

MEGJEGYZÉSEK AZ IRODALOMTÖRTÉNET ELMÉLETÉHEZ¹

Ezeknek a megjegyzéseknek rendezésére az a megtisztelő felszólítás adott alkalmat, mely nekem is lehetővé tette, hogy ebben az ünneplésben – bármily szerény mértékben is – részt vehessek.² Ezek a megjegyzések a magam munkája közben érzett nehézségeknek és esetleges megoldásaiknak vázolásai; összegyűjtésük csak alkalmoszerű, és – érzem – nagyon is távol áll még egy számomra elérhető véglegességtől is. És emellett egészen szubjektívák. Hogy mégis elő merek állni velük, azért van, mert úgy érzem: talán mások is hasonló nehézségeket éreznek. Csak szubjektívák ugyan, de van szubjektív általánosságuk, mint Kant mondja. Ez egyszersmind – talán – mentségül szolgál, ha kelleténél többet hivatkozom saját munkáimra; nem kell talán mondanom: csak mint a módszert megvilágító példákra hivatkozom rájuk minden esetben.

I.

Az irodalomtörténet szintézise új, organikus egységben egyesítése a szociológiának és az esztétikának.³ Ez csak az állandót keresi azokban a jelenségekben, amiket irodalmiaknak szoktunk nevezni, az csak a változások leírását és azok okait. Az irodalomtörténet az elé a paradox feladat elé van állítva, hogy e két szempontot egyesítse: keresse az állandót a változóban és a változót az állandóban; keresse az esztétika absztrakcióiban megfogalmazott formák fejlődési lehetőségeit, útjait, tendenciáit, és egyszersmind az egyes irodalmi művek (és hatásaik) ezerfelé ágazó szövevényében az állandót, a visszatérőt, a törvényszerűt.

De ez a feladatkitűzés még nem volna elég arra, hogy külön tudomány rangját adja meg az irodalomtörténetnek. Mert a szociológia már magában véve is törvényszerűségekre törekszik, és típusokat, megisméltlődéseket keres, és elképzelhető (bár itt még nem részletezhető okokból csak nagyon problematikus eredményekkel kecsegtető) egy „történelmi” esztétika, amely az időtlen érvényű forma-fogalmon belül, annak különböző realizálódási – történelmi – fokozatait különbözteti meg mint a Schelling vagy a Hegel esztétikája. Az egyesítésnek akkor van csak értelme és értéke, ha új szempontok és összefüggések jöhetnek létre általa; ha az irodalomtörténet csak elemekül használja fel a szociológiát és az esztétikát, új elemeknek új kombinációit hozván létre egyesítésükből.

Az első kérdés persze, ami itt felmerül (mielőtt magáról az igazi kérdésről szó lehetne), az, hogy csakugyan ezek-e az elemei az irodalomtörténetnek? Tehát: nem képzelhető-e el egy irodalomtörténet a forma fogalma és esztétikai értékelés nélkül? (Például pusztán a hatások nagyságát vizsgálva.) És: vajon az irodalmi alkotásoknak –

¹ Az irodalomtörténet új programját felvázoló tanulmányában Lukács György drámakönyvének elméleti előfeltevéseit, illetve módszertani megfontolásait foglalja össze. Ekkor még az esztétika, irodalomtörténet és a szociológia összekapcsolására törekszik, és a Simmeltől átvett *racionális* módszertant alkalmazza. De a drámakönyv a modern kor osztályhanyatlásából elméletileg levezetett új virágkor helyett a tragédia hanyatlásával szembesül, s mivel a szociológia nem kecsegtette meggyőző válasszal, Lukács elfordult tőle. A *Szellem* első számában megjelent Lukács-esszé, *A tragédia metafizikája* (1911) már radikálisan szakít a racionalis módszertannal. A *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* című tanulmány műfajilag is egyedül áll Lukács ekkor kezdődő esszé-korszakában. [V. A.]

² Lukács György tanulmánya a filozófus Alexander Bernátot 60. születésnapját köszöntő kötet számára készült. [V. A.]

³ A két diszciplína ilyen egyesítését látta Lukács Simmelnél, aki döntő hatással volt ifjúkori drámatörténeti munkájára. [V. A.]

az irodalomtörténettől feltételezett – korszakokhoz kötöttsége és korszakokként való váltakozása csakugyan szociológiai jelenség-e? (És nem például egy tisztán az irodalmon belül lejátszódó folyamat, melyet az irodalmi kifejezés lényegéből és eszközeiből tökéletesen meg lehet magyarázni.) Más szóval: lehet-e vagy egy tisztán endogám⁴ irodalmi fejlődéstörténetet megkonstruálni, vagy az egész irodalmat feloldani egy-egy korszak kultúrpszichológiai jelenségeinek egészében, amikor – mint „irodalomnak”, mint irodalmi értéknek – jelentősége megszűnnék, hogy csak mint kultúr-szimptóma szerepeljen, csak mint valami, amiben a társadalmat mozgató erők játéka megnyilvánulhat. Világos, hogy az utóbbi könnyebben lehet szempont – ha persze távolról sem kimerítő. Igenis elképzelhető – sajnos nincsen még – a lelki kultúrának olyan, egyszerű, csak ténymegállapításra törekvő története, mely minden értékelő kommentár nélkül leírná, hogy minden egyes időben az emberek, lehetőleg osztályok, csoportok szerint részletezve, mit olvastak a legszívesebben, mi tetszett nekik a legjobban. (Talán még az is: hogy miért; vagy legalább: hogy mit gondoltak, hogy miért.) Bizonyos, hogy elképzelhető egy ilyen tudomány – de ez nem lenne irodalomtörténet. Ez elmondaná, hogy mi tetszett a tizennegyedik században, mi a tizenötödikben, és – egy más keresztmetszetben – hogy mikor és hogyan tetszett például Aiszkhülosz, és hogyan Szophoklész és Euripidész, de arról a történetről, ami Aiszkhülosztól Euripidészig megy, nem tudna nekünk semmit sem mondani. Pedig ez lenne a tulajdonképpeni irodalomtörténet.

De nemcsak tárgy kiválasztásának szűkre szabott volta teszi elégtelenné egy elképzelt tiszta irodalomszociológia szempontját az irodalom fejlődésével szemben (ami persze semmit sem vesz el abból, hogy mint adatokat és összefüggéseket tisztázó segédtudomány az irodalomtörténet – és a szociológia – számára nagyon hasznos lehet), hanem az ember lelki életének az irodalomhoz való viszonyában egy olyan elem, amivel ez a látása a jelenségeknek nem számolhat: az értékelés; az értékelés szükségszerűsége és mellőzhetetlensége. Mert ha a fenti dilemma alkalmával felhozható lenne is az, hogy nagyon is szűkre szabtuk a szociológia lehetőségeit az irodalommal szemben, ez a határa megvan, meg kell hogy legyen minden tisztán szociológiai irodalomtárgyalásnak. Az, hogy maga az irodalom eltűnik belőle, elveszti minden belső jelentőségét, más jelentőségektől különbözőségét; egy kultúr-szimptóma lesz a többiek sorában, amelyektől – ez a fontos itt – nem lehet soha megkülönböztetni és külön tartani. És ezzel az irodalom megszűnt irodalom lenni, pedig lelki tény voltát, lelki valóságát mégsem igen lehet kétségbe vonni. És ha ezzel szemben „következetes” marxisták azzal állnak elő, hogy az irodalom csakugyan csak „ideológia”, vagyis a gazdasági viszonyok változásainak és csak azoknak függvénye, és éppen úgy függvénye, mint minden más – akkor most nem vitatkozom velük olyan okokból, amik, remélem, a későbbiek folyamán maguktól megvilágosodnak.

Amióta a történelmi tudományokat külön akarják választani a természettudományoktól, az értékelés kérdése mindig nagy szerepet játszott megalapozásukban. De – anélkül persze, hogy ezt a kérdést még csak érinteném is – azt hiszem, hogy az irodalommal (és természetesen más művészetekkel) foglalkozó tudományok itt külön helyet foglalnak el a legtöbb egyéb tudománnyal szemben. Az irodalomban tudniillik nem választható el soha, még a legrimitívőbb elemekre visszamenő vizsgálat alkalmával sem, az észrevevés, a tudomásulvétel, a ténymegállapítás az értékeléstől. Az esztétikai értékelés által válik csak egy bármilyen jelenség a művészet tudomány tárgyává, lesz belőle az illető tudomány számára jelenség, adat, tény, elem. Más tudományokban – a nemzetgazdaságtanban például – a

⁴ önnemző [V. A.]

ténymegállapítás tisztán és világosan megkülönböztethető az értékeléstől. Ha egy képet például mint nemzetgazdaságtani jelenséget vizsgálok, teljesen távol tartva magamtól minden értékelést, pusztán leírólag megállapíthatom, mennyiben nemzetgazdaságtani jelenség (például ára, eladhatósága révén; a festészet mint kenyérkereset stb.). És hogy az itt megállapítottakat és jelentőségüket hogyan értékelem, az egészen külön kérdés, és a ténymegállapításhoz egyáltalában nem szükséges. Másképpen van ez a művészettudománynál: hogy egy kép kép-e egyáltalában, a művészettudomány értelmében, ezt a ténymegállapító folyamatot látásakor bennem létrejött értékelésem hozza egyáltalában létre. Nem értékelt irodalom, értékeléstől független irodalom nem létezik, és nem is képzelhető el. Nem bírunk még csak el sem képzelni magunknak drámát vagy verset, amit ne értékelnénk; tehát csak jó drámát vagy rossz drámát ismerünk, nem valami drámát egyáltalában, valamit, aminek ismertető jeleiről leolvassuk, hogy dráma, hogy a dráma fogalma alá tartozik. Mert drámává valamit csak bizonyos érzéseket, élményeket kiváltó ereje tesz, és ha valami írást elolvasva bizonyos külső jelek alapján megállapítjuk, hogy ezekben hasonlít a drámai érzéseket kiváltó írásokhoz, anélkül hogy bennünk hasonlókat volna képes felidézni, ezzel is értékeltünk – ha negatív értelemben is. Ha – nagyon „tudományosak”, „természettudományosak” akarván lenni – azt mondjuk is csak róla: dráma, minden értékelő jelző nélkül, csak elhallgattuk negatív értékelésünket, de nem voltunk képesek eltüntetni azt. Ezzel természetesen szorosan összefügg az, hogy más tudományok konstruktív értékelései (a már egyszer megállapított tény vagy összefüggés tudományos jelentőségének megállapítása, az illető tudomány rendszerébe való beillesztése stb.) művészetekkel foglalkozó tudományokban nagyrészt összeesnek az egyszerű ténymegállapítással, helyesebben ténykonstrukcióval. Azt lehetne ezzel szemben felhozni: egy ilyen irodalomfelfogás mellett, amely szerint egy bizonyos fajta és bizonyos módon értékelt érzést kiváltó képessége tesz valamit irodalmi jelenséggé, az irodalomtudomány tárgyává csak az általunk elolvasott (és így értékelt) művek lehetnek egyáltalában; hogy az irodalom fogalma csak összefoglalása az általam olvasott munkák összességének. Mert: hogyan értékelhetek valamit, amit nem ismerek? És mert értékelésem a ténymegállapító: hogyan létezhet az mégis az irodalomtudomány számára? Azt hiszem, ez a nehézség csak látszólagos; ahhoz, hogy az értékelés ténykonstituáló elem lehessen, nem szükséges, hogy minden egyes ténymegállapításkor magamban játszassam le az értékelési folyamatot, csak lehetősége kell hogy meglegyen mindig, az a lehetőség, hogy egy – más értékelése alapján – létrejött ténykonstrukciót bármikor ellenőrizhessek a magam értékelésével. Tehát elegendő ennek a lehetősége, az a tudat, hogy megvolt másokban, és meglehet bennem is, amikor akarom. Annak analogonjára⁵ gondolok, amit James az igazságok verifikálására⁶ mondott; azt, hogy nem kell magamnak verifikálnom minden igazságot, teljesen elég, hogy verifikálhatom, amikor akarom vagy szükséges.

