta alkalmazni. Hogy ez a kifejezésben való szegénység sokszor mily gyötrelmes nekünk s hogy az író mekkora jót tesz velünk, amikor beszél helyettünk: ezt már kifejtettem e könyvben. Most arról van szó, hogy beszédjének egyéni árnyalataira tudjunk figyelni. Az egyéniség nemcsak látásbeli különbséget jelent. A lassúbb vagy hevesebb temperamentum, a gyöngédebb vagy energikusabb természet, a szegényebb vagy gazdagabb fantázia, a képekben való gondolkozás képessége vagy hiánya — mindez, egymással különböző arányokban keveredve, végtelen számú árnyalatot hoz létre. És hány elemet nem soroltam még fel!

Próbálkozzunk meg most már különböző műfajokból vett példákön egy kis stíluselemzéssel. Egyetlen rövid versből, egy oldal prózából nem hüvelyezhetjük ki írójának minden sajátágát, nem rajzolhatjuk meg teljes arcképét, de figyelemmel és elmélyedéssel így is megtaláljuk

legjellemzőbb vonásait: azokat is, amelyek hozzáfűzik korához, azokat is, amelyek megkülönböztetik kortársaitól.

Lássunk először három lírai verset. Szerelmesvers mind a három. Olvassuk el és elemezzük.

## I.

Hervadsz, hervadsz,  
Szerelem rózsája,  
Isten hozzád  
Keblem hú Iyánykája!  
Omlik a hab,  
Omlik könnyhullásom;  
Kél a szellő,  
S költi sóhajtásom.

Partot a hab,  
Bút mos könnyhiullásod;  
Enyh a szellő,  
S enyhül sóhajtásod;  
Hagyd hervadjon  
Szerelem rózsája,  
Nyíl hajnalkor  
Remény violája.

Hervadsz, hervadsz,  
Szerelem rózsája!  
Nem kell nékem  
Remény violája;  
Ujjaim csak  
Nefejejtset szednek  
Bús estvéjén  
Bús emlékezetnek.

## II.

Jó ideje lement a nap,  
 Le is szállott már a harmat,  
 Már a hold is magasan van,  
 Éjfél is lesz innen-onnan.

Mit csinál mostan Juliskám?  
 Összetette kis kezit tán,  
 S imát mond; ha imádkozik,  
 Tudom, értem imádkozik.

Mit csinál mostan Juliskám?  
 Már régen el is alutt tán;  
 Ha elalutt és álmodik:  
 Tudom, felőlem álmodik.

S ha Juliskám se nem alszik,  
 Se pedig nem imádkozik,  
 Hanem csak úgy gondolkodik:  
 Tudom, rólam gondolkodik.

Gondolkozzál, gondolkozzál,  
 Gyönyörűségés virágszál!  
 Gondolataid olyanok,  
 Mint azok a szép csillagok.

És vájjon a csillagokat,  
 Juliskám, nem te gondoltad?  
 Te gondoltad ki ezeket,  
 Mikor szerelmed született.

## III.

Lagzink előtt a Násznagyunk jön  
 Rigmusos, órjas harcsa-szájjal  
 S egy föl pántlikázott kaszával.

Szól a Násznagy: „Már régi mátkák,  
Ideje őket összeadni,  
Lekaszálni és megsiratni.”

„Keresem az öröm-szüléket.  
Hol, merre vannak, merre látták?  
Keresem szívük régi vágyát.”

Csönd van a lakodalmas házban,  
A vendégek csak isznak-esznek  
És néha nagyokat nevetnek.

S aztán lép a Násznagy kevélyen  
Fekete leples tíz szobán át  
S hetykén pengeti a kaszáját.

S egy koporsóban kéken-sárgán  
Ott fekszünk mi egymással telve  
Végre, örökre egybekelve.

Egyetlen stílusbeli közösség e három vers között, hogy félreismerhetetlenül magyarok; egyikről sem lehetne elhinni, hogy idegenből fordították. Ritmusuk, szerkezetük, kezdő-képük hasonlóképpen magyar. Egyébként azonban nyilvánvaló, hogy három erősen különböző egyéniség, három különböző irodalmi korszakban írta.

Az első egy minden egyéni vonástól készakarva megfosztott szerelmi történetet foglal képbe. A szerelem múltóban; bús válás; a leányra új remények várnak, a költő minden reményről lemondva, az emlékezetnek akar élni. Maga a tárgy erősen szentimentális; ez, a feldolgozás elmosódó általánosságával együtt, a XIX. század elejének hangulatára s a német-görög klassziciz-



mus hatására emlékeztet. A népies ritmus szinte különösen hat az ilyen finomkodó kifejezések mellett: „keblem hű lánykája.” Most már nézzük közelebbről a versnek azt a népdalszerű vonását, hogy a természetből vett képpel kezdődik; sőt nemcsak az első strófája, de mind a három. A párhuzam a rózsa, a szellő, a hab stb. és a megfelelő érzések között az egész versen végigmegy. Láttuk, hogy Petőfi a *Szeptember végében* egy elég bonyolult párhuzamot hogyan tud tökéletes művészi ízléssel idejében befejezni. Nála a szimbólum csakugyan szimbólum. Ebben a versben allegóriává, még pedig megmagyarázott allegóriává gyöngül (szerelem rózsája: a rózsa = szerelem; remény violája: viola = remény). Tehát itt az ébredező népies költészet eszközei egy éppenséggel nem népies, következetesen végigvitt allegorizálás szolgálatába kerülnek. Nép- és műköltészet, egyszerűség és finomkodás, magyarság és idegen hatások (szentimentalizmus, általános emberi) keveredésének korában vagyunk: tartalom és stílus egyaránt ezt a kettősséget mutatja. „Partot a hab, bút mos könnyhullásod”: mesteri tömörség, de éppen a természeti képnek és a valóságnak — tehát népies szerkezeti elemeknek — ez a túlságosan tömör, szinte homályos egybefoglalása a műköltő tudatos, külön stílustörekvésére vall. Ez a tömörség s az egész versnek bizonyos, negatívumokban nyilvánuló, férfiasága, hogy t. i. szentimentalizmusa ellenére sem vész siránkozásba, nyögdécselésbe: ez

különbözteti meg a verset a kortársak alkotásaitól. Minthogy ezekből nem mutatok itt be példákat, az *egyéni* vonásokat mintegy becsületszóra kell elhinnie az olvasónak. Odáig azonban ellenőrizhette elemzésemet, hogy mindaz, ami szép és mindaz, ami már kissé elavult, idegenszerű és kevert ennek a versnek stílusában, a XIX. század elejére vall. *Kölcsey* írta.

A második vers olvasásakor az első kellemes érzésünk: ezt akár prózában is lehetne egyvégtébe írni, akkor sem kellene egy szót sem változtatni rajta; olyan egyszerű, természetes, közvetlen, mint a mindennapi beszéd, talán olyan pongyola is itt-ott: és mégis tiszta költészet. Első szakaszának természeti képe hangulatfestésnek is való — csakugyan, csöndes, harmatos, holdas éjszakához illő gondolatok következnek utána — de egyben azzal, ahogy fokról-fokra, sorról-sorra előre halad benne az éj, a költő előre megadja gondolatai egymásrakövetkezésének ritmusát is. Az ilyen tudatos művészi fogás, a legegyszerűbb szavak alá rejtve, már magában is tudunkra adhatja, hogy egészen kivételes költővel van dolgunk. — A második strófában megtudjuk a leány nevét. Juliska. Egészen bizonyos, hogy valóban él és valóban Juliskának hívják. A század legelején nem lett volna neve és nem lehetnénk bizonyosak benne, hogy élt; vagy fölcserélte volna valóságos Juliánna nevét a költőibbnek vélt — Lilla névvel. A huszadik század elején Lédának hívják majd. Az, hogy most Juliska a neve, igazi, be-

csületes neve, igen fontos dolog ám — stílustörténeti szempontból is. Ez a költő nem poétizálja kedvesét Lillára, nem szimbolizálja Lédává: a való életet írja, úgy, ahogy látja és egyszerűnek, könnyen érthetőnek, szépnek, költőinek látja. A szerelem is ilyen egyszerű és érthető, szép és költői dolog a szemében: nagy páthoszra, frázisokra nem szorul s ha túlzásra bírja őt, ez a túlzás is csak egy kedves ötlet, nem több annál, mint amikor csillaghoz hasonlítjuk a kedvesünk szemét. Te gondoltad ki a csillagokat — a te gondolataid a csillagok, a te gondolataidtól csillagos az ég — nekem és, természetesen, az egész világnak.

A stílusnak ez a mélységes művészetet rejtő egyszerűsége és közvetlensége a legnagyobb érték, amit *Petőfi* a magyar költészetnek adott. Ez a kis vers, éppen úgy, mint más száz, tökéletesen bemutatja erről az oldaláról. Csak azt nem árulja el, hogy mennyire képekben gondolkozik Petőfi, mily hihetetlen gazdagsággal szórja leíró verseiben a természetet átlelkesítő képeket.

A harmadik verset csak egy jó félszázad választja el a másodiktól. De már a stílusa sejteti, hogy a lelkekben szörnyű változást jelent ez a félszázad. Petőfi oly természetesen volt magyar, mint ahogy a pacsirta — pacsirta. Ennek a versnek az írója dühösen, csak-azért-is-magyar. Lagzi, násznagy, rigmusos szájjal, fölpántlikázott kasza — mennyi feltűnően, sőt tüntetően magyaros szó mingyárt az első három sorban! A kasza

jelentésére tüstént rátérünk, — de hogy föl van pántlikázva, mint egy magyar vőfélyi pálca, az is a dacos magyarkodáshoz tartozik. Ez a költő ízig-vérig magyar, annak kell lennie, különben már ebben a három sorban nevetségessé vált volna; ízig-vérig költő, eredeti költő, különben úgy járna magyarkodásával, mint a Petőfi-utánzó; de valami fájdalmas, komplikált érzés lehet a magyarsága, harcban állhat a hazájával, tagadhatták magyar voltát. Ezt mind ki lehet érezni ennek a szerelmesversnek három első sorából.

A Petőfi-féle egyszerűségnek, közvetlenségnek vége. Ez a költő nem tudja már egyszerűnek találni a dolgokat, tehát nem is fejezheti ki egyszerűen. Maga fölött, szerelme fölött valami félelmes végzetet lát lebegni és *ezt* kell kifejeznie. A népdal szimbolikus kezdete, mely Kőlcseynél allegóriává hígult, Petőfinél művészi párhuzamosságot teremtett meg, nála mint *szimbólum* válik önálló életű egésszé. A Halál, a felpántlikázott kaszájú, rigmosos harcsaszájú halál a hőse a költeménynek, ő cselekszik, a szerelmes pár a szenvedő fél. Kísérteties, lázálomszerű képek következnek egymásután. Hogyan kell elképzelni ezt a lakodalmas házat, ahol „a vendégek csak isznak-esznek” és *csönd van*, csak „néha nagyokat nevetnek”? Hát a fekete leples tíz szobát? Mindez *kép*, nagyon is erős, lélekbe markoló kép, de immár nem egyszerű realitásoknak, hanem félelmes lelkiállapotoknak, hangulatoknak vi-

zióvá-vetítődése. A koporsóban kéken-sárgán fekvő halott szerelmesek képe sem magáért a realitásért van itt. Nem azért, mert a halott csakugyan ilyen, hanem, mert ezek a borzalmas hulla-színek is hozzátartoznak a lázalomhoz. A dolgok maguk elvesztették egyszerűségüket, hamvas érintetlenségüket ennél a költőnél; új értelmet kapnak, de ezt az értelmet nem lehet szavakba foglalni. Nem lehet, szóval, Petőfi-nyelvre lefordítani ezt a nyelvet, a Petőfi értelmében felfogott stílusra átalakítani ezt a stílust. A Nász-nagy jelentheti a Halált, de *egyéniséget* ennek a halálnak mégis csak az ád, amit és ahogy ebben a versben beszél és cselekszik; a vendégek nevéte, a fekete leples tíz szoba, s a kék-sárga halottak pedig egyenlőségjelekkel el nem intézhető valamik; megérti őket, aki elképzeli és együtt borzong a költőjükkal, *Ady* Endrével.

Vannak esetek, mikor *értelmünk* (ez a lírai vers olvasása közben másodrangú tényező) megkívánja, hogy lefordítsuk a költő szavait. Az eredmény rendszeren siralmas, de annyit legalább elérünk vele, hogy a prózai módon *megértett* képet most már, újra visszahelyezkedve a költőválasztotta szavak hangulatába, látni és érezni tudjuk. Ez a fordító munka ott lehetséges, ahol a költő kiszámítottan a költőiség, a méltóság, a fenség kedvéért hangolja néhány fokkal magasabbra a szavait. Ezt cselekszi például Berzsenyi, aki fenség és erő dolgában legmagasabbra tudta emelni a magyar költői stílust. Hála a Kölcsey

igazságtalan kritikájának, Berzsenyi műhelyébe világos pillantást vethetünk: válaszában nemcsak megokolja és menti megtámadott, dagályosnak vagy érthetetlennek mondott kifejezéseit, hanem le is fordítja közönséges nyelvre. Idézem néhány kiszakított sorát.

