

városi jellege inkább a következő században erősödik meg.) Másrészt épp Goethe klasszikum-felfogásának igen finom tárgyalása során az egyes nagy stílusok mögött meghúzódó *magatartás* jelentőségére is joggal hívja fel a figyelmet. Ha nem is a mindenkori romantikát stílustipológiai értelemben leküzdő mindenkori klasszikus alkotóművész magatartásának értelmében, és ha nem is pusztán a külső forma elemeire szűkített stílusfogalom értelmében, hanem mindkét szó jelentését jóval szélesebb és

ugyanakkor konkrét-történetibb értelemben használva, de a kettőnek dialektikáját árnyaltan kidolgozó marxista stílustörténeti kutatásnak van igazán jövője. S ennek a feladatnak elvégzéséhez nyújt fontos segítséget Rónay György szép könyve is, elsősorban a klasszicizmus legjelentősebb korszakainak és alkotóinak művészi tudatát közvetítő gazdag szemelvényanyagával és értékes interpretáló megjegyzéseivel. (*Gondolat Könyvkiadó 1963.*)

CSETRI LAJOS

ROMANTIKA, SZIMBOLIZMUS

HORVÁTH KÁROLY ÉS KOMLÓS ALADÁR ANTOLOGIÁI

Mi a romantika? A múlt század „egyik legnagyobb hatású és jelentőségű művészi irányzata”; bonyolult, ellentmondásokkal teli jelenség, melynek azonban legeltérőbb változataiban is megfigyelhetők a közös vonások. „A romantika mindenekelőtt egy sajátos lelkialkatot és művészi attitűdöt jelent, amely sok vonásában közös valamennyi romantikus művésznél, de amelyből igen eltérő világnézeti állásfoglalások következhetnek a változó történelmi időben. A romantikus művészi magatartás és lelkialkat a művészi eszközök bizonyos rendszerét hozza létre, amely az alkotó érzülete és szándéka szerint igen különböző társadalmi hatást fejthet ki.”

Két fő típusát s a fejlődésben is nagyjából két ízet lehet megkülönböztetni a romantikának; az egyikbe „a korunkban az időszzerű társadalmi fejlődés irányában ható” művészek tartoznak, a másikba azok, akik „a kor valóságos küzdelmei elől a fantázia, az irracionális vagy a magánélet területére húzódtak vissza”; az egyik — a modern szovjet irodalomtudomány igen szerencsés, Gorkijtól eredő elnevezése szerint — az aktív, a másik a passzív romantika. Kettejük közt, Blagoj szerint, „a vízvázlasztó a romantikus író ilyen vagy olyan viszonya a valósághoz”.

A romantika, mint lelkialkat és mint ábrázolási módszer, időhöz a történelmi fejlődés egy bizonyos szakaszához, és bizonyos társadalmi föltételeihez kötött jelenség: a tizenharmadik század legvégétől körülbelül a következő század harmadik harmadáig terjed; kezdeteiben többnyire még együtt szerepel a klasszicizmussal, utolsó periódusában a realizmussal.

„Romantikára emlékeztető esztétikai jelenségek” azonban akadnak előbb is, utóbb is. „Ezek azonban csak a tizenkilencedik századi irodalomban alkotnak összefüggő rendszert a sajátos történelmi és társadalmi helyzet következménye-

ként. Nem beszélünk tehát »örök romantikáról«, mint a polgári irodalomtörténetírás szellemtörténeti iránya, de nem is tekintjük a romantikát a művészetekben időnként fölmerülő »antirealizmus« egyik válfajának, hanem a konkrét történelmi és társadalmi tényezők alapján kíséreljük megmagyarázni, hogy az adott korszakban a valóságnak miért éppen a romantikus művészi tükrözése alakult ki és vált uralkodóvá.”