Még egy fontos ellenérvet kellene itt megcáfolni: azt, hogy nem fog-e a teljes, az ellenőrizhetetlen szubjektivizmusba vezetni egy ilyen művészetfelfogás? Ez azonban tulajdonképpen az esztétika ismeretelméleti megalapozásának kérdése, és így – mert úgylátom túl sokáig időztem a bevezető megjegyzések bevezetésénél – csak feloldásának irányára kívánok utalni. Arra, hogy ha lelkiismeretesen és pontosan vizsgálom a magam esztétikai értékeléseit (ha nem tételezek fel semmi határozott kategóriát vagy objektív kritériumot, ami lefolyásukat szabályozná), empirikusan is rá kell jönnöm, hogy vannak a jelenségeknek bizonyos viszonylataik, amik állandóan

⁵ ahhoz hasonlóra [V. A.]

⁶ igazolására [V. A.]

bizonyos érzésreakciókat, értékeléseket hoznak létre bennünk. Ezek a viszonylatok a formák. És így előbbi tételünket, hogy nincs viszonyunk irodalomhoz értékelés nélkül, azzal egészítjük ki (bár talán csak más nézőpontból fogalmazzuk meg másképpen ugyanazt), hogy nincsen irodalmi jelenség forma nélkül. A forma fogalmának – az irodalmi jelenségek körén belül – nincsen azt kizáró ellentéte, csak fokozatai; amit a kritika és az irodalomtörténet a gyakorlatban „formátlannak” szokott nevezni, az legfeljebb rosszul vagy szerencsétlenül megformált lehet. Szándékosan nyíltan hagyom azt a kérdést, vajon az így nyert „forma”-fogalom az esztétika ismeretelmélete által apriorisztikus érvényűnek elismert kategória, vagy empirikus, esetleg „kísérletektől” igazolt, „tapasztalati” igazság, vagy akár csak módszertani követelmény, munkaegyszerűsítő hipotézis. Csak azt állítom: kell esztétika, poétika, hogy irodalomtörténetet lehessen csinálni; poétika nélkül szemponttalan lesz minden irodalomtörténet – vagy tisztán szociológiai; hogy milyen legyen ez a poétika, az most nem kérdés számunkra.

De azért még sincsen tisztán endogám irodalomtudomány, és nem is lehet soha. Ez az itt felállított „forma”-fogalom az esztétikának lehet fogalma csak, mely az egyes embert és azt a munkát, aminek rá való hatását tanulmányozni akarja, kiveszi a történelmi és társadalmi élet szövevényéből, és a munkát állítja szembe az emberrel; minden időhöz kapcsolt kategóriát mint zavaró elemet kihagyva. (És megint nem tartozik most ránk az a kérdés – amiről Dilthey beszél –, hogy ez mennyiben lehetséges, illetve lehetetlen.) Az irodalomtörténet ezt a fogalmat úgy, ahogy van, csak akkor használhatná, ha azt a processzust, amivel foglalkozik, legalább absztrakcióban lehetne izolálni a többi természeti és történelmi folyamattól, aminek része. Itt fokozottabb mértékben áll az, amit a speciálisan történelmi törvények lehetősége ellen fel szoktak hozni. Azt, hogy a történelem nem izolált, csak belülről ható erők következtében változó lefolyása valaminek, ahol a kozmikus tényezők csak mint keretek szerepelnének (tehát: egyszer s mindenkorra megállapíthatók, és ezért az egyes jelenségek elemzésénél mellőzhetők lennének), hanem folytonos és szakadatlan az összeszövődése e kettőnek; a kozmikus folyton belejátszik a történelmibe. És az irodalomtörténetnek – az ember belső és külső életének egész konstrukciója folytán – az emberrel foglalkozó összes többi tudomány jelenségeihez és azok hatásaihoz (történelmiekhöz, gazdaságiakhoz stb.) éppen ilyen a viszonya. A tiszta irodalomtörténet keresztülvihetetlen, gyakorlatba át nem tehető absztrakció.

II.

Mindez talán elég az esztétikai és a szociológiai nézőpontok külön-külön való alkalmazásainak elégtelenségéről meggyőzni és egy szintetikus módszert kívánatosnak feltüntetni. És az egyes szempontoknak ezt az elégtelenségét, amiről itt szó volt, a legtöbb mai irodalomtörténet-író érzi is, és hogy elkerüljön egy esetleges egyoldalúságot (ami pedig, mint később látni fogjuk, néha nagyon termékeny is lehet), egymás mellett, keverten és felváltva használja a szempontokat. Például hol értékek, hol hatások szerint választja ki és csoportosítja az anyagot, és azokat az egységeket, amikkel dolgozik, a legritkább esetben analizálja igazán, hanem (a legtöbbször ugyanazon munkán belül is) hol történelmi kritikával annyira szétszedi, hogy nem marad belőlük semmi megfogható, hol meghagyja bennük a köznapi szóhasználat következtelenségét és zavaros többértelműségét. És így a legtöbb

irodalomtörténet módszerének ellenére értékes; még egészen a „geniale Anschauung”⁷ módszerét követve, mint Dilthey mondotta egyszer róla.

De ennek az elégtelenségnek megállapításával egy lépést sem tettünk még az általunk posztulált módszer lehetőségének vagy éppen szükségességének igazolása felé. A kiindulási pont errefelé csak ez lehet: az, hogy az irodalom – mint „irodalom”, mint az esztétika törvényeinek alávetett jelenség, tehát ennek törvényeit megtartva, legfeljebb kiegészítve, kibővítve és elmélyítve őket – szociális jelenség. És a kérdés az: milyen új szempontokat, tény-konstituáló egységeket, összefüggéseket nyerhetünk ennek a szempontnak segítségével, és azok mennyiben lehetnek értékesek?

A kiindulás ténymegállapítás része a lehető legegyszerűbb. Az irodalom ténye (akármik lennének is létrejöttének pszichológiai okai): közlés. A költő bizonyos érzéseket, gondolatokat, értékeléseket stb. (mondjuk talán itt és később, a rövidség kedvéért: élményeket) közöl más emberekkel. És tegyük rögtön hozzá: egy társadalomban élő, tehát társadalmi hatásoknak alávetett embertől megy ez a közlés szintén társadalmi hatások alatt élő emberek felé. Ezzel a nagyon triviális megállapítással megkaptuk az első fontos keretét az összefüggéseknek: bizonyos társadalmon belül csak bizonyos érzések lehetségesek; bizonyos tényeket és bizonyos kapcsolataikat az emberek különböző idők különböző társadalmi viszonyainak megfelelően különböző módokon innerválnak⁸ vagy nem innerválnak. Tehát a hatás lehetőségeinek legalább keretei szociálisan meghatározottak; hogy mennyire azok, az ebben a pillanatban nem tartozik ránk, az már ténykérdés, és nem módszerkérdés; itt ez a ténymegállapítás elegendő. (Csak példaképpen hivatkozom arra, hogy a középkori színjátékokban a vakok, bénák stb. komikus szerepet játszottak.) De nemcsak a közlés személyei, hanem annak feltételei is szociálisan meghatározottak. Talán elég egypár példa: színházak, könyvnyomtatás, az írárok élőszóban való közlésének lehetősége stb. És ami még fontosabb, a szociológia törvényeinek van alávetve annak a közönségnek nagysága, minősége, belső és külső struktúrája, amelynek a közlés szól, amelynek innervációképessége tehát a hatások lehetőségét meghatározza. És csak melleleg említem még fel azt, hogy amivel az endogám irodalomtörténet a legszívesebben és legtöbbet dolgozik, az egyes írók és művek egymásra való hatásai, szintén szociológiai folyamatoknak következménye. Hogy egy író fellépésekor vagy pályája bármely részén milyen uralkodó mai és elevennek fennmaradt régi irodalommal találja szemben magát, ami valamiképpen hat rá, az – legnagyobbbrészt – szociológiai hatások következménye. Hogy a legfeltűnőbb példát mondjam: mikor az Erzsébet-kori dráma reneszánsza bekövetkezett, az udvari reakció nem Shakespeare-t kapta fel elsősorban, hanem Beaumont-Fletcher; így Dryden feljegyzí, hogy két Beaumont-Fletcher-drámára egy Shakespeare esett csak a színpadok műsorában. És a restauráció ellen keletkező, polgári reakció volt csak az, ami Shakespeare világirodalmi helyzetét megteremtette. Tehát: hogy milyen irodalmi hatások lehetségesek egy időben, szociális kérdés (például ma sokkal több és többféle, mint bármikor máskor); hogy mely hatások oly erősek, hogy velük szemben állást kell foglalni valahogyan; hogy talál-e egy író valamit, amit folytathat, vagy egyedül áll, vagy küzdeni fog a fennálló ellen: csupa olyan pont, ami igen mélyen – talán a legmélyén – szociológiai kérdés. Mert a milió⁹ fogalmának nagyon felületes és szűk alkalmazása az, mely csak a hozzásimulást veszi hatásnak: a küzdelem a milió ellen

⁷ zseniális szemlélet [Kiadó]

⁸ beidegződnek [V. A.]

⁹ környezet [V. A.]

éppen úgy milióhatás, mint a beléolvadás; az izoláltan-állás éppen úgy szociológiai tény, mint a divattól felkapottság.

Az irodalom tehát élmények közlése, és ennek a közlésnek útja: a forma. A forma az igazán szociális az irodalomban; a forma az irodalomból nyerhető egyetlen fogalom, amelynek segítségével külső és belső életének összefüggéseire eljuthatunk. Ez az állítás az első pillanatban talán kissé paradox módon hat. A forma lenne az összekötő, az egyetlen igazi kapcsolat alkotó és közönség között, az egyetlen egyszerre szociális és esztétikai kategóriája az irodalomnak – a forma, amelyről a közönségnek majdnem soha és az alkotónak igen sok esetben nincs közvetlen tudomása? Mert a felvevő¹⁰ élményeket érez az írásokban, amik hatnak rá, és az alkotó öntudatát a legtöbbször technikai kérdések, technikai nehézségek leküzdései töltik meg, vagy élményeinek kifejezését keresi. És a kettő között, az élményen túl és a technikán innen, sehol sem igazán megfoghatóan (definíciókkal a legkevésbé) van a forma. És mégis: ha láthatatlan centrum is csak a forma, nem feléje vezet és a közeledés mérvével mérhető minden egyes technikai kérdésnek megoldása? És valamennyinek a legkülönbözőbb pontokról való ide konvergálása nem határozza azt meg már eléggé? Nem elég-e ennyit tudnunk: van egy ilyen középpontja mindennek? De a forma lelki valósága ennél sokkal több: a forma lelki aktivitás, és nemcsak a kész élményekkel áll szemben, mint kifejezésre jutásukat létrehozó és módosító valami, hanem magában az élményben is aktív szerep jut neki. Ahogy Michelangelóról szokták mondani, hogy szobrokat látott ki a sziklákból, úgy látnak ki (vagy látnak bele) tragédiákat, komédiákat, novellákat vagy más műfajokat költők az élet eseményeiből, élményeikből; lehetne mondani, minden élmény bizonyos fokig már *sub specie formae*¹¹ van átélve, és az emlék, a megfigyelés, a konstruált pszichológia, egyszóval mindaz, ami közvetlen anyaga lesz az alkotásnak, még erősebben a formális lehetőségek és követelmények képére van alkotva. A formák, bizonyos formákkal együtt járó élet- és léleklátási posztulátumok a priori lesznek így igen sokszor a költők életében élményeikkel szemben.¹² Tudom: ezt a szempontot nemigen alkalmazták eddig az irodalommal szemben, és alkalmazása sok nehézséggel is jár; mert a régi költők életét – akiknél, formaérzékük erősebb lévén a mostaniakénál, erősebben ható lehetett ez az a priori – nem ismerjük eléggé, és a mai költők nagy részénél oly zavaros ez a hatás, hogy sokszor nehezen volna kimutatható; de azt hiszem, ez csak nehézség, és még csak nem is leküzdhetetlen. Hebbelről írván (a modern drámáról írott könyvem első kötetében, mely a Kisfaludy Társaság kiadásában fog megjelenni),¹³ megpróbáltam részletes analízisekkel igazolni ezt a felfogásomat. De a felvevő számára sem annyira irreális a forma, mint az első pillanatban látszott, és a legkevésbé sem absztrakció. Mert a megformálás és így a forma egyik alapvető princípiuma – ha öntudatlanul is – fontos eleme az alkotások élvezésének is: az egység, az egységes nézőpont, ha csak pillanatnyilag is, valamivel szemben. Hogy még a természet vagy egy más, élő ember lényének élvezése és átélése ezzel függ össze, az világos; az a villanásszerű, intuitív megismerése ez valami összefüggésének, összetartozóságának, rejtélyességének és mégis átérthetőségének: egységének. És hogy a művészettel szemben ez nemcsak az alkotó szempontja anyagával, hanem az élvezőé is az alkotással, azt talán a töredékek élvezése világítja

¹⁰ mai terminussal: befogadó [V. A.]

