

TANULMÁNY

SZÉLJEGYZETEK LUKÁCS GYÖRGY VILÁGIRODALMI TANULMÁNYAIHOZ

A *Világirodalmi Lexikon* közelmúltban megjelent első kötete hátsó borítólapján népszerűsíti Babits szép gondolatát a világirodalomról, amely úgy válik láthatóvá az egyes nemzeti irodalmakban, „mint szél a hullámozó erdőben”. Nem az a fontos (ami Babits álláspontja nyomán késhegyig menő viták tárgya lett a két világháború között), hogy a belső meghatározottságot, vagy a külső hatásokat tartjuk-e döntőnek, hanem, hogy e kölcsönös kapcsolatot sose tévesszük szem elől, elkerülendő mind a provincializmus, mind a kozmopolitizmus veszélyét. Kis népek tudatában mind a kettő könnyen lábra kaphat; a túlzó bezárkózástól és a kritikátlan befogadástól irodalmunk legnagyobbjai mégis mentesek maradtak. S ahogy e két hiba is közös gyökerű, egyfajta korlátoltságra vezethető vissza, ugyanúgy a pozitív előjelű hazafiság és világpolgárság is egyetlen gazdag szemlélet két oldala. Lukács György a Gottfried Kellerről szóló tanulmányban idézi az általa oly nagyra becsült svájci-német író szavait: „Valamint az ember csak akkor ismerheti embertársait, ha önmagát ismeri, s önmagát csak úgy ismerheti meg, ha másokat kiismer, miként mások hasznára csak úgy lehet, ha rendben tartja önmagát, s boldog csak akkor lesz viszont, ha másoknak hasznára van, ugyanúgy egy nép is akkor lesz boldog és szabad, ha nem érzéketlen más népek szabadsága és becsülete iránt, másrészt megint csak akkor munkálkodhat e nemes érzület szellemében, ha előbb saját ügyeit kellőképpen rendbe szedte.” Nem véletlen tehát, hogy irodalmunk legnagyobbjai Kazinczytól Németh Lászlóig „vigyázó szemüket” az európai fejlődésre vetve alakították ki felfogásukat. Számukra a világirodalom példa és biztatás volt, de mindig a magyar irodalom szempontjából.

Lukács György vizsgálódásai sem szűkebb értelemben vett világirodalmi kutatások, hanem az ő esetében filozófiai-esztétikai útkeresésének állomásai, igazolói. Félreérthetetlenül utal erre maga is az előszóban: „Számomra a világirodalom elsősorban nézőpont volt; olyan költői tartalmak és formák felkutatása és elemzése, amelyek nélkülözhetetlenek mai valóságunk igazi, mélyreható megértése szempontjából.” Aztán néhány sorral lejjebb: „...ez a könyv, bár legaláltalánosabb nézőpontjai egységesek, különböző időben, különböző körülmények között létrejött egyes cikkek gyűjteménye. Ez okozza, hogy sem a tárgyalt témák nem mentesek napi szempontoktól, sem a tárgyalás módja, terjedelme stb. az alkalmosszerűségtől.” Ennek ellenére a Gondolat Kiadó által két kötetben megjelentetett világirodalmi tanulmányok egyáltalán nem hatnak illusztrációként, hanem önálló, szerves és sokoldalú koncepció bontakozik ki belőlük az európai irodalmak fejlődéséről. Ellenében a Lukács György *Válogatott Művei* sorozat első darabjával (*Művészet és társadalom*), amely Lukács egész fejlődését bemutatja az 1908-ban írt *A modern dráma fejlődésének története* fejezetétől a hatvanas évekig (*Az esztétikum sajátossága*), a *Világirodalom I–II.* csak már marxista korszakának termékeit gyűjti össze, tehát a 30-as évektől írt tanulmányait. (A korábban keletkezettek közül, szinte csak mu-

tatóban, a függelékben olvashatunk néhányat; Sterne-ről, Stormról, Hebbelről, Strindbergéről.)