Lényegében, és lehetőleg a szerző saját szavaival, ez Horváth Károly bevezető tanulmányának „elvi alapvetése”; az első fejezetben így határozza meg a romantika fogalmát s így határolja körül tárgyát is, földadatát is. Ismerteti utána a romantika előzményeit, kialakulását, fejlődésének szakaszait, majd rátér művészi sajátosságainak elemzésére. „Milyen jegyek alapján minősíthetünk egyes jelenségeket romantikusoknak?” Erre a „nem könnyű” kérdésre a válasz a következő: a romantikát jellemzi az egyéniség kultusza; a felfokozott életérzés, az élet teljes intenzitással való átélésének igénye, s ennek jellegzetes megnyilatkozása: a kalandok, változatos életfordulatok keresése; azután mint legfőbb érték és követelmény, az eredetiség, úgy is, mint nemzetiség, s úgy is, mint helyi szín; a népköltészet felfedezése; illetben a képzelőerő döntő szerepe; stílusban törekvés a festői és zenei hatásokra; a „groteszk”, vagyis a hangulati és jellembeli ellentétesség egyén és társadalom konfliktusának ábrázolása az egyén szempontjából; a társadalmi vagy személyes forrású melankólia; majd, a romantika másik, egészében inkább aktív szakaszában a konkrét társadalmi helyzet romantikus ábrázolása, a társadalmi felelősségtudat, a társadalmi összeütközések ábrázolására a jellem-kontraszt; együttérzés a természet egészével, az, amit Horváth János „lírai részvétnak” nevezett és bizonyos ünnepi pátosz.

Ezt követi a három legjelentősebb és leghatásosabb romantika, német, angol és francia vázlatos ismertetése; majd az olaszé; végül a romantika bemutatása a kelet-európai irodalmakban, olyan közös vonások és párhuzamok jelzésével, amelyek szinte kiáltva követelik az alaposabb összehasonlító-irodalomtörténeti vizsgálatot.

A könyv második fele kitűnően egybeválogatott szöveggyűjtemény, a romantikus elméletek és elvi állásfoglalások szinte teljes panorámája. Egészen teljes természetesen nem lehet; viszont ebben a terjedelemben ennél teljesebb aligha lehetne. Hogy magyar dokumentumok nincsenek benne — itt-ott föl is rótták ezt — az könnyen érthető; a „hiányt” a bevezető tanulmány ismételt jelzései nyomán ki-ki maga pótolhatja; s ugyanakkor szép kárpótlást nyújtanak a kelet-európai romantikák területéről vett, és nyilván sokak számára fölfedezésként ható szemelvények.

A sorozatnak, melyben Horváth Károly könyve megjelent, a kiadó szándéka szerint az a célja, hogy „föltérképezze” a világirodalom legjelentősebb áramlatait és stílustörékvéseit. Mint ilyen föltérképezés, a mű nagyon jó és nagyon megbízható. A romantika, mint „áramlat”, világosan áll előttünk. Mint „stílustörékvés”? Erre azt mondhatnánk, hogy igen is, meg nem is. A jellemző jegyek fölsorolása a lehetőség hiánytalan; kevésbé látjuk e jellemző jegyek „életét”, magát az élő romantikus „stílust”. De van-e egyáltalán ilyen? És ha van, hogyan lehet megfogni? Igaz, kapunk egy-egy találó, rövid elemzést is a bevezető tanulmányban; talán többet szeretnénk, s mélyebben behatolva a művek szöve tébe, zsigereibe; bár annak is tudatában, hogy az adott körülmények között majdnem lehetetlent kívánnánk; és hogy a szöveggyűjtemény nemcsak elvi állásfoglalások sorozata, hanem — mint ilyen — egyben stílárius példatár is.

Azonfölül pedig a sorozat, ahogy formája igen szerencsésen kialakult, bizonyos értelemben az olvasó közreműködésére is számít. A kötet végén álló „eligazító a szövegekhez” sokkal több, mint pusztán „eligazító”, amolyan bővített tartalomjegyzék; arra szolgál, hogy az olvasó maga igazodjék el a segítségével. Az „élményt”, és a tájékozódást végül is az teszi teljessé, ha a könyv elolvasása után az eligazító alapján még egyszer elolvassa a dokumentumokat, abban az összefüggés-rendben, ahogyan tanácsolják neki; utána mintegy „magától” meg tud felelni a kezdetben föltett kérdésre: mi a romantika, és milyen is a romantika. Persze voltaképpen mégsem „magától” vonja le a következtetést, hanem a

szerző tapintatos útmutatása nyomán: úgy, hogy a szerző a maga, szerényen és tapintatosan mintegy tartalomjegyzékre redukált, szintézisét — ezt a nagyon komoly, alapos és megbízható szintézist — vele is elvégezteti. Mindezt azért is hangsúlyozni kell, hogy ennek a szerényen függelékbe húzódott háromlapnyi vázlatnak ne csak a hasznát vegyük tudomásul, hanem tudományos értékét is érdeme szerint méltányoljuk.