¹¹ a forma jegyében [V. A.]

¹² Lukács szerint az alkotó formaélménye megelőzi (befolyásoló erejében is, időbelileg is) a megformálandó (tapasztalt) életanyagot. A nyelvi megelőzőséghez hasonló jelenségről van szó, csak az esztétikai formák terén. (más kérdés, hogy – mint később Lukács kifejti –, a befogadó és sokszor az alkotó is tartalmaknak véli a tulajdonképpeni formákat. [V. A.]

¹³ Utalás Lukács György *A modern dráma fejlődésének története* című, 1911-ben megjelent könyvére. [V. A.]

meg a legjobban. A töredék nem egység, az bizonyos, mert azoknak a hatáslehetőségeknek komplexumából, amelyeknek teljesen lezártága és kiegyensúlyozottsága éppen az egységet teszi, sok és fontos elem egyszerűen hiányzik. És mégis egységesnek látjuk, és látásunkkal meghamisítjuk, lekerekítjük letört részeit, új komponenseket viszünk bele a meglévőkbe, csak hogy egységet bírjunk teremteni. (Csak görög torzók látására hivatkozom itt.) De magában a közvetlen hatásban formai és tartalmi hatásokat a legritkább esetben lehet megkülönböztetni. A felvevő azt hiszi, hogy tartalmak hatottak rá, és nem tudja, hogy aminek segítségével csak észrevenni is képes volt, amit „tartalomnak” hisz, a tempó, a ritmus, a kiemelések és elhagyások, a fények és árnyékok elhelyezései stb., hogy ez mind forma, része a formának, mind út, ami a formához mint láthatatlan középponthoz vezet. A tragédiát bezáró halál, a novellát végző poén formai posztulátumok, de ki nem érzi őket (igazán erős hatások alkalmával) tartalmiaknak, az ábrázolt emberek és helyzeteik lényegéből közvetlenül, életszerűen következőknek? Vagy a dráma kiéleződéseit a szakaszok (felvonások, jelenetek stb.) végén nem kell-e tartalmiaknak éreznünk, mert elveszne minden hatás, ha formai voltuk tudatossá válnék.

A forma azonban nemcsak mint közvetítő elem, mint az alkotót a felvevővel összekapcsoló, tehát az irodalmat társadalmi tényé tevő princípium szociologikus, hanem a megformálandó anyaghoz való viszonyában is. Persze: maga ez az anyag is szociálisan determinált: az élet; vagy bátran mondhatnám: a mai élet, mert a történelmi érzék annyira új keletű, hogy mint érzésforma régi időkben biztosan nem jött számba, sőt nagyon valószínű, hogy csak mi érezzük nagyon differenciáltan egymástól különbözőknek irodalmunk történelmi és mai hőseit, és későbbi idők talán oly hasonlóknak fogják látni őket egymáshoz, mint mi a Shakespeare angol és római hőszait. De éppen ezért fontos itt a formának, vagy helyesebben az anyagot megformálás processzusának,¹⁴ szociológiai meghatározottsága. Ha most már ebben a relációban vizsgáljuk a formát (és ezzel nem akarjuk definiálni, csak működésének egy folyamatát, egy nézőpontból való leírását és analízisét adni), akkor azt találjuk: a forma az, ami egy műben zárt egésszé rendezi a neki anyagul adott életet, ami megszabja annak tempóját, ritmusát, fluktuációit, sűrűségét és hígságát, keménységeit és lágyságait; ami hangsúlyokat ad fontosnak érzékelteknek, és eltávolít kevésbé fontosakat; ami előtérbe és háttérbe rendezi el a dolgokat, és ezeken belül csoportosítja őket. A forma azonban esztétikai kategória, tehát – egy konkrét idővel szemben – időn kívüli, nem historikus, nem szociológiai, és felmerül az a kérdés, hogy az élet mint anyag mit nyújt a forma lényegéből következő követelések számára, és hogyan alkalmazkodik hozzájuk. Hogy azon lezártági, megérzékítettségi stb. posztulátumokkal, amik például minden drámai forma (és így drámaírói látás) szükségszerű következményei, milyen viszonyban van egy kornak egész élete. Itt van az első eldöntően fontos egyesülése esztétikai és szociológiai kategóriáknak. A szociológia mint, Simmel szerint, a „Formen der Vergesellschaftung”¹⁵ tudománya meghatározza az emberek érzés- és gondolatvilágában, egymással való érintkezésében stb. gazdasági és társadalmi viszonyaik létrehozta módját a tempóknak, hangsúlyoknak, ritmusoknak; azt, hogy az érzéki és nem-érezéki elemek, a biztosságok és a bizonytalanságok hogyan váltakoznak, és pólusaik hogyan helyeződnek el; egyszóval mindazt, amit a marxizmus ideológiának szokott nevezni, és amit mi az irodalom számára számba jövő életnek ismertünk meg. És hogy egy ilyen szociológia – bár kevés van még belőle – nem utópia, éppen a Simmel szociológiai munkái,

¹⁴ folyamatának [V. A.]

¹⁵ a társadalmisodás formái [Kiadó]

elsősorban a *Philosophie des Geldes*¹⁶ igazolják. Tehát az irodalomtörténet első nagy szempontja: az élet, mint anyag, a formák szempontjából; amivel – első ránézésre belátható – fejlődési lehetőségek, keretek, irányok pozitíve és negatíve maguktól adódnak.

De természetesen élet és formák viszonya nem egyoldalú, itt is, mint majdnem mindenütt, kölcsönhatásokról van szó. A forma csak az egyes megformálendőval szemben a priori és pszichológiai struktúrájában örök szilárdságúnak látszó kategória. A forma, mint mondtuk, lelki aktivitás, része az ember (itt: a költő) lelki élete egészének, és amennyiben az ki van téve a szociológikus hatásoknak, ezek a hatások nem hagyhatják a formát sem megérintetlenül. A léleknek az élet jelenségeire való reagálási módja – mely jelenségek formáikban, mint láttuk, a társadalom produktumai, és így a szociológia által leírhatók és meghatározhatók –, az élményképesség szintén szociológiai tény. És az a lelki aktivitás, aminek ebből a nézőpontból a forma mutatkozik, ennek egy, attól csak absztrakcióban elválasztható része. Az a látásmód, ami például Hebbelnél tragédiákat lát ki minden életjelenségből, gyengíthető vagy erősíthető, és ami a legfontosabb, minőségileg módosítható korhangulatok, ideológiák hatása által. Nemcsak arra gondolok most, hogy ez a befolyásoltság mit enged neki, és mit kényszerít rá tragikusnak látnia (a polgári tragédia egész kérdése függ össze ezzel például), hanem arra, hogy maga ez a látás hogyan alakul. Minden forma értékelése az életnek, ítéletmondás az élet felett, és ezt az erejét és hatalmát onnan meríti, hogy legmélyebb alapjaiban mindig világnézet. Ha bármelyik formát végső lelki gyökeréig analizáljuk, a világnézethez kell megérkeznünk. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az irodalom egy világnézet kifejezésére jött létre, még kevésbé azt, hogy minden forma csak egy világnézetet képes kifejezni, hanem csak annyit, hogy minden forma eredeti és egységes, világot elrendező erejét az alapját képező világnézettől kapja. A világnézet formai posztulátuma minden formának, tehát tartalma tulajdonképpen közönyös; kell a világnézet megalapozásul, de csak világnézet kell, mindegy, hogy milyen. (A dráma formáját illetően ezt részletesen kifejtettem egy róla írott dolgozatomban. *Budapesti Szemle*. 1909. szept. szám.¹⁷) Ez azonban csak erős megszorításokkal igaz; azaz: valamely forma megkövetelte stilizálás számára szükséges világnézet sokféle lehet – de nem egészen tetszés szerinti. És bizonyos világfelfogások egyáltalában nem férnek össze bizonyos formákkal, mások csak bizonyos mértékben, és így az a szociológiai tény, hogy egy bizonyos társadalmi rend és helyzet mellett csak bizonyos világnézetek lehetségesek, a szociológiai és az esztétikus szempontok találkozásának második fontos esetét adja. Azt, hogy így mely korokban mely formák lehetségesek egyáltalában, és hogyan és milyen mértékben lehetségesek. És ez a mélyen szociológikus hatás mélyen esztétikai: minden időnek és minden alkotónak végső stílusproblémája itt dőlt el, a formavízió életre ébresztésében. És nagy alkotó tehetségek hatalmas küzdelmei voltak eredménytelenek, kultúrérzésük eleve keresztülvihetetlen, formájuk lényegével össze nem férő volta miatt, míg másokat, talán kisebb erejűeket ez a kongruencia¹⁸ magasra segített. Ez hozott létre egyes formák számára virágkorokat, és tette meddővé őket hosszú időkre; ez kapcsolja össze egy időnek ebben rokon, minden másban mélyen különböző embereit egy stílusúakká, és különbözteti meg egymástól éles határozottsággal különböző korok stílusait.

¹⁶ *A pénz filozófiája*, Simmel legjelentősebb munkája. [V. A.]

¹⁷ A Budapesti Szemlében megjelent *A dráma formája* című cikk azonos *A modern dráma fejlődésének története* című könyv bevezető fejezetével. [Kiadó]

¹⁸ egyezés [V. A.]

Az esztétika és a szociológia harmadik érintkezési pontja a hatás. Hogy a hatás szociológiai tény, azt tudjuk, és egypár irodalmi lehetőséget meghatározó voltáról már beszéltünk is. Most a következőket kell még megállapítanunk: mindenekelőtt azt, hogy a hatás nemcsak szociológiai tény, hanem esztétikai kategória is. Goethe és Schiller nagyon mély formaérzékkel egyenesen bizonyos hatásokra való törekvésekből vezették le a különböző formákat; mindegyik forma számára egy bizonyos, külső körülményektől meghatározott lelki fogékonysága felvevőt posztulálván,¹⁹ és az ennél elérhető hatásokat tekintették az elérendőknek, a formától követelteknek. De még ennek a csak képzeletből alkotott, csak a formai posztulátumokból következő felvevőnek lehetőségei is társadalmilag meghatározottak. Nem is szólva arról a szociológiai alapokon nyugvó mély esztétikai különbségről, hogy ezt a posztulált felvevőt²⁰ mennyiben képzelik a jelenben, a jövőben vagy a múltban létezőnek (Kleist – Goethe szerint – olyan színháznak írta drámáit, „welches da kommen soll”,²¹ Swinburne pedig, saját szavai szerint, egy képzeletbeli Globe vagy Blackfriars színháznak), de magának ennek az ideális hallgatónak vagy olvasónak lelki konstrukciója is a kortól meghatározott. Az, hogy ez mire reagál, mit tételez fel, mi lepheti meg stb., azt nem lehet a kortól függetlenül el sem képzelni, és például egy nagyon határozottan a saját kora elleni reakcióként elképzelt naivitás éppen úgy magán fogja hordani a tudatosság bélyegét, mint a tudatossági tendencia szándékos végigvitelée (Maeterlinck és Hofmannsthal). De amennyire szociológiailag meghatározott a képzelt hatás, oly nagy az esztétikai jelentősége a nyilvánvalólag szociológiai jellegű tényleges hatásnak. A beálló vagy be nem álló hatás visszahat a következő alkotásokra, és költő és közönség (sokszor: műfaj és közönség) azon konvergálását vagy divergálását, aminek ez a hatás megnyilvánulása volt, feltétlenül kell hogy befolyásolja. A beállott hatás fokozhat egy erős esztétikai tendenciát, de csökkenthet is a hatás biztosításának szándékolása okozta felületesség és ellaposodás által; a be nem állott hatás elhallgattathat embereket (sőt egész irányokat és műfajokat), de persze még keményebbekké és meg nem alkuvókká teheti őket. Mindegyik esetben azonban ez a szociológiai tény esztétikai átváltozásoknak lett okozója. Ezt a jelenséget a maga egész szövevényében láthatjuk a mai drámai irodalomnak részben elfinomodásában, könyvdrámává alakulásában, részben üres színpadiassággá durvulásában, például az ebből a szempontból sokkal egységesebb Erzsébet-korral szemben.