„Az *Atridák* ragyogó dagályát tarka pórázon mosolyogva nyögni, azaz: a nagyok fényes kevélységét cifra rabkötelen mosolyogva túrni. . . *Hamvedrek mohait bíborral festeni*, azaz: a mulandóságnak, halálnak képeit vidám színbe öltöztetni. A *moha* a régiségnek, a *hamveder* a halálnak, a *bíbor* a vidámnak, szépnek jelképe s mindenik szükséges az egész gondolatnak kimerítésére, még szükségesebb pedig annak poétái festésére. — *Hol a gigászi Örök vár s chaoszába elmerít*, azaz: hol a nagy, szörnyű, mesés, csudás örökkévalóság vár reám, és zavarában eltemet.

... Mindezen expressziók tehát az én szemeim előtt nem egyebek, mint cifra és fennjáró képletes beszédek, melyek néha közelítenek ugyan a felesleg-valóhoz, de nem a dagályhoz. Mert úgy gondolom, valamint a tárgyemelésben csak akkor hibázunk, ha nem természetesen s nem annak helyén emelünk; úgy a beszéd emelésében, avagy szebbítésében is, csak úgy érzük el az igent (a kelletténél többet), ha szebbítésünk helytelen és természetlen; egyébiránt mennél érzékenyebb és képletesb a nyelv, annál eleve-  
nebb és tökéletesb a poézis.

... Ugyanitt azt is állítja a recensens, hogy a nagy erő durvaságot, a fenség pedig dagályt szül. — Igenis, ha az erő és fenség mellett ízlés nincs; de ahol ez nincs, ott poéta sincs. *Egyébiránt pedig én azt látom, hogy a dagály éppen az erőtlenség hibája: mert ahol az erő természetes, ott az természetesen tudja magát gerálni, hanem ahol az csak tanulva van, ott tetszik ki az erőlködés, pedig éppen az erőtlenség helytelen erőlködése a dagály.* Az erős bujálkodik, mert szereti erejét feszíteni, de min-

den bujálkodása mellett is természetes; az erőtlen ellenben, mihelyt erőt, azaz lelket akar mutatni, azonnal dagályba sülyed. Innét van, hogy a lélekfestő lant, az erőtlen kezekben meg nem pendülhet, mert a lélekfestés a poésisnak lelke és teteje, oda a *theoria mankója* fel nem botorkáz, ott csak a genius szárnyai csattognak.”

(Észrevételek Kölcsey recensiojára, 1825.)

Ezek a sorok nemcsak Berzsenyi stílusát magyarázzák, nemcsak azt világítják meg, mi a fenség és az erő a stílusban, de valami egyéb tanulság is rejlik bennük — vagyis inkább abban, hogy meg kellett íródniok. A rossz helytt kereskedő értelem gyakran vet gáncsot a költőnek, míg mondanivalóinak formája új és meglepő. Minden kor hajlandó — sok egyéb mellett — a maga stiliztikáját is örökéletűnek feltüntetni. Kölcsey idejébe még nem illett bele Berzsenyi (ezen nem változtat, hogy ő tartozott az idősebb nemzedékhez és támadója az ifjúhoz), a Petőfire és Aranyra épített stiliztika már csak mint megállapított nagyságot kénytelen tisztelni, noha tanításaival egyáltalán nem illik össze a stílusa. És nagysága mégis sziklaszilárdan áll, erősen és fenségesen.

*Vörösmarty* páthosza („exaltait páthosz”, mint Riedl mondja) közelebb áll legalább a mai nemzedékhez, amely Petőfit megkerülve nyúl vissza hozzá. Nem lehet prózára lefordítani, mint Berzsenyiét. Eszmevillanásait nem lehet mindig logikával követni. Néha tudatos játék ez nála (*Fóti dal*), néha a *szent örület* műve. (*A vén ci-*

*gány, Emberek*). Ha „érthetlenség” kell, akad Vörösmartynál is elég, nem kell a moderneknél elkezdni sem a szidást, sem a bámulatot. A orvosszerét elmondtam már ennek az érthetlenségnek. Belé kell helyezkedni a költő lelkiállapotába és vele érezni. Együtt kell cikázni lelke vilámaival és tüstént természetesnek, összefüggőnek fogjuk érezni rhapsodikus stílusát.

Egyébiránt Vörösmartyban nemcsak ez az egyfajta stílus van meg. Ha akarja, bájos (*Csongor és Tünde* tündér-jelenetei!), ha akarja, *nyugodtan* fenséges, mint az orgonaszó. *Zalán futása* első harminc sorát mindenkinek kívülről kellene tudni. Kérdezed, mi a férfias, telihangú, komoly páthosz? Íme:

„Régi dicsőségünk, hol késel az éji homályban?  
Századok ültének el, s te alattok mélyen enyésző  
Fénnyel jársz, egyedül. Rajtad sűrű fellegek és a  
Bús feledékenység koszorútlan alakja lebegnek.  
Hol vagyon, aki merész ajakát hadidálnak eresztvén,  
A riadó vak mélységet fölverje szavával? ...”

És erre a páthoszra mintha különösen alkalmas volna a magyar nyelv: Berzsenyi és Vörösmarty után Arany (*Széchenyi emlékezete, Magányban*), aztán a formában kevésbé művészi Vajda, az egyhangúságában is megdöbbentő erejű Komjáthy szólaltatják meg.

Vörösmarty — mint a *Zalán futása* kezdő soraiból is látjuk — az eposzba is átvitte a lírai páthoszt. Ennek megvannak a maga inkább tör-



ténelmi, mint művészi okai, ezek azonban most nem tartoznak ránk. Elég annyi, hogy megterheli vele az eposz stílusát, a homerosi külsőségek és a romantikus páthosz keveredése zavart okoz és rontja a gyönyörűséget, mihelyt a joggal lírai bevezetésen túlvagyunk.

Ha epikus stílusról beszélünk, ma eleven valóságként csak Arany stílusa áll előttünk. Közelebről nézve ez a stílus sem egységes. Más a *Toldi-trilógia* mindegyik darabjában, más a *Buda halálá-ban* és a hun trilógia töredékeiben. De azért vannak közös vonásai. A *hang*, mely Arany epikus munkáin végigcsendül, ugyanaz, ha más-más árnyalatok keverednek is hozzá. Arany hangját lehetetlen félreismerni. Komoly, férfias, nyugodt hangot hallunk, a beszéd tempója, mintha metronómmal volna mérve, egyenletes, nem lendül ki izgatott lihegésbe és nem válik lepegővé. A balladák lüktető menete csak a Byronra emlékeztető *Katalin-ban* s az ehhez hasonló töredékekben (*Az utolsó magyar* stb.) jelenik meg. A nagy eposz hangjából azonban sohasem zökken ki Arany.

Közös vonás a magyar nyelv kincseinek dús szórása. Bőségesebb ez, mint akár Petőfinél, akár Vörösmartynál, de sehol sem hat erőltetett magyarkodásnak. Toldi-ban a népi magyarságon van a hangsúly. A népies kifejezések áradata már *Toldi estéjé-ben* erősen apad s a más korszakból való *Toldi szerelmé-ben* úgyszólván nyoma sincs. A *Buda halálán* egy más, még ér-

dekesebb és művészebb stílus-törekvés vonul végig. A naiv eposz pótlására írott költemény valami antikizáló hangot üt meg; úgyszólván minyárt patinásán készül. Ez az antikizálás nem is olyan egyszerű probléma. Nem arról van itt szó, hogy egy kellő tudással fölfegyverzett író egy, két vagy több századdal visszamegy a nyelvben, mint pl. Balzac tette a *Contes drolatiques*-ban, (amit a *Pajzán históriák* magyar fordítója is igyekezett visszaadni). Mindezeknek az antikizálásoknak megvan az a kellemetlen eredménye, hogy a mai olvasótól nagy tudást, türelmet és önfeláldozást követelnek meg.

Arany nem ezt tette. Csak a kincseket, a szavak és fordulatok gondosan megválogatott készletét vette át; inverziókkal, tömörítésekkel távolította el a nyelvet a *ma* természetes könnyedségtől: ezzel adta meg modernül csiszolt stílusának azt a bizonyos patinát. És még egyet tett — s ez az egy mindennél fontosabb. Képei, hasonlatai — mindaz, ami egy élő vagy letűnt világ emberének gondolkozásmódját igazán jellemzi — egy pillanatra sem siklanak ki az Atilla-korabeli harcos és pásztoreMBER gondolatköréből. Ez magában megadja a stílus-egységet, a hang egységét és az antik színezetet. Chateaubriand az őskeresztény mártírokból írott prózai eposzában az ág}oi-ról, meg Amerikában látott dolgokról mond hasonlatokat. Ennyi bőven elég ahhoz, hogy az illúziókat elvegye. Arany a tizenkilencedik század stílus-készségének, lélektani tudásának egész

fegyvertárával operál, de a *Buda halálából* sejteni sem lehet, hogy írója vasutat, puskát látott életében.

A lélektani tudást nem véletlenül említettem a stílussal kapcsolatban. Most kerül arra a sor, hogy a stílusnak az emberábrázolásban való szerepéről beszéljünk. A realista emberábrázolás (és Aranyt természetesen meg a kor, melyben élt, egyaránt ennek irányába terelte) szorosban összefügg bizonyos stílus-sajátságokkal. Arany plasztikusan látja, vagyis mintegy körültagogatja szemével az alakjait. Nem frázis, ha azt mondom: úgy érezzük, mintha körüljárhatnók őket. *Kifejező mozdulataikat* (Riedl szava) csak közlő szem vélheti észre, csak realista és mesterien tömör stílus adhatja vissza. *Toldi* egész IV. énekét közölni kellene itt, hogy megmutassuk, mily körüljárhatóan rajzolja meg az öreg Benczét, minden mozdulatában.

A realizmus azt is megköveteli, hogy az alakok *beszéde* jellemezze őket. A stílusnak tehát alkalmazkodni kell az egyes jellemekhez. A klasszikus eposz legfőbb azzal jellemzi alakját, *amit* mond, de nem azzal, hogy *hogyan* mondja.

Lássunk néhány sort *Buda halála* IX. énekéből. Pillanatra se feledjük, hogy népek sorsát döntő eseményekről van szó, *eposzt* olvasunk, amelynek nem is szabad lekicsinyíteni alakjait, mert paródiává, travesztiává lesz.

„Reggel Buda nője mené a férjéhez,  
Rijjongva sirályként, mely zivatart érez;  
—Vén emberi Ne alúgy' — szóval neki monda; —  
Fújják odaát a követ alattomba'.

Mondom én is váltig: de hiába volt al  
Most ihon elnézem már virradat oltat  
Dolognak öcsédnél kell lenni ma nagynak;  
És te, király — téged hisz' alunni hagynak!

Kél Buda mindjára, szemeit dörzsölvén:  
— Mi? Micsoda? — ily szó rebegett a nyelvén;  
Azután eltámolyog, megtudni, mi készül  
(Ha sejtene abban) jó Detre vitéztül.”

Úgy-e így kell beszélnie minden átlagos aszszonynak, aki tutyimutyi férje „fülét rágja?” És Buda ébredése, ez a „Mi, micsoda?” — tökéletes, közletről látott valóság. Hogy az egész nem hat travesztia-szerűen, arról a fönt említett eszközök gondoskodnak. „Dolognak öcsédnél kell lenni ma nagynak” — a szavak mindennapiak, az inverzió, a ritmus költőivé teszi őket.

Etelét is látjuk, amint boldog apa módjára levegőbe hajigálja s kifogja a fiát, de halljuk erőteljesen, szinte exaltáltan beszélni, s ez már a nagy epikus hős stílusa:

„Csillag esik, föld reng, jött éve csudáknak!  
Ihol én, ihol én pörölye világnak!  
Sarkam alá én a nemzeteket hajtom;  
Nincs a kerek földnek ura, kívül rajtam!”

A lírai stílus: egészen a költő stílusa. Minden fordulata, minden szava az ő lelkébe világít be, s egy-egy különös, ritka jelző, vagy meglepő szókapcsolás elegendő, hogy ráismerjünk Vörösmartyra vagy Adyra: „ez itt övé!” Az epikus költő — különösen ha leg-élőbb epikusunkra, Aranyra gondolunk: már mások lelkébe helyezkedik, amikor beszélteti őket. Ezek az alakok mind belőle származnak, lelkéből lelkedzettek, de már csak úgy hasonlítanak hozzá, mint gyermek a szülőjéhez.