S ha már az érdemeknél tartunk, utalni kell Horváth Károly nagy tájékozottságára éppúgy, mint tájékozódásának biztosságára, a bonyolult jelenségekben való világos, de szimplifikálás nélküli eligazodására; végül szemléletének kellő árnyalatosságára a jelenségek értékelésében, ahogy rámutat például az úgynevezett passzív romantika eredményeinek más társadalmi föltételek között aktívvá fordulására, vagy arra, hogy bizonyos stílárius vívmányait és lélektani fölfedezéseit az európai nagyromantika is hasznosította. Talán hozzátenném ehhez, hogy nemcsak a nagyromantika, hanem a modern költészet is. Tudjuk, hogy Novalistól és E. T. A. Hoffmanntól éppúgy vezetnek szálak a szimbolizmusig, sőt a szíirrealizmusig, mint Schellingtől a fiatal Gideig; vagy mint — némileg más „fekvésben” — Mickiewicz-től Lautréamont-ig, az „Ősök”-tól a „Maldoror énekei”-ig. Valamiféle kitekintésben esetleg ezekre a dolgokra is lehetett volna utalni: egy kicsit részletesebben megvizsgálni azt, hogyan visz út a romantikából a realizmusba, és hogyan a modern költészet, elsősorban a szimbolizmus felé. Az utóbbi felé például Nervalon, Baudelaire-on, Norwidon át; vagy a „mérhetetlen” Hugón át mindkét irányba: realizmus felé is, szimbolizmus felé is. Am lehet, hogy a határok illetlen kiterjesztése már bele se fért volna a megszabott keretekbe.

Egyébként — és ezt már nem Horváth Károly kitűnő könyvére vonatkozólag írom, hanem csak annak ürügyén kokárdázom meg — az effajta érdeklődés és vizsgálat félig-meddig az úgynevezett stílustörténet keretébe tartoznék, és azt hiszem, ez iránt irodalomtörténet-írásunkban, egész irodalomtörténeti szemléletünkben van valami idegenkedés; némileg olyasféle, amilyen egy időben az átmenetileg anatómia alá vetett összehasonlító irodalomtörténet iránt élt. Valóban semmi értelme sincs, hogy elmitizáljuk a dolgokat és „örök romantikáról” beszéljünk, vagy „örök klasszicizmusról”, esetleg „örök barokkról”; s az irodalomtörténet jelenségeiről valóban nem lehet akárcsak megközelítően kielégítő magyarázatot adni, ha nem „a

konkrét történelmi és társadalmi tényezők alapján". De nincsenek-e meg a stílusnak is a maga konkrét alapjai egy-egy kor valóságában; s nem olyan-e a stílus, mint valami nagyon finom és kényes mérőeszköz: rezdülései, elmozdulásai olyan örök egyelőre rejtett működéséről is hírt adnak, amelyek majd csak később fognak láthatólag is fölszínre törni? Aztán: az életérzések természetesen a kor valóságában gyökereznek; de nincsenek-e hasonló életérzéseknek hasonló kifejeződései, képei, jelzői, hasonlatai, metaforái — ahogy egy jellemző és tanulságos példaért csak a minap mutatott rá Komlós Aladár „Baudelaire olvasása közben” című tanulmánya záró szakaszában? S ha egyszer a tények fönnállnak, miért ne vennénk szemügyre őket?

Tény, hogy egy-egy stílus, vagy ma közkeletűbb szóval irányzat a történelem egy bizonyos szakaszában, bizonyos társadalmi föltételek következtében, egységesen, szervezeten, uralkodóan érvényesül; a romantika például nagyjában a múlt század első kétharmadában. Ugyanakkor azonban az is tény, és „természetes”, mint éppen Horváth Károly mondja, hogy „a romantikára emlékeztető esztétikai jelenségekkel a régebbi, illetőleg a tizenkilencedik század utáni irodalomban is találkozunk”; és ez nemcsak a romantika esetében van így. Gondoljunk a szürrealizmusra: Salvador Dalira például, s ugyanakkor a tizenhatodik századi Arcimboldi meglepő „szürrealista” kompozícióira; a modern líra némely merészsegeire, s ugyanakkor a tizenhetedik század elején Théophile de Viau híres „szürrealista” képsorozatára, a tornyon lépkedő ökörrrel meg a serényen odébb lépő fával. Nyilvánvaló, hogy nincs „örök szürrealizmus”; de hogy a művészet történetében föl-föllépnek időnként „a szürrealizmusra emlékeztető esztétikai jelenségek”, az is nyilvánvaló. Mi e hasonlóságok eredete, oka, magyarázata?

