

# A REGÉNY ELMÉLETE<sup>1</sup>

(részletek)

## I. A NAGYEPIKA FORMÁI AZ EGÉSZ KULTÚRA ZÁRTSÁGÁVAL VAGY PROBLEMATIKÁJÁVAL ÖSSZEFÜGGÉSBEN

### 1. ZÁRT KULTÚRÁK

Boldog kor, melynek a csillagos ég a járható és bejárni való utak térképe, melynek útjait a csillagok fénye világítja meg. Minden új a számára és mégis régtől fogva ismerős; kaland és mégis birtoklás. A világ tágas és mégis otthonos, mert a lélekben lobogó tűz egyként a csillagokkal; élesen elválik egymástól a világ és az én, a fény meg a tűz, és mégsem válnak soha egymástól örökre idegenekké; mert a tűz lelke minden fénynek, és fénybe öltözik minden tűz. Így a lélek minden tette értelmes és kerek e kettősségben: teljes az értelemben és teljes az érzékeknek; kerek, mert cselekvés közben önmagában nyugszik a lélek; kerek, mert tevékenysége különvált tőle, s önmagává válva megleli saját középpontját, és zárt kört húz maga köré. „A filozófia tulajdonképpen honvágó”, mondja Novalis, „az a vágy, hogy mindenütt otthon legyünk”. Ezért a filozófia akár életformaként, akár a költészet formameghatározó és tartalomadó elemeként mindig az Odakint és az Odabent meghasadásának a tünete, az én és a világ lényegi különbözőségének, a lélek és a tett meg nem felelésének a jele. Ezért nincs a boldog koroknak filozófiájuk, vagy, ami ugyanazt jelenti, e korok minden embere filozófus, valamennyi filozófia utópikus céljának birtokosa. Mert mi más az igazi filozófia feladata, ha nem amaz ösképszerű térkép felrajzolása; mi más a transzcendentális hely problémája, ha nem annak meghatározása, hogy a legmélyebb bensőben támadó minden rezdülés hozzá van rendelve egy számára ismeretlen, de öröktől fogva kiméretett, őt megváltó szimbolikába burkoló formához? Ilyen korokban a szenvedély az ész által kijelölt út, mely kiteljesült önmagunkhoz vezet, és az örületből egy máskülönben némaságra ítélt transzcendens hatalom talányos, de megfejthető jelei szólnak. Ilyenkor nincs még bensőség, hiszen Odakint sem létezik: semmi, ami a lélek számára Más. Amikor kalandra indul a lélek, és megállja a próbát, ismeretlenek neki a keresés igazi kínjai és a meglelés igazi veszélyei: önmagát sose kockáztatja; nem tudja még, hogy elveszítheti, és sose gondol arra, hogy keresnie kell önmagát. Az eposz világkorszaka ez. Nem a lét szenvedésmentessége vagy biztosítottsága öltöztet itt derűs-szigorú körvonalakba embereket és tetteket (a világ folyásának értelmetlensége és gyászos volta nem gyarapodott az idők kezdete óta, legfeljebb a vigaszénekek hangja zeng tisztábban vagy tompábban), hanem az, hogy a tettek megfelelnek a lélek belső követelményeinek: nagyság, kibontakozottság és teljesség tekintetében. Amikor a lélek még nem ismer önmagában szakadékot, mely zuhanásra csábíthatná vagy úttalan magasokba űzhetné, amikor a világot kormányzó s a sors ismeretlen és igazságtalan adományait osztó istenség érthetetlenül bár, de ismerősként közel áll az emberekhez, mint kisgyermekhez az apa, ilyenkor minden tett a lélekre szabott öltözék csupán. Lét és sors, kaland és beteljesülés, élet és lényeg ilyenkor még azonos fogalmak. Mert az

---

<sup>1</sup> Lukács György korai regényelméletéből adunk közre néhány részletet. Lukács eredetileg Dosztojevszkijről akart könyvet írni, a tervezett bevezető része bővült önálló tanulmánnyá, amely a regény Dosztojevszkij előtt érvényes alapelveit kívánja összegezni. (A mű újabb kiadása a tervezett Dosztojevszkij-könyv jegyzeteit is tartalmazza: *A regény elmélete. Dosztojevszkij-jegyzetek*. Ford. Tandori Dezső és Mesterházi Miklós. Gond-Cura Alapítvány, Bp. 2009.) [V. A.]

a kérdés, amelynek alkotó válaszaként az eposz megszületik, így szól: hogyan válhat az élet lényegivé? És az, ami Homéroszban – mert szigorúan véve csak az ő művei eposzok – olyan megközelíthetetlen és elérhetetlen, abból ered, hogy ő már akkor rálelt a feleletre, mielőtt a szellem, történelmi útján haladva, a kérdést feltette volna.

Ha úgy tetszik, itt bepillantunk a görögség titkába: számunkra elképzelhetetlen teljességébe és áthidalhatatlan idegenségébe is: a görög csak válaszokat ismer, kérdéseket nem; csupán megoldásokat (ha mégoly talányosakat is), de sohase rejtélyt; csak formákat, káoszt soha. A formák alkotó körét még a paradoxonon innen húzza meg, és mindaz, ami a paradoxon aktualizálódása óta szükségképp sekélyességhez vezetett, őt teljességhez segíti. A görögökről szólva mindig összekevernek történetfilozófiát és esztétikát, pszichológiát és metafizikát, formáikhoz korszakunkkal való kapcsolatokat költenek. Széplelkek egy megálmodott nyugalom sajátos, gyorsan elsuhanó, mindig megfoghatatlan legszebb pillanatait keresik ezek mögött a hallgatag, mindörökre elnémult maszkok mögött, és elfelejtik, hogy e pillanatok értéke épp a tűnékenység, s hogy ami elől a görögökhöz menekülnének, nem egyéb, mint saját mélységük és nagyságuk. Mélyenszántóbb szellemek, akik kiömlő vérüket szeretnék bíborszín acéllá szilárdítani s páncéllá kovácsolni, hogy sebeiket örökre elrejtthessék, hősiességük gesztusát pedig az eljövendő, valódi hősiesség paradigmájává tegyék, mely új hősiességet hivatott ébreszteni, saját megformálásuk törekvésüket a görög harmóniával vetik egybe, saját szenvedésüket, e formák forrását pedig megálmodott kínokkal, amelyek lecsillapításához a görög tisztaságra volt szükség. Vagyis – a formatökélyt önkényes szolipszizmussal a belső sebzettség funkciójának fogva fel – a görög alkotásokból valamiféle kín hangját hallanak ki, melynek intenzitása éppoly mértékben múlja felül az övékét, mint alkotásaikat a görög művészet. Itt azonban a szellem transzcendentális topográfiájának olyan teljes átalakulásáról van szó, mely lényegét és következményeit illetően leírható, metafizikai jelentőségét tekintve értelmezhető és megérthető ugyan, ám örökre lehetetlen marad valamiféle, mégoly finoman beleérező vagy akár csak megértő pszichológiát is találni számára. Mert minden pszichológiai megértés feltételezi már a transzcendentális helyek bizonyos adott állapotát, és csupán azok körén belül működik. Ahelyett, hogy a görögséget ily módon próbálnánk megérteni, végső soron öntudatlanul azt kérdeznénk: hogyan teremthetnénk ilyen formákat? vagy: hogyan viselkednénk e formák birtokában? – termékenyebb volna, ha a görög szellem tőlünk lényegét tekintve idegen transzcendentális topográfiájára kérdeznénk rá, amely ezeket a formákat lehetségessé, sőt szükségszerűvé tette.

[...]

### 3. AZ EPOPEIA ÉS A REGÉNY

Az epepeia és a regény, a nagyepika két objektivációja, nem a megformáló érzületek szerint válik el egymástól, hanem ama történetfilozófiai adottságok következtében, amelyeket a megformáláshoz készen találnak. A regény annak a korszaknak az epepeiája, amely számára nincs már érzékletesen adva az élet extenzív teljessége, amely számára az értelem életimmanenciája problémává vált, és amelynek érzülete mégis a teljességre irányul. Felszínes és csak artisztikus eljárás volna, ha a versben és a prózában keresnénk az egyedüli és döntő műfajmeghatározó ismérveket. A vers sem az epikának, sem a tragédiának nem végső kontituense,<sup>2</sup> ám kétségkívül mély értelmű tünet, választóvíz, amely a legsajátlagosabban és a legjellegzetesebben tárja fel

---

<sup>2</sup> alkotója [V. A.]