Ezekkel az összefüggés-sémákkal természetesen meg sem kíséreltem ezeknek az összefüggéseknek egész összességét kimeríteni, csak a legfontosabb típusokra szerettem volna felhívni a figyelmet, és az itt megtalálható összefüggések módszertani jelentőségére. Arra, hogy lehetséges, hogy az irodalom jelenségeinek egyszerű megvizsgálásából magától adódik az az irodalomtörténeti szempont, amiről kezdetben beszéltünk, a szociológiai és az esztétikai szempontok szintézise; mégpedig olyan szintézise, mely mind a kettőnek a legspeciálisabb, legmélyebb fogalmait kapcsolja össze, és ezek legbelső lényegei között konstruál összefüggéseket. A következőesen marxisztikus művészetszociológiát túl egyszerű és nagyon is egyenes kapcsolási kísérletei teszik reménytelenné; egy olyan kapcsolat, mely magukat a gazdasági viszonyokat hozza összefüggésbe az irodalom tartalmaival, nem hozhat eredményt. Egyrészt mert a „tartalom”-nak a formánál reálisabb volta illúzió, és a benne létrejött változások igazi okainak és következményeinek felkutatása mindig visszavezetne a formákhoz, és a tartalmaknál maradás felületen maradás lenne mindig. Másrészt mert

¹⁹ Arról van szó, hogy az irodalmi forma eleve számol valamifajta olvasójával. [V. A.]

²⁰ más terminológiával: odaértett (ideális) olvasót [V. A.]

²¹ amelynek jönnie kell [Kiadó]

a gazdasági viszonyoknak csak mint legszélesebb keretnek (például könyvek olcsóságának hatása elterjedésükre és ennek visszahatása az irodalomra stb.) van fontosságuk, de még itt is – és másutt mindenütt még erősebben – csak amennyiben lelki hatásokat hoznak létre, amennyiben vagy az alkotó élményképességét, vagy a közönség felvevőképességét befolyásolják. Még egy látszólag annyira pusztán gazdasági tény, hogy egy korban melyik osztálynak szól az irodalom, hogy ennek milyen a struktúrája stb., is csak annyira bír jelentőséggel, amennyiben ennek az osztálynak összes szociális viszonylatai például egy bizonyos felvevőképességet hoznak létre benne (tehát: amennyiben pszichológiai tényekké váltak), amelyek aztán a fent vázolt módokon hatnak az irodalomra.

A mi szempontunk tehát a forma és a hatás kölcsönösen egymást befolyásoló viszonylatainak vizsgálata. És ez a vizsgálat megszünteti a két fogalom, illetve az általuk összefoglalt ténykomplexumok izoláltságát, egymásba ömleszti őket, új egységet hoz létre belőlük azáltal, hogy mindegyiket minden vonatkozásában mint egy folyamat megértési lehetőségének csak egyik oldalát tünteti fel, mely igazán valóságos és igaz csak a másikkal való egybeolvadás révén lehet. Azokat a nagyon komplex, nagyon bonyolódott, nagyon sokfélét magukba foglaló új fogalmakat most már, amiket így nyerhetünk, nevezzük az irodalomtörténet alapfogalmainak, és a belőlük felépíthető tudományt irodalomtörténetnek.

III.

Az irodalomtörténet alapfogalma: a stílus; úgy, mint az esztétikáé: a forma; mint az irodalomszociológiáé: a hatás. A stílus szociológiai kategória, mert emberek közötti viszonyokat és kölcsönhatásokat tételez fel; az embereknek egy bizonyos társadalmon belül, bizonyos idő bizonyos körülményei létrehozta állapotait és viszonyait. De a stílus egyszersmind esztétikai kategória is, mert – ha egyszer, mindegy, hogy térben és időben mekkora területre, meg van állapítva – értékkategória. Sőt még az egyes művek közvetlen értékelésénél is igen sokszor mértéke értékelésünknek; ma létrejött dolgok hatásának rendszeren, mert itt a „mai stílus” mint öntudatlan követelményünk szerepel minden esetben. De igen sokszor régiekkel szemben is: ha például egy gótikus dómnak megoldottságát vizsgálom, éppen úgy öntudatlanná válhatnak bennem az egészen általános építészeti értékkategóriák, amiknek a gót stílus csak egyik esete, és mint gótikus épületet nézem csak; mint ahogy átugorhatom a speciális stílust, hogy az absztrakt forma szempontjából nézzem az egyes alkotást. A stílus a formák tanának kategóriája (stílusmeghatározás = formameghatározás), de a formák szociológiai kategóriái közül való. A stílus legrövidebb és legpontosabb meghatározása talán ilyenforma lehetne: stílus az egy időben győzelmes, általánosan elterjedt és általánosan ható forma. És mint ilyen, történelmi kategória is egyszersmind: egyszeri és soha vissza nem térő jelenséget fedő fogalom.

A stílus fogalmából a formák variabilitásának, fejlődésképeségének (vagy mondjuk legalább: változási lehetőségének) fogalma következik elsősorban. Már a romantikus esztétika megérezte annak szükségességét, hogy ne teljes merevségükben függetlenítse időktől és körülményektől a formákat. De az ő történelmi fogalmai éppen olyan merevek voltak, mint mások történelmi meghatározásai: ahelyett, hogy egy forma egész történetét egy merev és változatlan fogalomba szorították volna, amikor tehát a változás csak a felületen maradt volna a lényeg mozdulatlansága mellett, ők egypár stádiumot (rendszeren hármát) konstruáltak, amelyeken belül azonban merevségük miatt csak kisebb területtel szemben volt egy ugyanilyen viszony. A

stílus nem stabilis fogalom; keresztmetszete egy folyton növekvő fának, pont, amin egy folyton haladó test áthalad, vagy legfeljebb egy síkra való vetítése egy ilyen folytonos mozgásnak. A stílus a változásnak fogalma, és ami nyugvónak látszik benne, az csak ellentétes és folyton működő erőknek pillanatnyi egyensúlya. Persze a művészi alkotás lényegének különös paradoxiójaként majdnem mindenütt találhatunk ilyen egyensúlyokat, és ahol nem, meghatározható lévén az egyensúly, aminek felbomlásából, vagy aminek létrehozása felé irányuló törekvésből az egyensúly hiánya származik, dekadensnek vagy fejletlennek értékelhetjük azt. De ez az egyensúly mindig mozgó erőknek egyensúlya, nem merev nyugalom, vagy – talán ezzel a képpel még jobban megvilágíthatom, amit mondani akarok – ez az egyensúly: harmónia; de a harmónia éppen úgy aktivitások eredője, mint a diszharmónia, és nem ellentéte azoknak. Ez a folyton változó formafogalom nem zárja ki az esztétikáét, csak helyenkint – konkrét esetekben – korrigálja alkalmazásait, arra kényszerítvén ezáltal, hogy még mélyebbről fogalmazza meg állandó fogalmait, oly mélyről, hogy azok (az ő nézőpontjából) minden változást magukba fogadhassanak.

A formáknak van történetük, tudomány tárgyává tehető változásaik. Ezek a változások lehetnek egészen általánosak, az irodalom egészére kiterjedők, amikor az egyes formákon belül csak egy speciális része játszódik le az általános processzusnak. A legfontosabb itt a lelki élet általános differenciálódásának befolyása a nálánál stabilisabb és így kevésbé differenciálódott időből fennmaradt formákra. A formák ennek az inadekvátságának következtében esetleg egészen hatásra képtelenné válhatnak, vagy megindulhat bennük is az életben megindult folyamat. A kérdés most már az lesz, hogy ez a differenciáltság hogyan integrálható, hogyan alakítható formává; mert ha ez nem sikerül, a forma fog útjában állni az elérni szándékolt hatásoknak (minden naturalisztikus mozgalom példa erre). És természetesen ellenkező irányban is elképzelhető egy ilyen processzus, amikor a veszedelem a formák megmerevülése volna. És ugyanezek a fejlődési lehetőségek persze elképzelhetők egy műfajon belül is, amennyiben társadalmi és esztétikai okok a lelki életben beálló változások következményeivel szemben a többieket izolálni képesek. (Így a francia naturalisztikus mozgalom jóformán csak a regényt és a novellát érintette; a színpadi tradíció és Párizs színházi és közönségviszonyai a drámai fejlődést szinte egészen izolálták.) De vonatkozhatik ez a formatörténet a formák fellépési sorrendjére, primitívebb (más formákkal és más életjelenségekkel volt) közösségekből való kibontakozásaira, mint formáknak az emberekben tudatosakká válására stb.

Az irodalomtörténet második fontos szintézistípusa a hatás területén van. Az esztétika csak az esztétikai hatással foglalkozhatik, egy absztrakttal, valami a lelki élet egészéből kiragadottal, ami – úgy, ahogy az esztétika, módszertanának szükségszerű következményeként, tehát helyesen és gyümölcsözően meghatározza és alkalmazza – a valóságban sehol sem létezik. Az esztétika (még a legempirikusabb, „kísérletibb” is) izolálja az esztétikai hatást a mellékhatásoktól, amik nélkül pedig az nem lép fel soha, és különösen nem egyszerre sok embernél, nagy tömegeknél, vagy egyáltalában széles hatások alkalmával – amikkel éppen az irodalomtörténetnek foglalkoznia kell. A szociológia hatásfogalma minden hatást magába képes ugyan foglalni, de nem képes őket differenciálni (mert nincsen szüksége egy ilyen differenciálásra). Nem képes esztétikai és nem-esztétikai, szándékolt és véletlen, formából és tartalomból következő stb. hatások között különbséget tenni, mert hatásfogalmában hiányzik a mérték a minőségek, az értékek számára, benne csak intenzitásuk, szélességük, mélyrehatóságuk jut érvényre. Az irodalomtörténet számára azonban a hatás éppen úgy a maga teljességében és egészében tény, mint a

szociológiában, de megvan a lehetőség minőségi különbséget tenni a különböző hatások között, osztályozni őket, értékelni, megállapítani a különböző fajtájú hatások különböző intenzitásait, az eredőként nyert egységes hatásból kianalizálni a különböző komponensek erejét és irányát, egymásra való kölcsönös befolyásukat és hatásukat. A fő különbség, amit itt tennünk kell, az adekvát és inadekvát hatások különbsége. (Erre a kérdésre és a vele szoros összefüggésben levőkre Popper Leó barátom hívta fel figyelmemet beszélgetésekkel, és ez idő szerint még ki nem adott dolgozataival. Ő „félreértés”-nek nevezi az inadekvát hatást, és mivel ezt a kifejezést és azt, amit fed, nagyrészt az ő értelmében használom, kötelességemnek tartom itt az ő prioritását megállapítani.)²² Ez a különbségtevés nem esik egészen össze az esztétikai és nem-esztétikai hatás különbségével. Adekvát hatásnak valamely irodalmi mű formájából következő hatásokat nevezek, és inadekvátnak olyant, amelyet ennek meg nem látása, vagy rosszul meglátása, tehát valami – a forma szempontjából – véletlen hoz létre. Ilyen volt például Shakespeare hatása a Sturm und Drangra, Ibsené a nyolcvanas évek német naturalizmusára: mind a két esetben egy, a kompozíció ellen irányuló naturalisztikus mozgalom merített inspirációt szigorú kompozíciókból, azáltal, hogy vágyainak perspektívájából egyszerűen komponálatlanoknak látták Shakespeare, illetve Ibsen műveit. Van adekvát nem tisztán művészi hatás is, például részben a regények okozta izgalomhatások ilyenek, vagy a tragédia felkeltette etikai hatások stb.; lehetne őket szükségszerű mellékhatásoknak nevezni. És vannak inadekvát művészi hatások, amilyen például a legtöbb primitív naturalizmusnak erős dekoratív összefoglalásként való érzése.