Hasonlóképpen: nincs valamiféle „örök trobar clus” és „örök trobar clar”, a kifejezésnek egyfelől világosságára, másfelől homályosságára való „örök” törekvés, és kettejük közt „örök” antagonizmus — valahogy olyasformán, ahogyan Fritz Strich beszélt klasszika és romantika „örök” birkózásáról — de tény, hogy bizonyos, időről időre föllépő hermetizmusok között rokon vonások észlelhetők, Maurice Scève és Mallarmé közt például. Mint ahogy vannak időről időre rokon mód föllépő „dekadenciák”, mikor a költők az „elátkozottság” és veszendőségérzés hangulatában élnek; s vannak ismét fegyelemre, harmóniára, egyensúlyra törekvő „klasszicizmusok”.

Mindezek mögött valami elvont, szellemi elv munkáját föltételezni sok egyéb ok mellett márcsak azért sem helyes, mert ezzel egyrészt óhatatlanul elmezhanizáljuk a fejlődést, másrészt nem magyarázunk meg semmit. E rokonságok természetesen nem ismétlődő azonosságok, hanem csak rokon jellegű változatok, de mint ilyenek, tények; tehát tényszerű, konkrét vizsgálatot kívánnak; a hasonlóságok is, meg a hasonlóságokban megnyilatkozó különbségek is. Vagyis, például: miért volt, miért lehetett Arcimboldi Rudolf császár udvarában „olyan”, vagy legalábbis „olyasféle”, amilyen korunkban Dali és más szürrealisták; s ugyanakkor miért, és miben nem „ugyanaz” mégsem; miben különbözik, miben *kell* is különböznie, minden tagadhatatlan hasonlóság ellenére, a „valódi”, „összefüggő rendszerként” jelentkező huszadik századi szürrealizmustól.

Konkrétábban, közelebb a témához, mely a kitérőre alkalmat nyújtott: közismert dolog, hogy számos alapvető különbségük mellett barokkban és romantikában bizonyos rokon vonások is vannak, olyannyira, hogy ezek bizonyos abszolutizálásával egyesek már-már egyenlőségi jelet tettek a kettő közé, a romantikát az „örök barokk” változatának, vagy fordítva, a barokkot az „örök romantikáéknak” vélték. Bizonyára mondaní sem kell, hogy történetietlenül, egyoldalúan és tévesen. Ugyanakkor az említett rokonságokat sem lehet tagadni. A Horváth Károly felsorolta romantikus jellegzetességek közül nem egy jellegzetessége a barokknak is. Egyéniség-kultusz (gondoljunk Corneille drámáira), fölfokozott életérzés, kalandok és változatos életfordulatok keresése (barokk regény), sőt még bizonyos melankólia és bizonyos groteszk is — mindez megtalálható a barokkban: kétségkívül, de egyúttal *mutatis mutandis* is; és a vonások megléténél nem kevésbé érdekes és fontos, hogy miben *nem* azonosak mégsem: hogy mennyiben színezi, módosítja, változtatja őket a más és más történelmi-társadalmi alap és helyzet. Minderről bizonyára fontos mondandói lennének — lehetnének — a kellő realitással megalapozott stílustörténeti vizsgálatnak. S egy ilyen vizsgálat ebben a könyvben, ahová bele sem férne — bizonyára! a romantika mivoltára vonatkozólag is gyarapítaná és még jobban árnyalná azokat a hiteles, megbízható és széles körű ismereteinket, melyeket Horváth Károly könyvéből nyerhetünk.