A prózai elbeszélő-stílus megértéséhez még szükségesebb, hogy erre a körülményre gondoljunk. A novellista, a regényíró nemcsak elbeszél, nemcsak leír, de beszéltet is, s minél inkább közeledünk a modern idők realiztikus törekvéseihez, annál erősebben látjuk az írónak és alakjainak különválását. A szentimentális, szubjektív regény stílusa még oly egységes volt, mint a lírai versé. *Goethe* még egységes, „irodalmi” hangnemre transzponálta a legkülönbözőbb egyéniségek beszédét. Ez az egység azonban hovatovább csak a vizenyős ál-idealista elbeszélők írásaiban maradt meg, akik akarva sem tudták alakjaik beszédét jellemzővé tenni. A fejlődés realiztikus irányban halad. *Balzac* maga nehézkes stilizta, pongyola és gyakran homályos; de abban mester, hogy ezernyi alakját ezerféleképpen beszélteti, osztály, foglalkozás, származás, egyéni módor szerint. Mindenféle mesterségszót, tájszólást felhasznál, fonetikusán visszaadja a német zsidó,

az elszászi, az auvergnei kiejtést; ügyvédek, nyomdászok, uzsorások tolvajnyelvét alkalmazza, stb. Dickens az örökké visszatérő szólásokat használja fel a jellem megrajzolásához; egyébiránt az ő alakjai is, ahányan vannak, annyiféleképpen beszélnek. Az angol különösen szereti a sokféle tájszólás visszaadását; valami olyan humoros hatást találhat ebben, mint mi talán csak a palóc dialektusban. Még középszerű angol írók is változatosak az alakjaik beszéltetésében; de hát egy olyan szó-milliomos, mint Kipling!

Az alacsonyabb néposztályok durva beszéde hamar megkezdte a maga harcát a polgárjogért. Nem beszélve Retif de la Bretonne-ról, akit csak némi jóindulattal lehet az irodalomhoz számítani, már Marivaux *MaWcmne*-jában van egy páratlan hűséggel leírt veszekedés egy kocsis meg egy mosóintézet tulajdonosnője közt. Victor Hugo és Sue bevitték az irodalomba az *argot-t*, a párisi söpredék tolvajnyelvét. Zola szinte kéjeltett abban, hogy mocskosszájúan, de — szerinte — élethíven beszéltesse munkásait és parasztjait. (De azért a paraszt beszédét mégis csak *Mau-passant* adta vissza igazán a maga szűkszávú nyertességében.) A világháború lövészárkainak nyelvét Barbusse stenografálja le kíméletlen hűséggel. Joyce, Céline nyelvét, vagy Lawrence egyik híres regényének szókincsét ma nem lehetne magyarul kinyomtatni...

Hogy az *író maga* hogyan beszél, az külön kérdés. A romantikus író nem engedheti el, hogy

közönségét elkápráztassa. *Pointe-ekre*, merész ellentétekre, kiszámított fokozásokra, néha refrainszerű ismétlésekre adja magát. Leírásokban pazarul bánik a színnel, a tárgyak sokféleségével mutogatja szókinccse nagyságát. Ezekből a stílusbeli tulajdonságokból sok átmegey a realizmus, sőt a naturalizmus korába is. Az író csak lassan kezd eltűnni művéből. Szinte szimbolikus jelentősége van annak a divatos fogásnak, hogy az író úgy tesz, mintha vezetné olvasói seregét s láthatatlanul belépne vele oda, ahova éppen akar. Jókai, Kemény még tele vannak erre vonatkozó megjegyzésekkel. Amikor aztán lassan megszűnik az olvasó aposztrofálása, ugyanakkor elveszítjük szem elől az írókat is. Nem látunk többé eg3^ pózba (helyezkedett urat, aki szemben áll velünk és szórakoztatni akar. Egy — stílust látunk.

A stílust még a naturalizmus is elsőrendű tényezőnek tekintette az író megítélésében, noha célja a valóság nyers ábrázolása volt. Ez a pusztá ábrázolás mégis azzal a veszéllyel fenyegetett, hogy elveszi egyéni ízét az író stílusának. A mai írók túlságosan könnyű, ki nem elégitő feladatnak érzik. S az új lélektan hatása, éppen mint a szerkezetre, a stílusra is. A benső monológ széttepi a mondat logikáját, széttepi magát a mondatot. (Ez is veszélyes az író egyéni hangja szempontjából.) Az egyszerre fellépő emlékek vagy egyéb motívumok egy mondatba zsúfolása megnehezíti még a német stílust is (Th.

Mann), — a francia író pedig a hagyományos szellem tökéletes felforgatására kényszeríti (Proust). Ezeknek az íróknak fordítása erős próbára teszi az „egyszerűség és világosság” jelszavain nevelt magyar nyelvérzéket.

\*

A magyar prózai stílusnak csupán jelenével akarok itt foglalkozni. Oly későn és oly gyorsan fejlődik, hogy negyvenéves prózát már „történeti érzékkel” kell olvasni. Az elmúlt századokba Pázmányhoz, Mikeshez és Faludihoz érdemes visszafordulni, hogy kifejezőképességünket gazdagítsuk, örökké sajnálhatjuk, hogy különösen a két elsőnek nyomain nem indult meg fejlődés. Belőlük szervesen kinőhetett volna a magyar próza, mely aztán a nyelvújításnak, e szükséges rossznak, káros oldalaival kínlódik szinte a mai napig.

Jósika stílusát — teljes tisztelettel nagy érdemei iránt — nem tudom elviselni. Fizikai kínokat okoz. Az ő regényei már csak mint iskolai köteles olvasmányok élhetnek tovább s mint ilyenek sem tesznek jó szolgálatot az ifjú nemzedék stílusérzékének. Eötvös körmondatos, képekkel, hasonlatokkal túltömött stílusa bizonyára fárasztja a mai olvasót, de megvan a maga finom, előkelő szépsége, amit lehetetlen nem élvezni, ha kissé beleéli magát az ember. Egyébként csak a lírai *Karthausi-ban* játszik folyvást egy húron; a *Magyarország 1514-ben* s a szatirikus *Falu*



*jegyzője*, ha nem is realiztikusak a szó mai értelme szerint, elevenebben és több hangnemben szólaltatják meg alakjaikat. Kemény darabosságát, nehézkességét nem lehet tagadni — ámbár Makkai Sándor, aki védelmébe veszi a közfelfogás ellen, nem egy erőteljes, zengő mondatot idéz belőle. Itt-ott felbukkan alakjai beszéltetésében a nagy jellemzőművész.

A korabeli papírosstílust Jókai tette közvetlenné, természetessé. Nem is kell stílusát átlagos kortársaiéval összevetni: hasonlítsunk össze Eötvös és Kemény akármelyik lapjával egy Jókai-oldalt, világosan áll előttünk az a történeti jelentőségű érdeme, mely a mai magyar prózának atyjává tette. Ma már a ő regényei is tele vannak elavuló szavakkal, az életből kikopott és papírosízűvé vált fordulatokkal; a múlté az a sok stílusajátszás is, amit el kellett tanulnia a romantikától, mert természete romantikus természet volt, egy kis magyar realizmussal keverve, — de mindezeket lehámozva, még mindig bizvást mondhatjuk őt *a magyar próza Petőfijének*. Sőt túlzás nélkül tovább mehetünk. Jókai az egyszerűség, közvetlenség diadalrajuttatásával Petőfi munkáját végezte el a próza terén; de szó- és kifejezésbeli gazdagságával Aranyra emlékeztet. Nem olyan tősgyökeres magyar, mint Arany; germanizmust és egyéb idegenszerűséget, néha szűkségtelenül, tetszelegve halmozott idegen szavakat is bőségesen találunk benne s nem lehet egy kifejezést vak hittal helyesnek ismernünk el, mert

„Jókai mondta” — holott Aranynak minden szavára mérget lehet venni. De a nyelvbeli gazdagság még ezekkel a szépséghibákkal is megbecsülhetetlen erény; éppen olyan erős pillére Jókai nagyságának, mint bőséges fantáziája, mesélőképessége. Ezek is elegendők voltak ahhoz, hogy a külföld bámulja és szeresse; de csak *mi* tudjuk, hogy mit ér Jókai, mint ahogy Arany értékét sem lehet soha idegennel megértetni.

A Jókain felépült magyar prózát — az utolsó évtizedek néhány jelenségét egyelőre nem számítva — egységes képben tekinthetjük át. Ez a próza lassankint levetette a romantika utolsó stílus-maradványait, megszabadult a papírosíztól és többé-kevésbé realizisztikus előadás kereteiben engedte érvényesülni a kibontakozott írói egyéniségek eltérő vonásait.

Természetes, hogy egy és ugyanazon korszakon belül, a jelszavakban kifejezhető fejlődés ugyanazon fokán is óriási különbségek vannak intellektuális és szentimentális, festőién és plasztikusan látó írók között. Ambrus Zoltán intellektuelekről ír és alakjai az ő Maupassant-ra emlékeztetően tiszta, világos, nehezen áthevülő nyelvét beszélik. Herczeg Ferenc inkább maga az alakjait kívülről néző, hűvösen előkelő intellektuel: az ő stílusának jellemzésében első helyre kerül a hidegség, a korrektség csak azután következik. Bródy Sándor, ha a tárgyait nézzük, naturalista; ha a stílusát boncoljuk: pongyola impresszionista, akinek megejtő kedvessége epi-

gonjaiban elviselhetetlen affektálássá vált. Molnár Ferenc a krocki-íróból fejlődött elbeszélő nagyszerű megfigyelőképességével gyorsítja le az asszonyi logikát, a kispolgár, a külvárosi legény, a budapesti gyerek beszédjét. Ha ő szólal meg, gyorsanjáró ész és meglepő szellemesség keveredik könnybefúló, önmagát exaltáló érzelgősséggel. Szomory Dezső egyenesen szembehelyezkedik a „természetesség, közvetlenség” jelszavával. Annál sajtáságosabb ez, mert témái sokszor több, mint naturalisztikusak. Mégis csinált, idegenszerű nyelven beszél, ezzel azonban sokszor nagyszerű hatásokat ér el.

Az 1900-as éveknek a naturalizmus ellenhatásaként kialakuló, pózos, „meglátásokkal” és „megértésekkel” operáló stílusa rövidéletű volt s ma oly komikusan hat, mint a tavalyi női kalap vagy a harmincéves lakásberendezés. Utána íróink nem a naturalista stílusba zökkentek vissza, hanem látszólagos természetessége mellett is gondosan kidolgozott, finom árnyalatokban egyéni nyelvet teremtettek maguknak. Nagy lírikusaink nagy prózaíróknak is bizonyultak. Ady rövid prózai írásai (amikor az imént említett korszak átmeneti affektáltságaitól megszabadul) a költő minden jellemző tulajdonságát magukban hordják. Babits előkelő, csendes, tudatosan Kazinczyra emlékeztető mondatai valósággal csábítják az ifjú nemzedéket az egyébiránt reménytelen utánzásra. Kosztolányi prózájában épp oly felelősségteljesen választ meg minden egyes szót,

mint verseiben. Semmi póz, semmi látszata a nagyotakarásnak — és mégis „nagy próza” ez. Kassák prózája még legközelebb áll a naturalista közvetlenséghez; ott a legjobb, ahol „nem akar” művész lenni — mint önéletrajzában (*Egy ember élete*). A csak prózáírók közt Karinthy Frigyes a freudista módon elemzett lélek sajátos, ijesztő, pusztá logikával nem is követhető érzéseit, ösztöneit szólaltatja meg, Dosztojevskij alakjainak együgyű dadogására emlékeztető módon. Zilahy Lajos éri el legkevesebb észrevehető eszközzel a klasszikus egyszerűséget s az egyéni szint. Márai Sándor egy kis hetykeséggel igyekszik ellensúlyozni azt, hogy a szépen megformált mondatot a legfontosabb, legszentebb dolognak tartja a világon.

... Ezeknél a rövid és hiányos megjegyzéseknél azonban többet fog érni, ha néhány idézet kapcsán képet alkotunk annak a természetes magyar stílusnak a fejlődéséről, amely egyenes ágon származik a Jókai-nemzetségből.

## I.

„Egy ilyen szűk időszakban (nyár elején, mikor a gazda már elköltötte amiye tavaly termett, de az idei termés még lábon van) a putnoki vicebíró „Kápe-rápe” Mihály a városi tanyára iparkodák. A szekér elé fogott két fekete lovacska lustán, lassan baktatott a homokban, amely a napsugarak özönében úgy csillámlott, ragyogott, mintha arany szemek volnának közte. Rekkenő, kiállhatatlan hőség volt, a lovakat a legyek molesztálták és ugyan csak csapkodtak jobbra-balra a természetadta legyezőik-

kel, amellett Pali kocsis is dolgozott az ostorral a hátukon Bieg a hasuk alatt.

Hátul a szalmából csinált, de már besüppedt ülésen a városbíró szundikált, mellére eresztett nagy feje ide-oda lóbálózék, akár az órainga, de csak szundikált, nem aludt; a pipát erősen tartotta agyara közt és az füstölt is, mindössze a szeme volt behunyva, mint a vén nyúlé. Egy-egy zökkenőnél fölplislantott, aztán megint betapadtak a szemhéjai, mintha mézgéval volnának bekenve.