tulajdonképpeni lényegüket. A tragikus vers éles és kemény, elszigetel és távolságokat teremt. Felruházza a hősöket formaszülte magányosságuk egész mélységével, csak a harc és a megsemmisülés viszonylatait engedi érvényesülni közöttük; lírájában hangot kaphat az út és a vég kétségbeesése és mámor, felragyoghat ama szakadék mérhetetlensége, amely fölött e lényegszerűség lebeg, de sohasem szakad át az alakok között – mint olykor a prózában – merőben lelki-emberi egyetértés, a kétségbeesés sosem válik elégiává, és a mámor a saját csúcsai iránti vággyá, a lélek sohasem próbálhatja pszichológisztikus hiúsággal felmérni saját szakadékát, és sohasem csodálhatja magát tetszelegve önnön mélysége tükrében. A drámai vers – körülbelül így írta Schiller Goethének – leleplezi a tragikus anyag minden trivialisitását, olyan sajátos élességgel és súllyal rendelkezik, amely előtt nem állja meg a helyét semmi csupán életszerű, ami csak más kifejezés a drámai trivialisitásra: a nyelv és a tartalom súly-ellentétével küszködve a triviális érzület szükségképpen túlerőlteti magát. Az epikus vers is teremt távolságokat, ám az élet szférájában a távolságok lelkesültséget és könnyedséget jelentenek, a dolgokat és embereket méltatlanul körülhurkoló kötelékek meglazulását, általában véve az életre települő és csak egyes szerencsés pillanatokban szétszórt tompultság és nyomottság megszűnését; és az epikus vers távolságteremtése éppen ezeket a pillanatokot teszi meg az élet szintjévé. A vers hatása itt tehát ellentétes, éppen mert közvetlen következményei azonosak: a trivialisitás kiirtása és a saját lényeg megközelítése. Mert a trivialisitás az élet szférája, az epika számára: a súly, ahogy a tragédia számára a könnyűség volt. Annak biztosítéka, hogy minden életszerűség teljes eltávolítása nem üres elvonatkoztatás az élettől, hanem a lényeg létezővé válása, csupán abban a konzisztenciában<sup>3</sup> lehet, amely fenntartja ezeket az élettől távoli alakzatokat: csak ha létük, az élettel való mindenfajta összehasonlítást felülmúlva, teljesebbé, lekerekítettebbé és súlyosabbá vált, miként azt bármilyen beteljesedésre törekvő vágy kívánhatja, akkor lesz tapinthatóan nyilvánvaló, hogy a tragikus stilizálás megtörtént; és minden könnyűség vagy halványosság, amelyek persze semmi köze az élettelenség kicsinyes fogalmához, azt mutatja, hogy a normatív tragikus érzület nem volt jelen, rámutat az egyéni lelemény minden pszichológiai finomsága és lírai műgondja ellenére is a mű trivialisitására.

[...]

Az eposz eleve zárt életteljességet formál, a regény keresi a módját, hogy formálva felfedje és felépítse az élet rejtett teljességét. A tárgy adott szerkezete – a keresés csak a szubjektum szempontjából fejezi ki azt, hogy mind az élet objektív egészéből, mind a szubjektumhoz való viszonyából teljesen hiányzik a magától értetődő harmónia – szabja meg a megformálásra törekvő érzületet: a történelmi szituáció hasadásait és szakadékait mind be kell vonni a megformálásba, és nem lehet, nem szabad kompozíciós eszközökkel elkendőzni őket. A regény formameghatározó alapérzúlete így a regényhősök pszichológiájaként objektíválódik: a regényhősök – keresők. A keresés egyszerű ténye jelzi, hogy sem célok, sem utak nem lehetnek közvetlenül adva, avagy hogy pszichológiailag közvetlenül és megingathatatlanul adott voltuk nem valóban létező összefüggések vagy etikai szükségszerűségek közvetlenül bizonyos ismerete, hanem csupán lelki tény, amelynek sem az objektumok, sem a normák világában nem felel meg szükségképpen valami. Más szóval: lehet bűnözés vagy téboly is; és a határok, amelyek elválasztják a bűnözést a helyeselt hősiességtől, a tébolyt az életen úrrá levő bölcsességtől, mozgékonyak, merőben pszichológiai határok, még ha az elért cél a nyilvánvalóvá vált, reménytelen

---

<sup>3</sup> összefüggésben [V. A.]

útvesztettség rettenetes fényében kiválik is a megszokott valóságból. Az epepeia és a tragédia nem ismer ebben az értelemben bűnözést és tébolyt. Amit a mindennapi fogalomhasználat bűnnek nevez, az számukra vagy egyáltalán nem létezik, vagy pedig nem más, mint az a szimbolikusan bekapcsolt, érzékelhetően messzire világító pont, ahol láthatóvá válik a lélek viszonya sorsához, metafizikai hazafelé törekvésének vehikulumához.<sup>4</sup> Az eposz vagy tiszta gyermeki világ, ahol a szilárd, átvett normák áthágása szükségképpen bosszút von maga után, amelyet ismét meg kell bosszulni, s ez így megy tovább a végtelenségig, vagy tökéletes teodicea,<sup>5</sup> ahol a büntett és a büntetés egyenlő, egymással homogén súlyként hever a végítélet mérlegén. A tragédiában a büntett vagy semmi, vagy szimbolikus; a cselekmény technikai törvényszerűségek által megkövetelt és meghatározott pusztá eleme, vagy a lényegük szerint evilági formák szétzúzása, kapu, amelyen át a lélek önmagához lép be. A tébolyt egyáltalán nem ismeri az epepeia, hiszen az egy, csak így megvilágosuló túlvilág általánosan érthetetlen nyelve volna; a nem problematikus tragédia számára a téboly a vég szimbolikus kifejezése lehet, egyenértékű a testi halállal vagy az önösség lényegtüzésében elhamvadt lélek élőhalott fennmaradásával. Mert a büntett és a téboly a transzcendentális hontalanság objektivációi; egy tett hontalansága a társadalmi összefüggések emberi rendjében, egy lélek hontalansága a személyek fölötti értékrendszer lenni-kellő rendjében. Minden forma a létezés valamely alapvető disszonanciájának feloldása, egy világ, amelyben az értelmetlenség az őt megillető helyen, mint az értelem hordozója, szükséges feltétele jelenik meg. Ha tehát egy formába hordozó tényként kell felvenni az értelmetlenség csúcsát, a mély és igaz emberi törekvések ürességbe torkollását vagy a végső emberi semmisség lehetőségét, ha magyarázni és taglalni kell benne, tehát létezőnek és kiküszöbölhetetlenül jelenlevőnek kell elismerni azt, ami önmagában értelmetlen, akkor e formákban egyes áramlatok befuthatnak ugyan a teljesülés tengerébe, mégis minden alaknak és eseménynek a nyilvánvaló célok eltűnésén, az egész élet alapvető iránytalanságán kell alapulni, mint az építmény fundamentumán, mint konstitutív a priorin.<sup>6</sup>

[...]

Az epepeia hőse, szigorúan véve, sohasem egy individuum. Ősidők óta az eposz lényeges ismérvének tartották, hogy tárgya nem személyes sors, hanem egy közösségé. Joggal, hiszen az epikus kozmoszt meghatározó értékrendszer lekerekítettsége és zártsága túlságosan szerves egészet alkot, semhogy benne egy rész annyira önmagába zárulhatna, annyira önmagát hordozhatná, hogy bensőként leljen magára, hogy személyiséggé váljon. A minden lelket önállóan és összehasonlíthatatlannak tételező etika mindenhatósága még idegen és távoli e világtól. Ha az élet mint élet immanens értelmet talál magában, a szervesség kategóriái határoznak meg mindent: az individuális szerkezet és arculat a rész és az egész kölcsönös feltételezettségének egyensúlyából jön létre, nem pedig a magányos és eltévedt személyiség polemikus önmagára eszmélkedéséből. Egy ilyen zárt világban az események ezért mindig mennyiségi jelentőséget nyerhetnek: a kalandor, amelyben az esemény szimbolikussá válik, ama fontosságtól nyeri el súlyát, amellyel egy nagy, szoros életkomplexus, egy nép vagy nemzetség jó- és balsorsa szempontjából bír. Annak a követelménynek, hogy az epepeia hősei királyok kell legyenek, más, noha ugyanúgy formai okai vannak, mint a tragédia hasonló követelményének. Ott ez csak abból fakad, hogy el kell távolítani a sorsontológia útjából az élet minden kicsinyes okságát: mert a társadalom csúcsán elhelyezkedő

<sup>4</sup> hordozójához [V. A.]

<sup>5</sup> Isten megvédése az ellen, hogy a világban levő rosszért felelősség terheli. [V. A.]

<sup>6</sup> (itt) elengedhetetlen előfeltételen [V. A.]

személy az egyetlen, akinek konfliktusai, egy jelképes létezés érzéki látszatát megtartva, kizárólag a tragikus problémából nőnek ki; mert csak őt veszi körül már külső megjelenési formájában is az elszigetelt jelentékenység megkívánt légköre. Egy sors és egy Egész összekapcsolódásának a súlya, ami ott szimbólum volt, itt valósággá válik. A világ sorsa, amely a tragédiában csak kellő számú nulla volt, amely egy egyeshez csatlakozva azt millióvá változtatja át, itt tartalmat ad az eseményeknek; és e sors viselése nem teszi magányossá hordozóját, ellenkezőleg, megbonthatatlan szálakkal fűzi ahhoz a közösséghez, amelynek sorsa az ő életében kristályosodik ki.