A kötetek többségét, súlyát adó tanulmányok nagyjából egyidőben keletkeztek (Heine, Balzac, Stendhal, Tolsztoj — 1935, Scott — 1937, Goethe — 1936—40, Keller — 1939, Zola — 1940, Dosztojevszkij — 1943). Ezekben az években Lukács a Szovjetunióban élt, ahol ekkoriban kezdett kialakulni a marxista esztétika. Pontosabban ekkor lépett második szakaszába a szovjet irodalomtudomány. A legújabb periodizáció szerint (*Szovjetszkoje lityeraturovegyenyije za 50 let. Leningrád, 1968.*) ugyanis három fő szakaszt különíthetünk el az orosz-szovjet irodalomtudomány fejlődésében. Az első (1918—1935) az elvi alapvetést jelenti, de úgy, hogy 1930-ig még a formalisták voltak a hangadók. A második korszakot (1935—1955) már kialakult szocialista viszonyok között a dogmatizmus szelleme torzította. A harmadik periódus, mely napjainkig tart, igyekszik pótolni az előző évtizedek mulasztásait. Nos, Lukács György bekapcsolódása a szovjet kritikái, irodalmi életbe éppen azokra az évekre esik (1933—36), amikor már eldőlt a harc a formalisták rovására. (Formalistákon az ún. OPOJÁZ-kör tagjait értem, Sklovszkij, Tinyánov, Zsirmunszkij iskoláját.)

Mivel a harmincas évekre a formalizmus eltűnt, ezért Lukács főleg az ún. vulgáris szociologizmus túlzásaival találta magát szembe, s ezekkel vette fel a harcot. De ez nem jelenti azt, hogy nem ismerte az orosz formalizmus eredményeit. Épp így válhatott az ő munkássága mintegy összegzőjévé a szovjet fejlődésnek; formaérzékenysége semmitől sem állt olyan távol, mint a formalizmustól, de a marxista tükrözési elméletre alapított irodalomfelfogása mentes volt a vulgáris szociológia túlkapasaitól. Lukács György érdeklődése Sterne iránt párhuzamos volt az orosz formalizmus, személy szerint Sklovszkij koncepciójával. Sklovszkij egy Sterne—Tolsztoj—Joyce vonalat lát a modern próza fejlődésében. Sterne örökségének érvényesülése Tolsztoj prózaművészetében egyértelmű (számtalan levél, naplórészlet igazolja), azt viszont csak később kockáztatja meg Sklovszkij, hogy Tolsztojtól egyenes út vezet Joyce-ig. Egri Péter *Alom, látomás, valóság* című könyvében hivatkozik Lukács Györgyre, aki felhívta figyelmét Tolsztoj belső monológjainak és Joyce regénytechnikájának összefüggésére. Az eltérés csak abban van, hogy Tolsztoj egészen korai műveire gondol Sklovszkij, az önéletrajzi trilógia előtt született naplótöredékekre, *A tegnapi nap történeté-re*, mint a tudatáram első megvalósulásaira. Sklovszkij formalista prózaelmélete a keretes elbeszéléstől eredezteti a regényt, s a további fejlődés útját az önálló novellákat magukba foglaló hosszabb elbeszélő művekben (pl. Don Quijote) látja, hogy aztán a XVIII. századi angol regényben találja meg a műfaj kiteljesedésének kiindulópontját. Lukács szintén a XVIII. századi angol realistákra vezet vissza pl. a tolsztoji regény derűs totalitását, de a korábbi fejlődésnek történelmi-társadalmi magyarázatot ad a *Wilhelm Meister vándoréveinek* kapcsán, melyben Goethe „megkísérli, hogy visszatérjen a regény legősibb formájához, amelynek cselekményvezetése igen laza, és közbeiktatott önálló novellák szakítják meg avégből, hogy a társadalmilag rendkívül bonyolulttá vált tartalmat elbeszélői szempontból megfelelően fejzhesse ki”.