Ment, mendegélt a két lovacska s bizony öreg dél lett, mire a Pity nevű bükkös erdőhöz érkezének. Semmi emberi lény nem látszott sem közelben, sem távolban, egy leányt kivéve. Roppant kecses volt úgy messziről is kurta kék szoknyájában, amint az erdőből kibukkant. Mintha egy búzavirág lépegetne a búzák felé.

Nyúlánk volt és nagyon fiatalnak látszott. Gyermekleány lehetett. Csodálatos, hogy nem lehetett látni egész jól odáig és mégis bizonyos volt, hogy az szép nőszemély. Miért? Hát tudja Isten. A szemnek még a látáson túl is van talán valami felfedező ereje. A szem is tud sejteni.

A leány lihegve látszott kifelé iparkodni az erdő végső fái közül, mintha kergetnék. Egyszer-egyszer megiramodott, futni kezdett, de a nagy rőzse-köteg a hátán, mely alatt szinte roskadozni látszott, alig engedhette a szaladást.

Most egyszerre megállt... A Pali kocsisnak, aki millió fa közt is hamarabb látna meg egy szoknyát (szeme van hozzá, punktum), mint két fehérchseléd közt ezer fát, észrevette legott, hogy a rőzse-köteges leány figyelmessé lett a szekerükre. Ni, csakugyan. Erre fordul. Integet valamit, sőt kiált is.

Szabó Mihály uram, kiből egy hegyesbe végződő szalmakalapnál nem látszott ki egyéb, hirtelen fölütötte fejét a távolról jött hangra, szétnézett és kérdé a kocsistól:

— Mit kiált a fruska?

— Nem hallok belőle egy mukkot se. Toldom pedig fülem a tenyeremmel is nemzetes bíró uram!

A leány lerántotta most piros kendőjét a fejéről és

azt lebegtette feljök egyforma mozdulatokkal, mintha visszafordulásra intené őket.

— Talán a kocsinak van valami baja? Körülnézték, de löcs, kerék, tengely, saraglya, minden rendben van.

A vicebíró kíváncsi lett.

— Ugorj csak le, fiam, szaladj utána, kérdezd meg, mit akar.

A kocsis leugrott, oldalt eleibe iparkodott egy darabon, míg annyira közel ért, hogy megérthetné a hangját. Jaj, de milyen szép hangja volt.

— Forduljanak vissza, jó emberek! Zsiványokat pillantottam meg az erdőben, ebédjüket sűtik egy nagy fa alatt.

S aztán lelkendezve futott a rozsok között rézsut, ki az útra, a nagy rözse-köteg alatt egyszer-egyszer megbotolva.

A Kápe-rápe megértvén a leány kiáltozásait a visszatért Palitól, újra a kocsi ülésébe ereszkedett, nagy flegmával.

— Bizonyosan valami favágóktól ijedt meg. Fialat leánynak látszik.

— Hamar lett M. mint a szegény ember csikaja — felelte a kocsis a maga észjárása szerint, nyilván a rözse-kötegre célozván, melyet a leánynak cipelnie kellett.”

Hát ez az a bizonyos egyszerű, közvetlen, kellemesen folyó elbeszélő-stílus, amelyről azt szokta hinni az ember, hogy „ilyet ő is tudna írni.” Próbáljuk megállapítani, hogy kié.

Míngyárt első mondatában hosszú, zárójeles közbevetés van. A mesélő, anekdotázó magyar ember kényelmessége ez, akit semmi sem gátol abban, hogy így toldja a beszédébe, amit szükségesnek tart, vagy elfelejtett megmagyarázni. —

A következő mondatban, még később is, „lovacs-kák”-ról van szó. Kis ló van a Felvidéken is, a Székelyföldön is, de a kicsinyítő képzőt, tót hatás alatt, inkább az előbbi vidéken szeretik. Ez nyomravezethet, hogy hová való a mi írónk. — A homok . . . úgy ragyogott, mintha ... Nagy feje ide-oda lóbálózék, akár az órainga ... — A szeme volt behunyva, mint a . . . — Betapadtak a szemhéjai, mintha .. . stb. Fél oldalon négy hasonlat. Mind olyan egyszerű, hogy akár mesemondónak is eszébe juthatott volna. De látszik, hogy a hasonlat, a kép bőségesen terem ennek az írónak az agyában.

Költő, de úgy lát, mint realista íróhoz illik. — Rekkenő hőség. A lovakat a legyek molesztálják. Farkukkal csapkodnak. A kocsis dolgozik az ostorral a hátukon meg a *hasuk alatt*. (Jó kocsis a hasa alatt csippenti meg az ostor hegyével a lovat. Ezt sem igen figyelheti meg városi ember.)

Ment, mendegélt a két lovacska ... Benne vagyunk a legtisztább mesemondó-hangban. Csak az zökkent ki belőle, hogy egy nőszemély jelenik meg a látóhatáron. Minden szó érezteti, hogy tetszik az írónak, egy kis vágy lobban föl iránta. Egy csöpp érzékiség. Nem sok, csak annyi, hogy simán átmehet reflexióba. A mesemondás félbemarad egy pillanatra. Az író azon a hatodik érzéken elmélkedik, amely a szép nőszemélyt a látás távlatán túl is megsejti.

A Pali kocsisban ugyanazt a kis rezdü-

lést figyeli meg, amit önmagáról már akaratlanul elárult. Közben itt is zárójeles, közbevetett megjegyzés (szeme van hozzá, punctum). Úgy látszik: szokása az ilyen. Mégegyszer felsóhajt, a lányról szólván: jaj, de milyen szép hangja volt.

Most beszélni kezdenek. A leány, a kocsis, az úr beszéde mintha gyorsítva volna, olyan eleven. A leány: ijedt parasztleány, a kocsis: kocsis, akiben megszólal a nép közmondás-bölcsessége; az úr: egyelőre úr, aki a cselédjével beszél. Az idézet nem tart tovább, nem látjuk, hogyan kerekedik ki jelleme. Egyelőre: flegmatikus bácsi.

Hatvan sorban ritkán nyilvánul meg egy író stílusának *minden* sajátága. Ennek az írónak stílusáról hosszú fejezeteket lehetne írni, de én itt csak módszert akarok adni az olvasó kezébe: hogyan tegye tudatossá magában egy író jellemző vonásait. Azt hiszem, ezekben a sorokban ráismert *Mikszáth* Kálmánra. (*Nagy kutya a vicebíró*).

## II.

„Olimpiádesz szeme megrebbent. Arca elvörösödött. A kerengőn sokadozó ijedt apácákra pillantott, és röstelkedve mentegetődzött.

— Nem voltam köztük, prior atyám, és lehet, hogy megfeledeztek... De holnap kapitulumot rendezek.

A prior a fejét rázta:

— Nincs itt rend! Te vagy felelős! Jelenteni fogom prior provinciálisnak. Most pedig vezess bennünket a kertbe bele. Adj nekünk gyimelcsfa, ha van.



— Mit dolgoztatok az ebédlőben? — kérdezte Marcellusz kedvetlenül.

— Súrólunk — felelte a priorissza színtelen arccal. S megindult volna előttük az ebédlő mellett, de Marcellusz belépett az ebédlő ajtaján.

Valóban súroltak ott. Négy cselédapáca szalmacsutakkal dolgozott az ebédlő fehér márványlapján.

Az egyik — egy fiatal széptekintetű leány — ahogy oldalt pillantott, megrezsent és fölállt. A csutakkal arcát takarva fordult szégyenlősen a fal felé.

— Margit! — kiáltotta megbotránkozó hangon Marcellusz.

Akkor Margit megfordult és a csutakot leeresztette. A szemét lesütve, szégyenlős mosolygással állt a terem közepén.

Csupa csaták volt a köténye. A kámzsája is föl volt kapcsolva csaknem térdig. Rózsaszínű karja is meztelen csaknem vállig. De micsoda kopott és víztől lucskos kámzsa volt rajta! És csupa mocskos víz a sarucskája is.

Ahogy a barátok szemét a karján érezte, gyorsan rávonta a kámzsa ujját, s az arca olyannyira elpirult, hogy a pünkösdi rózsa nem sokkal pirosabb. A lábára is lebocsátotta a kámzsát.

— Mi dolog ez! — képedezett Marcellusz. — Ki parancsolta neked ezt a munkát?

És a priorisszára meredt.

Margit megrándult; és hevesen szólott:

— Én magam kértem! Ugye anyám, hogy magam kértem?

— Ő maga kérte — felelte Olimpiádesz röstelkedve — és oly rimánkodva kérte ...

— Node ez szörnyűség! — dörgött Marcellusz. — Mit szól a királyi család, ha megtudja?

Margit könyörgőn tette össze a kezét:

— Engedd atyám, Jézus szerelméért engedd! Nem a munkáért cselekszem, hanem, hogy az alázatosság erkölcsében gyakoroljam a szívemet

Oly esennen könyörgött, s a hangja oly dallamos volt...”

Ez a stílus egyszerűbb, s mondjuk meg tüstént: magyarabb Mikszáthénál. Az alföldi ember szűkszavú beszéde. Úgyszólván csupa egyszerű vagy mellérendelt mondat. Nem annyira rövid, hogy sietőssé, lelkendezővé váljék az előadás, s nem annyira hosszú, hogy egy lélekzetre ki ne lehetne mondani. A történeti regény stílusa ugyanabban érzik meg itt, amiben Arany Jánosnál. Antikizálás, de régieskedés nélkül. Nincsenek modern képek, kifejezések, amik anakronizmus gyanánt hatnának: a szerző ajkán sincsenek. Viszont nem nyelvészeti tudományoskodás, csak a nemes ódonság jelzi, hogy az alakok a XIII. század levegőjét szívják. A prior tótos beszéde, a raggá nem vált helyhatározó szó (kertbe bele) stb. vall csupán arra az emberre, aki a *Halotti beszédet* fogja elmondani.

Az abszolút egyszerű előadásnak egy-egy eredeti, tömör és kifejező határozó, jelző vagy ige adja meg sajátos színét. (Kerengve sokadozó, képedezett.) Az *esennen* szó is ehhez a színezethez tartozik.

Az emberek képe, beszéde reális.

Az író egy pillanatra sem lép elő. Az a reflexív hajlandóság, amit Mikszáthban láttunk, (itt legalább) hiányzik belőle. Úgy látszik, a csöndes érzékiség is. Gondoljuk el, hogyan írta volna le Mikszáth azt a jelenetet, amikor Margit

befödi karját és lábát. Sajnálkozott volna valami huncut szóval, s a barátok pillantása mellett ott éreztük volna az övét is. Bezzeg ez az író az alföldi paraszt nyugodt természetességével látja és mondja el az egészet.

Felismerték, úgy-e? *Gárdonyi Géza* az, az idézet az *Isten rabjai-ból* való.

### III.

„— Erigy az asszonyhoz. Ű el mert menni a jányhoz, te is menj el az asszonyhoz.

A kisebbik paraszt azt hitte, kitalálja a Gyuri habozásának az okát.

— De hátha visszagyün Dani, hogy hát csak odaadja a jánynak az írást, oszt ü visszagyün.

— Ha visszagyünne! — kiáltott Gyuri s a hangjában benne volt, hogy azt szeretné, állana elébe.

— Gyün fenét — morogta Vincellér — dehogy is gyün. Tán bolond. Épen Túri Dani az a bolond, aki szűzen hagyja ott a jányt.

— Lehet a! — mondta a kis paraszt.

A szavuk, ritkán, fojtott hangon elejtegetett szavuk a hideg, fagyos téli éjszakában titkosan, fázósan, kísértetiesen hangzott.

Gyuri lassan megindult, nem szólt.

A másik kettő vele mozdult.

A hó sercegve csikorgott a lábuk alatt, süvegüket szemükbe nyomva, nehéz léptekkel mentek előre. Nem tudták, mi lesz még ma.

— Ami igasság, az az igasság — mondogatta Vincellér — ha ü a jányhoz megy, te eriggy az asszonyhoz.

— Szakaggyon rá az ég ... — morogta Gyuri komor keserűséggel — meg egy darab Isten!

Tovább mentek, de akármilyen csendesen lépkedtek is, nemsokára oda értek a Daniék kapujába. Közel ah-

hoz megállottak az utca közepén. Elöl állott Gyuri s rögtön mögötte a két ember.

— Eriggy csak be bátran — mondta Vincellér a maga módján — te csak eriggy be. Ha ü elment a jányhoz, neked itt a helyed.”

#### IV.

„A szeme odameredt a vörösségre s a füle már hallotta a felvágó ordítást, ott távolabb az udvar másik végében lángok csaptak ki, égett a nagy csűr, amely a paraszток táncterme volt.

Dermedten állott s nézett, csak nézett és nem bírt kiáltani sem a rémülettől, csak állott s a lába gyökeret vert s csak nézte reszketve a rémületet, a nagy csűr tetején lángok csaptak ki, az eresz alatt jöttek ki a lángok s ő csak bámult és állott és nem merte ki sem gondolni, rémület, mi van, hogy mekkora szerencsétlenség, óh iszonyú rémség.