És a közösség szerves – így önmagában értelmes – konkrét teljesség: ezért az eposzeia kalandtömege mindig tagolt és sose szigorúan zárt: belsőleg végtelenül életteljes élőlény, amelynek fivérei és szomszédai vannak, ugyanolyan vagy hasonló élőlények. A homéroszi eposzok azért kezdődnek középen, és azért nem a véggel fejeződnek be, mert az igazán epikus érzület megalapozottan közömbös mindenfajta architektonikus felépítés iránt, és idegen anyagtömegek belejátszása – mint a *Nibelung-énekek* Berni Dietriché – sohasem zavarhatja meg ezt az egyensúlyt: mert az eposzban minden a maga életét éli és saját belső jelentékenysége jóvoltából kerekedik le. Az idegen elem itt nyugodtan kezet nyújthat a központnak, a konkrétumok pusztá érintkezése konkrét viszonylatokat hoz létre, és az idegen elem, perspektivikus távolsága és ki nem bontakozott teljessége következtében, nem fenyegeti az egységességet, és mégis a szerves létezés evidenciáját birtokolja. Dante az egyetlen nagy példa, ahol az architektúra egyértelműen győz a szervesség felett: ezért történetfilozófiai átmenet a tiszta eposzeiától a regényhez. Még rendelkezik az igazi eposzeia tökéletes, immanens távolságnélküliségével és lezártágával, alakjai azonban már individuumok, akik tudatosan és energikusan szegülnek ellen egy velük szemben lezáruló valóságnak, és ennek az ellenállásnak a során valódi személyiségekké válnak. S Dante teljességének konstituáló elve is szisztematikus, amely felszámolja a szerves részegységek epikai önállóságát, és hierarchikusan besorolt, tényleges részekké változtatja őket. Persze, az alakoknak ez az individualitása inkább a mellékfiguráknál, mint a hősnél tapasztalható, és e tendencia intenzitása a periféria felé haladva és a céltól távolodva növekszik; minden részegység megőrzi önálló lírai életét; olyan kategória ez, amelyet a régi eposz nem ismert és nem is ismerhetett. Az eposz és a regény előfeltételeinek ez az egyesítése és eposzeiához vezető szintézisük a dantei világ kettős szerkezetén alapul: az élet és az értelem evilági szétválását felülmúlja és beszünteti az élet és az értelem egybeesése a jelenvaló és átélt transzcendenciában: a régebbi eposz posztulátum<sup>7</sup> nélküli szervességével Dante a teljesített posztulátumok hierarchiáját szegezi szembe, éppúgy, ahogy egyetlenként – hőse látható társadalmi szintjét és a közössége meghatározó sorsát is nélkülözheti, mert hősenek élménye az általában vett emberi sors szimbolikus egysége.

[...]

## 5. A REGÉNY TÖRTÉNETFILOZÓFIAI MEGHATÁROZOTTSÁGA ÉS JELENTÉSE

[...]

De van a léleknek egy lényegi törekvése, amelynek csak ahhoz van köze, ami lényegszerű, mindegy, honnan jön és mik a céljai; a lélekben él egy vágy, amelyben a

---

<sup>7</sup> saroktétel [V. A.]

hazafelé törekvés olyan heves, hogy a lélek vakon és féktelenül neki kell vágjon az első ösvénynek, melyről azt hiszi, haza vezet; és ez a buzgóság olyan hatalmas, hogy útját képes is végigjárni: e lélek számára minden út a lényeghez, haza vezet, mert e lélek számára önnön lénye az otthon. Ezért nem ismer a tragédia valódi különbséget isten és démon között, míg az epepeia számára a démon, ha egyáltalán felbukkan térségein, hatalom nélküli, alul maradó magasabb lény, erőtlen istenség. A tragédia szétzúzza a felső világok hierarchiáját; nincs benne sem isten, se démon, mert a külső világ csak indíték, alkalom a lélek önmagára találására, a hőssé válásra; magában véve nem hatja át sem tökéletesen, sem hiányosan az értelem, hanem közömbös az objektív, létező értelemalakulatokkal szemben, vak történések zűrzavara, de a lélek minden történést sorssá változtat, és csak a lélek teszi ezt mindennel. Csak ha a tragédia lezajlott, ha a drámai érzület transzcendenssé válik, akkor jelennek meg a színen az istenek és a démonok, csak a kegyelemdrámában telik meg újra fölé- és alárendelt alakokkal a felső világ *tabula rasája*.<sup>8</sup>

A regény az istentől elhagyott világ epepeiája: a regényhősök pszichológiája a démonikus elem; a regény objektivitása az a férfiasan érett belátás, hogy az értelem sosem képes teljesen áthatni a valóságot, viszont a valóság az értelem nélkül a lényegnélküliségbe hullna szét: mindez egy és ugyanazt jelenti. Jelzi a regény megformálási lehetőségeinek alkotó, belülről megvont határait, és egyszersmind egyértelműen rámutat arra a történetfilozófiai pillanatra, amikor lehetőség nyílik nagy regényekre, amikor ezek az ellentmondásra váró lényeg jelképeivé nőnek. A regény érzülete az érett férfiasság, anyagának jellegzetes szerkezete pedig diszkrét mivolta: a bensőség és a kaland elszakadása. „*I go to prove my soul*”<sup>9</sup> – mondja Browning Paracelsusa, és ezek a csodálatos szavak csak azért nem helyénvalók, mert drámai hős mondja őket. A dráma hőse nem ismer kalandot, mert az esemény, amelynek kalanddá kellene válnia a számára, elért lelkének sorsmegszentelte ereje által, csupán érintkezve vele, sorssá válik, a bizonyítás pusztá alkalmává, indítékká, hogy megnyilatkozzon az, ami a lélek elérésének aktusában már eleve benne rejtett. A dráma hőse nem ismeri a bensőséget, mert a bensőség a lélek és a világ ellenséges kettősségéből, a psziché és a lélek gyötrelmes távolságából keletkezik; és a tragikus hős elérte lelkét, ezért nem ismer tőle idegen valóságot: mindaz, ami odakint van, az előre meghatározott és megfelelő sors alkalmává válik számára. A dráma hőse nem azért kerekedik fel, hogy próbára tegye magát: azért hős, mert belső biztonsága minden megpróbáltatáson túl *a priori* szavatolva van; a sorsot formáló esemény csupán jelképes objektiváció, mély és méltóságteljes szertartás a számára. (A modern dráma – és főként Ibsen – leglényegesebb belső stílustalansága éppen az, hogy a főalakok próbára tételnek, hogy érzik magukban a lelküktől való távolságot, és ezt úgy szeretnék leküzdeni, hogy kétségbeesetten ki akarják állni a próbát, amely elé az események állítják őket; a modern drámák hősei a dráma feltételeit élik át: maga a dráma járja végig a stilizálás folyamatát, amelyet az írónak – alkotó tevékenysége fenomenológiai feltételeként – a dráma előtt kellett volna elvégeznie.)

A regény a kalandnak, a bensőség önértékének a formája; tartalma ama lélek története, mely éppen elindul, hogy megismerje önmagát, mely kalandokat keres, hogy próbára tegyék, hogy általuk igazolva magát, megtalálja saját lényegét. Az epikai világ belső biztosítotttsága kizárja ezt a valódi értelemben vett kalandot; az epepeia hősei kalandok mozgalmas során mennek keresztül, ám sohasem kérdéses, hogy mind belsőleg, mind külsőleg győztesen kerülnek ki belőlük; a világon uralkodó istenek szükségképpen mindig diadalmaskodnak a démonok felett (akiket a hindu

<sup>8</sup> tiszta lapja [V. A.]

<sup>9</sup> Megyek, hogy próbára tegyem a lelkemet. [V. A.]

mitológia az akadályok istenségeinek nevez). Ezért az epikus hős passzivitása, melyet Goethe és Schiller megkövetelt: a kalandok körtánca, amely ékesíti és betölti a hős életét, a világ objektív és extenzív teljességének megformálása, ő maga csupán a fénylő középpont, amely körül e kibontakozás kering, a világ ritmikus mozgásának belsőleg legmozdulatlanabb pontja. A regényhősök passzivitása azonban nem formai szükségszerűség, hanem a hősnek lelkéhez és környezetéhez való viszonyát jelzi. Nem kell passzívnak lennie, ezért minden passzivitás sajátos lélektani és szociológiai minőséggel rendelkezik nála, és meghatározza a regény felépítési lehetőségeinek egy bizonyos típusát.

A regényhős pszichológiája a démonikus működési területe. A biológiai és szociológiai élet messzemenően hajlik arra, hogy megrekedjen saját immanenciájában: az emberek csupán élni akarnak, és a képződmények érintetlenül akarnak maradni; a tevékeny isten messzesége és távolléte egyeduralomhoz juttatná e csendben rothadó élet restségét és önelégültségét, ha az emberek olykor, a démon hatalmába kerülve, indokolatlan és megindokolhatatlan módon felül nem kerekednének önmagukon, és fel nem rúgnák létezésük egész pszichológiai vagy szociológiai alapját. Ilyenkor aztán hirtelen lelepleződik, hogy az istentől elhagyott világ szubsztanciátlan, a tömörség és az áthatolhatóság irracionális keveréke: ami korábban a legszilárdabbnak látszott, kiszáradt agyagként hullik szét a démon megszállottjának első érintésére, és az üres átlátszóság, amely mögött hívogató tájak látszottak, egyszerre üvegfallá válik, amelynél hasztalanul és értelmetlenül vergődik az ember – mint az ablaknál a méh –, nem tudja áttörni, és még csak fel sem ismerheti, hogy itt nincs út.