Ezzel a különbséggel az irodalmi jelenségek egymással és a kultúrájukkal való összefüggésében sok fontos kapcsolatot nyerhetünk. Mindenekelőtt meghatározhatjuk a műveknek és ezzel összefüggésben esetleg az egész irodalomnak vagy egy műfajnak helyzetét egy kor kultúrájában. A hatások ilyen magyarázatai mellett elválaszthatjuk a véletleneket a lényegből következőktől, és ezzel eljuthatunk a folytatható és nem-folytatható, a (mint művészi jelenség) kulturális gyökerekkel bíró vagy csak egyéni hangulatokból keletkezett és véletlen körülmények folytán hatáshoz jutott művészetek különbségeihez. De talán még fontosabb összefüggéseket bírunk felfejteni az irodalom belső történetében, az irodalmi alkotások egymásra hatásának történetében. Itt éppen a „félreértés” fogalmának segítségével törvényszerűbbnek, belsőbb törvényekből következőnek fogjuk látni az irodalmi összefüggések történetét, mint nélküle. Mert így minden produktív befolyásnak lelki gyökeréig jutottunk el: egy új művészet után való vágyódásig, amely még nem elég erős, hogy egészen a maga lábán bírjon állni, és tirannikusan²³ ráerőszakolja magát mindenre, amely még támaszt keres mindenfelé, elődöket és buzdítókat. És meg is találja őket, mert vágyainak képére hamisítja meg őket; azoknak a munkáknak van ilyenkor befolyásuk, amelyek – bizonyos, legtöbbször véletlen körülmények folytán – eltűrik, hogy azt az újat beléjük lássák, hatásukba belehamisítsák. Így sok, látszólag külső okból létrejött fejlődés vagy hirtelennek látszó átfordulás kap mély, lelki szükségszerűséget.

Az irodalomtörténet harmadik fontos kategóriája a fejlődés vagy helyesebben a fejlődéseké, a stílusok felvirágzásáé és elhervadásáé. Mert a fejlődés fogalma így nem metafizikai fogalom, mint a romantikus esztétikában volt; nem az, mert elejtette a fejlődés fogalmát, azt a feltevést, mintha az egész irodalom vagy akár csak egy forma története egy idea fokenkénti realizálódása lenne. Az irodalomtörténet fejlődés-fogalmának alapja az a szociológiai feltevés, hogy vannak korhangulatok; azok az esztétikaiak, hogy vannak adekvát hatások, és hogy a világnézet alkotója és alkatrésze

²² Lukács György itt barátja, Popper Leó még nem publikált „félreértés”-elméletére hivatkozik. [V. A.]

²³ zsarnokian [V. A.]

egyben az irodalmi műveknek, így minden stílus egy korhangulat talaján nő, egy új formáján a világ átélésének, mely kifejezés után vágyódik úgy költőkben, mint közönségekben. Ebből a megszületendő stílus hatásának (és így stílussá válásának) lehetősége következik, amabból a stílus tényleges megvalósulása. A fejlődés most már kísérlet ennek a legtöbbször homályosan és mindig egyéni élmény formájában érzett korhangulatnak művészi kifejezést adni. Ez a korhangulat a közös az egy stílushoz tartozóknak mondott íróknál, illetve – a világnézet és a forma mély összefüggése következtében – hasonló, a közös felé hajlók a formaproblémák és a belőlük kifejlődő technikai kérdések. Ezért lehet az ilyen írók között, ami egymástól távoli időkben és viszonyok között élt költőknél szinte kizárt, adekvát befolyásoltság; mert az egyik a másiknak valamely „megoldását” csakugyan egy általa is érzett nehézség feloldásaként érezheti, ahol továbbmehet, amit elfinomíthat stb.

Ez a fejlődés-fogalom így dinamikus oldala annak az összefüggés-komplexumnak, amit statikai szempontból stílusnak nevezünk, és mind a kettőnek tér- és időbeli kiterjedését az határozza meg, hogy hol látom meg és hogyan írom le azt az összefoglaló korhangulati princípiumot, ami mind a kettőnek alapja. Ilyen alapokon konstruálhatok nemzeti irodalmakat egy oldalról, és internacionális nagy kormozgalmakat egy más oldalról formulázván meg alapvető fogalmamat. Meghatározhatok így fejlődési tendenciákat, mégpedig ismét különböző szempontokból. Meghatározhatom az irodalmon, esetleg egy formán belül a változás okait és tendenciáit, a kifejezést, a formát tekintve centrumnak, és rajta vizsgálván a sok okból létrejövő változásokat; de egységnek vehetem a korhangulatot is, és kereshetem, hogyan fog ez az irodalmi élet legkülönbözőbb jelenségeiben megnyilvánulni. Mind a két szempontra nézve talán az a legnagyobb jelentőségű, hogy típusokat, tipikus fejlődési tendenciákat és stádiumokat lehetett találni. Az elsőt illetőleg talán elég, ha a naturalizmusra, a naturalisztikus és stilizáló mozgalmak váltakozásaira hivatkozom, a másodiknál, ha a romantika szót írom ide (Joel: *Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik* című szép könyvében gazdag és érdekes párhuzamokra mutat rá görög, reneszánsz és modern romantikus mozgalmak között). Mindegyik esetben azonban éppen a szintézis alapjának reális volta szab határokat szintetikus vágyainknak, vagy legalábbis óvatosságra kényszerít. Mert egy nagyon tág körű szintézisnek nem lehetne már meg reális korpszichológiai alapja, és csak konstruktív válna. Ha találtak is már, és fognak is találni típusokat, és típusok és tipikus összefüggések ismétlődéseit, mindegyik típust csak nagyon reális, tehát aránylag szűk körön belül megejtett szintézis alapján lehetett megkonstruálni.

De ez a szociálpszichikus alap a kör minimumát is meghatározza: a stílus szociális kategória; a stílus, mint mondtuk, a győzelmes, a ható forma, és most hozzátehetjük, az adekvát módon ható forma. A stílus tehát kifejezési szintézise egyfelől az absztrakt, formai posztulátumoknak, a korhangulatoknak, a kor nyújtotta kifejezési lehetőségeknek, és másfelől a művész egyéni élményeinek, egyéni kifejezési képességeinek. Stílus tehát csak közösségen belül képzelhető el; a stílus legegyszerűbb gyakorlati meghatározása talán ez: a folytatható formai megoldás. A folytatás itt nem utánpótlást jelent, hanem az előbb vázolt közösséget a kifejezések alapjainak és útjainak. Ahol ez – egyéni vagy korpszichológiai okokból – hiányzik, ott a művész kizárólag önmagából, legszemélyesebb képességeiből és hiányosságaiából kénytelen „stílusát” megteremteni, mely stílus tehát elválaszthatatlanul hozzá van kötve az ő fizikai sajátosságaihoz, és így nem fejleszhető, nem folytatható. Ez a modor; modort és stílust tulajdonképpen csak ez a – szociológiai – különbség választja el egymástól, de az a különbség csak másik oldala vagy talán szimptomája

az igazán mélynek, az esztétikainak: annak, hogy a „modoros” munkának harmóniája, egysége és egyensúlya végtelenül labilisabb a „stílusos”-nál, és a legkülönbözőbb, sokszor nem tisztán művészi eszközökkel leplezi ezt a hiányát, és soha a forma lelkének mélyéből hozottakkal.

A hatás oldaláról nézven most ezt a kérdést, az elavulás fogalmához jutunk el. Ezt a fogalmat szintén nem ismeri sem esztétika, sem szociológia; az csak jó és rossz műveket ismer, ez csak hatókat és nem hatókat, és megint az irodalomtörténet feladata a két véglet között kapcsolatot teremteni. Itt a hatásnak a formához való viszonya adja meg a magyarázat lehetőségét. Minden formánál bizonyos felvevési készségeket, előfeltételeket kell megkövetelnie attól, akire hatni fog, hogy egyáltalában szó lehessen hatásról: egy munkának a más időben való hatása tehát legelsősorban attól fog függni, hogy ezek az előfeltételek mennyiben közösek, tehát mennyiben alapultak a mű koncepciójakor a forma lényegén, vagy múltó napi hangulatokon. A közvetlen, a nyersen adott tartalom mindig elavul (Dante tartalmainak felét se értjük ma már) mert a kontaktust mű és közönség között bizonyos tények egyforma tudása, bizonyos hangulatokkal szemben való hasonló reakció stb. hozta létre, és nem a formában lezárt élettartalomnak a felvevőben az ő segítségével életre ébredése. Minden hatás, ami nem a formán alapszik, megszűnik idővel (a munka elavul), mert megszűnik idő múltával az a közönség, ami annak idején a hatás alapja volt; a formát megalapozó érzések, lelki konstrukciók, élménysémák a legállandóbbak, az egyedüliek, amikben van igazi állandóság. Ezért elevenebbek az *Oidipusz király* és az *Antigoné* Euripidész tartalmilag érdekesebb, gondolatilag, pszichológiailag izgatóbb, a maguk idejében talán mélyebben és hevesebben ható drámáinál. Az elavulás az irodalomtörténet egyik legérdekesebb jelensége, mert itt szociális folyamatok hajtják végre egy munkán az esztétikának felette kimondott ítéletét.

IV.

Ezzel a pár alapfogalommal csak megjelölni igyekeztem az irodalomtörténet fogalomalkotásának módját és a jelenségek magyarázatának azon útjait, amiket mutat; kimerítésüknek éppen eminenter²⁴ gyakorlati céljuk miatt itt nincs értelme, de lehetősége sem. Rátérek most már azoknak a fő nehézségeknek vázolására, amik – már teoretikusan – ennek a módszernek alkalmazásánál felmerülnek.

A legfőbb nehézség, minden történelmi tudomány közös, nagy nehézsége a lelki élet egységéből következik, abból, hogy minden történelmi tudomány kénytelen egy szempontból nézni az élet folyamatait, egy szempontból megválogatni fogalmait, amiknek segítségével onnan nyert ismereteit tudománnyá organizálja. És minden ilyen látása az embernek és életének absztrakció, és magával az élettel szemben hamisítás. Mert ha megkonstruáltam tudományom alapfogalmait, és belőlük kiindulva végigkövetem a megvizsgálandó processzusokat, csak addig vagyok képes eredményes összefüggéseket nyerni, amíg kizárólag az ezek által a fogalmak által szimbolizált tényezői az életnek működnek. Mihelyt csak egy, más fogalomkörből felvett fogalomnak megfelelő tény játszik bele, ott a megmérhetetlenség, a véletlen. A véletlen relatív dolog; talán így határozhatom meg a legegyszerűbben: olyan jelenségnek felmerülése valamely tudomány komplexumában, mely annak fogalmaira vissza nem vezethető, és így ok- és okozatsoraiba be nem illeszthető. Egy nagyon triviális példa talán a legjobban megvilágítja ezt: nagyon sok embernek

²⁴ (itt) elsőrendűen [V. A.]

meggyőződése, hogy Schiller félbemaradt *Demetrius*ában éppen útban volt egy olyan drámai stílusmegoldás felé, amit őutána megkíséráltak Kleist, Grillparzer, Hebbel és mások, anélkül, hogy elérték volna – de ő meghalt, mielőtt megírhatta volna. A német nagy drámának fejlődését – talán a döntő ponton – szakította meg ez a halál, mely (bármilyen szükségszerű lett légyen is minden más szempontból) itt véletlen, mert ezzel nem lehet számolni, ezt nem lehet, mint minden fogalmakkal megfoghatót, előre látni. És ami a természettudománynak lehetőséget ad arra, hogy az élet ilyen irracionalitásait kiküszöbölje, és fogalmainak megfelelő valóságot teremtsen, az irodalomtörténet számára elképzelhetetlen: a kísérlet. A kísérlet jelentősége éppen az, hogy általa a tudomány fogalmainak megfelelő valóság teremthető, amelyből minden „véletlen” ki van küszöbölve, de ami mégis valóság, és így a fogalmakat ellenőrző valami. Ez hiányzik az összehasonlításból, amit Alexander Bernát ajánl az irodalomtörténetnek a kísérlet helyébe. A valóság, ami minden összehasonlítás alkalmával előttünk van, a lehető legszövevényesebb, és teli (a mi szempontunkból) véletlenekkel. Ha most már az összehasonlításhoz fogunk, csak több, kizárólag fogalmi világot absztrahálunk több valóságosból, és talán óvatosabban konstruálunk, de konstrukciónk lényeges, elvi hiánya a régi maradt. Az ti., hogy nem lévén képesek soha megteremteni egy fogalmainknak megfelelő valóságot, sohasem bírjuk tudományunk tényeit a kellő biztonsággal izolálni; mindig marad valami önkényes abban, hogy mit tekintünk az ő összefüggéseinek, és mit véletlennek, főképpen mert következményeiben nem lehet a véletlent a többi jelenségtől megkülönböztetni. (Az olyan, a bizarrságig nyilvánvaló esetektől, mint az előbb felhozott, talán eltekintve.) És itt – úgy látom – egy végső, leküzdhetetlen nehézség elé került az irodalomtörténet (és vele minden történelmi tudomány); hiszem, hogy lelkiismeretes kutatással sok dolgot fognak felderíteni, sok összefüggést fognak még átlátni és belátni, hogy tények kellő ismeretének hiánya volt csak, ami leküzdhetetlen, ismeretelméleti természetű nehézségnek látszott: de ezzel csak mindig messzebbre tolják a határvonalat, megszüntetni nem lehet soha.

