

Lukács György
A REGÉNY ELMÉLETE

Történetfilozófiai kísérlet a nagyepikai formákról

Fordította

TANDORI DEZSŐ

A fordítást ellenőrizte

FODOR GÉZA (1975) és MESTERHÁZI

MIKLÓS (2009)

Gond-Cura Alapítvány

Budapest, 2009

GUTENBERG TÉR 27.

Sorozatszerkesztők

Hévizi Ottó

Kardos András

Vajda Mihály

Forrás

Lukács György: A regény elmélete, in: uó: *Heidelbergi
művészetfilozófia és esztétika • A regény elmélete,*

Magvető, Budapest 1975

TARTALOM

Előszó <i>A regény elmélete</i> 1963-as német nyelvű kiadásához	7
A regény elmélete. Történetfilozófiai kísérlet a nagyepikai formákról	21

ELŐSZÓ

A REGÉNY ELMÉLETE 1963-AS

NÉMET NYELVŰ KIADÁSÁHOZ

Ezt a tanulmányt 1914 nyarán vázoltam föl, 1914–15 telén vettem papírra. Max Dessoir *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*-jában jelent meg először 1916-ban; könyvalakban pedig Paul Cassirernél (Berlin, 1920).

Hogy megszületett, annak kiváló oka a háború kitörése volt 1914-ben, az a hatás, amelyet a szociáldemokrácia háborút igenlő állásfoglalása gyakorolt a baloldali értelmiségre. Ami az én legbelsőbb álláspontomat illeti, hevesen, mindenestül és – különösen kezdetben – kevésbé artikuláltan elutasítottam a háborút, mindenekelőtt azonban a háborús lelkesedést. Emlékszem egy beszélgetésre, amelyet 1914 késő őszen folytattam Marianne Weber asszonnyal. Idegenkedésem leküzdésére egyes konkrét hőstettekről mesélt. Csak annyit válaszoltam: „Minél jobb, annál rosszabb.” Ha ekkoriban megpróbáltam gondolatilag tisztázni magamban érzelmi állásfoglalásomat, körülbelül a következő eredményre jutottam: a központi hatalmak előreláthatóan legyőzik Oroszországot; ez a cárizmus bukásához vezethet: eddig a dolog rendben van. Van bizonyos valószínűsége, hogy a Nyugat győz Németország fölött; ha ez a Hohenzollernek és a Habsburgok bukását eredményezi, ez is rendben. De akkor felmerül a kérdés: ki ment meg minket a nyugati civilizációtól? (Azt a lehetőséget,

hogy az akkori Németország végső győzelmet arat, csupán rémálomnak éreztem.)

Ilyen hangulatban készült *A regény elméletének* első vázlatja. Eredetileg dialógusláncolatnak indult: fiatal emberek egy csoportja visszavonul környezetük háborús pszichózisa elől, olyasféleképpen, ahogy a *Dekameron* novellamesélői vonultak vissza a pestisjárvány elől; önfeltáró beszélgetéseket folytatnak, amelyek fokozatosan átvezetnek a könyvben tárgyalt problémákhoz, a bepillantáshoz egy dosztojevszkiji világba. Jobban átgondolva a dolgot elálltam eredeti tervemtől, így került sor *A regény elmélete* mai változatának rögzítésére. A mű tehát a világ állapotán érzett állandó kétségbeesés hangulatában keletkezett. Csak 1917 adott választ mindaddig megoldhatatlannak látszó kérdéseimre.

Persze vizsgálhattuk volna ezt az írást önmagában, tisztán a maga objektív tartalma szerint, függetlenül keletkezésének belső feltételeitől. Azt hiszem azonban, hogy csaknem öt évtized múltán történelmileg visszatekintve érdemes elmesélni keletkezése hangulatát, mert ezzel megkönnyíthetjük helyes megértését.

Világos: a háborúnak és vele az akkori polgári társadalomnak ez az elutasítása merőben utópikus volt; még a legelvontabb gondolatiság síkján sem mutatkozott számomra semmi, ami közvetíthetett volna a szubjektív állásfoglalás és az objektív valóság között. Ez azonban módszertani szempontból azzal a nagyon fontos következménnyel járt, hogy eleinte nem éreztem semmi szükségét a világnézetem, tudományos munkamódszerem stb. kritikus felülvizsgálatának. Akkoriban a Kanttól Hegelhez vezető átmenet folyamatát éltem, anélkül azonban, hogy

az úgynevezett szellemtudományi módszerekhez való viszonyomon bármit is változtattam volna; ez a viszony lényegében azokon az ifjúkori benyomásokon alapult, amelyeket Dilthey, Simmel és Max Weber művei tettek rám. *A regény elmélete* valóban a szellemtudományi tendenciák tipikus terméke. Amikor 1920-ban Bécsben személyesen megismertem Max Dvořákot, azt mondta nekem: a szellemtudományi irányzat legjelentősebb publikációjának tartja ezt a munkát.