A Tolsztoja-tanulmány végén Lukács csak futólag érinti azokat a szálakat, amelyek a szocialista realizmust Tolsztojhoz fűzik. Persze 35 évvel ezelőtt nem is volt még nyilvánvaló, hogy ennek milyen negatív következményei is lesznek. Hiszen a sematizmus időszakában példa gyanánt inkább csak módszere és regényformája hatott, a kizárólagosság erejével. És talán szemlélete is, amellyel elvetett minden olyan művészetet, mely nem közvetlen nevelő, erkölcsnemesítő hatású. Érdekes, hogy bár Tolsztoj élesen kikelt az újabb irányok (szimbolizmus, impresszionizmus) ellen, a századforduló művészete és az új idealizmus sokat merített belőle. Tolsztojtól tehát nemcsak a szocialista realizmushoz vezet út, hanem a legkülönbözőbb modern irányzatokhoz is, mert, amint Lukács György írja, „ilyen tartós nemzetközi siker, mely mind a mai napig tart, nem következhetett volna be, ha a különböző irodalmi irá-

nyok hívei Tolsztoj művében értékes érintkezési pontokat nem találtak volna, vagy legalább nem vélték volna találni". A rendkívül szűkre méretezett Dosztojevszkij-tanulmány esetében (melynek rövidségével kapcsolatban Lukács a korabeli lehetőségekre céloz előszavában) még indokoltabb lett volna erről beszélni. És nem is a XX. századi regény, a modern lélekelemzés szempontjából, hanem elsősorban az orosz szimbolizmusra tett hatásáról. A legáruzkodóbb tény persze az, hogy Dosztojevszkij Alekszej Karamazovot Vlagyimir Szolovjovról, az orosz szimbolizmus majdani nagy misztikusáról, a kiváló költőről és filozófusról, a vallási forradalom meghirdetőjéről mintázza. A századfordulón az orosz szimbolizmus olyan korifeusai, mint Blok, vagy Belij új szlavofilségükkel Dosztojevszkijre mennek vissza. Merezskovszkij koncepciója, mely szerint az ősi és szent Moszkvával szemben Pétervár az Antikrisztus-Péter teremtményeként valami ördögi csábító, az erkölcsök romlásának forrása, Dosztojevszkij Kamasz-ából származik. (I. Péterrel szemben Merezskovszkij a középkorias, rajongó eretnekekhez, raszkolnyikokhoz vonzódik, a szláv gondolatot megtestesítő Alekszejhez, éppúgy, ahogy Dosztojevszkij a *Félkegyelmű*-ben elveti a kortárs kapitalizmust és eszménye a *Karamazov testvérek* Zoszima sztárece, s ennek tanítványa, Alekszej lesz.) Nem véletlen hát, hogy amikor 1892-ben Merezskovszkij megírja az orosz szimbolizmus manifesztumát, elődök gyanánt Verlaine, Poe és mások mellett nagy előszeretettel hivatkozik a klasszikus orosz irodalom örökségére, Turgenyev stílusának impresszionista jellegére, Tolsztoj, Dosztojevszkij miszticizmusára.

A Dosztojevszkij-tanulmány néhány igen érdekes problémát vet fel; pl. a szereplőknek önmagukkal folytatott lélektani kísérleteit. „A nagy próbatétel, vajon Raszkolnyikovban megvan-e a lelki rátermettség arra, hogy Napóleon legyen? A konkrét tetteiből lélektani kísérlet lesz. Igaz, olyan kísérlet, melynél a tét a kísérletező egész lelki és erkölcsi léte...” Többnyire magános emberek önkísérletei ezek. „Olyan embereké, akik abban, ahogy az életet, környezetüket, önmagukat érzékelik, teljesen önmagukra vannak utalva, akik éppen ezért olyan bensőséges erővel élnek önmagukban, hogy a másik lelkivilága örökké »terra incognita« marad számukra. A »másik« csak idegen és fenyegető hatalomként létezik a számára, mely vagy őt igazza le, vagy ő maga válik leigázottá...” Minél szélsőségesebb a befelé fordult individualizmus, minél inkább, minél teljesebben támaszkodik csakis önmagára az én, annál jobban megerősíti magát a külvilág felé, kínai fallal zárkózik el az objektív valóságtól, s annál tajtalanabbá válik belül. A *Kamasz* Dolgorukija, Raszkolnyikov ilyen fejlődése természetesen valóban a polgári individualizmus csődjének megjelenítése. Lukács György gondolatmenetére ismerhetünk az egyik legújabb monográfiában (Etov: *Dosztojevszkij*. Moszkva 1968.); „Az egyéni lázadás törvényszerűen vezet el a társadalom és a személyiség kapcsolatának megszakadásához, a világnak »én«-re és az »összes többi«-re való felosztásához. A világirodalomban először mutatta meg Dosztojevszkij az elidegenedés tragikumát ilyen élességgel és mindent felölelően.”