Mi a szimbolizmus? Erre a kérdésre sem könnyű felelni; nem tudtak rá egyértelmű választ adni maguk a szimbolis-

ták sem. „Ha egyenként megkérdeznénk a szimbolizmusnak mondott költőket, valószínűleg annyi meghatározást kapnánk, ahány a megkérdezett személy”, mondta találon egy szimbolista költő, Adolphe Retté. „De ha a kortársak mindegyike — folytatja ezt az idézetet Komlós Aladár — csak saját törekvését, illetve a törekvések tarka összevisszaságát látta is, a ma perspektívájából a sokféle egyéni igazság már kollektív mozgalomná olvad össze: azzá, melyet első szakaszában dekadens, a másodikban szimbolista mozgalomnak nevezünk. E mozgalom egyik törekvése támadó: harc a naturalizmus, parnaszizmus, pozitívizmus ellen. A másik tartalma: sóvárgás a transzcendensre, a lélek felszabadítása, álmok, vágyak, az elfojtott öntudatlan, egy irracionális érzékenység megszólaltatása, megfoghatatlan rezdüléseké, amiket csak az intuíció pillanthat meg, a meghatározhatatlant, elmosódottat jelentő *indécis* szó fejezhet ki, s az is inkább csak sejtethet.”

Természetesen ennek az iránynak is megvan a maga társadalmi alapja, megvannak a történelmi-társadalmi föltételei. „A dekadencia, illetve szimbolizmus megszüléséhez egy új lelkiállapot kellett, s ezt az 1870-es francia vereség hozta meg” — írja Komlós Aladár, és utal Alfred Poizat-ra, aki a francia romantikát is, szimbolizmust is arisztokratikus reakciónak minősíti, s azt a különbséget látja köztük, hogy amaz egy győztes, emez egy legyőzött nemzet reakciója.

Hogy a szimbolizmus létrejöttéhez „új lelkiállapot” kellett, az vitathatatlan; hogy kialakulását előmozdította, meggyorsította az 1870-es vereség, az nagyon valószínű. De a szimbolizmus — és főként az úgynevezett „dekadencia” — kezdetei jóval a vereség előttre nyúlnak. Néha úgy látszik, mintha ez az irány és hangulat közvetlen folytatása volna a romantikának; az átmenet abból ebbe elég jól nyomon követhető az olyan „közömbös” költőknél, akik félig-meddig még, és félig-meddig már nem romantikusok, mint a már említett Nerval, Baudelaire, és valamivel később a lengyel Norwid. Az új költői életérzés és látásmód föltétele, az új lelkiállapot már jelentkezik valamikor az ötvenes években; a hangulatváltozás első és valószínűleg döntő dátuma, már amennyiben az irodalom fejlődésében határozott dátumok egyáltalán vannak, 1948, illetve 49 lehet: az „aktív” romantikák derékba törése a forradalmak bukásával, a „népek tavaszának” elfagyásával.

A folyamat lassú mozgással, de nyomon követhetőleg halad „a szimbolizmus ősein” át, hogy Komlós Aladár nevezi őket, kiteljesedése felé, amikor, egy idő-

re, az európai költészet uralkodó jelenségévé válik. Aligha véletlen, hogy ez a folyamat, s elsősorban az „új lelkiállapot” szintén jól észlelhető kiformálódása, párhuzamos, egy társadalmi, történelmi, sőt gazdasági folyamattal: a mind zavarosabb kapitalizálódással, s az élet ezzel összefüggő, mind erőteljesebb urbanizálódásával.

Blagojnak a romantikával kapcsolatban tett, idézett megjegyzését a valósághoz való viszony „vízválasztó”, meghatározó voltáról alighanem általánosságban is érvényesíthetjük: egy-egy irodalmi, költői irány „mibenlétét” többnyire erősen meghatározza, mindenestre nyomatékosan jellemzi viszonya a legáltalánosabb értelemben vett valósághoz: valóságélménye. A romantikának, s elsősorban az úgynevezett nagyromantikának, minden jel szerint, általában organikus, összefüggő, szerves valóságélménye volt; a szimbolizmus ezzel szemben szakadozott, atomizálódott. Amaz inkább folyamatban élt és érzett, emez inkább pillanatokban. Amaz még érzékelte az emberéletnek a természethez igazodó ritmusát, emez már jobbra a természettel való közvetlen kapcsolat nélkül, az új nagyvárosok mesterséges világában élt. Amaz mintegy hegytetőről pillantott végig egy elébe táruló tágas tájon, vagy hosszú vándorúton haladt át rajta, emez csak elvétve érintkezett vele, s inkább extatikus látomásokban csodálkozott rá, vagy sejtette meg. A szimbolizmus „föltételei” közt nyilván ott kereshetjük az emberi életformák, és az emberi élet környezetének meglehetősen hirtelen bekövetkezett megváltozását is.