Ma már nem nehéz világosan látni a szellemtudományi módszer korlátait. Ugyanakkor persze belátható viszonylagos történeti jogosultsága is az újkantiánus vagy bármely más pozitívizmus kisszerű laposságával szemben, mind ami a történelmi alakok vagy összefüggések kezelését, mind ami a szellemi tényeket (logika, esztétika stb.) illeti. Gondolok például Dilthey *Erlebnis und Dichtung*jának (Lipscse, 1905) lenyűgöző hatására, egy olyan könyvére, amelyik sok tekintetben szűzföldet látszott művelés alá venni. Ez a szűzföld, akkoriban úgy láttuk, nagyszabású szintézisek gondolatbirodalma, még hozzá mind elméletileg, mind történetileg. Közben nem vettük észre, valójában mily kevésbé haladta meg ez az új módszer a pozitívizmust, szintézisei mily kevésbé voltak tárgyilag megalapozva. (Hogy nagy tehetségű emberek valóban helytálló eredményeiket inkább e módszer ellenére, mintsem a segítségével érték el, azt mi, fiatalabbak, akkoriban nem ismertük fel.) Szokássá vált valamely irányzat, valamely korszak stb. néhány, többnyire csupán intuitív módon kiragadott vonásából szintetikusán általános fogalmakat alkotni, amelyektől azután ez ember deduktíven leszállt az egyes jelenségekhez, és nyílvonalú összefoglaláshoz vélt így eljutni.

Ez volt A *regény elméletének* a módszere is. Csak néhány példát említek. A regényforma tipológiájában döntő szerepet játszik az a gondolati alternatíva, hogy a főalak lelke a valósághoz viszonyítva túlságosan szűk-e, avagy túlságosan tágas. Ez a hallatlanul elvont kettéosztás a legjobb esetben arra alkalmas, hogy megvilágítsa az első típus képviselőjeként kezelt *Don Quijote* néhány mozzanatát. Ám túlságosan általánosságban mozog ahhoz, hogy gondolatilag átfoghassa akárcsak ennek az egy regénynek is a teljes történeti és esztétikai gazdagságát. A többi e típusba sorolt író azonban, mint Balzac, de Pontoppidan is, ily módon torzító fogalmi kényszerzubbonyba került. Ugyanez a helyzet a másik típusal is. Még jellemzőbb az elvont szellemtudományi szintézisnek ez a hatása Tolsztoj esetében. A *Háború és béke* epilógusa valójában a napóleoni háborúk korszakának az igazi eszmei lezárása: néhány alak fejlődésében megmutatja a dekabristák 1825-ös felkelésének előrevetülő árnyait. A *regény elmélete* szerzője viszont olyan makacsul kitart *Az érzelmek iskolájának* a sémája mellett, hogy itt csupán „lecsillapított gyerekszobalégment”, „a legproblematisabb dezillúziós regények befejezéseinél” is „mélyebb vigasztalanságot” vél felfedezni. Tetszés szerint szaporíthatnánk e példák sorát. Elég csupán arra utalnunk, hogy olyan regényírók, mint Defoe, Fielding vagy Stendhal, nem kaptak helyet e felépítés sematikájában; hogy A *regény elméletének* a szerzője Balzac és Flaubert, Tolsztoj és Dosztojevszkij jelentőségét „szintetikus” önkénnyel állítja a fejére stb. stb.

Az efféle torzulásokat legalábbis érinteni kellett, hogy az elvont szellemtudományi szintézisek korlátai helyes megvilágításba kerüljenek. Ez természetesen nem jelenti azt,

hogy *A regény elméletének* a szerzője előtt elvileg zárva lett volna minden út érdekes összefüggések felfedéséhez. Itt is csupán a legjellegzetesebb példát idézem: az idő szerepének elemzését *Az érzelmek iskolája* esetében. A konkrét mű elemzéseként itt is túrhetetlen elvontságba botlunk. A „recherche du temps perdu” felfedezése tárgyilag legfeljebb a regény utolsó részét (az 1848-as forradalom végérvényes leverése utáni részt) illetően igazolható. Ennek ellenére itt egyértelműen megfogalmazódik a regénybeli időnek – a bergsoni „durée”-re épülő – új funkciója. Annál feltűnőbb ez, minthogy Proust Németországban csak 1920 után vált ismertté, Joyce *Ulyssese* csupán 1922-ben, Thomas Mann *Varázshegye* csak 1924-ben jelent meg.