Akár Balzacról, akár Tolsztojról, akár Flaubert-ről, vagy Zoláról esik szó a két kötet darabjaiban, Lukács mindenütt igyekszik elhatárolni a múlt századi polgári regény két nemzedékét. Az ő szemében feltétlenül Balzac, Stendhal, Tolsztoj a jelentősebb, nagyobb szabású művész, míg Flaubert, Maupassant elvesznek a magánérdeklődés problémákban, a részletek virtuóz festésében. Balzac és Stendhal nyilvánvalóan egészen más, mint Flaubert és Maupassant, de nemcsak azért, mert ez utóbbiak nem élték át a kor valamennyi fontos problémáját, hanem azért is, mert Balzac, Stendhal művészetében még sok romantikus vonás él. Náluk még érdekes a cselekmény, nagyszabásúak a hősök. Ezzel szemben a század végén Tolsztoj és Zola egyaránt arra törekednek, hogy az olvasó érdeklődését elvonják a meséről, s helyette a részletek, a pszichológiai ábrázolás felé irányítsák. Ezért van az, hogy Tolsztoj kései alkotásai (*Kreutzer szonáta*, *Iván Iljics halála*) az eseményeket analitikus módon mondják el, tehát a befejezést, a művek megoldását ismerjük már a történet elején. (Az már írói kvalitások függvénye, hogy Tolsztoj mégis mindig érdekes tud maradni, Zola ellenben olykor fárasztó és unalmas.)

Lukács egyébként maga is gondosan elemzi Stendhal művészetének romantikus jegyeit: „Nem irodalomtörténeti paradoxonhajszolás hát, hanem magának az osztályfejlődés dialektikájának gondolati visszatükrözése, hogy Stendhalt, a nagy realistát olyan írók mellé állítjuk, mint Schiller és Hölderlin. Bármilyen nagy is az ellentét köztük az alkotói módszerek összes kérdéseiben (aminek a francia és német társadalmi fejlődés különbözősége az oka), éppolyan mély az alapkoncepció rokonsága. A schilleri elégia hangja: »ez a szépnek sorsa a földön«, felcsendül abban a zenében is, amellyel Stendhal Julien Soreil a vesztőhelyre kísérte, Fabrizio del Dongót pedig a kolostorba.” Holott stílus tekintetében Stendhal Tolsztoj mellett talán a világirodalom legjellemzőbb realistája. A regényírás előtt a *Code Civile*-t olvasgató, a körzővel, vonalzóval alkotó Stendhal nyelve tudatosan száraz, szürke. (Ezért kéri számon Balzac Stendhal stílusán Chateaubriand nyelvi ékességeit.) „A ténybeli hitelességre törekvésből és a mérsékelt stilizálásból következik (de az ember megkötöttségének felismerésével is harmonizál) egy általános esztétikai jellegzetesség; az ábrázolás szintje, az úgynevezett stíluszint nem emelt, nem fennkölt, mint a klasszicizmusban és a romantikában” (Barta János). A középszerű előadásmód, a szándékolt középtónus, egyszerűség, szűkszavúság lesz majd Flaubert, Csehov jellemzője is. Más egyéb történelmi-társadalmi kritériumok mellett éppen így lehet elkülöníteni a XIX. századi polgári realizmust a megelőző romantikától és a reá következő szimbolizmustól. Stendhal, Tolsztoj, Maupassant stílusa nem akar önálló hatást elérni, mint a romantika (Horváth János elemzi ezt szépen Vörösmarty stíloromantikájáról szólva), vagy a szimbolizmus, amely pl. Mallarménál az önértékű szót emeli az eszköz-szó fölé.