Amit az eddigiekben a lelki élet egységének nevezünk, talán helyesebb lett volna folytonosságának nevezni. Mert az egységeket, amiket mi alkottunk, éppen ez választja el a valóságoktól; a folytonosság hiánya; következetességük, fogalmi voltuk, konstruált voltuk. A fogalmakban való felfogás, mint Bergson mondja, mindig pontokat választ a mozgások útján, de két pont között mindig van még valami más, két pont közé mindig lehetne még végtelen pontot elhelyezni; de ha végtelen sok pontban ábrázoljuk is a folytonos mozgást, a valóságot, csak porszemekké morzsoltuk szét annak folytonos folyását. Minden fogalom természetéhez tartozik, hogy kizár valamit, egy lelki tény megléte nem kell még hogy kizárja azt, amit az őt szimbolizáló fogalom kizárna; minden fogalmi kapcsolatban csak egy következménye lehet egy ható oknak, a lelki életben – Simmel utal rá a történetfilozófiáról írván – ugyanannak az oknak éppen ellenkező következményei is lehetnek. A lelki élet, mint egység, tehát nem konstruktív jellegű, hanem folytonos, és ami a fő itt, nem következetes. Megfér benne az új a régivel, a jó a rosszal, a hasznos a kártékonnyal stb.; arra gondolok itt például, hogy valaminek egy területen való hatásából nem következik semmi annak egy más ponton is való érvényesülésére. A művészetszociológia például meg képes állapítani egy kor irodalmi, festészeti, bölcséleti stb. irányában a lelki gyökerek rokonságát, azok azonban, akik magukat a dolgokat csinálják, a legritkább esetekben érzik ezeket a közösségeket, és közönyösen állnak szemben a rokon tendenciával, ha az egy más művészetben, vagy saját művészetük egy más műfajban nyilvánult meg. Arra hivatkozom még, hogy ez, egymástól minél távolabbi területekről van szó, annál feltűnőbbben nyilvánul meg. Ennek első következménye, hogy egy úgynevezett

korhangulat vagy korpszichológiai tény megállapíthatósága sokkal problematikusabb, mint az első pillanatban látszott. Hogyha igaz is, hogy megvan benne az az egységesség, az a bizonyos cél felé irányuló mozgás, amit mi benne feltételeztünk, meg lehet azért benne annak az ellenkezője is, vagy legalább valami őt fogalmilag kizáró. Ez még csak ténymegállapítások kérdése lenne: felejtani egy korszak kultúrájának egész szövevényét, és felkutatni az egyes szálak honnan-kiindulását és hova-érkezését, és megállapítani fontosságukat; a legfontosabb aztán, vagy a legfontosabbak, vagy azok eredője esetleg (különböző konkrét esetekben, különböző módon kell a kiválasztó szintézist megcsinálni) lenne az a korhangulat, amiről beszélnénk. De bonyolódottabbá válik a kérdés azáltal, hogy az ilyen komplikált úton megállapított korhangulatra való lelki reakciók, amiknek a formákban és a formák hatásaiban kifejezésre jutó következményeivel foglalkozunk, a fentiek értelmében, ugyanilyen bonyolódottak. És egy meghatározott ható oknak bizonyos következménye lehet az egyik, az ellenkező a másik, és semmi a harmadik esetben. Itt az a kérdés merül fel, hogy a tényleg beálló reakciók irányainak lehetősége korlátozott-e, azaz, hogy vannak-e mégis tipikus jelenségek ebben a bonyolódott komplexumban. Itt ismét azon pontok egyikéhez jutottunk, ahol nehéz egy kérdésnek ténybeli vagy elméleti jellegét eldönteni; ebben az esetben – azt hiszem – ténykérdésről van szó: nagyon részletekbe menő és lelkiismeretes kutatások alapján meg lehet itt határozni a típusokat, vagy eljutni egy egészen tisztán megállapított határához itt nyerhető ismereteinknek.

Most a folytonosságnak ez a nem minden újra reagáló, a régít konzerváló volta fontos nekünk, a tudat történelmi struktúrája, mint Vierkant elnevezte. Mert ebből – alkotóban is, közönségben is – egy új és nagy jelentőségű kategóriát nyerhetünk, melynek behozatalával nagyon komplikáltatnak eddigi összefüggés-sémáink, de viszont, ha sikerült velük összhangzásba hozni, nagyon el is mélyülnek. Ez a kategória a pusztán létezés kategóriája, és jelenti azt a virtuális, de főleg helyzeti energiát, amit minden dolog azáltal nyer, hogy van, hogy létezik, függetlenül hasznos vagy haszontalan, értékes vagy értéktelen voltától, függetlenné váltan attól az októl, ami létrehozta, vagy attól a céltől, aminek elérésére megalkották. Ez elsősorban a közönség konzervatív alaphangulatát jelenti; azt a fontos tény, hogy minden új dolog, legyen az új érzés, új stílus vagy akár csak új divát, csak a felületen jön létre, és alatta sok százados, néha ezredes megszokások vannak lerakódva, amiknek ősi állandóságával szemben tehetetlenül felületen maradó a legtöbb új dolog. Ez így van az egyes emberek lelkében, de így van – főleg – az emberek összességében. Ott szociális és intellektuális kiválasztás útján megalakul az a réteg, amelyben a változások tulajdonképpen lefolynak, és a többit vagy egyáltalában nem érinti meg az új dolog, vagy a legtöbbször akkor kerül le oda, mikor fent már más dolgokról van szó, hogy aztán a most létrejövő új számára közönyös és hideg tudomásul-nem-vételt okozzon. (Ebből a megállapításból az esztétika számára egy alapvető kérdés következik: nem gyakorlat megkövesülése-e az, amit formának szoktunk nevezni, ami a prioriként áll szemben az élet jelentőségeivel, a megformálandóval? Vagy legalább: nem ilyenek-e részben legalább a formák, és ha igen, hol és mennyiben?)

Ebből a hatások feltételeinek és lehetőségeinek nagyfokú mechanizálódása és uniformizálódása következne – ha nem lennének olyan alig kiszámíthatóan sokfélék a hasonló tények lelki reakciói. Mert ugyanez a konzerváló folyamat egyszersmind a haladásnak elve is; mert abból, hogy egy egyszer meglévő létezése erejénél fogva megmarad, az is következik, hogy tőle különbözőt, újat nem lehet még innerválni, de az is, hogy csak olyant. A létezés erejével az elkopás koegzisztens fogalom: ez a megszokás (a létezés pszichológiai megjelenési módja) annyira mélyre is válhatik,

hogy ez már a természetes alapja minden hatásnak, hogy tehát, mint hatás, nem is válik már tudatossá, és valami lényegileg újnak kell jönnie, hogy egyáltalában észrevegyük. Ez magyarázza meg azt a különös jelenséget, hogy hosszú tradíciók, amik heves küzdelmeknek voltak képesek ellenállni és erős, új dolgokat megakadályozni, egyszerre eltűnnek: annyira megszokottakká váltak, hogy minden hatáslehetőségük megszűnt már. És ez a magyarázata annak, hogy minden stílus hanyatlása csak az eredetiség növekedésében vagy teljes háttérbe-szorulásában fog megnyilvánulni; az első esetben tudatosan megéreződött a megszokás okozta mulandóság biztos bekövetkezése, és erőszakosan, tudatosan fokozott vitalitás igyekszik azt megakadályozni, a második esetben mechanikusan és egyszerűen folyik le az elkopási processzus. Az első eset (természetes, hogy együtt és egyszerre is szerepelhet a kettő) megint a következmények kétféle főtípusát mutatja: az elfinomodását és az eldurvulását, a hatások nagyon is halkkává és nagyon is hangossá válását, és rendszeren együtt a kettőt, sokszor ugyanabban a műben is.

De a létezés erejének kategóriája érvényes a formákra is, és a formákban foglalt és előzményeiket képező minden elemre. Ez azt jelenti: ha egyszer a forma létrejött, egy fejlődés megindult egy bizonyos irányban, megvan a lehetősége annak, hogy pusztán a maga belső erejéből továbbfejlődjék, tekintet nélkül arra a korpszichológiai szükségletre, amitől az első lökést kapta. Tehát egy stílus felvirágzása és elvirágzása nem szükségképpen párhuzamos folyamat az őt létrehozó korhangulat megerősödésével és kimerülésével; a stílus elpusztulhat előbb belső meddőség okából, vagy életben maradhat saját erejéből egy számára ellenséges kor közepette, és az egyes fejlődési stádiumok között még kevésbé szükségszerű az adekvát egymásból fejlődés, így elképzelhető lenne például egyes formáknak története, kizárólag belülről, belső szükségességeiknek kifejtése, azok kimerülése, újak találása stb. szempontjaival, ha ez a szempont is nem lenne csak egy szempont; ha nem játszanék bele a korhangulat mégis a fejlődés menetébe, és ha nem lenne a tényleg beálló vagy be nem álló hatás olyan fontos tényezője az irodalom (tisztán irodalmi szempontok szerint elképzelt) fejlődésének. De még ezen korrektívumokkal²⁵ is csak kisebb területeken képzelhető el egy ilyen fejlődéstörténeti szempont, például egyes korokon belül. Vagy még inkább: egyes motívumok fejlődésének módjában. A motívum életképessége rendkívüli, főképpen mert sokféle formába való önthesége miatt nagyon simulékony korhangulatok követelte változások szükségességével szemben; így elképzelhető egy időbeli hosszmetset az irodalom egészén: egy költői motívum különböző életformáit, változásait kísérve, ahol persze e változások magyarázatában külső okoknak már nagy szerep juthat. A filozófia történetében Windelband tett kísérletet a problémák önálló életét, önmagukból újakat teremtő és önmagukban összeomló voltukat tevén a fejlődés alapjául; magában az irodalom történetében még nincsen ilyen irányú összefoglaló kísérlet, és kérdés, hogy milyen eredménnyel kecsegtetne.

De vannak még más pontok is, ahol a formai és a szociológiai szempontok nem konvergálnak. A legfontosabb talán magának a formának, a forma által elért hatásnak természetéből következik. Azt mondtuk: a forma a szociális elem az irodalomban, az alkotót és felvevőt összekapcsoló; most hozzá kell ehhez még tennünk: a forma a disszociatív elem is, a költőt és közönségét egymástól a legmélyebben elválasztó princípium. Az elavulásról szólva érintettük már ezt a kérdést, csak az ellenkező oldalról; ott arról volt szó, hogy az olyan alkotás, amely nagyon is erős közösségben van a korhangulattal (tehát költő és közönség közös

²⁵ (itt) a lehetséges hibák elhárításával [V. A.]