Tudjuk, és Komlós Aladár is hangsúlyozza „Szimbolizmus és romantika” című fejezetében, mennyire hatott az irányra a német romantika, és annak filozófiája. De hogy a világ objektív valóságában kételkedő bölcslet éppen most hatott ilyen erősen, s ráadásul ekkora késéssel, annak egyik magyarázata az is lehet, hogy e hatás „föltételei” most értek meg: most alakult ki, minden bölcsletet megelőzőleg, egy olyan élet-hangulat, jórészt a már említett történelmi-társadalmi tényezők következtében, amely mintegy igazolásul, elméletül, esetleg csak kézenfekvő, kész megfogalmazásul, e filozófiai bizonyos gondolatait átvette, mindegyikre keresve sem lehetne tipikusabb példát találni a fiatal André Gide-nél, aki maga is buzgó látogatója volt Malarmé híres kedd estéinek. Mint egy későbbi visszaemlékezésében mondja, ebben a korai korszakában — az „André Walter”-ében — nemcsak hogy „szerette az olyan szavakat, melyek teljes szabadságot hagynak a képzeletnek, mint *incertain, infini, in-*

dicible”, hanem a külső világ egyáltalán szinte minden jelentőségét elvesztette számára; nem bízott benne, és csak úgy merészkedett a külső, látható és érzékelhető világra, „mint törekény jégre, mely minduntalan beszakadhat alatta”. Az életérzés „esprit flottant”-ja valósággal vonzza igazolásával azt a német romantikus-idealista filozófiát, mely aztán a maga részéről csak táplálja és tovább fokozza ezt az életérzést. S ha már Gide-nél tartunk, hadd idézzük még egy jellemző mondatát ebből a szimbolista korszakából. „A táj, ahelyett, hogy elvonná figyelmemet önmagamról, reménytelen módon mindig fölölti szálamas lelkem formáját” — jegyzi föl naplójában 1891 júliusában, belgiumi utazásán. Nem lehetne-e ezt a mondatot, tompítottabb fogalmazásban, akár Verlaine mintegy húsz évvel korábbi „Belga tájképei” elé is mottóul írni?

A gazdag, jól és sokoldalúan válogatott, áttekinthetően csoportosított dokumentumok ebben a kötetben is bőségesen igazolják és támogatják a bevezető tanulmány megállapításait. Különösen jól világít rá a szimbolizmus egyik leglényegesebb vonására, mindarra, ami benne transzcendens törekvés, egy Brju-szovtól vett hosszabb idézet, 1903-ból, „A titkok kulcsai” című művéből. „Értelmi formák és oksági gondolkodás nélkül” ismerni meg a világot, valami közvetlen, „költői” ismerettel: ez volt valóban a szimbolizmus legfontosabb törekvése, s épp ezzel jelenti a költészet történetében a nagy fordulatot. S ugyancsak a lényegre tapint rá Brunetiére is egy 1839-ben írt tanulmányában: a naturalizmus, mondja, a világ felszínét ragadja meg, a pusztá külsőséget; a szimbolizmus viszont a dolgok mögé. Lényegileg akar hatolni, mégpedig úgy, hogy túlmegy a természet pusztá — naturalista — megfigyelésén, és interpretálásához saját magából, az emberi lélekből adja hozzá az elveket, a természet és ember közt meglevő megfelelések, korrespondenciák alapján. Ennek eszköze, módszere a szimbólum. „Amit a hasonlat vagy az allegória megkülönböztet, feloszt, szétválaszt, hogy egymás után fejezze ki, azt a szimbólum — ellenkezőleg — egyesíti, összekapcsolja, egy és ugyanazon dologgá ötvözi.” A szimbolista líra, s egyáltalán a modern líra „megértésének” feltétele tehát nem a szimbólumban létrejött szintézis szétfejtése, elemeire bontása, a logikai okfejtések alacsonyabb hatványára való redukálása, hanem az „egy és ugyanazon” dolognak a maga hatványán való megragadása, a kép képi „tartalmának” tudomásul vétele, benne foglalt, de mintegy szintetikus formában benne foglalt „jelentésével” együtt. Mint

Komlós Aladár írja: „Hiába megannyi poétikai terminus technikus, mindez nem pótolhatja a szimbolista vers közvetlen szemléletét és átélését.” S példaként utal Ady versére, a „Az Ős Kaján”-ra, „amely mítoszszerű képből ábrázolja az élet vagy költészet hatalmát az ember fölött (a szimbolista vers polivalenciájára jellemzően Ady magától a versről ily kétértelmű magyarázatot)...”