A regény elmélete így a szellemtudomány tipikus terméke, anélkül hogy túlmutatna annak módszerbeli korlátain. Sikere – Thomas Mann és Max Weber is egyetértéssel olvasta – ennek ellenére nem volt merő véletlen. Ez a könyv, bár a szellemtudományban gyökerezik, az említett korlátok között tartalmaz bizonyos vonásokat, amelyek a későbbi fejlődés során jelentősekké váltak. Utaltunk már arra, hogy *A regény elméletének* a szerzője hegeliánussá vált. A szellemtudományi módszer fontos korábbi képviselői kanti talajon álltak, nem minden pozitivista maradvány nélkül; vonatkozik ez mindenekelőtt Diltheyre. És a lapos pozitivista racionalizmus meghaladását célzó kísérletek csaknem mindig az irracionalizmus irányában jelentettek lépéseket; mindenekelőtt Simmel esetében, de már magánál Diltheynél is. A Hegel-renaisszánsz természetesen már néhány évvel a háború kitörése előtt megkezdődött. Amit azonban annak idején tudományosan komolyan lehetett belőle venni, túlnyomórészt a logika vagy

az általános tudományelmélet területére korlátozódott. Tudomásom szerint *A regény elmélete* az első olyan szellemtudományi mű, amely a hegeli filozófia eredményeit konkrétan alkalmazza esztétikai problémákra. A mű első, általános részét lényegében Hegel határozza meg; így az epikai és a drámai totalitás szembeállítását, az eposzeia és a regény összetartozásának és ellentétének történetfilozófiai felfogását stb. Természetesen *A regény elmélete* szerzője nem volt kizárólag és ortodox módon hegeliánus. Goethe és Schiller elemzései, Goethe kései korszakának elgondolásai (a démonikus), a fiatal Friedrich Schlegel és Solger esztétikai elméletei (az irónia mint modern megformálási eszköz) egészítik ki és konkretizálják az általános hegeliánus körvonalakat.

Talán még lényegesebb hegeli örökség az esztétikai kategóriák történetiesítése. Hegel föllevenítése az esztétika területén itt hozza a legfontosabb eredményeket. Az olyan kantiánusok, mint Rickert és iskolája, módszertani szakadékot hasítanak az időtlen érték és az érték történeti megvalósulása között. Maga Dilthey ezt az ellentétet korántsem tekinti olyan kizárólagosnak, nem lép túl azonban – a filozófiatörténet módszerének tervezeteiben – a filozófiák történetfeletti tipológiájának felállításán, mely filozófiák azután történetileg konkrét változatokban valósulnak meg. Egy-egy esztétikai elemzésben olykor sikerül neki túllépnie a kolátain, ám bizonyos mértékig *per nefas*, bizonyára nem tudatosan. Ennek a filozófiai konzervativizmusnak a világnézeti alapja a szellemtudományok vezető képviselőinek az a konzervatív történelmi-politikai beállítottsága, amely szellemében Rankéra vezethető visza, ily módon szöges ellentétben áll a világszellem hegeli

dialektikus fejlődésével. Létezik természetesen pozitívista történeti relativizmus is, és Spengler épp a háború idején egyesíti ezt a szellemtudományi tendenciákkal, miközben minden kategóriát radikálisan történetiesít, és sem esztétikai, sem etikai, sem logikai szempontból nem ismer el semmiféle történelemfeletti érvényességet. Ezáltal azonban a maga részéről az egységes történelmi folyamatot is felszámolja: a szélsőséges történelmi dinamizmus végső statikába csap át, magának a történelemnek a végső felszámolásába, a belsőleg kapcsolat nélküli kultúrkörök újra meg újra lezáruló és beinduló körforgásába; Ranke szeccziós megfelelője jön létre.