élményeivel), mely nagyon is erősen épít ezeknek közvetítő erejére, és így nem változtat át mindent tiszta formává, elavul, hatástalan, sőt érthetetlen lesz időknek múltával, míg a mindent lezáróan megformált, a tiszta forma aere perennius²⁶, és túléli az idők változásait. De éppen ezáltal kilép az igazán megformált az élet rendes, szociális közösségéből, és olyan erő és hatalom gyűlik össze benne, amit nem érintenek már annak törvényei; a tiszta, a nagy forma kiválik minden közösségből, téren kívüli és időn kívüli, ahistorikus és aszociális lesz. Megpróbálom pár sorban vázolni ezen jelenség pszichológiai magyarázatának egy lehetőségét: a hatás, mondottuk, közlés, élmények felkeltése az élvezőben a formákba zárt élmények ábrázolása által. A kérdés azonban az: mennyiben azonosak a felvevő élményei az alkotóéval, és mennyiben a formában kifejezettekkel. És itt egy nevezetes különbségre kell utalnom: az olyan munkákban, amiket „elavulóknak” mondottunk, nagyobb ez a közösség, mint az igazi nagy alkotásokban; természetesen, hiszen éppen az teszi őket elavulásra ítétekké, hogy nyersen van meg bennük az élmény (helyesebben: nem maradékot nem hagyóan megformálva), és szavaik nem élmények megformálói, hanem csak célzások rájuk, amik nem kell hogy mindent befogadók és végleges kifejezők legyenek, mert feleledésre készen áll szemben velük a felvevő élménye, amit a leggyengébb célzás is életre képes kelteni. A forma azonban közéje áll a két élménynek; a formának külön élményértéke van, mely az alkotóban eltakarja az élmény csak személyes voltát, és egy nagy, szimbolikus általánosság sémája mögé rejti, mely séma azután formai természetéből kifolyó asszociációkat fog a felvevőben felébreszteni. A nagy formák szuggesztív ereje talán legelsősorban ebben van: amit zártáguk, tökéletességük és mindent összefogásuk által a felvevőben felébreszteni képesek. Természetesen annak saját élményeit, de ezeket is relációba hozva a formából következőkkel, és már többé nem szükségszerű összefüggésben azokkal, amik ezt a formát létrehozták. A nagy formáknak a fennmaradásra az ad erőt, hogy végső emberi vonatkozások sémáit adják, illetve képesek szuggerálni; mely sémák, mert a séma állandóbb a tartalmaknál, más időkben, más emberek között más tartalmakkal telnek meg. A világirodalom minden igazi nagy alkotását, olyant, amely évszázadokon át fennmaradt, minden időben másképpen magyarázták az emberek – és éppen ezért maradhatott fenn. Mert minden ilyen nagy alkotás képes volt tartalmait egy végső sors-összefüggés sémájában koncentrálni, és ezáltal elérni, hogy minden kor a maga (ez alá a séma alá vonható) sors-összefüggését érezze a mű igazi tartalmának. Köteteket lehetne megtölteni a *Hamlet*-magyarázatok tartalmával, és néha csodálkozik az ember, hogyan lehetett, hogy egyforma erővel hatott ez a darab olyanokra, akik olyan végtelenül különböző dolgokat láttak ki belőle. Azt hiszem: éppen ezért, mert *Hamlet* – tudom, brutálisan fogom itt össze tartalmát – azt adja, hogy egy ember nem tesz meg valamit, amit kötelességének érez; ok tulajdonképpen nincsen is ábrázolva, csak az összes stádiumok utolérhetetlenül szimbolikussá növekvő érzékiségben. Okok nincsenek, tehát minden ember és minden idő a maga nem-cselekvéseinek szimbólumát látja *Hamlet*-ban. És így van ez *Oidipusszal* és *Fausttal*, *Dantéval* és *Cervantesszel* stb.

Minden tökéletes munka éppen tökéletessége következtében kiemelkedik minden közösségből, és nem tűri el, hogy bármilyen, kívülről feléje közeledő oksorba beállítassék. A művészi alkotásnak, a megformálásnak lényegében van valami ilyen izoláló princípiuma: elvágni minden szálát, ami az eleven, konkrét, mozgó élethez fűzte azt, hogy új, magában zárt, semmivel nem érintkező és semmihez nem hasonlítható életet adjon neki. Minden műalkotásban van valami „Inselhaftigkeit”,²⁷

²⁶ ércnél maradandóbb [Kiadó]

²⁷ szigetszerűség [Kiadó]

mint Simmel mondja, aminek következtében ellenszegül annak, hogy része legyen valamely fejlődés kontinuitásának.

De minden alkotás emellett egy személyiségnek megnyilvánulása is, mégpedig nemcsak az alapját képező élményben, hanem az azt egyszerre kifejező és eltakaró formában, mely csak az élményhez képest objektív valami, magában véve éppen annyira hasonlíthatatlan és irracionális személyiség-megnyilvánulás, mint az, sőt talán még erősebben. A lelki élet történetének minden, a Windelband kísérletéhez hasonló tárgyalásával szemben azt lehet felhozni, hogy nincsen olyan filozófiai rendszer (és irodalmi alkotás még kevésbé), amely egészen és kizárólag „probléma” lenne, megoldása valami (természetesen filozofikus és művészi) „feladatnak”, és ne volna emellett vagy éppen ebben, egy különös, érdekes, senkihez a világon nem hasonlítható egyéniség mély és különálló megnyilvánulása. Itt tehát egy másik ponton nem fér bele az irodalomtörténet anyaga a fejlődés azon fogalmi láncolatába, amelyet a tudomány alapfogalmai megkövetelnek. Az egyéniség hasonlíthatatlansága, kétségtelen tény lévén, éppen annyira alkalmas a tudomány alapjául szolgáló egységek megalkotására, mint az előbb felvett fejlődésiek és formszociologikusak voltak. A monografikus szempont jogosultsága ellen igen kevés helytálló érvet lehetne felhozni, sőt egy heroisztikus irodalomtörténet-felfogás ellen is alig; egy olyan ellen, mely nem a korhangulatokat tekintené a stílusok okának és így azok legnagyobb embereit is befolyásolóknak, hanem a nagy emberekben látná a korhangulatok kiindulását, utánzásukban elterjedésük okát és a stílusban az ő egyéniségkifejezésük végső formáját. Minden miliő- és ideológia-elméletben van sok introspektív²⁸ pszichológiai elem: az az érzés, hogy az embert milyen erősen befolyásolják a külső körülmények. És ennek kiterjesztéséből következik aztán, hogy igen sok esetben, ha megállapítható egy bizonyos fokú párhuzamosság egy ember és egy kor, vagy egy gondolatvilág és egy vele egykorú gazdasági struktúra között, az utóbbit veszik oknak, és az előbbit okozatnak. És nem veszik észre, hogy a ténymegállapítás megáll – a ténymegállapításnál; a többi pedig már csak hipotézis, mégpedig introspekciók általánosítása, amikkel szembe ugyanolyan jogosultsággal lehet az ellenkezőt mutató introspekciókat helyezni. És követelni, hogy megálljunk a párhuzamosság megállapításánál (esetleg közös, mélyebb okot keresve, vagy korrelációt állapítván meg a két párhuzamos jelenség között), mert éppen úgy megfordíthatnók ok és okozat elhelyezkedését.

A monografikus szempont ellen csak alkalmazhatóságának az általunk vázolt fejlődés szociológiával szemben való nagyobb problematikussága szól. Ez a problematikusság az egyéniség-meghatározás lényegéből következik, és mint ilyen, nem időleges, hanem leküzdhetetlen. Arról a *circulus vitiosus*ról²⁹ van itt szó, hogy egy egyéniséget, egy embert (én magam vagyok az egyetlen kivétel) csak tetteiből, csak külső megnyilvánulásaiából határozhatok meg, de azután meghatározván segítségükkel az egyéniséget, megkonstruálván azt, belőlük kell magyaráznom a felépítésre szolgált egyes jelenségeket. Ehhez az elvi, leküzdhetetlen nehézséghez egy gyakorlati, de éppen annyira leküzdhetetlen járul, az, hogy azok a jelenségek, amikből egy egyéniséget felépítünk, sohasem lehetnek teljes számúak (például csak írásokban, levelekben és beszélgetések emlékeiben fennmaradt részével dolgozhatunk egy egyéniség életmegnyilvánulásainak, amik, ha hiány nélkül megvolnának is – egy soha elő nem forduló eset! –, még akkor is csak kis töredékei lennének a valóságosoknak). És mégis ezekből a hiányos részekből kell egy teljes befejezett egésznek alkotnunk. És most ebből a kerek egészzé hamisított töredékhalmazból magyarázzuk meg az egyes

²⁸ befelé forduló [V. A.]

²⁹ körbenforgó okoskodásról [V. A.]

töredékeket, amelyekről pedig jól tudjuk, hogy egy egészen más (az igazi, a teljes, a valóságos) egésznek voltak részei; tehát közelebb hozzuk egymáshoz, áthidalunk nagy, általunk talán felismerhetetlen szakadékokat stb.

Azt lehetne most persze mondani: a stílussal szemben még élesebben fennáll ugyanaz a circulus vitiosus, hogy az egész a részekből van építve, és a részek ebből az egészből magyarázhatók; mert a két fogalmi konstrukció közül (amiknek hibája közös) az elsőnek legalább van megfelelő valósága, bármilyen nehezen közelíti is csak meg azt, míg a második pusztán fikció. Ez igaz (bizonyos fokig legalább, de ennek részleteibe most nem mehetünk bele, hát fogadjuk el igaznak), de talán éppen ebből következik, hogy a stílusfogalom használhatóbb az egyéniség fogalmánál, biztosabb kiindulási egysége lehet a tudománynak. Mindenekelőtt: kevésbé hiányosan állnak rendelkezésünkre a részek, amikből az egészet megépítjük, sőt – bizonyos korokkal szemben – egyáltalában nem lehetetlen az egységet alkotó minden részt kutatásunk körébe bevonni. Mert itt nem szerepel az egyéniség-meghatározás gyakorlatának elvi lehetetlensége: a stílust alkotó elemek csakugyan azok, amik fennmaradhatnak (könyvek, képek, szobrok stb.), és nincsenek olyanok, amiknek – nélkülözhetetlennek tudott – ismeretéről eleve le kell mondanunk. A stílus a megnyilvánulások összessége, míg az egyéniségnek a külsőleg meg nem nyilvánultak éppen úgy részei, mint azok. Itt az első főelőnye a stílus pusztán fogalmi voltának a valóságra támaszkodó egyéniség-fogalommal szemben: csak azt foglalja be fogalmának körébe, amit megismernie lehetséges, és nincsen valóság, ami bekövetelne oda megismerhetetlen tényeket. És ugyanebből az okból sokkal hajlékonyabb, simulékonyabb a stílus fogalma, többféleképpen alkalmazható; a stílus fogalmának körét szempontunk határozza meg, mi szabjuk meg, hogy térben és időben, sőt esetleg minőségekben mit foglaljon magába, meghatározhatjuk a küszöböt, amin felül kell értékben vagy szociális jelentőségben emelkednie valaminek, hogy tekintetbe jövő tény legyen; az egyéniség megnyilvánulásai mind egyéniség-megnyilvánulások, és hiányzik valami, ha csak a legkisebbtől is eltekintünk. Ennek gyakorlati következménye az, hogy mind az irodalomban, mind a művészettörténetben, egy résznek az egészből való magyarázata alkalmával a stílus sokkal megbízhatóbb módszerét adja a magyarázatnak, mint az egyéniség. Nemcsak hogy kétségbevonhatatlan bizonyossággal meg lehet például különböztetni egy Erzsébet-kori drámát egy restauráció korabelitől, de magán az Erzsébet-koron belül megkülönböztethető stíluskülönbségek is nagyon pozitívak; amióta jól ismerik a kort, időben (egypár év persze nemigen számít itt) pontosan meg tudják határozni a darabokat, míg szerző szerint soha, dokumentumok nélkül legalább nem; még Shakespeare-nél sem sikerült ez soha teljesen.