Hogy a szimbolizmus mennyire kapcsolatos a valósághoz való viszonyban a fejlődés egy adott szakaszában való megváltoztatásával, megrendülésével, szinte válságával, az némileg abból is sejthető, hogy a visszahatás ellene épp e „valóság”, élet, életszomjúság felől és nevében történt, naturalizmus, vitalizmus, dinamizmus különféle változataiban, s úgy, hogy a német romantika és romantikus-idealista bölcsélet hatásait más hatások és ösztönzések váltották föl, például Withmané, vagy Nietzscheé.

Uralkodásának mintegy húsz-harminc éves szakasza után a szimbolizmus fokozatosan kihamvadt, elvértelenedett. De — írja Komlós Aladár — „ha dagálya viszszahúzódott is, az irodalom megtermékenyült tőle. Ma már méltányosak lehetünk iránta. Eszre kell vennünk, hogy egy többnyire lélektelen költészetet detronizált, s a művészet általános nagy megújulását és elmélyülését indította el... A szimbolista iskola a múlté, de ma már látnivaló, hogy roppant áttörés volt a lélek értelem-meg-nem világította, titokzatos rétegei felé, s ellenfelei is jórészt az általa tört úton járnak. A költők ma is a szimbolizmust folytatják, mikor élményeiket nem nevezik meg, hanem lefordítják a képek nyelvére...”

Tanulmányát, mely a századvég és századforduló európai és magyar irodalmával való alapos és együttérző foglalkozás szép, valóban kiértett eredménye — tegyük hozzá, a költészet dolgaiban elsősorban illetékes költő munkája, tudományosságában is — Komlós Aladár ezzel fejezi be: „A szimbolizmusnak csak egy, még le nem küzdött nagy veszedelme van: az, hogy együtt jár vele a költészet és a szélesebb közönség közötti szakadék kitágulása. A modern vers magános emberek furcsa látomásait közli, mindnyájunk szenvedései és vágyai helyett. A feladat, melyet csak ritkán sikerül megoldani: modern költőség és mindenkire szólás egyesítése.”

Ehhez a záró megállapításhoz csak két megjegyzést szeretnék hozzáfűzni. Az egyik: éppen Komlós Aladár könyve — ez is, az Irodalomtörténeti Füzetek sorozatában megjelent hasonló témájú is — s egyáltalán az effajta könyvek járulnak a leghatásosabban hozzá ahhoz, hogy az a bizonyos szakadék minél ke-

vésbé legyen mély. — A másik: vajon az a szakadék valóban akkora „veszedelem” volt-e, s az a „szélesebb közönség”, amely a szimbolizmust oly fölháborodva fogadta, nem egyszerűen az a kispolgárság, az a kispolgári ízlés volt-e, amely mindenütt és mindenkor öklét rázza minden igazi, hiteles művészetre, s kivált minden újra a művészetben, akár Baudelaire-nek vagy Debussynek, akár Ady-nak vagy Bartóknak nevezik? Ha „dac és kihívás” volt ez a művészet, és szakadékot vágott, jogos dac és jogos kihívás volt, művészi tünete „annak a dacnak és kihívásnak — írja Illyés Gyula egy a kötetben is idézett cikkében — mellyel ezek a költőnek, szellemnek és jellemnek egyaránt nagyszerű emberek a tizenkilencedik század földhözragadt polgári észjárásával ujjat húztak”. A híres,

sokat kárhoztatott szimbolista „homály” a szellem védekezése is volt az Ohnet-k, és főként az Ohnet-kért rajongó ízlés ellenében.

A szimbolizmusra is áll, amit Stendhal mondott egy helyütt az új szépségről. „Annak a száz embernek, aki tízmillióból megérti az olyan új szépséget, mely nem pusztán utánzata vagy tökéletesítése a tömeg által már megértett szépségnek, húsz vagy harminc évre lesz szüksége, hogy meggyőzze az utána következő húszezer legérzékenyebb lelket arról, hogy az új szépség valóban szép.”

Ami közel egy századja „száz emberrel” kezdődött, ma már a költészet anyanyelvén. S anyanyelvét mindenki érti, hacsak nem süket. (*Gondolat Könyvkiadó* 1965.)

RÓNAY GYÖRGY



Szántó

Szántó Piroska rajza