A költő iróniája az isten nélküli korok negatív misztikája: *docta ignorantia*<sup>10</sup> az értelemmel szemben; a démonok jótékony és gonosz működésének felmutatása; lemondás arról, hogy e működés tényénél többet is meg tudjanak érteni, és mély, csak megformálás útján kifejezhető bizonyosság, hogy ebben a tudni nem akarásban és tudásra való képtelenségben csakugyan megtalálták, megpillantották és megragadták a legvégső dolgot, az igazi szubsztanciát, a jelenvaló, nem létező istent. Ezért az irónia a regény objektivitása.

[...]

## II. KÍSÉRLET A REGÉNYFORMA TIPOLÓGIÁJÁRA

[...]

### 2. A DEZILLÚZIÓS ROMANTIKA

A tizenkilencedik századi regény számára a lélek és a valóság szükségképpen inadekvát viszonyának másik típusa vált fontosabbá: az a meg nem felelés, mely abból jön létre, hogy a lélek szélesebb és tágabb, mint azok a sorsok, amelyeket az élet nyújthat neki. Ebből az a döntő szerkezeti különbség adódik, hogy itt nem az étellel szembeni elvont a prioriról van szó, amely tettekben akar megvalósulni, és amelynek a külvilággal való konfliktusai alkotják a cselekményt, hanem önmagában többé-kevésbé zárt, tartalmilag telített, merőben bensőséges valóságról, amely versenyre kel a külsővel, saját, gazdag és mozgalmas élete van, mely élet spontán magabiztossággal, önmagát tartja az egyetlen igazi valóságnak, a világ lényegének, és amelynek az egyenlősítés megvalósítására irányuló, meghíúsult kísérlete adja az irodalmi mű tárgyát. Itt tehát konkrét, minőségi és tartalmi a prioriról van szó a

---

<sup>10</sup> tudós tudatlanság [V. A.]

külvilággal szemben, két világ harcáról, nem pedig a valóságnak az általában vett a priorival vívott küzdelméről. A bensőség és a világ kettéválása azonban ezáltal még tovább fokozódik. A bensőség, kozmoszserűsége révén, önmagában nyugvóvá és önelégültté válik: míg az elvont idealizmusnak, hogy egyáltalán létezni tudjon, cselekvésre kellett válnia, konfliktusba kellett kerülnie a külvilággal, itt mintha nem volna eleve kizárva a kitérés lehetősége. Mert az az élet, amely képes saját magából létrehozni minden élettartalmat, akkor is kerek és teljes lehet, ha sohasem érintkezik a külső, idegen valósággal. Míg tehát az elvont idealizmus lelki szerkezetét szertelen, semmitől nem gátolt, kifelé irányuló aktivitás jellemezte, itt inkább egyfajta passzivitásra irányuló tendencia van jelen; tendencia, inkább kikerülni, mintsem felvenni a külső konfliktusokat és harcokat; tendencia, mindent, ami a lelket éri, magában a lélekben intézni el.

Természetesen: ebben a lehetőségben rejlik ennek a regényformának a döntő problematikája, az epikus szimbólumalkotás elvesztése, a formának hangulatok és hangulatok feletti reflexiók ködös és megformálatlan egymásutánjában való feloldódása, az érzékileg megformált cselekmény pszichológiai elemzéssel való pótlása. Ezt a problematikát még tovább fokozza, hogy a külvilág, amely érintkezik e bensőséggel, kettejük viszonyának megfelelően, teljesen atomizált vagy alakatlan, de mindenesetre bármiféle értelemmentől mentes kell hogy legyen. Teljesen a konvenció uralma alatt álló világ ez, a második természet fogalmának igazi beteljesülése: értelemmentől idegen törvényszerűségek foglalata, amelyektől nem lelhető kapcsolat a lélek irányában. Ezáltal viszont a társadalmi élet valamennyi képződményszerű objektivációja szükségképpen elveszíti minden jelentését a lélek számára. Még azt a paradox jelentőségüket sem tarthatják meg, hogy a végső lényegi mag lényegtelenége ellenére az események szükségszerű színhelyét és érzékelhetővé tételét jelentik; a foglalkozás elveszíti az egyén belső sorsa szempontjából minden fontosságát; a házasság, a család és az osztály pedig az egyének egymáshoz való viszonyainak sorsa szempontjából. Don Quijote elképzelhetetlen volna a lovagi rendhez tartozása nélkül, szerelme pedig a trubadúrok imádáskonvenciója nélkül; az *Emberi színjátékban* minden ember démonikus megszállottsága a társadalmi élet képződményeiben koncentrálódik és objektiválódik, s még ha ezek Pontoppidan regényében a lélek számára lényegtelenként lepleződnek is le, éppen az értük folytatott harc – lényegtelenységük belátása és az elvetésükért vívott küzdelem – alkotja az élet folyamatát, amely kitölti a mű cselekményét. Itt azonban minden ilyen vonatkozás eleve megszűnt. Mert a bensőség teljesen önálló világgá emelése nem csupán lelki tény, hanem döntő értékítélet a valóság felett: a szubjektivitásnak ez az önelégültsége a legkétségbeesettebb önvédelem, a külvilágbeli megvalósulásáért való mindennemű, már a priori kilátástalannak és csupán lealacsonyodásnak tekintett harc feladása.

Ez az állásfoglalás a líraiság olyan szélsőséges fokozása, hogy már a tisztán lírai kifejezésre sem alkalmas. Mert a lírai szubjektivitás is meghódítja szimbólumai számára a külvilágot, és ha ez a külvilág maga teremtette is, ez a szubjektivitás az egyedül lehetséges; sohasem áll szemben bensőségként, polemikusan-elutasítóan a hozzárendelt külvilággal, sohasem menekül önmagába, hogy elfelejtse a külvilágot, hanem önkényesen hódítva töredékeket ragad ki ebből az atomizált káoszból, és – minden eredetet feledtetve – a tiszta bensőség újonnan keletkezett, lírai kozmoszába olvasztja őket. Az epikus bensőség azonban mindig reflektált, tudatosan és távolságot tartva valósul meg, ellentétben az igazi líra naiv távolságnélküliségével. Kifejezőeszközei ezért másodlagosak: hangulat és reflexió; olyan kifejezőeszközök, amelyek minden látszólagos hasonlatosság ellenére teljesen idegenek a tiszta líra



lényegétől. Igaz: a hangulat és a reflexió a regényformának is konstitutív építőelemei, formai jelentésüket azonban éppen az határozza meg, hogy az egész valóság alapjául szolgáló regulatív eszmerendszer nyilatkozhat meg bennük és formálható meg közvetítésük útján; tehát az, hogy – ha problematikusan és paradoxul is – mégis pozitívan vonatkoznak a külvilágra, öncéllá válva költőietlen jellegüknek nyersen és minden formát felbomlasztva kell jelentkeznie.

Ez az esztétikai probléma azonban végső gyökereit tekintve etikai; művészi megoldásának előfeltétele tehát – a regény formatörvényeinek megfelelően – a kiváltó etikai problematika leküzdése. A belső és a külső valóság fölé- és alárendeltségi viszonyának hierarchikus kérdése az utópia etikai problémája; az a kérdés, mennyiben igazolható etikailag, hogy a világot jobban is el lehet gondolni, mennyiben épülhet fel erre, mint az élet alakításának kiindulópontjára, olyan élet, amely önmagában véve kerek, és – mint Hamann mondja – nem szenvedett hajótörést ahelyett, hogy révbe ért volna. Az epikai forma szempontjából ezt a problémát a következőképpen kell felvetni: a valóság e lezárt korrektúrája képes-e olyan tettekké válni, amelyek a külső sikertől vagy kudarctól függetlenül igazolják az individuumnak ezt a szuverenitáshoz való jogát; amelyek nem kompromittálják az őket kiváltó érzületet? Egy olyan valóság tisztán művészi megalkotása, amely megfelel ennek az álmvilágnak, vagy legalább jobban illik hozzá, mint a ténylegesen meglévő, csupán látszólagos megoldás. Mert a lélek utópikus vágya csak akkor törvényes születésű, csak akkor méltó arra, hogy egy világ kialakításának középpontja legyen, ha a szellem jelenlegi állása mellett, vagy, amivel ugyanezt mondjuk, egy jelenleg elképzelhető és megformálható, elmúlt vagy mitikus világban egyáltalán nem teljesíthető. Ha a beteljesülés világa fellelhető, az azt bizonyítja, hogy az elégedetlenség a jelennel csupán annak külső formái ellen irányuló artisztikus akadékoskodás volt, dekoratív vonzódás olyan korokhoz, amelyek nagyszabásúbb vonalvezetést vagy tarkább színpompát tesznek lehetővé. Ez a vágy természetesen teljesülhet, beteljesülése azonban a megformálás eszmenélküliség gyanánt kifejeződő belső ürességét is felmutatja, mint ez például Walter Scott oly jól elbeszélt regényeiben nyilvánvalóvá válik. Egyébként a menekülés a jelen elől mit sem segít a döntő probléma szempontjából; a monumentális vagy dekoratív, távolságtartó megformálásban ugyanezek a problémák válnak láthatóvá, gyakran mély és művészileg feloldhatatlan disszonanciákat teremtve megjelenés és lélek, külső ügyesség és belső sors között. A *Salammó* vagy C. F. Meyer (kétségtelenül novellisztikusan felépített) regényei jellegzetes példák erre. Az esztétikai probléma: a hangulat és a reflexió, a lírizmus és a pszichológia igazi epikai kifejezőeszközzé válása ezért az etikai alaprobléma, a szükségszerű és a lehetséges tett kérdése körül összpontosul. Az ilyen lelki szerkezettel rendelkező embertípus lényege szerint inkább kontemplatív,<sup>11</sup> mint cselekvő: epikus megformálása tehát az elé a probléma elé kerül, hogy ez az önmagába való visszahúzódás vagy habozó, rapszodikus cselekvés hogyan alakulhat mégis tettekké; az epikus megformálás feladata az, hogy megformálva feltárja azt a pontot, ahol létrejön e típus szükségszerű létezésének és így-létének, illetve szükséges kudarcának egysége.