Az éjszaka sötét volt, csillagos sötét, de már világos van és ordítás mindenfelé, hogy tűz van, tűz van és futnak a táncosok fehér ruhában a csűr felé és borzalom, a nádtetőn tüzek futkosnak, mint apró tűzmacskák futnak ki a nádbunda alól és valami ordítás, valami nem emberi, irtózatoss és rettentő s kegyetlen és irtóztató, fordítsd el a szemed és úgy néz rá megdermedve, ez lázálom, ólomsúlyok, elfordulni nem lehet.

— Hétszázan vannak odabe!

— Vízet, vizet, vizet!

— Segítség!

— Nyissátok ki a kaput s bentről az az üvöltés, mintha egy hang, egy tüdő, egy ezerfejű szörnyeteg másvilági ordítása volna s itt fut a kurátor, nem ismer embert, istent, fut neki a tüzeseőnek s felkapaszkodik a lángoló csűrkapura, mit akar, istenem, akkor csak a kapu, mint egy fal, ledül, kidül, rászakad, alatta az ember, úristen, isten százan a kapun, nagy embertömeg és egy pillanat alatt felnő, hegy lesz, isten, isten, mint egy ordító

égő máglya egy irtóztató gomoly, emberi boglya s aki lent is, ég, aki fent is, ég, nagy ég! egy sorra a másik, harmadik, századik fel a kapunyílás tetejéig s ő felemeli két karját, száját kitátja s néz s ordítani som bír, a tüdeje lefojtva, lélegzeni sem bír, atyaisten, nagyisten, isten. Körben emberek, urak, nők, táncosok, mind körbe, bámul és remeg és a hegy ordít, üvölt a hegy, a hegyek megbödültek. És emberek szaladnak neki az üvöltő tömegnek s tépik, cibálják, húzzák a kazalt, kettészakítják, darabokra jön ki az ember, a lány, egyre nagyobb a hegy, s már egy lángban ég a csűr, egy magas, lobogó, egyszeres áldozati láng, föl, föl az égnek, istennek tetsző áldozati láng, hó rettenetes, segítség, uuu, irgalom, élet.

Ezt te kívántad. Betelt, átkozott, ezt te kívántad, ez a te dolgod. Égj bele magad!

S megindul, rohan, mintha súlya nem volna a lábának, csak lebeg s ott van és mellette egy égő legény zuhan le a magasból, magasan lobog a láng a feltartott karjain. „Sarkodra való vagyok” kiáltja, lezuhan, elhallgat, halott. Egy láng utána vonít és üvölt: Megégett a zsír! Uuu... Az emberzsír lánggal ég, bűz és irtóztató. Tépi a boglyát, ahogy érik, a bíró vonít „feleségem!” már fogja a karját, letapodják, odavan. S ő is ragad, egy kart, belekapaszkodik egy tatógó polipba és húzza, húzza, hanyatt esik, letérdel. Egy legény esik rá, égett arccal vigyorog, fel akar állni, nem bír, a lábába egy gyerek kapaszkodott, ennek semmi baja, szepegeve áll odább, iszkol, mint egy eb, ép bőrét viszi.

— Szerelmes isten, szerelmes isten... szerelmes isteneem.

— Miklós — sikoltja Margit és ő futva, engedelmesen a szerelmes szív isteni engedelmisségével pattan vissza. Abban a pillanatban tűzcsóva röpül körülötte és nád és tűz omlik felülről s mint disznóperzselés fistereg az emberi zsír. Ő csak vizet kap, amit dézsaszám öntenek a tűzbe s átázva tűz előtt, reszketve a hideg szélben, ami vadul csap bele a parázsba és magasan fölsepri a levegőbe, repíti a csóvát a szalmafedelű házak felett.

A lány összekulcsolt kézzel áll és remeg, a pap kitarja karját, hogy átölelje őt, a lány szemérme korlátot vet és ő kitarít karjait a tűz felé fordítja, mint egy kővé vált próféta néz a máglya felé, két karját magasra emeli, egy égő lány szöki ki a lángokból, hozzá rohan, karjaiba veti magát, mintha ezek a karok várnák, hörög s ott hal meg a karjain, irtóztató, a földre letenni, irtóztató.

— Gyhenna, halálbál, gyhenna, pokol.

És ezt te kívántad, te küldted így halálra az embert: ez hát a megváltás, ez a halál!... Óh, ember, örült... halál...

Ökölrel vágja homlokon magát, akkor újra hallja a sikoltást: Miklós! S most már nem tilos, átöleli a lányt, aki ájultan omlik reá. Az első ölelés, az első csók a világ szeme előtt. De ki látja, ki törődik vele.”

A III. és IV. idézet egy írótól való. Az első: parasztokat beszéltet. Ha végiggondoljuk, hogyan szólaltatja meg a parasztot Mikszáth, Gárdonyi, Baksay, Benedek Elek s mindazok, akik a nép közt éltek vagy a népből származtak és igaz, eleven rajzát akarták adni a maguk fajtájának: egyszerre valamennyien idealistáknak tűnnek fel e néhány sor szerzőjéhez képest. A fiatalos, túltengő naturalizmus a tájszólás fonetikus visszaadásáig megy. A paraszt erősen szexuális lényvé válik. Zola Terre-jében az, a magyar irodalom sohasem látta még ilyennek. A nőtényért harcoló hím lihegése érzik ki minden mondatból.

Ez a heves, pattanásig fűtött temperamentum adja meg a jellegét annak is, amit az író maga mond. Nem mintha pathetikus volna. De nem bír magával: „bujálgodik”, hogy ismét Ber-

zsenyi szavát idézzem. Alakjainak puszta látása, a látott kép leírása olyan izgalom neki, hogy halmozza a módhatározókat, jelzőket. Egy mondatban: a szavuk, ritkán, fojtott hangon elejtegetett szavuk a hideg, fagyos téli éjszakában titkosan, fázósan, kísértetiesen hangzott. . .

És most csak két mendegélő parasztot lát! Mire lesz képes akkor, ha az ököritői parasztkatasztrófa elevenedik meg előtte: hang, szín, bűz, mozgás, s hozzá egy ember, akinek lelkén és idegein a hatást is tükröztetheti! (IV. idézet.)

A vízió ereje itt már szétrobbantja a mondatokat. Valóságos robbanás ez: karokat-lábakat, ruhafoszlányokat hajigál össze-vissza. Egy mondatban, egymás mellett, vesszővel vagy éssel elválasztva, együttgomolyog a tűzvész képe, a néző iszonyodó felkiáltása, az, amit az író hirtelen szóval elmond ennek a lekiállapotáról — néha egy aposztrófálás a másik nézőhöz, az olvasóhoz: fordítsd el a szemed — jelzők, nem tudni, kinek a benyomásai... minden, minden együtt. És mi csoda gyorsaság, hogy száguldanak, lihegnek ezek az alaktalan mondatok, hogy száz impressziót mondjanak el egyszerre! A leírás egymásutánban adja a dolgokat — tanítja Lessing — ez az író pedig megpróbálja a lehetetlent és egy mondatban, egymás mellett láttatja azt, ami egyszerre történik gerendával, pörkölt emberhússal, felabajgatott emberi lélekkel, a hőisével s a magáéval.

Jelszót keressünk, nevet adjunk ennek a

stílusnak? Legyen impresszionizmus. De inkább azt mondjuk: van egy írónk, akinek fantáziája és nyelvbeli készsége olyan közel tudja vinni a nyomtatott betűt a látható, tapintható élethez, mint senki másé. *Erről* lehet megismerni *Móricz Zsigmond* stílusát.

Az első idézet a *Sárarany-ból*, a második a *Fáklyá-ból* való.

Néhány szót még a *drámai* stílusnak az olvasót érdeklő kérdéseiről.

A drámai stílusban legkevesebb tere van a szerző szubjektivitásának. Mentül közelebb van a dráma a klasszikus ideálhoz, annál magasabbra hangolt, egységes páthosz vonul át rajta. Mentül realisztikusabb, annál inkább szólaltatja meg az egyes alakok gondosan megkülönböztetett egyéni stílusát.

A klasszikusok egységes páthoszában is van árnyalati különbség író és író között. A görög színház közönsége tudott észrevenni és élvezni ilyen árnyalatokat. Nekünk, a magunk megfoghatkozott stílus-érzékével, fordításokon keresztül, csak halvány, általánosságokba vesző fogalmunk lehet Aischylos, Sophokles és Euripides stílusának különbségéről, páthoszuk fokozatos emberivé válásáról. Magyar fordításban elvész a különbség Corneille kimért, tömör stílusa és Racine viszonylagos természetessége között.



Shakespeare-ünk, stílus szempontjából, annyi van, ahány Shakespeare-fordítónk.

A magunk drámairodalma szegény ahhoz, hogy stílus-történetet írjunk róla. A történethez tudniillik összefüggő fejlődésre van szükség; a fejlődés pedig nem a nagy egyéniségekben van, akik közt háromezer esztendő sem tesz különbséget, hanem az átlagban, a környezetben.

Van egy *Bánk bán*-unk. Ez, sokat hánytorgatott darabossága ellenére, Shakespeare-stílus, jó és igaz értelmében a szónak. Katona *ügy* retorikus, mint Shakespeare: a szenvedély retorikáját szóltatja meg, nem a logikusan iskolázott költőét. Tudja a drámai nyelv legfőbb titkát: a szónak a jellemből és a helyzetből kell fakadnia. A legszebb, különálló és akármikor idézhető áriánál többet ér egy mondat, melynek csak a maga helyén van értelme, súlya és megrázó hatása. *Ezt* tudta Shakespeare: végig idézhetnők, feltagolva, valamennyi darabját. Tudták a hidegben szónokló francia klasszikusok is. „Halt volna meg!” — „Ki mondta ezt neked?” — Egyik egy Corneille, másik egy Racine-darab leghatásosabb felkiáltása. A helyzet és a jellem ismerete nélkül semmit sem jelentenek. — Egész szónoklattal fölér és valamennyien megszerkeszthetjük magunkban azt a szónoklatot, amit Bánk „Én?” kiáltása helyettesít a dráma IV. felvonásának főjelenetében. Egy francia romantikus nem mondott volna le erről a szónoklatról, s azt hitte volna, hogy Shakespeare-t utánozza, ha így

beszél: „Hogyan, én adjak számot, királyné? Én, akit meggyaláztak, akinek családi boldogságát tönkretették, aki. . . aki. . . stb. És kinek? Neked, aki mindebben a legfőbb bűnös vagy, aki-aki ... stb.”

E legfőbb tudományon kívül biztos érzéke van Katonának a stílus *egysége* iránt. Az érdeklődés, a hangulat és a stílus *egysége* szentebb háromság a klasszikus hármas egységnél. A romantikus típusú dráma ismeri azt a művészetet, hogyan *váltakoztassa* az érdeklődést, hangulatot és stílust; *keverni* csak a Shakespearet félreértő romantikusok és egy-két modern tragikomédia szerzői merik. Az ind, a spanyol és az angol drámában a bohóc időnkint felváltja a tragikus szereplőket, s természetesen új stílust hoz magával. Naiv közönségnél, mely mint a gyermek, könnyen lendül egyik hangulatból a másikba anélkül, hogy ezek emléke zavarná egymást: ez a váltakozás nem esik az alap-hangulat rovására. Zavart csak a Victor Hugo jelszava szerint *groteszk-nek* nevezett jellem és stílus okozhat; ahol a közönség zavarba jő és nem tudja, sírjon-e, nevéssen-e.

Katona öntudatos művészetét fényesen jellemzi az a negatívum, hogy a clownt nem vette át Shakespearetől. (Kisfaludy Sándor ugyanakkor alkalmazza ezt az alakot *Bánk*-jában). A XIX. század közönségét zavarba hozza, kevésbé lassan múló tragikus hangulatát megrontja a hirtelen változás.

Katona után sokáig szép irodalmi nyelv van a magyar drámában, igazi drámaiság nélkül (Vörösmarty) — vagy jól beszélhető színpadi nyelv, stílusbeli értékek nélkül (Szigligeti). Csak a XIX. század végén jutunk odáig, hogy kezdjük eltanulni a franciák dialógus-csináló mesterségét. Mesterség, de sok köze van a művészethez: lát-szólag reálisan, elevenen beszéltetni a nézőhöz közelálló, modern embert — és mégse veszni bele a valóságos beszélgetés elnyújtott, lapos ürességébe. A drámaíró logikájával helyettesíteni a társalgás szabad csapongását, de úgy, hogy ennek a logikának erőszakos beavatkozását sehol se lehessen észrevenni.

Két olyan színpadi írónk van, aki ezt a mesterséget is tudja, s azonfelül stílus-művész is; Berezeg és Molnár. Amit egyébként mondtam stílus-művészetük határaitól, az itt is fennáll. Herczegnél erőltetettnek hangzik a páthosz és a melegség, ha néha-néha szüksége van rá; Molnárnál pedig az alakok erős egyénítésén gyakran túlnő az, amit a francia *esprit d'auteur-nek* nevez. Minden alakja molnárferencien szellemes, mint ahogy Dumas fils alakjai mind örökölték megteremtőjük elmésségét.