A regény elméletének a szerzője nem megy ilyen messzire. Ő a műfajoknak az esztétikai kategóriák és az irodalmi formák lényegében gyökerező, történetileg megalapozott általános dialektikáját kereste, amely kategória és történelem bensőségesebb összekapcsolására törekszik, mint ahogy ezt a szerző akár Hegelnél is láthatta; megpróbálta gondolatilag megragadni a maradandóságot a változásban, a belső átalakulást a lényeg érvényben maradása közepette. Módszere azonban sok szempontból, méghozzá éppen nagyon fontos összefüggésekben, rendkívül elvont marad, elszakad a konkrét társadalmi-történelmi valóságtól. Ez, mint rámutattunk, túlságosan gyakran vezet önkényes konstrukciókhoz. Csak másfél évtizeddel később sikerült – természetesen már marxista alapon – utat találnom a megoldáshoz. Amikor M. A. Lifsiccel a sztálini korszak legkülönbözőbb színezetű vulgárszociológiáinak ellenében Marx igazi esztétikájának feltárására és továbbfejlesztésére törekedtünk, egy igazi történeti-szisztematikus módszerhez jutottunk el. *A regény elmélete* megmaradt a mind az

elképzelést illetően, mind kivételében sikerületlen kísérlet szintjén, mely kísérlet azonban, szándékait tekintve, erőteljesebben közelítette meg a helyes kiutat, mint ahogy erre a kortársak képesek voltak.

Hegeli örökségből származik a jelen esztétikai problematikája is: hogy történetfilozófiailag a fejlődés azoknak az esztétikai elveknek egyfajta felszámolásába torkollik, amelyek a művészet addigi útját meghatározták. Magánál Hegelnél ezáltal még persze csak a művészet válik problematikussá: „a próza világa”, ahogyan ezt az állapotot esztétikailag jelöli, nem egyéb, mint a szellem önmagára talátsága a gondolkodásban és a társadalmi-állami gyakorlatban. A művészet tehát éppen azért válik problematikussá, mert a valóság problémátlanná válik. *A regény elméletének* formálisan hasonló koncepciója ezzel teljesen ellentétes: a regényforma problematikája itt egy sarkából kifordult világ tükörképe. Ezért itt az élet „prózája” csupán egy tünet a sok közül: annak tünete, hogy a valóság immár kedvezőtlen talaj a művészetnek; ezért a regényforma központi problémája a művészi leszámolás a zárt-teljes formákkal, amelyek a lét önmagában lekerekített totalitásából származnak, leszámolás minden önmagában immanensen teljes formavilággal. S mindez nem artisztikus, hanem történetfilozófiai okokból van így: „nem létezik többé a lét spontán totalitása”, mondja *A regény elmélete* szerzője a jelen valóságról. Gottfried Benn néhány évvel később így fejezi ki ezt a tényállást: „... és Valóság sem létezett, legfeljebb csak a foszlányai.” (Bekanntnis zum Expressionismus, *Deutsche Zukunft*, 1933, II/5.; most: *Gesammelte Werke*, D. Wellershoff, Wiesbaden 1959, I. 245. o.) Ha *A regény elmélete* e kérdésben ontológiai értelemben kriti-

kusabb és józanabb is, mint az expresszionista lírikus, tény marad, hogy mindkét szerző hasonló életérzésnek ad hangot, hasonlóképpen reagál az akkori jelenre. Így jön létre a harmincas évek expresszionizmus–realizmus vitájában az a kissé groteszk helyzet, hogy Ernst Bloch *A regény elmélete* nevében vitatkozik a marxista Lukács Györggyel.

Minden további nélkül nyilvánvaló, hogy *A regény elméletének* ez a vitája saját általános módszertani útmutatójával, Hegellel elsődlegesen társadalmi, nem pedig esztétikai-filozófiai jellegű. Elég talán csak arra emlékeztetni, amit bevezetőben szerzőjének a háborúval kapcsolatos álláspontjáról megjegyeztünk. Tegyük még hozzá, hogy a szerzőnek a társadalmi valósággal kapcsolatos akkori felfogását lényegében Sorel befolyásolta. *A regény elmélete* ezért nem hegelien jellemzi a jelent, hanem Fichte megfogalmazásával mint „a tökéletes bűnösség korát”. Ez a jelennel kapcsolatos etikai színezetű pesszimizmus azonban nem jelent általános visszakanyarodást Hegeltől Fichtéhez, inkább a történelem hegeli dialektikájának kierkegaard-osításáról van szó. *A regény elméletének* a szerzője számára Kierkegaard egyre fontosabb szerephez jutott. Jóval azelőtt, hogy Kierkegaard divatba jött volna, szerzőnk egy esszét szentelt élete és gondolatai összefüggésének. (Forma az élet zátonyán. Sören Kierkegaard és Regine Olsen, 1909, *Die Seele und die Formen*, Berlin, 1911.)¹ Közvetlenül a háború előtti heidelbergi éveiben pedig egy Kierkegaard Hegel-kritikájáról szóló tanulmány foglalkoztatta, amelyet, persze, sosem fejezett be. Ha ezeket a tényeket itt

¹ *Nyugat*, 1910, 6. sz.; Lukács György: *A lélek és a formák*. Kísérletek, Franklin-Társulat, Budapest 1910.