A csőd leginkább előre meghatározott mozzanata a tisztán epikus megformálás másik objektív akadály: akár igenlik, akár tagadják, akár megkönnyezik, akár kigúnyolják ezt a sorsmeghatározást, mindig sokkal közelebbi az a veszély, hogy az eseményekkel kapcsolatos szubjektív-lírai állásfoglalás lép a normatív-epikus, tiszta befogadás és visszaadás helyére, mint egy belsőleg kevésbé eleve eldöntött harc

---

<sup>11</sup> szemlélődő [V. A.]

esetében. A dezillúziós romantika hangulata hordozza és táplálja a lírizmust. A lenni-kellő túlságosan kívánatos volta az étellel szemben és e vágyakozás hiábavalóságának kétségbeesett belátása; utópia, amelynek eleve rossz a lelkiismerete, s amely biztos a vereségben. S ennek a bizonyosságnak a döntő mozzanata éppen a lelkiismerettel való feloldhatatlan összefonódása; az a bizonyosság, hogy a kudarc szükségképpen következik ennek az utópiának a saját belső szerkezetéből, hogy ez a maga legkülönb lényegét és legmagasabb rendű értékét tekintve halálra van ítélve. Ezért mind a hőssel, mind a külvilággal kapcsolatos állásfoglalás lírai: a szeretet és a vád, a gyász, a részvét és a gúny.

[...]

Az eszme és a valóság legnagyobb diszkrepanciája<sup>12</sup> az idő: az idő múlása mint tartam. A szubjektivitás legmélyebb és legmegalázóbb öngigazolásra való képtelensége nem is annyira az eszme nélküli képződmények és emberi képviselőik elleni hiábavaló harcban jelentkezik, mint inkább abban, hogy ez a szubjektivitás nem tud ellentálni a tehetetlen-folytonos időmúlásnak, hogy lassan, de feltartóztathatatlanul le kell csúsznia a fáradtságosan elért csúcsokról, hogy ez a megfoghatatlan, láthatatlan-mozgó lényeg fokozatosan megfosztja minden birtokától, és – észrevétlenül – idegen tartalmakat kényszerít rá. Ezért van az, hogy csak az eszme transzcendentális hontalanságának formája, a regény veszi fel konstitutív elveinek sorába a valódi időt, a bergsoni „durée”-t.<sup>13</sup> Más összefüggésekben kifejtettem, hogy a dráma nem ismeri az idő fogalmát, hogy minden dráma alá van vetve a helyesen értelmezett hármasság egységnek, ahol is az idő egysége az idő múlásából való kiemelést jelenti.<sup>14</sup> Igaz, az epepeia látszólag ismeri az idő tartamát, gondoljunk csak az *Iliász*- és az *Odüsszeia*-beli tíz évre. Ám ennek az időnek éppoly kevésbé van valósága, valódi tartama; nem érinti az embereket és a sorsokat; nincs saját mozgalmassága, és csupán az a funkciója, hogy érzékletesen kifejezze valamely vállalkozás vagy feszültség nagyságát. Az évek azért szükségesek, hogy a hallgató átélje, mit jelent Trója bevétele, mit jelentenek Odüsszeusz bolyongásai – éppúgy, mint a harcosok nagy száma, mint a földterület, amelyet be kellett barangolni. De a hősök a költeményen belül nem élik át az időt, az idő nem érinti belső átalakulásukat vagy állandóságukat; életkoruk felszívódik jellemükbe, Nesztor úgy öreg, ahogy Heléna szép és Agamemnon hatalmas. Az öregedés és a halál, minden élet fájdalmas felismerése, persze, az epepeia embereinek is sajátja, de csak felismerésként; amit átélnek és ahogy átélik, az istenek világának boldog időtlensége jellemzi. Az epepeiával kapcsolatos normatív beállítottság, Goethe és Schiller szerint, a teljességgel elmúlt dologhoz való viszonyulás; tehát az az idő, amely itt adva van, egy helyben álló, egyetlen pillantással áttekinthető idő. A költő és az alakok minden irányban szabadon mozoghatnak benne, miként a térnek, ennek is több dimenziója van, de nincs iránya. És a dráma ugyancsak Goethe és Schiller által megállapított normatív jelenidejűsége, Gurnemanz szavaival szólva, szintén térré változtatja az időt, és csak a modern irodalom teljes dezorientáltsága tűzte ki azt a képtelen feladatot, hogy fejlődésfolyamatokat, fokozatos időmúlást akarjon drámailag ábrázolni.

Az idő csak akkor válhat konstitutív, ha megszűnt a transzcendentális hazával való kapcsolata. Ahogy az eksztázis a misztikust olyan szférába emeli, ahol minden tartam és minden időmúlás megszűnt, amelyből a misztikusnak csupán

---

<sup>12</sup> meghasonlása [V. A.]

<sup>13</sup> Bergson éles határvonalat húzott az objektív, külsőleges, fizikai idő és a szubjektív, bensőséges, megélt idő között: az első térbeli és egyenletesen változó, elkülöníthető állapotok egymásutánja, az utóbbi kiterjedés nélküli és tagolatlan, folytonos és állandó tudatáramlás – Bergson „durée”-nek, tartamnak nevezi). [V. A.]

<sup>14</sup> Vö. *A modern dráma fejlődésének története*, Bp., 1911.

teremtényszerű-szervi korlátozottsága miatt kell visszasüllyednie az idő világába, éppúgy a belső-látható lényeghez kötöttség minden formája is olyan kozmoszt teremt, amely a priori ki van vonva e szükségszerűség alól. Az idő csak a regényben van a formával együtt tételezve, a regényben, amelynek anyagát a lényeg keresésének kényszere és a megtalálásra való képtelenség alkotja: az idő a pusztán létszerű szervesség ellenállása a jelenvaló értelemnek, az életnek az a törekvése, hogy megmaradjon a saját, teljesen zárt immanenciájában. Az eposziában olyan erős az értelem életimmanenciája, hogy felszámolja az időt: az élet életként bevonul az örökkévalóságba, a szervesség csak a virágzást vitte magával az időből, s elfelejtett, maga mögött hagyott minden hervadást és halált. A regényben elválik az értelem és az élet, s ezáltal a lényeg és az időbeliség; mondhatni: a regény egész belső cselekménye nem más, mint küzdelem az idő hatalma ellen. A dezillúziós romantikában az idő a depraváló elv:<sup>15</sup> a költészetnek, a lényeginek el kell múlnia, és végső soron az idő okozza ezt az elszívást. Ezért itt minden érték a vesztes fél oldalán található, amely, mivel eltűnik, a hervadó ifjúság jellegét ölti, viszont minden nyersesség és eszme nélküli keménység az idő oldalán van. S az önironia csak mint a győztes erő elleni egyoldalúan lírai harc utólagos helyesbítése fordul az elsüllyedő lényeg ellen: ez egy új, immár elvetendő értelemben újra a fiatalság attribútumát ölti magára; az eszmény csupán a lelki éretlenség állapota számára konstitutív. De a regény egész koncepciójában hibássá kell hogy váljék, ha ebben a harcban az érték és az értéktelenség ilyen élesen elválasztva oszlik meg a két oldal között. A forma csak akkor tagadhat igazán egy életelvet, ha képes a priori kizárni; ha viszont be kell fogadnia, akkor ez pozitívvá válik számára, ez az elv azután nemcsak ellenállásában, hanem tulajdonképpen létezésében is előfeltétele az érték megvalósulásának.