Molnárnál szellemesség és szentimentalizmus gyakran keveredik a színpadon is; a hangulat tragikomikus megosztottságáig nem jut el, — sokkal jobban ismeri magát és közönségét, semhogy ennyire elmélyítené a témát.

A szerkezet, az emberábrázolás és a stílus tudatos élvezetével fölfegyverkezve nézzünk most már szembe az íróval, akinek nemcsak azért szolgáltatjuk ki magunkat, hogy gyönyörködtesen: hanem mert szeretnők, hogy világfelfogásunk kialakításában is segítségünkre legyen. Ha fölismertük benne az igazi író, az igazi költő kritériumait, szeretünk gyermeki bizalommal föltekinteni hozzá. Valami misztikus tisztelettel övezzük a személyét. Hatalma van rajtunk.

És igazi író, igazi költő sohasem él vissza ezzel a hatalommal.

# A V I L Á G F E L F O G Á S É S E G Y É B K É R D É S E K

Az élet művészete nehezebb az olvasás művészeténél. Ha azért kell olvasnunk, mert *élni* nem tudunk teljesen, mert nem vagyunk képesek észrevenni és még kevésbé kifejezni saját életünk egyéni, eredeti, mélységes és művészi szépségét: olvasnunk kell azért is, hogy életfelfogásunk kialakulhasson. Éppen olyan természetes felhasználása ez évezredek élmény-, érzelem- és gondolatanyagának, mint amily természetesen felhasználjuk a civilizáció technikai haladását és nem találunk fel újra mindent, a kőbaltától a repülőgépig-

Két veszedelem fenyegeti az olvasót, aki könyvekben keres támaszt a maga világfelfogásának. Fölteszem, hogy az elsőtől már megmenekült az, akinek vérévé vált, amit idáig mondtam. Ez az első veszedelem: a mesterember-írók világfelfogása, ez a tetszetősen felcicomázott, üres, felszínes, gyakran erkölcsileg is ernyesztő világfelfogás. A világ olyan, amilyen, jaj, de jó úgy elhelyezkedni benne, hogy autón járhatunk és pompásan öltözhessünk ...

A második veszedelem már magasabbrendű: egy igazi író világfelfogásának dogmaszerű elfogadása. Erkölcsileg ez csak akkor káros, ha — félreértjük azt, akinek szavaira esküszünk. Félreértés, hamis általánosítás, helytelen alkalmazás nélkül igazi művész világfelfogásának sohasem lehet rossz hatása. A művészi élvezet szempontjából azonban föltétlenül rosszul jár az, akinek egyetlen író az istene. Stílusban és minden egyéb kérdésben könnyű liberálisnak lenni az olvasónak; ezek a kérdések neki nem oly életbevágóan fontosak, mint az írónak, aki talán máglyára menne egy í betűért. Az olvasó liberalizmusának *hic Rhodus, hic salta-ja* a világfelfogás kérdése, vagyis az, ami őt is lelke mélyéig izgatja, egész vallásos ösztönét megmozgatja. Félő, hogy a legfontosabb művészi kérdésekben kelletnél elnézőbb lesz az olyan író iránt, akit világfelfogás tekintetében mesteréül (vagy mesterének tanítványául) ismer el; viszont a legnagyobb írói kvalitások sem szerezhetnek nála bocsánatot annak, akitől a világfelfogásában egy óceán választja el. Mellesleg mondva, a hivatalos esztétika és irodalomtörténet ezen a téren követi el a leghajmeresztőbb vétkeket közönség és irodalom ellen. Akár mert nincs elég érzéke a tisztán művészi szempontok iránt, akár egyéb okokból, de tény az, hogy nálunk is, külföldön is, előszere-ttel kapaszkodik a világfelfogás kérdéseibe s osztályzatait aszerint osztogatja, hogy az író *ezekre* hogyan felel meg. Ezt a harcmodort a

művészet forradalmárai is gyakran átveszik, s a közönség nem is tehet róla, ha világfelfogásbeli, szociális, politikai és egyéb ilyen ellenéteket lát ott, ahol csak művészi ellentétet volna szabad látnia. Persze megvan a „haszna” az ellentétek szaporításának: művészi kérdésekben a közönség liberális, ha csak közömbösségből, hozzá nem értésből is; aki lelkes tömeget akar maga mellé terelni, annak olyan jelszavakra van szüksége, amelyek kiforgatják liberális közönyéből az olvasót. — *Hic* Isten, király, haza! — *Hic* kultúra, szabadság, emberiség! — És ki kiáltja ebben a csatazajban: — *Hic* művészet!?

Minthogy művészet nélkül minden világfelfogás elrikoltható jelszavakká sekélyesedik: nyilvánvaló, hogy a *műalkotás világfelfogásbeli értéke egyenes arányban van művészi értékeivel*. Aki megvesztegető formában hirdet veszedelmes tanokat, arról két dolog derülhet ki: vagy az, hogy megvesztegető formája alapján nem művészi, vagy az, hogy tanai, helyesen felfogva nem veszedelmesek, csak pártszempontból tartják annak némelyek.

Minthogy továbbá az olvasó szempontjából egyetlen művészi érték sem lehet abszolút és kizárólagos: a világfelfogásbeli érték sem lehet az. Ha nem ismerjük el, hogy pl. Anatole France stílusa, emberábrázolás módja stb., az egyedül lehetséges: világfelfogását sem ismerhetjük el egyetlennek, minden mást megsemmisítőnek. De ha csak annyit ismerünk is el róla, hogy nagy-

szerű író: akkor már világfelfogását sem utasíthatjuk el *a limine*. Több vagy kevesebb, de át-szűrődik belőle valami a vérünkbe, segít a saját világfelfogásunk kialakulásában.

Ennek a világfelfogásnak éppen úgy a legkülönbözőbb elemekből kell leszűrődnie, mint ahogy fizikai életünket állati, növényi és ásványi anyagok megemésztése tartja fenn. A *Faust* II. részének optimizmusa, a törekvő ember tévedéseinek megértése, a tevékenység himnusza, az örök nőiség megváltó, fölemelő varázsa — mindez a legtisztább optimizmussal, ember-voltunk büszke érzésével tölthet el bennünket. De ki tagadná azért teljes művészi és világfelfogásbeli jogosultságát az *Ember tragédiája* reménytelen képsorozatának, melyhez oly kevésbé illik az odacsapott „küzdj és bízva bízzál?” Nem éltük-e át tudva vagy öntudatlanul Faust tévedéseit és Ádám csalódásait? A tevékenység üdvét és a bukás kárhozatát?

Hogy a művész világfelfogásából mennyi szűrődik át belénk, az az ő művészi értékétől és a mi adott szervezetünktől függ. Mintahogy ugyanaz a táplálék másként hat különböző szervezetekre: tapasztalataink és vérmérsékletünk, korunk és társadalmi helyzetünk szerint más-más arányban vesszük át az írótól azt, ami megfelel nekünk. *Egyetlen* étellel nem lehet táplálkozni.

Míg benne állunk az életben, küzdünk és szenvedünk, nem lehet és nem is kell a bölcsességnek arra a magaslatára fölemelkednünk, hogy



a világirodalom nagyjainak minden ellentétét egy színbe lássuk összeolvadni. Félő, hogy ez a bölcsesség nagyon hasonlítana a nihilizmushoz. De a Nihil és a Dogma között ott van a liberális középút: megbecsülni mindenki igazát és átvenni abból magunk számára azt és annyit, ami és amennyi nekünk megfelel. Elkeseredett hadirokkant, aki tele vagy Barbusse *Világosság-ának* mindent felforgató tételeivel: ne vedd meg például a jó öreg Dickens regényeit, melyek oly szelíden megmaradnak a polgári gondolkozás körében. Olvasd és vedd észre, hogy ebben a „burzsoá” regényíróban mennyi érzék volt a szociális helyzet okozta *egyéni* szenvedések iránt. Ne vedd meg, mondom: olvasd el „kiegészítésképpen.” Anatole France bámulója, vigyázz: nehogy bámulatod egyoldalúvá váljék és tévútra vezessen. Ez az ember igen közel áll már ahhoz a hőséhez, aki forogni és fehér színbe olvadni látja a világ ezerszínű igazságait. Sokat látott, sokat tanult és — egyénileg — joga van, hogy kétségbevonja, amiben mások hisznek, főként pedig, hogy külön-külön relatívnak lássa mindazt, aminek abszolút voltára más-más emberek esküsznek. Te azonban ne feledd, hogy nincs nevetségesebb gyarlóság, mint abszolút hittel követni valakit, aki maga mondja, hogy *nincs* abszolút igazság; kétely nélkül hinni annak, aki maga mondja, hogy legfőbb bölcsesség a *kétely*; egyszerűen: dogma-forrássá tenni a dogma-rombolót. Ha nevetségésnek tartod a vallási vakbuzgóságot

(amit melleleg mondva, mestered épp oly kevéssé tart nevetségesnek, mint bármi más; megérti és nem osztozik benne, ez az egész) — akkor ne légy vakbuzgó atheista. Azt mondod, a *Jelenkori történelem*, és a *Pingvinek szigete* írója nagyszerűen levetkőzteti az embert, a történelem nagy jelszavait és hagyományait, a társadalom egész alkatát? Igaz. De azért ne vessz belé teljesen. Olvasd Dosztojevszkijt, aki ugyancsak levetkőzteti, meghámozza az embert, bebúvik a lelke legmélyébe és megdöbbsentően igaz dolgokat legeslegelőször tesz tudatossá. Tökéletesen ellenkező világfelfogásra lyukad ki — valószínűleg azért, mert tökéletesen ellenkező világfelfogásból indult ki. Hisz Istenben, hisz a lélekben; nem ironikus, szeret, sajnál — ó, hogy tud sajnálni! Valami *ideál* lebeg előtte, egy szóval sokféleképpen magyarázható, szívvel csak egyképpen érezhető emberi ideál: egyetlen egy alakja sem közelíti meg, távolról sem — az ég- és földkülönbség közte és a France-féle szkeptikus közt az, hogy ő *hisz* ebben az ideálban. A történelmet levetkőzteti Tolsztoj is: olvasd a *Háború és Békét*. íme, ennek a vetkőztetésnek sem kell okvetlenül a *Pingvinek* kétségbeejtő eredményével járni. Az egyén nem számít, Napóleont sem érdemes még csak támadni sem: a történelmet szükségszerűségek, tömegek csinálják, de e tömegekben öntudatlanul egy nagyon is tudatos lélek munkálkodik, s e lélek műve nem lehet folyton újrakezdődő sora az örült, véres gonoszságoknak.

Két vetkőztető és romboló írója van a XIX. század végének, aki pozitív ideált is akar adni a lerombolt bálványok helyébe. Egyik az öreg Tolsztoj, az ő őskeresztény vallásával, erkölcstanával és szociális tanaival. Tolsztoj mint hívő és mint sokaktól követett apostol halt meg. A másik: Ibsen, az az Ibsen, aki a *Rosmersholm-ot* írta, a saját ideális követeléséért derűs, önkéntes halálba menő *nemes ember* tragédiáját. Van még egy Ibsen — a *Vadkacs*a írója, aki keserűen kikacagja ezeket az ideális követeléseket, mert méltatlannak tartja hozzájuk az embert. Ez az Ibsen közelebb áll a XIX. század végének emberéhez, aki nem tud már hinni magában.

A XX. század idáig egyre erősebben fordul vissza a hívő, idealisztikus világfelfogáshoz; talán éppen azért, mert soha állatibb, brutálisabb, anyagiasabb életre nem kényszerült az emberiség, mint a világháború dicsőséges századában. Ez a világfelfogás tükröződik a maga módja szerint a pozitív vallás, a nacionalizmus, a konzervatizmus irodalmi bajnokainak írásaiban — és leghevesebb ellenfeleik írásaiban még inkább. Romain Rolland, a haladás, a béke, az emberi szolidaritás zászlóvivője az, akire elsősorban gondolok.

De az öreg Tolsztojjal és Romain Rollanddal már átsiklottunk a világfelfogás irodalmi kifejezésének egy gyakorlati kérdésére. Kétségtelen, hogy minden író, akarva-nem akarva, kifejezi írásaiban a maga világfelfogását, s ugyan-

csak akarva-nemakarva, hívőket is toboroz neki. Nincs-e azonban ártalmára a művészi alkotásnak, ha ez a proselyta-szerző szándék meglátszik rajta — vagyis, ha a mű *tendenciózus*?

Nyilvánvaló, hogy a művészi értéket csökkenti, ha az írónak nem-művészi céljai vannak. Az irányregény túlzásai, a tézises dráma vezércikk-deklamálásai kétségtelenül „műhibák.” Az úgynevezett propaganda-műre szószerint alkalmazhatjuk azt, amit föntebb minden műalkotásról általában mondtam: világfelfogásbeli (vagyis ez esetben: propagandisztikus) értéke egyenes arányban van művészi értékeivel. Tehát nem-művészi célját akkor érheti el legjobban, Iha legkevésbé törődik vele. Barbusse *Tűz-e* jobb háborúellenes propagandát csinál a háború pusztá rajzával, mint a *Világosság* a maga célzatos elmékedéseivel.