Lukács Flaubert kudarcát arra vezeti vissza, hogy nem volt kialakult, megalapozott világnézete, amely pedig elengedhetetlenül szükséges volna a regénykompozícióhoz. (Ez a gondolat a *Művészet és társadalom* című kötet *Elbeszélés vagy leírás* című tanulmányából való, mely tárgyát illetően legalább annyira beillett volna a világirodalmi kötetekbe.) Hogyan áll a helyzet Tolsztojjal? Hiszen kétségtelenül rendelkezett egy nagyon is egységes, bár idealista alapú világnézettel. Úgy gondolta, hogy a vallás alapján történő erkölcsi tökéletesedés útját kell járnia az emberiségnek. A kérdés mármost az, mi ér többet a regénykompozíció számára: egy kialakulatlan, bár materialista világnézet, amilyen a Flauberté volt, vagy egy végig gondolt, filozófiailag mély, de idealista világlátás, amilyen a Tolsztoje? (Vagy talán erre is vonatkoztatható Lenin mondása: többet ér egy okos idealista, mint egy buta materialista?) Lukács György csak annyiban érinti ezt a kérdést, hogy kimutatja: a Flaubert-féle modern realizmus fő élménye a csalódás, amelytől Tolsztoj mentes marad, mert nem a világot, hanem az egyént teszi felelőssé a kudarcért, s persze megmenti ettől a csalódástól a természettel, a néppel, a paraszti szemlélettel való összeforrottsága. (Az már más kérdés, hogy a Lucien de Rubempré-féle illúzióvesztést Tolsztoj egyik-másik hőse is átéli, pl. Andrej Bolkonszkij.)

Lukács György tanulmányainak lényeges vonása, hogy egységes szemléletük szinte összefüggővé teszi őket. Az egyikben elkezdett gondolatmenet a másikban folytatódik. Lukács, Goethérol értekező, utal arra, hogy a *Wilhelm Meister tanulóévei* a Balzac-féle koncentráltabb, drámai jelenetekre építő szerkezetet előlegzi. Balzac a maga drámaibb szerkesztésmódjával kapcsolatban Walter Scottra hivatkozik, pedig a drámai elem eluralkodása a regényben legalább ennyire Goethe hatása. (Schiller és Goethe már Balzac előtt megjósolta, hogy a XIX. századi regény drámai, a dráma pedig epikus lesz.) Sőt, Lukács a dráma epikusvá válásának legfőbb állomását a *Faust*-ban látja. (Legalább ennyire indokolt volna erről beszélni a Wallenstein-trilógia esetében.) A XVIII. századi regényhez és a par excellence romantikus Hugóhoz képest Balzacnál a mese kerekesebb, drámaibb, a katasztrófákat időben és térben egy pontban súrítja. Így keres védelmet — mondja Lukács György — a modern polgári élet szétfolyó alaktalanságával szemben. Balzac ezért javasolta a *Pármái kolostor* elejének és végének elhagyását, és éppen ebben volt vitája Stendhallal, aki voltaképpen életrajzokat írt. A Balzac-regények