Mert az idő az élet teljessége, még ha az idő teljessége az élet – vele az idő – önfelszámolása is. És az a pozitívum, az az igenlés, mit a regény formája, tartalmának minden vigasztalanságán és gyászán túl, kimond, nemcsak ama messze derengő értelem, amely fakó fényben megvilágosul a kudarcot vallott keresés mögött, hanem az élet teljessége, amely éppen a keresés és a harc sokszoros hiábavalóságában nyilvánul meg. A regény az érett férfiaság formája: vigaszéneke abból a derengő belátásból csendül ki, hogy mindenütt az elveszett értelem csírái és nyomai láthatók; hogy az ellenfél ugyanabból az elvesztett hazából származik, mint a lényeg lovagja; hogy az életnek azért kellett elveszítenie az értelem immanenciáját, hogy ez az immanencia mindenütt egyaránt jelen lehessen, így az idő válik a regény magasrendű, epikus költészetének hordozójává: az idő könyörtelen létezővé vált, és senki sem képes immár szembeütni sodrásának egyértelmű irányával, sem az **aprioritások** gátjaival szabályozni előre nem látott folyását. De eleven marad egy rezignált érzés: mindennek jönnie kell valahonnan, és tartania kell valamerre; ha nem árul is el értelmet az irány, mégiscsak: irány. És ebből a rezignált, érett érzésből fakadnak az epikus törvényes születésű, mert tetteket ébresztő és tettekből eredt időélmények: a remény és az emlékezés; olyan időélmények, amelyek egyszersmind le is győzik az időt: az élet mint *ante rem*<sup>16</sup> megszilárdult egység együttlátása és *post rem* együtt látó megragadása. S ha ez a forma és az őt szülő idők nem részesülhetnek is az *in re*<sup>17</sup> naiv-boldog élményében, ha ezek az élmények szubjektivitásra és merő reflexivitásra vannak is ítélve, az értelem megragadásának teremtő érzésétől nem lehet megfosztani

---

<sup>15</sup> a leromlás elve [V. A.]

<sup>16</sup> a dolgok előtt [V. A.]

<sup>17</sup> a dolog előtt (illetve) a dolog után (...) a dologban [V. A.]

őket; ezek a lényeghez való legnagyobb közelség élményei, amelyek egy istentől elhagyott világ élete számára megadhatnak.

Ilyen időélmény Flaubert *Érzelmek iskolájának* az alapja és ennek hiánya, az idő egyoldalúan negatív felfogása okozta végső soron a dezillúzió többi nagyszabású regényének kudarcát. E típus nagy művei közül látszólag az *Érzelmek iskolája* a legkevésbé megkomponált, itt kísérlet sem történik arra, hogy az egységesítés bármiféle folyamatával leküzdjék a külső valóság különmemű, korhatag és töredékes részletekre való széthullását, vagy, hogy lírai hangulatfestéssel helyettesítsék a hiányzó kapcsolatot és érzéki érvényességet: a valóság egyes töredékei mereven, összefüggéstelenül és elszigetelten állnak egymás mellett. És a központi alakot nem a személyek számának korlátozása és a középpontra irányuló feszes kompozíció, vagy pedig a többiekét felülmúló személyiségének kiemelése teszi jelentőssé: a hős belső élete éppoly törékeny, mint környezete, és bensősége nem rendelkezik a pátosz lírai vagy gúnyos hatalmával, amelyet szembeszegezhetne ezzel a jelentéktelenséggel. S a tizenkilencedik századnak ez a regényforma minden problematikája szempontjából legtipikusabb regénye, anyagának semmitől sem enyhített vigasztalansága folytán mégis az egyetlen, amely elérte az igazi epikus objektivitást és ezáltal egy megvalósított forma pozitívását és igenlő energiáját.

Ezt a győzelmet az idő teszi lehetővé. Gát nélküli és szakadatlan áramlása az egyneműségnek az az egyesítő elve, amely minden különmemű darabot lecsiszol és – persze, irracionális és kimondhatatlan – kapcsolatba hoz egymással. Az idő rendezi el az emberek tervszerűtlen kavargását és adja neki az önmagából kivirágzó szervesség látszatát: minden egyéb látható értelem nélkül alakok tűnnek fel, és tűnnek le megint, anélkül, hogy bármiféle értelmet láthatóvá tennének, kapcsolatokat kötnek a többiekkel, és újra megszakadnak ezek a kapcsolatok. De az alakok nem egyszerűen beágyazódnak ebbe az értelemről idegen alakulásba és elmúlásba, amely megelőzte és túléli az embereket. Eseményeken vagy pszichológián túl ez adja nekik létezésük tulajdonképpeni minőségét: bármily véletlenszerű legyen is pragmatikusan és pszichológiailag egy alak fellépése, létező és átélt kontinuitásból<sup>18</sup> bukkan fel, s az egyszeri és egyedüli életfolyam által hordozott voltának légköre felszámolja élményeinek véletlenszerűségét és az események elszigeteltségét, amelyekben szerepel. Az élet egésze, amely minden embert hordoz, ezáltal dinamikussá és elevenné válik: az a nagy időegység, amelyet ez a regény átfog, amely az embereket nemzedékekre tagolja, tetteiket pedig egy történelmi-társadalmi komplexushoz rendeli hozzá, nem elvont fogalom, nem gondolatilag utólagosan konstruált egység, mint az *Emberi színjáték* egészének egysége, hanem magában véve létező valami, konkrét és szerves kontinuum.<sup>19</sup> Ez az egész csak annyiban igaz képmása az életnek, hogy vele szemben is regulatív marad az eszmék bármely értékrendszere; hogy az immanensen benne rejlő eszme csupán saját létezésének, az általában vett életnek az eszméje. De ez az eszme, amely még feltűnőbbben mutatja fel az igazi, az emberben eszménnyé vált eszmerendszerek távolságát, minden törekvés kudarcát megszabadítja a száraz vigasztalanságtól: minden történés értelmetlen, törékeny és gyászos, de mindig remény vagy emlék sugározza be. És a remény itt nem az élettől elszigetelt, elvont műalkotás, amelyet megszenteltet és bemocskol a hajótörés az életben; a remény maga is része annak az életnek, amelyet – hozzá idomulva, ékesítve – legyőzni próbál, amelytől mégis mindig el kell rugaszkodnia. És az emlékezésben ez a szüntelen harc érdekes és megfoghatatlan úttá változik, amelyet azonban elszakíthatatlan szálak

<sup>18</sup> folytonosságból, folyamatosságból [V. A.]

<sup>19</sup> folyamat [V. A.]

kötnek a jelenvaló, az átélt pillanathoz. És ez a pillanat oly gazdag a beléje torkolló és a belőle tovafolyó tartam jóvoltából, amelynek felduzzasztásaként a tudatos szemlélet egy pillanatát nyújtja, hogy ez a gazdagság arra is átterjed, ami elmúlt és elveszett, sőt, azt is az élmény értékével szépíti meg, ami annak idején észrevétlenül múlt el. A kudarc így – különös és melankolikus paradoxonként – az érték mozzanata; az élet által megtagadott dolgok elgondolása és átélése, forrás, amelyből mintha az élet teljessége áradna. Az értelem mindennemű beteljesedésének teljes hiánya van megformálva, ám a megformálás egy igazi életteljesség gazdag és lekerekített beteljesültségévé emelkedik.

[...]

#### 4. TOLSZTOJ ÉS AZ ÉLET TÁRSADALMI FORMÁINAK MEGHALADÁSA

Ez az eposziává transzcendálódás<sup>20</sup> mindazonáltal megmarad a társadalmi élet keretein belül, és csak annyiban szakítja szét a forma immanenciáját, hogy döntő pontokon a megformálendő világ olyan szubsztancialitását tételezi fel, amelyet az semmiféleképpen, még a legkisebb mértékben sem tud elviselni és egyensúlyban tartani. A problémántúlóság, az eposzia felé hajló érzület itt mégis csak a társadalmi formák és képződmények immanens-utópikus eszményét intencionálja,<sup>21</sup> ezért nem általában véve transzcendálja ezeket a formákat és képződményeket, hanem csak történelmileg adott, konkrét lehetőségeiket, ami természetesen elegendő a formaimmanencia szétzúzásához. Ilyen állásfoglalás a dezillúziós regényben jelenik meg először, ahol a bensőség és a konvencionális világ meg nem felelése az utóbbi teljes tagadásához kell hogy vezessen. De mindaddig, amíg ez a tagadás csupán belső állásfoglalást jelent, megvalósított forma esetében megmarad a regény immanenciája, és az egyensúly elhibázásakor általában sokkal inkább a formának valamiféle lírai-pszichológiai bomlásfolyamatáról van szó, mintsem a regény eposziává transzcendálódásáról. (Novalis sajátos helyzetét már elemeztük.) Ha viszont a konvencionális világ utópisztikus elutasítása egy hasonlóképpen létező valóságban objektiválódik és a polemikus védekezés így a megformálás alakját ölti, elkerülhetetlen a transzcendálódás. A nyugat-európai fejlődésnek nem adatott meg ez a lehetőség. Itt a lélek utópikus követelése valami eleve beteljesülhetetlenre irányul: olyan külvilágra, amely megfelelné egy végsőig differenciált és kifinomult, bensőséggé vált léleknek. A konvenció elvetése azonban nem maga a konvencionalitás ellen irányul, hanem részben ennek a lélektől való idegensége, részben kifinomultságának hiánya; részben kultúrától idegen, merőben civilizációs jellege, részben száraz és sivár szellemnélkülisége ellen. De – a tiszta, csaknem misztikusnak nevezhető anarchisztikus tendenciáktól eltekintve – mindig valamiféle képződményekben objektiválódó kultúráról van szó, amely megfelelné ennek a bensőségnek. (Ezen a ponton érintkezik Goethe regénye a fejlődésnek ezzel a vonalával, csakhogy nála meg is találta ez a kultúra, ebből adódik azután a *Wilhelm Meister* sajátos ritmusa: a várakozást mindinkább felülműlják az egyre lényegibbé váló képződményrétegek, melyeket a hős egyre érettebben – az elvont idealizmusról és az utópikus romantikáról egyre inkább lemondva – elér.) Ez a kritika ezért csak líraian nyilvánulhat meg. Ez a polémia még Rousseau-nál is, akinél a romantikus világnézet tartalma elfordulás a kulturális képződmények egész világától, merőben

---

<sup>20</sup> Itt a szöveg visszaul az előző fejezet (3. WILHELM MEISTER TANULÓÉVEI MINT A SZINTÉZIS KÍSÉRLETE) befejező megállapításaira. [V. A.]