Azonban van egy író, akit nem lehet oly egyszerűen egy kalap alá vonni az irány-drámaírókkal, pedig a darabjaiban alig is van más, mint tendencia. És ez az ember mégis a legnagyobb művészek közé tartozik. Bernard Shaw-ról van szó. Neki az ember nem fontos, mint egyén. Egy társadalmi osztály világfelfogásának képviselőjét látja benne, akárcsak a középkori moralitások írói, akik a Gazdagot, a Szegényt léptették fel és beszélgették gazdag vagy szegény módján. Persze azóta már az átlagos színpadi író is emberhez közelálló alakokat tud lábbaállítani, Shaw-ban pedig — ha akarja — több em-

berábrázoló készség is van egy átlagos színpadi íróénál. De neki az ember szociális helyzete a fontos; s az ezzel járó világfelfogás összeütöközése egy másik, ugyancsak szociális helyzetből eredő világfelfogással: ez a probléma. Jellem (amennyi jellem egyáltalán van), helyzet (helyzetet pedig találtak ki a vaudeville- és melodráma-írók eleget) — és végül dialektika (a Shaw tüneményes dialektikája) mind arra való, hogy ez a probléma a Shawnak kellemes módon oldódjék meg. Ő a maga fabiánus szocializmusát, vagy a konvencionális erkölcsről, a bátorságról, vagy a férfi és az asszony viszonyáról való véleményét akarja a közönségre ráerőszakolni, s ez a szociális felfogás, ez a vélemény és egyáltalán minden mondanivalója oly kellemetlen meglepetés a nagyközönségnek, hogy világsikerét még tökéletes művészete is alig teszi érthetővé. Ennek a művészeinek lényege és minden más író művészetétől eltérő vonása pedig az, hogy Shawnál a tendencia maga a művészi feldolgozás tárgya, nem lóg ki a darabból, nem bontja meg az egyensúlyát. A tézises dráma (Dumas) olyan, mint a fahajó, melynek egyik oldala erősen meg van vasalva s ezért féloldalt dül. A tézisdráma (Shaw) egyszerűen olyan, mint a csupa vasból készült hajó: úszik, mint a parancsolat.

Shaw az a bizonyos kivétel, amely a szabályt megerősíti. Általánosságban mégis csak az a mű tudja igazán befolyásolni világfelfogásunkat, amely a befolyásoló, tanító, vitatkozó szán-

déket legkevésbé árulja el; annál jobban befolyásolhatja, mennél művészbib; de olvasni tudó ember a legnagyobb művésznak is legföljebb addig engedi át magát teljesen, amíg kezében tartja a könyvét — aztán iparkodik ellensúlyozni a hatását és függetlenül haladni saját világfelfogásának kialakulása felé.

\*

Ez az egész könyv nem más, mint hódolat a művészi géniusznak, s az előbbi néhány oldal mégis mintha óvatosságra intené az olvasót a legnagyobb íróművésszel szemben is. És csakugyan szükség van erre az óvatosságra: nehogy az író iránt érzett szeretetünk bálványimádássá, fetisizmussá fajuljon és önálló látásunkat, más írókkal szemben való megértésünket veszélyeztesse. A szociális vagy politikai együttérzés, az író személyi érdekessége mind hajlamossá teheti az olvasót egy olyan kultusz üzésére, amelynek a művészethez semmi köze nincs, sőt csak lealjasítja azt. E tekintetben Flaubert gőgös elzárkózása az ideálom, ha íróról van szó; a közönséget, az olvasókat pedig arra szeretném biztatni, hogy tiszteljék az író személytelenségét. Lehetnek az írónak hiúságbeli okai, hogy ő maga ne tisztelje ezt; primitív vagy már nagyon is vásárvá fejlődött irodalmi életben szükség lehet még a személyes rokonszenvre és már a személyeskedő reklámra — az egészséges helyzet az, ha a kö-

zönség szorgalmasan olvassa az író könyveit, de nem kíváncsi a szeme színére és a magánéletére.

Hát az írók életrajzai? — kérdezheti valaki.

Hiszen éppen ezekre akarok rátérni. Az összefoglaló irodalomtörténet előmunkálatai közt nagy szerepet játszanak az „X. Y. élete és művei” című monográfiák, nem is beszélve e monográfiák előmunkálatairól, azokról a cikkecskékről, amelyek tudományos folyóiratokban ezrével jelennek meg és nagy apparátussal mutatják ki, hogy Goethe április 27-én vagy 28-án távozott-e ebből vagy abból a városból stb. Az író származása, családjának első nyomai (esetleg a középkorban), keresztlevele stb., mind benne vannak egy ilyen monográfiában.

Mi lehet a végső célja ennek a tudománynak? Kettő. Az egyik: történelemnek tekinteni az írók életét és oknyomozó, dokumentálódó módszerrel minden apró részletet megállapítani, mert „minden fontos és érdekes, ami X. Y-ra vonatkozik.” Ez hasznos dolog lehetne, ha növelné a közönség fogékonyságát X. Y. művei iránt, de egyrészt ezek az életrajzok rendszeren igen mostohán bánnak a művekkel, másrészt nem is jutnak el a nagyközönséghez. Ilyenfajta könyveket éppen azok szoktak írni, akiknek nincs érzékük az irodalmi, művészi kérdések lényege iránt és mohón csapnak le egy-egy olyan biztos, kézzelfogható tényre, mint a nemesi címer, a keresztlevél vagy a lakbérleti szerződés.

A másik cél (ezt már rendszeren külön em-

berek tűzik maguk elé): levonni az adatokból minden lehető következtetést arra, hogy *miért* és *hogyan* keletkeztek az író művei. Taine elmélete sokáig kecsegtetett azzal, hogy megmagyarázhatjuk a költői alkotás titkait, a faj, a környezet és az időpont materialista szentháromságának segítségével. Egy német elmélet az *élmény* jelszavát vetette fel. Mindakettő új lendületet adott a kézzelfogható részletek kutatásának. Taine elméletének eredményeit megismerheti az olvasó, ha magyarul is megjelent Balzac-tanulmányát vagy Lafontaineről írott könyvét olvassa el. Igen érdekes és tanulságos mindakettő; de arra természetesen nem kapunk választ, hogy az 1799-ben született touraine-i polgársarjak közt mért akadt éppen csak egy Balzac. Az élményhajsza eredményeit meg lehet ítélni például a művelt nagyközönségnek szánt Vogt és Koch-féle német irodalomtörténetből. Olvassuk el a Goethéről szóló oldalakat. Minden mondaton (de kivétel nélkül!) megérzik, hogy megvan az alapja valami külön cikkben, tanulmányban, talán könyvben. Minden apró eseményről kimutatják, hogy Goethe melyik művében, esetleg melyik sorában használta fel. Ugyanezt szokták nálunk Petőfivel megtenni. Tudjuk, hogy „költészete hű kifejezése életének;” tudjuk, milyen körülmények közt írta a *Távolból* c. verset, mily szomorúan igaz az *Egy telem Debrecenben* és így tovább . . .

A kutatásnak ez a fajtája igen tiszteletre méltó, de ahol sikerül (mint Goethénél és Petőfi-



nél) — ott is, legalább egyelőre, szájalmasan kevés a *művészi* eredménye. Érdekes tudnunk, hogy Goethenek bizonyos sorait Annette Schönpf inspirálta, de ez a derék kocsmárosleány a többi Verhältniss-einek aligha inspirált ugyanilyen sorokat, tehát mégis csak Goethe lelkében kell kereskednünk — ahhoz pedig Annie neve nem vitt közelebb bennünket. És mi egyebet árul el az, amit Petőfi pozsonyi, vagy debreceni nyomoráról tudunk, mint azt, hogy — őszinte volt a főntemlített versekben? Hát aztán? Miért olyanok azok a versek, amilyenek?

És nem minden költőhöz lehet olyan könnyen „közel” férkőzni az EWe&nis-elmélettel. Melyik életrajzíró hüvelykezi ki az élményt egy parnasszista költő, vagy Stefan George, vagy Ady Endre költeményeiből? Náluk már szembe-tűnő az, amit Petőfi „őszinte és közvetlen” költés-zete eltakar az irodalomtörténészek szeme elől: hogy élmény és műalkotás között *minden költő-nél* egy rejtelmes, önmaga előtt is homályos fo-lyamat játszódik le, s e folyamat megértéséhez még csak közelebb sem jutottunk, ha kiinduló pontját megismertük. Nem, mert ez a kiinduló-pont, az élmény, nem igazi kiindulópont. Miért *ezt* az élményt választotta a költő, mért hatott rá *ez* a talán mindennapi eset, amely mellett más elment volna, vagy ő maga is elment volna más-kor? Ezt nem tudjuk. Nem tudjuk, hogyan szüle-tik egy kép, egy hasonlat, hogyan szökken dal-lamos formába a gondolat, mi hurcolja elő a

tudattalanból a rím, amely egy pillanattal előbb még nem volt és most *van*, a költő maga sem tudja, hogyan? Szóval: az élmény-elmélet is csak tárgyi, történeti adatokhoz juttat bennünket. \*)

\*

Az az irodalmi tanulmány, amelyhez igazán okulásért fordulhat a vezetésre vágyó olvasó: elsősorban a művel foglalkozik s azon keresztül vezet el az íróhoz. Kritika. De vájjon tudomány-e a kritika?

Az adatgyűjtő tudósok, ha kritikára adják fejüket, ezt is a tudomány nevében, annak komoly ábrázatával cselekszik. De mi lehet az alapja ennek a tudománynak? Egyetlen alapja lehetne: egy általánosan elfogadott, összes tételeiben kidolgozott irodalom-esztétika. Amíg Arisztoteles minden betűje szentség volt, lehetett kritikai tudományról beszélni. Ma ilyen szentségünk nincs. Minden kritikusnak a saját esztétikai rendszeréből kellene kiindulnia — de ki épít fel egy ilyen rendszert? A legnagyobb magyar kritikus, Gyulai Pál sem tette. Vannak mindenkinek bizonyos elvei, amelyekhez lehetőleg ragaszkodik. Magam is próbáltam e könyvben néhány kritériumot felállítani író és nem író megkülön-

\*) Kosztolányi Dezső, akinek mint *poéta doctus*-nak kettős joga volt hozzászólni ehhez a kérdéshez, a *Véres költő* c. regényében igen érdekes kirohanást helyezett el az élmény-bogarászás ellen.

böztetésére. Két kiadása közt megírtam a magam irodalom-esztétikáját is. De annál jobban érzem: milyen messze járunk még attól, hogy minden művészi jelenségre alkalmazható mértékünk legyen és hangulatunktól függetlenül, mint a törvény alapján ítélkező bíró kimondhassuk: ez szép — ez nem szép!

Bizony nagy szerepe van a hangulatnak az ítélet megalkotásában, az intuíciónak a költő megértésében, s a magunk formaművészetének a kritika formábaöntésében. A kritika: műalkotás, melynek tárgya nem az élet, hanem az életnek művészi, a mi esetünkben irodalmi mása.

Ezzel a manapság szinte uralkodó megállapítással, hogy a kritika maga is művészet, körülbelül eldőlt a kritika hitelének kérdése. A kritikus annyi hitelt érdemel tőlünk, amennyi művészet van benne. Csak annyit kell elhinnünk neki, amennyit valóban el tud hitetni velünk. De ezt azután veszedelem nélkül elhihetjük. A „tudományos” kritika terrorizálhat bennünket tekintélyekre vagy általános tételekre hivatkozva s utána szajkózhatunk olyasmit is, amiről nem győzött meg. A művészi kritika nem élhet ezekkel a fegyverekkel. Ha a maga erejével el nem ragad: vége. Hogy esetleg éppen művészi kvalitásaival téves irányba tud terelni bennünket? Ezt az aggodalmat méltányolnám, ha a tudományos kritika meg tudná mondani: *mi* a helyes irány? A legrosszabb, ami történhetik velünk, hogy — míg a kritikus művészi varázsának hatása alatt

állunk — az ő Sophoklese lesz a mi Sophoklesünk is. Olyan nagy baj ez? Tudja a tudomány, hogy kicsoda Sophokles?

A művészi kritika — úgy, ahogy Oscar Wilde, Alfred Kerr, Anatole France és Jules Lemaître értelmezték és gyakorolták — nem is akar magának úgynevezett tekintélyt vindikálni. Impressziókról számol be, ahogy Lemaître színi-kritikának címe elárulja (*impressions de Théâtre*) — vagy „olvasás közben átélt lelki kalandokról”, mint Anatole France mondja a *Vie littéraire*-ben. Ezzel a kritikával szemben csak egyetlen követelést támaszthatunk: hogy olyan ember írja, akinek impressziói és lelki kalandjai tartalmukkal és formájukkal egyaránt gyönyörködtetnek. Ne üljön le mindenki *Intentions-t* írni, aki ért a paradox-gyártáshoz és ne képzelje magát mindenki a *Das neue Drama* szerzőjének, aki rövid mondatokat szerkeszt és arabs számokkal választja el kritikájának egyes darabjait.