Mindezekkel nem akarjuk a monografikus (vagy a tisztán forma-problémákból kiinduló) irodalomtörténetek jogosultságát kétségbe vonni. Meg kell maradnunk, minden megszorításunk ellenére, amellet, hogy ezek is jogosult álláspontok az irodalommal szemben, csakúgy, mint a maga itt fixírozott³⁰ határai között, a tisztán hatástörténeti szociologikus is. És azt hisszük róluk, hogy, mint Simmel mondta minden történelmi szempontról, végig kell vinni őket, hogy meglássuk igazi határaikat. A legtöbbször nagyon is elképzelhető két ellentétes szempont ugyanannak a jelenségnek magyarázatánál: ha következetesen végiggondoljuk mindegyiket, és segítségével végrehajtunk minden lehetséges szintézist, eljutunk mindegyik igazi, relatív, a másik relatív igazságától korlátozott és annak relatív igazságát korlátozó jelentőségéhez. Így állanak – azt hiszem – egymáshoz az irodalomtörténeti

³⁰ (itt) rögzített [V. A.]

szempontok különböző lehetőségei, és így állanak az általunk fixírozott új, szintetikus szemponthoz. Az bekereteli³¹ őket, és így megvonja határait kifelé; ezek ellene szegülnek ennek a bekeretelésnek, illetve túlzásainak, megőrzik az egyes jelenségek magukban-nyugvásának jogait, annak talán nagyon is fogalmi doktrinéségével szemben.

V.

De segítség csak a gyakorlatban van; tisztán elméletileg ma egy ilyen kérdés sem dönthető el, abból az okból főleg, amiről már volt szó, hogy nagyon sok esetben nem tudhatjuk még, hogy egy jelenség-komplexum megmagyarázásának eddigi eredménytelenségét tényismeretünk hiányossága vagy kérdésfeltevésünk ismeretelméleti bizonytalansága és pontatlansága okozta-e, vagy esetleg itt nyerhető ismereteink végső határához érkeztünk meg ott.

Van azonban egy mindezeknél mélyebb elvi nehézsége minden irodalomtörténet (nemcsak az itt vázolt) tudománnyá erősödésének, mely annyira centrális kérdése annak, hogy megoldását nem lehet gyakorlati munkával halogatni és félretenni, hanem le kell számolni vele még munka előtt. Az a probléma, amiről most szó lesz, az irodalomhoz való viszonyunknak, az irodalmi jelenségek felvételének módjából következik; nem nehézség hát igazán, amit le lehet küzdeni, vagy esetleg kikerülni, hanem olyan sajátság, aminek alapjául kell szolgálnia minden irodalommal való foglalkozásunknak. Mondottuk már: nem értékelt irodalom nincsen. És ez azt jelenti, hogy nincsen olyan irodalom, ami legszemélyesebb, legbensőbb élettartalmainkkal erősebb-gyengébb, de elválaszthatatlan összefüggésben ne volna. Mert végső analízisében lelkiállapotainknak ebből értékelünk. A művészi alkotásokból kiérezhető életenergiának a mi lényünk centrumára való hatásából, és ezen kívül nincsen semmi igazi mértékünk, semmi, ami ezt az értékelésnek nevezett processzusát a lelki reakciónak megmozdíthatná és irányíthatná. Tehát amit formáknak nevezünk, az mind csak az ő sematizálásuk, szimbolizálásuk, áttekinthetővé, használhatóvá és közölhetővé tett összefoglalásuk. Az irodalomtörténet tehát: élmények referátuma, vagy helyesebben: kísérlet bizonyos élményeket úgy elrendezni, úgy előadni, hogy okaikkal együtt megérthetőkké váljanak; kapcsolatokat és szintéziseket teremteni közöttük stb. De a közös alap mindig az élmény; olyan ember számára, akinek egészen ellentétes élményei vannak, teljesen hiábavaló minden finom és mély tárgyalása a dolgoknak: ezen a szubjektívizmuson sohasem fog túlelni az irodalommal foglalkozó tudomány. Hogy nagyon triviálisan fejezzem ki magamat: ha valakinek „nem tetszik” Shakespeare, üres beszéd lesz számára a legmélyebb *Hamlet*-magyarázat is, mert az feltételez egy bizonyos élményt a *Hamlet*tal szemben, ami itt nincsen meg. Tudom: minden tudomány feltételez bizonyos fogalmakat, amelyekkel dolgozik, és megköveteli, hogy azok feltételeztessenek, mert csak így képes dolgozni; de részben számszerűen, vagy ha másképpen is, de mindenesetre kézzelfoghatóan empirikus alapfogalmaik vannak, „objektívek” (gyakorlati szempontból gondolom persze), részben nyilvánvalóan konstruktívok, amelyeket magukat nem is vizsgál tulajdonképpen senki, csak alkalmazásukon, csak a velük elérhető eredményeken állapítja meg hasznosságukat, értéküket, „igazságukat”. Az irodalomtörténet alapfogalmai élményi, szubjektív élményi természetűek, és ezt a természetüket nem

³¹ bekeretezi [V. A.]

lehet egészen eltüntetni. Minden igyekezet „objektívvá” tenni őket, ezt eltávolítván belőlük, az ellenkező eredményhez vezet, mint szándékolják: elvesztik élménytermészetüket, az igaz, kipusztul belőlük a friss közvetlenség, az egyéniség minden szuggesztivitása, de ami megmaradt, megszáradt szubjektivitás lesz csupán, és nem objektívabb a közvetlennél. Sőt éppen tudományos használhatóságuk, közölhetőségük csökken, mert egyrészt nem képesek éppen azt a dolgot közölni, amiről szólnak, és így ellenőrizhetetlenné válik maga az állítás, amit más tudományok például számokkal, adatokkal stb. érnek el, másrészt pedig nem képesek még így sem azt a nagy általánosságot megadni neki, aminek a „szubjektív” csak része volt. Mert az általánosság, a szintézis is élmény itt: az összefüggések átélése, több dolog eleven voltából a rokon-elevenségek átélése, egy fiktív organizmus elevenné válása az élmény erejétől. Ezért kell „művészileg” írni irodalomról; tudományos okokból, pontosság okából, a közölhetőség, az ellenőrizhetőség kedvéért. Ebből nem az irodalomról való írás művészet volta következik, és így a teljes szubjektivizmus. (Az irodalomról való írásnak „művészet” volta persze egészen külön kérdés, és nem tartozik ide. Részletesen foglalkoztam vele *A lélek és a formák* című kötetem előszavában.³²) Ami pedig a kérdés tisztán tudományos oldalát illeti, már egy helyen volt alkalmunk utalni az innen kivezető útra, az állandó és törvényszerű összefüggésre elrendezés-viszonylatoknak és lelki reakcióknak. De nem szabad soha elfelejtenünk: itt is csak élmények sémáiról van szó, melyeknek igazi általánossága élmény voltuknak mélységében rejlik, tehát az őket közlő írásnak sem szabad éppen ezt elvenni tőlük. Talán nem paradox most már, ha azt mondom: a „művészi” írás az igazán egzakt és tudományos itt, és nem a „tudományos”; a legmélyebb, az igazi szubjektivitás (ami persze nem jelenti léha hangulatoknak alávettettséget) vezet az igazan pozitív, az igazi, használható törvényszerűségek felé. Az irodalomtudomány alapfogalmai, mint Bergson mondja, a metafizikai megismerésben is nélkülözhetetlenekről, „olyan fogalmak, amelyek teljesen különböznek azoktól, amiket rendszeresen használni szoktunk; simulékony, mozgékony, szinte folyékony képzetekre gondolok, olyanokra, melyek mindig készek hozzásimulni az intuíció tűnő formáihoz”.

Itt van, azt hiszem, a nehézségek feloldásának útja. Minden sematizálásunk, minden „tudományos” törekvésünk meddő maradt az irodalom elevenségével szemben; minden fogalmi szintézisünk, ha a legfinomabb volt is, legfeljebb azt az illúziót keltette fel bennünk: csak egy lépésnyire vagyunk attól, hogy megfogjuk a dolgokat, hogy aztán, ha bekövetkezik ez az elfinomítás, megint ugyanezt érezzük. Fogalmaink anyagban meghamisították azt, amiről beszélni akartak, és nem volt mód feloldani a cél és az eszközök ilyen disszonanciáját, csak úgy, hogy eldobjuk a célhoz nem vezetőket, és újakat keresünk helyettük. És elméleti meggondolásoknál még erősebben mutatja elmúlt idők nem tudatos gyakorlata az utat, amelyen mennünk kell: mit érzünk „igaz”-nak régi, irodalomról szóló írásokban? Azokat a villanásszerű megismeréseket, amik egy intuíció erejével világítanak bele egy ember vagy egy kérdés lényegébe, és nem a szigorú, „fogalmi”, „tudományos” megállapításokat; azokat alig értjük már, és ritkán tudjuk, hogy tulajdonképpen mire vonatkoznak. Csak tudatossá kellene tenni azt a módszert, igazán módszerré; nem véletlen pillanatok véletlen sikerüléseire bízni mindent, kizárólag a Dilthey emlegette „geniale Anschauung”-ra.

Ez a módszer az intuitív módszer lehetne csak, és alkalmazása a használt fogalmak olyanná alakítása, hogy ebben hasznunkra lehessenek. És az intuíció ilyen

³² Lásd a *Levél a „kísérlet”-ről* című írást. [Kiadó]

alkalmazásának segítségével egyszerre feloldódik minden, ami feloldhatatlannak látszott azelőtt: a részek viszonya az egészhez és az egészé a részekhez; mert akkor nincsenek „részek”, és nincsen „egész”, mert – mint Bergson mondja – „minden lelkiállapot pusztán azáltal, hogy egy ember lelkiállapota, annak egész személyiségét tükrözi. Nincsen olyan érzés, bármilyen egyszerű legyen is, mely ne foglalná virtuálisan magába annak a lénynek, aki érzi, egész múltját és jelenét...” Ha azt, amit még – egyelőre – résznek vagy állapotnak vagy megnyilvánulásnak vagyunk kénytelenek nevezni, egész erővel képesek vagyunk nem külön látni többé, hogy segítségével ismét összerakjunk egy hasonló részekké tépett egészet, hanem egy folytonos mozgás egy pillanatának, és a mozgást és a folytonosságot érezzük ki belőle, és mind a kettőnek specifikumát, lényegét, akkor leküzdöttük legtöbb nehézségünket, és főleg az egységalkotásainkban rejlő circulus vitiosusokat, és fogalmainknak az eleven valóságot egészen befogadni nem tudó voltát.

Persze: ez nem teszi feleslegessé azt a fogalmi munkát, amit eddig végeztünk. Bergson azt mondja: amit absztrahálni képes vagyok a mozgásból, az a nyugvásnak lehetősége, pont, amin a mozgás áthalad. De ha csak lehetősége is egy be nem következő nyugvásnak, és ha a mozgás át is halad a felvett ponton, mégis annál többet határozta meg a mozgásból, minél több pontot vettem fel az úton, és minél pontosabban vettem fel őket. Igaz: pusztán általuk nem fogom sohasem megérteni a mozgást – de nélkülük talán még kevésbé. Ha azt várjuk, hogy az irodalomtörténet módszert csináljon a „geniale Anschauung”-ból, az intuícióból, nem akarjuk feladni az absztrakt, a pusztán teoretikus, fogalomtisztázó munkák eredményeit (és a tényfelkutatókat még kevésbé). Szintézist keresünk itt is, mind a kettőnek igazi elmélyítése által elérhető szintézist: intuíciót, mely azonban a legaprólékosabb gonddal megállapított tények és fixírozott fogalmak rendszereit hatja át és tölti meg azzal az egyetlen igazi étellel, igazi igazsággal, amit csak ő képes adni a dolgoknak.

(Első megjelenés: *Dolgozatok a modern filozófia köréből*. Emlékkönyv Alexander Bernát hatvanadik születésnapjára. Franklin-Társulat, Bp. 1910. 388–421. Közlésünk alapja: Lukács György: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Szerk. és a jegyzeteket készítette Tímár Árpád. Magvető Kiadó, Bp. 1977. 385–421.)