<sup>21</sup> (itt) igyekszik sugallni [V. A.]

polemikusan alakul, tehát szónokian, líraian, reflexiószerűen; a nyugat-európai kultúra világa olyan erősen gyökerezik az őt felépítő képződmények megkerülhetlenségében, hogy sosem lesz képes másképp szembeszállni velük, mint polemikusan.

Csak a szerves-természetes őállapotokhoz való nagyobb közelség, ami a tizenkilencedik század orosz irodalma számára érületi és megformálási szubsztrátumként adva volt, tesz lehetővé ilyen alkotó polémiát. A lényegében „európai” dezillúziós romantikus Turgenyev után Tolsztoj hozta létre a regénynek ezt a formáját a legerőteljesebb transzcendenciával az epepeia irányában. Tolsztoj nagyformátumú, valóban epikus és minden más regényformától eltávolodott érülete olyasfajta életre törekszik, amely hasonlóan érő, egyszerű, a természettel bensőséges kapcsolatban álló emberek közösségén alapul, amely a természet nagy ritmusához igazodik, annak születés-elmúlás ritmusában mozog, és kizárja magából a nem természetes formák kisszerű és szétválasztó, bomlasztó és megmerevítő mozzanatát. „A paraszt nyugodtan hal meg”, írja *Három halál* c. novellájáról A. A. Tolsztaja grófnőnek. „Az ő vallása a természet, amelyben benne élt. Maga vágta a fát, vetette és aratta le a rozsot, vágta le a bárányokat, és bárányai születtek, és gyermekei születtek, és az öregek meghaltak, és ő alaposan ismeri ezt a törvényt, amelytől sohasem fordult el, mint az úrnő, és amelynek egyenesen, egyszerűen a szemébe nézett... A fa nyugodtan, becsületesen és szépen hal meg. Szépen – mivel nem hazudik, nem kényeskedik, nem fél és semmit sem bán meg.”

Tolsztoj történelmi helyzetének paradoxona, mely mindennél jobban bizonyítja, mennyire a regény napjaink szükségszerű epikus formája, abban mutatkozik meg, hogy ez a világ még nála sem – aki pedig nemcsak vágyódott rá, hanem nagyon konkrétan, világosan és gazdagon látta is – képes mozgássá, cselekménnyé átalakulni; abban, hogy csak az epikus megformálás egy eleme marad, nem lesz maga az epikus valóság. Mert a régi epepeiák természetes-szerves világa éppenséggel olyan kultúra volt, amelynek sajátos minőségét szerves jellege adta, míg a Tolsztoj által eszményként kitűzött és létezőként átélt természet legbensőbb lényegében természetként van felfogva, és mint ilyen, szembe van állítva a kultúrával. A tolsztoji regény feloldhatatlan problematikája az, hogy ilyen szembeállítás egyáltalán szükséges. Tehát: epepeia felé hajló érületének nem azért kellett egy problematikus regényformánál kikötnie, mert valójában nem lépett túl önmagában a kultúrán, mert kapcsolata mindahhoz, amit természetként élt át és formált meg, merőben szentimentális, vagyis nem pszichológiai okokból, hanem a forma és annak saját történetfilozófiai szubsztrátumához való viszonya miatt.

Emberek és események teljessége csak a kultúra talaján lehetséges, bárhogy viszonyulunk is ehhez a kultúrához. Tolsztoj epikus műveinek döntő mozzanata – mind vázként, mind tartalmi-konkrét teljesülésként – éppen ezért a kultúra általa problematikusként elvetett világához tartozik. Mivel azonban a természet, ha nem képes is immanensen zárt és befejezett teljességgé lekerekedni, mégis objektíven létező valami, a műben két valóságsszint jön létre, amelyek nem csupán értékelésüket, hanem létük minőségét tekintve is teljesen különmeműek. És egymásra vonatkozásuk, mely a mű teljességének elsőrendű föltétele, csupán az átélt út lehet az egyiktől a másikig; vagy pontosabban: mivel az irány az értékelés eredményével adva van, a kultúrától a természetig vezető út. Ezáltal azonban – a költő érülete és az általa készen talált kor közötti paradox viszony paradox következményeként – valamiféle szentimentális, romantikus élmény kerül az egész megformálás középpontjába: a lényegi ember kielégítetlensége mindattól, amit a környező kultúra világa csak nyújtani tud neki, és az, ami e világ elvetéséből következik: a természet másik,

lényegibb valóságának keresése és megtalálása. Az e témából adódó paradoxont még csak fokozza, hogy ez a tolsztoji természet nem olyan teljes és lekerekített, hogy – mint a befejezés viszonylag legszubsztanciálisabb világa Goethénél – az elérés és a megnyugvás otthonává változhasson. Ez a természet inkább csak ténybeli biztosíték arra, hogy a konvencionalitáson túl valóban létezik lényegi élet: olyan élet, amely a teljes és valódi én élményeiben, a lélek önátélésében elérhető ugyan, amelyből azonban újra menthetetlenül vissza kell süllyedni a másik világába.

Világnézetének e vigasztalan következményei elől, amelyeket egy világtörténelmi jelentőségű író hősiek kérlelhetetlenségével von le, Tolsztoj azáltal sem tud elmenekülni, hogy a szerelem és a házasság sajátos helyet kap nála a természet és a kultúra között – mindkettőben otthonosan és mégis idegenül. A természetes élet ritmusában, a pátoszalan, magától értetődő keletkezés és elmúlás ritmusában a szerelem az a pont, ahol az élet felett diadalmaskodó hatalmak a legkonkrétabban és a legérzékletesebben jelennek meg. A szerelem azonban, mint merőben természeti erő, mint szenvedély, mégsem tartozik bele a természet tolsztoji világába: a szerelem ehhez túlságosan az egyén és egyén közötti kapcsolathoz kötött, s ezért túlságosan elszigetelő jellegű, túl sok fokozatot és kifinomodást teremt: túlzottan kultúraszerű. Az a szerelem, amely ebben a világban valóban központi helyet foglal el, a szerelem mint házasság, mint egyesülés – ahol is az egyesültség és az eggyé válás ténye fontosabb, mint részesei –, a szerelem mint a születés eszköze; a házasság és a család, mint az élet természetes folytonosságának vehikuluma. Az, hogy ezáltal gondolati kettősség kerül az építménybe, művészileg önmagában még nem lenne különösebben jelentős, ha ez az ingadozás nem teremtene még egy, a többiekhez képest különmű valóságszintet, amely semmiféle kompozíciós egységbe sem kerülhet a magában véve különmű másik két szférával; s amely ezért, minél hitelesebben formálják meg, annál nagyobb erővel kell hogy átsapjon az eredeti szándék ellenkezőjébe: e szerelem diadala a kultúra felett az őseredetiség győzelme kellene hogy legyen a hamis kifinomultság felett, ám minden emberi magasrendűség és nagyság vigasztalan elnyelésévé válik az emberben élő természet által, amely természet azonban, míg valóban kiéli magát – a mi kultúrvilágunkban –, csak a legalacsonyabb rendű, legszellemnélkülibb, eszméktől leginkább elhagyott konvencióhoz való alkalmazkodásban érheti el célját. Ez az oka, hogy a *Háború és béke* epilógusának hangulata, a lecsillapított gyerekszobaléggör, amelyben minden keresés véget ért, még mélyebben vigasztalan, mint a legproblematikusabb dezillúziós regények befejezései. Itt aztán semmi sem maradt abból, ami valaha volt; ahogy a sivatag homokja lepi be a piramisokat, úgy szív fel magába, úgy semmisít meg az animálisan természetes mindent, ami lelki.

A befejezésnek ehhez az akaratlan vigasztalanságához még egy szándékolt is csatlakozik: a konvencionális világ ábrázolása. Tolsztoj értékelő és elutasító állásfoglalása az ábrázolás minden részletéig lehatol. Ennek az életnek a céltalansága és szubsztancianélkülisége nemcsak objektíven nyilvánul meg, nemcsak az olvasó számára, aki ily módon átlát rajta, és nem is csupán a fokozatos megcsalatlanság élményeként, hanem a priori és állandó mozgalmasságként és nyugtalan unalomként is. Minden beszélgetés és minden esemény magán viseli annak az ítéletnek a bélyegét, melyet az író hozott felette.