De a művészi kritika nem okvetlenül impresszionista. Sőt a fentebb említett kritikusokkal és néhány követőjükkel együtt elhallgatott már az impresszionizmus a kritikában is. Lehet a művészi kritika alapja szilárd meggyőződés, amely az író-kritikus esztétikai, szociális, vallási és erkölcsi nézeteiből szűrődik egybe. Nem pillanatnyi hangulat, hanem komoly felelősségérzet terméke. Amit a tudós megtanult, azt mind megtanulhatja a művész is, de benne azonfelül két dolog van még: tudja az írásnak elméletben meg-

magyarázhatatlan műhelytitkait — és megérzése, intuíciója segíti ott, ahol a csak-tudós tudománya végetér. Hogy bizonyosságot, abszolút és megnyugvással ismétélgethető ítéleteket ez a kritika sem ad: ez, csökönyösen állítom, nem baj. Ma más sem tudja ezt megadni. Ha körülbelül ismerjük már a művész-kritikus egyéniségét, gyöngéit, elfogultságait, ellenszenveit és rajongásait: transzponálhatjuk az ítéletét a nekünk megfelelő hangnembe.

És ha idáig eljutottál, olvasóm: ha a magad emberségéből megítéled, a magad szája íze szerint élvezed az író, s egy igazi kritikus-művész látásmódjával szemben is meg tudod, meg mered őrizni a magadét: akkor önérettel forgathatod át azt a régi híres mondást, hogy *anch'io sono pittore* — arra, hogy *anch'io sono lettore* — én is olvasó vagyok.

# N É V M U T A Ó

(Az írók neve akkor is szerepel a névmutatóban, ha valamelyik művükre nevük említése nélkül történik utalás.)

- Ady 32, 88, 97, 98, 99, 100, 110, 160—1, 163, 212, 221, 229, 235, 265  
Agai A. 155  
Aischylos 76, 79, 248.  
Álarcon 141  
Alexander B. 181  
Ambrus Z. 155, 234  
Arany János 66, 87, 88, 102, 104, 111, 112, 118, 120, 135, 163, 200, 211, 223, 224, 225—29, 233-^, 242  
Arany László 118  
Ariosto 13, 82, 86, 116  
Aristophanes 81, 86, 95, 181  
Aristoteles 72, 77, 266  
  
Babits M. 109, 148, 163, 210, 235  
Baksay S. 155, 209, 246  
Balassi B. 162  
Balzac 49, 88, 132, 142, 150, 181, 190, 195, 226, 229, 264  
Barbusse 89, 149, 230, 257, 260  
Bartalis I. 110  
  
Baudelaire 88, 91, 95, 97, 99, 102, 110, 160—1, 163  
Beethoven 4, 30  
Bellamy 149  
Benedek E. 49, 203, 240  
Beniczkyné 47, 49  
Bernstein 44, 66  
Berzsenyi 75, 221—224, 247  
Biblia 27, 87, 115  
Bibó L. 156  
Biró Lajos 156  
Blumauer 120  
Boccaccio 154  
Boileau 72, 120  
Bourget 206  
Brantôme 87  
Bródy S. 156, 234  
Browning 163  
Byron 80, 93, 104, 117, 223  
  
Calderon 82, 166  
Céline 89, 149, 230  
Cervantes 131, 166  
Chateaubriand 80, 226  
Constant, Benjamin 147  
Corneille 13, 68, 127, 167—9, 248—9  
Csokonai 162, 211

- D'Annunzio 91  
 Dallos S. 156  
 Dante 4, 6, 64, 66, 87, 95,  
 110, 114—5, 118, 119, 139,  
 195  
 Daudet 42, 94, 133, 144  
 Defoe 149  
 Dickens 49, 88, 132, 133,  
 148, 155, 200, 230, 257  
 Dos Passos 151  
 Dosztojevszkij 52, *hl*, 104,  
 138, 145, 195—8, 200, 236,  
 258  
 Duhamel 150  
 Dumas (id.) 49, 51, 61, 131,  
 198  
 Dumas (ifj.) 251, 261  
  
 Eliot 88, 141  
 Eötvös I. 133, 232  
 Ernst, Paul 94  
 Eschenbachi Wolfram 82,  
 86, 114  
 Euripides 76, 79, 81, 122,  
 127, 248  
 Ezeregyéjszaka 36, 154  
  
 Fallada 137  
 Faludi F. 211, 232  
 Ferenczy F. 170  
 Fielding 141  
 Flaubert 91, 92, 94, 143, 147,  
 193—6, 200, 209, 262  
 France 48, 149, 255, 257—8,  
 268  
 Freiligrath 90  
 Fournier 150  
  
 Galsworthy 133  
  
 Gautier 90, 91  
 Gárdonyi 88, 134—5, 156,  
 202—3, 243, 246  
 Geibel 91  
 George, Stefan 94, 97, 163,  
 265  
 Gide 150  
 Goethe 28, 111, 117, 147—8,  
 163, 172, 186, 187—9, 229,  
 256, 263—5  
 Gogoly 138  
 Concourt testvérek 80, 94,  
 143  
 Goncsaroff 138  
 Gorkij 35  
 Greguss A. III  
 Green 150  
 Grimmeishausen 131  
 Gulácsy Irén 137  
 Gyöngyösy 116, 2)11  
 Gyulai Pál 118, 155, 199, 266  
  
 Halotti Beszéd 66, 242  
 Hamsun, Knut 137  
 Hardy, Th. 88, 141  
 Harsányi Zs. 152  
 Hauptmann 35, 88, 144, 177»  
 183  
 Hebbel 127, 173—174  
 Heine 81, 87, 109, 110, 162  
 Heltai J. 183  
 Herczeg F. 13&, 1Ö6, 179,  
 202, 234, 251  
 Hérédia 92, 109  
 Hofmannsthal 91  
 Holz, Arno 89  
 Homeros 9, 10, 19, 66, 68,  
 73, 74, 81, 86, 102, 113,  
 118, 119, 132, 138, 150, 209,

- Horatius 12, 42, 72, 76, 161,  
 162  
 Hugo, V. 33, 49, 61, 71, SO,  
 90, 118, 119, 131, 150,  
 172, 198, 230, 250  
 Huxley 133  
 Ibsen 16, 44, 67, 95, 112,  
 127, 128, 145, 174, 176,  
 259  
 Illyés Gy. 204  
 Jacobsen 148  
 Jean Paul (Fr. Richter) 149  
 Jókai 7, 33, 49, 88, 131, 134,  
 199, 200, 230, 233, 234  
 Jósika 131, 232  
 Joyce 89, 150, 206, 230  
 Kant 27  
 Karinthy 50, 156, 236  
 Kassák L. 156, 236  
 Katona J. 172, 249, 251  
 Kazinczy 235  
 Keller, G. 148, 154  
 Kemény Zs. 131, 142, 191,  
 —193, 195, 200, 233  
 Kerr, A. 286  
 Kipling 230  
 Kisfaludy S. 110, 250  
 Kleist 172  
 Klopstock 116  
 Kóbor Tamás 156  
 Kodolányi J. 136, 101, 204  
 Komjáthy Jenő 224  
 Koós Károly 136  
 Kosztolányi D. 110, 156, 163,  
 235, 266  
 Kölcsey 218—220, 221—223  
 Körmendi 150, 206  
 Lafontaine 264  
 Lamartine 80  
 Lawrence 89, 230  
 Lazarillo Tormes 131  
 Lemaître 48, 268  
 Lengyel M. 179  
 Lesage 131, 185  
 Lessing 74, 247  
 Madách 256  
 Maeterlinck 95, 178  
 Makkay 136, 233  
 Mallarmé 96  
 Mann, Th. 133, 138, -206, 231, 2  
 Márai S. 236  
 Margit navarrai királynő 154  
 Marivaux 147, 187, 230  
 Marlitt 47  
 Maupassant 144, 154, 156,  
 203, 230, 234  
 Mauriac 146  
 Maurois 152  
 Meistersinger 12  
 Meredith 133  
 Mereskovszkij 139  
 Merrill, Stuart 96  
 Meyer, K. F. 142  
 Michelangelo 109  
 Mikes Kelemen 232  
 Mikszáth 88, 134, 155, 201,  
 203, 240, 242, 246  
 Milton 116  
 Minnesänger 11  
 Molière 4, 180, 182  
 Molnár F. 33, 156, 179, 183,  
 235, 251  
 Molnár Á. 156  
 Moore, Th. 80



- Móricz Zs. 88, 93, 135, 136,  
155, 179, 202—204, 248  
Moms T. 149  
Musset 117, 162
- Nagy Lajos 204  
Nibelung-ének 82, 114  
Novalis 80  
Nyirő J. 137, 156, 204
- Ohnet 47, 48  
Ovidius 84, 211
- Pancsatantra 154  
Parnasszisták 91, 96, 100  
Pázmány 232  
Peteei 155, 202  
Petőfi 28, 30, 71, 74, 87, 98,  
106, 108, 119, 159, 161,  
162, 210, 211, 217, 219,  
221, 22.3, 2125, 233, 264,  
265  
Petrarca 32, 109, 110  
Péterfy Jenő 75  
Pirandello 150, 178  
Platon 95  
Praerafaeliták 91  
Pope 120  
Pourtalès 152  
Prévost abbé 131  
Proust 104, 150, 206, 232  
Prus, B. 139  
Pulci 120  
Puskin 117
- Rabelais 87, 149  
Racine 13, 68, 127, 167—9,  
248
- Rafael 3, 4  
Rákosi Jenő 179  
Régnier 97  
Remarque 149  
Relif de la Bretagne 230  
Reimont, W. 139  
Richardson 147, 187  
Riedl Frigyes 3, 223, 227  
Rilke, R. M. 94  
Roland-ének 82  
Rolland, Romain 151, 152,  
189, 259  
Romains, J. 15il  
Rostand 33  
Rousseau 32, 80, 147, 186,  
187  
Ruteboeuf 162
- Sappho 75  
Sarcey 123  
Sárközi Gy. 136  
Scaliger 72  
Schiller 30, 111, 172  
Schlegel testvérek 80  
Scott, W. 80, 131, 134  
Scribe 183  
Scudéry (Mlle de) 59  
Shakespeare 13, 24, 29, 32,  
35, 43, 44, 52, 66, 67, 68,  
78, 82, 87, 103, 109, 110,  
127, 141, 166, 169—174,  
181, 194, 210, 249, 250  
Shaw 183, 184, 260—263  
Shelley 80  
Sienkiewicz 139  
Solochoy 139  
Sophokles 35, 67, 69, 76, 79,  
103, 126, 127, 145, 164, 165,  
167, 248, 286

- Spengler 11  
 Spitteler 112  
 Staël (Mme de) 80, 147  
 Stendhal 55, 88, 142, 191,  
 196, 206  
 Sterne 104, 149  
 Strachey 152  
 Strassburgi Gottfried 82, 86,  
 114  
 Strindberg 176  
 Sue 49, 50, 131, 198, 230  
 Surányi M. 136  
 Swift 88, 149  
 Szántó György 137  
 Szász K. 210  
 Szigligeti 2cl  
 Szini Gyula 156  
 Szitnyay Zoltán 156  
 Szomoró D. 156, 179, 235  
  
 Tabéry G. 136  
 Taine 70, 93, 264  
 Tamási Áron 148, 156, 204  
 Tasso 13, 82, 116  
 Tassoni 120  
 Tennyson 118  
 Tersánszky 131, 204  
 Thackeray 88, 133, 148, 201  
 Tieck 80  
  
 Tolsztoj 16, 52, 138, 142,  
 204, 258—9  
 Turgenyeff 138, 145  
  
 Undset, Sigrid 137  
 Unamuno 150  
  
 Vajda I. 224  
 Valéry, Paul 96  
 Vergilius 73, 113, 115, 118  
 Verlaine 97, 99, 163  
 Villon 162  
 Vogt és Koch 264  
 Voltaire 117, 249  
 Vörösmarty 118, 163, 210,  
 212, 223—25, 229  
  
 Wassermann J. 137, 154  
 Weisbach 92  
 Wells 133, 149  
 Werf el 137  
 Whitman 110  
 Wilde 91, 92, 268  
  
 Zilahy L. 179, 236  
 Zola 35, 89, 94, 143—4,  
 150, 186, 203, 230, 246  
 Zrinyi 116, 117, 210  
 Zweig, St. 152

# T A R T A L O M

	Lap
Előszó .....	3
Az olvasás szociológiája.....	9
Az olvasás lélektana.....	23
Irodalom és nem-irodalom .....	39
Magunk nevelése .....	62
A szerkezet .. .....	103
Az emberábrázolás.....	157
A stílus.....	208
A világfelfogás és egyéb kérdések.....	253
Tárgymutató .....	270