drámai jellege azzal a következménnyel is járt, hogy az egyes hősök nem tudják kiélni magukat egy-egy regényben. Lukács ezzel adja magyarázatát az *Emberi Színjáték* ciklusformájának. A gondolathoz annyit tehetnénk hozzá, hogy a regény drámaivá válása egyáltalán nem fejeződött be Balzaccal. Sőt, Dosztojevszkijnél éri el csúcspontját ez a folyamat. Gondoljunk csak a *Karamazov testvérek* 50—60 oldalas párbeszédeire, a néhány főszereplőre koncentráló, rendkívüli feszültségű kiindulóhelyzetekre, a hallatlanul heves összeütközésekre, s főleg arra, hogy Dosztojevszkij regényeiben alig van más, mint párbeszéd és belső monológ. Dosztojevszkij „vaksága” is erre vezethető vissza; a természet, a külső környezet éppúgy nem érdeklik, mint a csak hőseire koncentráló drámaíró. Valami elemi módon drámai látásról van itt szó, amit már a *Szegény emberek*-ben is észrevehetünk. A levelekben elmondott történet szuggesztivitását, drámaiságát az első személyes előadás biztosítja. A kései nagy regények drámaiságát az egyes karakterekben megnyilvánuló engesztelhetetlen világnézeti küzdelem adja. Dosztojevszkij regényei drámaiságának egyik forrása a Bahtyin által hangoztatott polifónia. Ez abban nyilvánul meg, hogy az egyes szereplők hangjai függetlenek a szerző kevésbé hatásos, száraz és közlő színezetű hangnemétől. A drámaiság kulcsa éppen az, hogy ez a többszólamúság függetlenedik az író eredeti koncepciójától. Ilyen értelemben nemcsak Dosztojevszkij hősei végeznek önkísérleteket, hanem maga Dosztojevszkij is valami ilyesminek veti alá magát, amikor regényhősei szinte elszabadulnak és a maguk törvényszerű útját járják be, már-már teremtőjük szándékától függetlenül. Jól megfigyelhető ez a *Félkegyelmű* esetében. A mű alap gondolata az (a kortárs szocialistákkal szemben kielezve, akik haszontalannak ítélték az egyéni jót), hogy a világon a legfontosabb a jóság, az együttérzés és a szeretet. Ez az eszme Dosztojevszkij szándéka ellenére megbukik a regényben, hisz Miskin tökéletes vereséget szenved. Nemcsak azért, mert ártatlan áldozatával nem sikerül feltámasztania Nasztaszja Filippovná-t és mert nem tudja a maga elveit környezete uralkodó meggyőződésévé tenni, hanem azért is, mert Dosztojevszkij a Krisztus-párhuzammal sem képes eléggé felemelni hőseit. Minden tisztelünk és rokonszenvünk e magas moralitású Don Quijotéé, de mégsem tud pozitív, megvalósítható program lenni számunkra. Miskin Svájc-ból gyógyultán tér vissza Oroszországba, de a regény utolsó lapjain megint kitör rajta régi betegsége, és valóságos idiótaként térhet vissza Svájcba gyógyulni, vagy meghalni. A kör bezárul, s ez a csodálatosan arányos szerkesztés húzza alá a herceg sorsának egyetemeségét, az egyéni jótett hiábavalóságát.

A két tanulmánykötet legjobb darabjai talán a német irodalommal foglalkozók. A Thomas Mann-tanulmányban például a József-tetralógia és a Félix Krull párhuzamos elemzése igazi remeklés. De hivatkozhattunk volna a Heine-, Goethe-, Keller- vagy Lessing-tanulmányra is. Külön érdekesség a függelékben közölt Storm-tanulmány, amely sajátos színfoltot jelent lírai részleteivel, hajlékony stílusával, beleélelőkészségével. Persze a későbbi tanulmányok is magukkal ragadnak olykor nagyvonalú párhuzamokkal, szilárd gondolati vázokkal, kérlelhetetlen logikájukkal. Egyetlen példát hadd idézzünk, amikor Lukács a romantikus líra történelmi-társadalmi problémáit fejtegeti a *Heine mint nemzeti költő* című tanulmányban: „A romantikus líra belső dialektikája az a lappangó tudat, hogy az embernek a természettel való egysége csupán szubjektív óhajok és remények bevetítése a természetbe, hogy az ember és a természet e megálmodott egysége mögött valójában ott lappang a természet közönye az emberi vágyódás iránt. E kegyetlen közöny hangsúlya megint a kapitalista törvények embertelenségének valamilyen tudattalan, ugyancsak romantikus bevetítése a természetbe.” Lukács az előszóban nyomatékosan céloz a tanulmányok keletkezésének idejére és körülményeire. Pedig ezeknek kevés nyomát találjuk. Talán egy-két, ma már visszának tűnő megfogalmazás (pl. „Stefán George imperialista-reakciós parklírája”) és leegyszerűsítő megoldás (pl. Puskin forradalmiságának, néppel való összeforrottságának beállítása) utal ilyesmire.