Ezzel a két élménycsoporttal szemben áll a természet lényegének átélése. Egészen kivételes, nagy pillanatokban – többnyire a halál pillanatai ezek – megnyílik az ember számára egy valóság, melyben mindent átvilágító hirtelenséggel megpillantja és felfogja a felette és egyszerre mind benne uralkodó lényegét, élete értelmét. Az egész korábbi élet a semmibe vész ez élmény előtt, minden konfliktusa s

az őket okozó szenvedések, gyötrelmek és tévelygések kisszerűnek és lényegtelennek tűnnek. Megjelent az értelem, és a lélek előtt nyitva állnak az eleven életbe vezető utak. És itt Tolsztoj az igazi lángelme paradox kérlelhetetlenségével megint feltárja formájának s e forma alapjainak legmélyebb problematikáját: a haldoklás nagy pillanatait nyújtják ezt a döntő fontosságú boldogságot – a halálosan megsebesült Andrej Bolkonszkij élménye ez az austerlitz-i csataterén, az egységnek az az élménye, amelyet Karenyin és Vronszkij él át Anna halálos ágyánál –, és az igazi boldogság az volna, ha ekkor lehetne, ha így lehetne meghalni. Anna azonban felépül, és Andrej is visszatér az életbe, és a nagy pillanat nyomtalanul eltűnt. Újra a konvenciók világában, újra céltalan és lényeg nélküli életet élünk. Az utak, amelyeket a nagy pillanat megmutatott, ennek elmúltával elveszítették irányt jelző szubsztancialitásukat és valóságukat; nem járhatók, és ha valaki mégis azt hiszi, hogy ezeken az utakon jár, a valóság csak keserű torzképe annak, amit a nagy élmény kinyilatkoztatása megmutatott. (Levin istenélménye és a kivívott eredményhez való makacs ragaszkodása – az állandó lelki lecsúszás ellenére – inkább a gondolkodó akaratának és elméletének szülötte, mintsem az alkotó látomása. Programszerű, és hiányzik belőle a többi nagy pillanat közvetlen evidenciája.) És az a néhány ember, aki valóban képes élményeinek élésére – talán Platón Karatajev az egyetlen ilyen alak –, csupán szükséges mellékalak: minden esemény elkanyarodik tőlük, lényegükkel sosem szövődnek bele az eseményekbe, életük nem objektiválódik, nem formálható meg, csak utalni lehet rá, csak a többiek ellentétéként lehet művészileg-konkrétan meghatározni. Ezek az alakok esztétikai határfogalmak, nem pedig valóságok.

Ennek a három valóság szintnek felel meg Tolsztoj világának három időfogalma, és egyesíthetetlenségük mutat rá a leghatározottabban ezeknek az oly gazdag és bensőleg megformált műveknek a belső problematikájára. A konvenció világa tulajdonképpen időtlen: örökké visszatérő és ismétlődő egyformaság pereg értelemtől idegen öntörvényűség szerint: örök mozgalmasság irány nélkül, fejlődés nélkül, elmúlás nélkül. Az alakok kicserélődnek, változásukkal azonban semmi sem történt, mert mind egyformán lényeg nélküli, mindegyikük helyére tetszés szerint lehet egy másikat állítani. És bármikor is lépünk erre a színpadra, és bármikor is hagyjuk el, mindig ugyanazt a tarka lényegnélküliséget találjuk vagy hagyjuk ott. Alatta ott zúg a tolsztoji természet folyama: az örök ritmus állandósága és egyformasága. És ami mégis megváltozik, az is csak lényeg nélküli valami: az egyéni sors, mely belefőnik, mely felbukkan és letűnik, amelynek létezése nem rendelkezik benne magában megalapozott jelentéssel, melynek az egészhez való viszonya nem fogadja magába személyiségét, hanem megsemmisíti, mely az egész szempontjából – éppen egyéni sorsként, nem a ritmus egyik elemként, számtalan hasonló és egyenértékű társ mellett – teljesen jelentéktelen. És a nagy pillanatok, amelyek felvillantják egy lényegi élet, egy értelmes sors sejtelmét, megmaradnak pillanatoknak: a két másik világtól elszigetelve, anélkül hogy konstitutív módon vonatkoznának rájuk. A három időfogalom tehát nemcsak egymáshoz képest különmemű, nemcsak egymással összeegyeztethetetlen, hanem egyikük sem fejez ki valódi tartamot, valóságos időt – a regény életelemét. A kultúra meghaladása csak elégette a kultúrát, nem hozott azonban helyette biztosított, lényegibb életet; a regényforma transzcendálása csak még problematikusabbá teszi a regényformát – tisztán művészileg Tolsztoj regényei a dezillúziós romantika túlfokozott típusai, a flaubert-i forma barokkja –, anélkül, hogy a konkrét megformálásban közelebb jutna a vágyva vágyott célhoz, az epopeia problémán túli valóságához, mint mások. Mert a lényegszerű természet sejtve megpillantott világa sejtés és élmény marad, tehát szubjektív, és a megformált valóság vonatkozásában reflexív; ez a világ – tisztán



művészileg – mégis hasonló bármely más vágyakozáshoz valamiféle megfelelőbb valóság után.

A fejlődés nem lépett túl a dezillúziós regény típusán, és a legújabb idők irodalma sem mutat lényegét tekintve alkotó, új típusokat teremtő lehetőséget: korábbi formálásmódok eklektikus epigonizmusának korát éljük, és ez az epigonizmus csak formai szempontból lényegtelen – lírai és pszichológiai – vonatkozásban mutat alkotó erőket.

Tolsztoj maga természetesen kettős helyet foglal el. Ha csupán a formára irányítjuk vizsgálódásunkat – amely azonban éppen az ő esetében képtelen volna megragadni érzületének és megalkotott világának lényeges vonásait –, az európai romantika lezárásaként kell felfognunk. Műveinek néhány ritka nagy pillanatában azonban, melyeket formailag, csak a műben megformált egész vonatkozásában, szubjektív-reflexív mozzanatként szabad felfognunk, világosan differenciált, konkrét, létező világ jelenik meg, mely, ha teljességgé szélesedhetne, teljesen megközelíthetetlen volna már a regény kategóriáival, és az alakítás új formáját igényelné: az eposz megújult formáját.

A tiszta lélek szférája ez, amelyben az ember emberként, nem pedig társadalmi lényként, de nem is elszigetelt és összehasonlíthatatlan, tiszta és ezért elvont bensőségként jelenik meg; amelyben, ha egyszer naivul megélt magától értetődőségként, egyedül igaz valóságként itt lesz majd, minden benne lehetséges szubsztancia és viszony új és lekerekített teljessége épülhet fel, mely éppoly messze maga mögött hagyja és csak háttérként használja fel meghasonlott valóságunkat, ahogy a mi társadalmi-, „bensőséges” dualitásvilágunk maga mögött hagyta a természet világát. De ezt a változást a művészet révén sosem lehet megteremteni: a nagyepika a történelmi pillanat empiriájához kötött forma, és minden olyan kísérlet, mely létezőként akarja megformálni az utópiát, csak formarombolással végződik, nem pedig valóságteremtéssel. A regény, Fichte szavaival élve, a teljes bűnösség korszakának formája, és amíg a világ e csillagzat jegyében áll, meg is kell maradnia uralkodó formának. Tolsztojnál láthatók voltak egy új világkorszakba való áttérés megsejtései: de polemikusak, sóvárgók és elvontak maradtak.

Csak Dosztojevszkij műveiben rajzolódik ki ez az új világ, távol a fennálló elleni mindenfajta harctól, egyszerűen szemlélt valóságként. Ez az oka annak, hogy ő és az általa alkotott forma kívül esik e vizsgálódások keretein: Dosztojevszkij nem regényeket írt, és a műveiben láthatóvá váló megformáló érzületnek sem igenlő, sem tagadó értelemben nincsen köze a tizenkilencedik századi európai romantikához és az ez ellen irányuló sokféle, ugyancsak romantikus reakciókhoz. Dosztojevszkij az új világhoz tartozik. Azt, hogy máris e világ Homérosza- vagy Dantéja-e, vagy csak azokat az énekeket alkotta meg, melyeket azután későbbi írók, más előfutáraikkal együtt, nagy egységgé fűznek, hogy tehát kezdet-e, avagy már beteljesülés, ezt csak műveinek formaelemzése mutathatja meg. És majd csak azután lehet valamilyen történetfilozófiai jövendőmondás feladata, hogy kimondja, valóban kilépőben vagyunk-e a teljes bűnösség állapotából, vagy még csak pusztá remények hirdetik az új eljövételét; egy Eljövendő jelei, amely még olyan gyöngye, hogy bármikor játszva összeroppantathatja a pusztán Létező terméketlen hatalma.

(Első megjelenés német nyelven: *Die Theorie des Romans*, in *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XI. kötet 3–4. füzet, Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart, 1916. Első kötetmegjelenés (ugyancsak németül): *Die Theorie des Romans. Ein geschicht philosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*. Paul Cassirer, Berlin, 1920. Közlésünk alapja: Lukács György: *A heidelbergi*

*művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek. Ford. Tandori Dezső. Magvető Kiadó, Bp. 1975. 491–495, 515–516, 518–520, 523–525, 539–542, 560–564, 567–572, 586–593.)*