Lukács György tanulmányainak 20—25 évvel ezelőtt óriási szemnyitó hatása volt a magyar értelmiség számára, amely szinte az ő művein keresztül ismerkedett meg a marxizmussal. A marxista irodalomtudományon felnőtt új irodalmárnemze-

dék természetesen ma már nem éli át olyan élményszerűen a polgári irodalomtudomány meghaladásának örömét. Most, hogy e rendszertelen és avatatlan jegyzetek végére érek, ott fejezem be, ahol elkezdtem. A világirodalmi stúdiumok elengedhetetlenül szükségesek ahhoz, hogy a magyar irodalommal kapcsolatos mércénk hibátlan legyen, más korok, nemzetek irodalmában mintegy magunkat ismerjük meg jobban. Lukács Dosztojevszkij-tanulmányának Robert Browningtól vett motója: „I go to prove my soul!” A lábjegyzetben a fordítást így kapjuk: „Megyek, hogy bizonyítsam lelkemet!” De talán így is lehetne: „Megyek, hogy próbára tegyem lelkemet!” Nemcsak a dosztojevszkiji világ bugyraiba való leereszkedés lélekpróbáló azonban, hanem minden olyan szembenézés a világirodalommal, mely nemzeti irodalmunk hitelesebb, őszintébb, tudományosan megalapozottabb szemléletéhez segít hozzá. (*Gondolat Könyvkiadó 1969.*)

IMRE LÁSZLÓ

FEKETE SÁNDOR: FOLYOSÓI SZÜMPOZION

Régen jelent meg kritikusi munka, melyben az igazság ilyen frissen s mégis megfontoltan, újszerűen és mégis természetesen bontakozott volna ki, amely a kulturális élet szövevényét ilyen élesen világította volna át.

Olyan kritikus talált helyére e könyv révén, aki megszenvedte az elmúlt évtizedek kudarcait, leszámolt a leszámolni valókkal, de a dogmatizmus csődje után bekövetkezett egyensúlyzavart nem engedte magán úrrá lenni; aki nyitott lélekkel áll minden új kezdeményezés előtt, de van bátorsága a művet a maga emberről és világról kialakított tudásával szembesíteni. Legalább ilyen fontos, hogy ehhez a nem tudákos vizsgálódáshoz Fekete a megfelelő közlésformát is megtalálta. Talált egy olyan dramaturgiát, amely szétosztja mondandói súlyát, s ezzel vállalhatóbbá teszi a szerkesztők számára, s ugyanakkor kiélezettebb alakhoz juttatja a mondandó egyes elemeit.

Négy figura vitatkozik előttünk könyvekről, filmekről, kritikákról; hatalom és erkölcs kérdéseiről; az erőszak jogosságának határaitól, a jobbért való küzdelem értelméről és még sok mindenről. Az egyik Csabai, az idült konformista, a másik Sándor, a kiábrándult európeér. Ahhoz képest, hogy ez a Csabai most is nagymenő, talán túlságosan is korlátozt és Sándor sem életszerű figura, csak szócsöve a kiábrándultság képletének — funkciójuknak azonban így is jól megfelelhetnek. Szerepük az, hogy éreztessék a kérdésekkel szemben tanúsítható magatartás mai alapváltozatait, s hogy közönyükkel és meddőségükkel a szümpozion harmadik szereplőjét, Domonkost folyton új szellemi gyürkőzésre ingereljék. A szerzőhöz, láthatóan, ez a Domonkos áll a legközelebb. Ő a békétlen, minden hazugság és megalkuvás ellensége. S mert lázad, ő is túllendül olykor az igazságon, de ennek köszönheti, hogy következetesebb is, mintha egyensúlyozna. Fekete, a negyedik figura, a játék-mester ironikus-csendes bölcsességével intézi a szümpozion fejlődését, tudván, hogy partnerei is az ő dolgát végzik. Látnivaló, hogy nem a színjáték életszerű és egyívű cselekményvezetése ez, hanem inkább az iskoladramáké.

Hogy a szümpozion ennek ellenére sem szikkad iskolás disputává, annak több oka van. Először is a folyosói eszmecserék kötetlensége. A fullánkos fesztelenség, melynek fájdalmasabb csipéseiben is a lélekfrissítő kajánság gyógyhatását érezheti az ember. E játékos-ironikus villogás mögött, a szellemes csevegéssel szemben van aztán ennek a könyvnek egy mélyebb és rendkívül dinamikus gondolatrétege is, s ebben gondosan gyűjtött adatok, remek műelemzések, világtörténeti példák, beszé-