megemlítjük, nem életrajzi okokból tesszük, hanem azért, hogy rámutassunk egy, a német gondolkodásban később fontossá váló fejlődési tendenciára. Kierkegaard közvetlen befolyása természetesen Heidegger és Jaspers egzisztencialista filozófiájához vezet, vagyis többé-kevésbé nyílt Hegel-ellenességhez. Nem szabad elfelejteni azonban, hogy maga a Hegel-rencheszász is energikusan arra törekedett, hogy Hegelt az irracionalizmushoz közelítse. Ez a tendencia már Diltheynek az ifjú Hegellel kapcsolatos kutatásaiban (1905) látható, és világos alakot ölt Kroner kijelentésében, tudniillik hogy Hegel volt a filozófiatörténet legnagyobb irracionalistája (1924). Itt még nem mutatható ki Kierkegaard közvetlen hatása. Ez a hatás azonban a húszas években lappangva mindenütt jelen van, méghozzá egyre fokozódó mértékben, és szép lassan még a fiatal Marx kierkegaard-izálására is sor kerül. Karl Löwith így ír (1941): „Bármily távol álljanak is egymástól [Marx és Kierkegaard – L. Gy.], éppoly közeli rokonok is a fennálló dolgok elleni közös támadásukat és Hegelből való kiindulásukat illetően.” (Szükségtelen kitérni rá, mennyire elterjedt ez a tendencia a jelenkori francia filozófiában.)

Az ilyen elméletek társadalomfilozófiai alapja a romantikus antikapitalizmus mind filozófiailag, mind politikailag sokértelműen csillámló beállítottsága. Eredetileg – például a fiatal Carlyle-nál vagy Cobbett-nál – a keletkezőfélben levő kapitalizmus borzalmainak és kultúraellenességének valódi kritikájáról van szó, sőt olykor szocialista kritikájának embrionális formájáról is, mint Carlyle *Past and Present*-jében. Németországban ebből a beállítottságból fokozatosan a Hohenzollern-birodalom politikai-társadalmi elmaradottságának egyfajta apológiája lett. Felszíne-

sen nézve, Thomas Mann *Egy apolitikus ember elmékedése*i című jelentős háborús írása (1918) is ebben a gondolati körben mozog. Thomas Mann későbbi fejlődése azonban már a húszas években igazolja a műmanni jellemzését: „Nagyszabású utóvédharc folyik itt – a német-romantikus polgáriság utolsó és legkéseibb utóvédharca – kilátástalanságának teljes tudatában ..., mi több, felismerve, hogy lelkileg egészségtelen és bűnös minden rokonszenz a halálra szánt iránt...”

A regény elmélete szerzőjénél, annak ellenére, hogy filozófiai kiindulópontja Hegelnél, Goethénél és a romantikában keresendő, nyomát sem érezni efféle hangulatoknak. A kapitalizmus kultúraellenességével szemben képviselt ellenzéki sége nem dédelgetett semmiféle rokonszenvet „a német nyomorúság” és e nyomorúság jelenbeli maradványai iránt, mint Thomas Manné. *A regény elmélete* nem megóvó, hanem robbantó jellegű mű. Persze a lehető legnaivabb és teljességgel megalapozatlan utópizmus alapján: abban a reményben, hogy a kapitalizmus széthullásából, a tőkés renddel azonosított élettelen és életellenes gazdasági-társadalmi kategóriák széthullásából természetes, emberhez méltó élet sarjadhat. Hogy a könyv Tolsztoj elemzésével éri el a csúcspontját, hogy a kitekintés: Dosztojevszkij, aki már „nem regényeket írt”, világosan mutatja, hogy itt nem egy új irodalmi forma, hanem kimondottan „egy új világ” várásáról volt szó. Teljes joggal mosolyoghat bárki ezen a primitív utópizmuson, de az ettől még ugyanúgy egy akkoriban adott, tényleges szellemi áramlatot fejez ki. Persze, a gazdasági élet világán való társadalmi túllépés perspektívája a húszas években egyre határozottabban reakciós jelleget ölt. *A regény elméletének*

a megírásakor azonban ezek a gondolatok még csak teljesen differenciálatlan csíraalakban léteznek. Elég itt megint egyetlen példa. Ha a II. Internacionálé leghíresebb közgazdásza, Hilferding *A finánciókében* (1909) azt írhatta a kommunista társadalomról: „Itt a csere esetlegesség, nem lehet elméleti-közgazdasági vizsgálódás tárgya. Teoretikusan nem elemezhető, csupán pszichológiailag megfogható”; ha a háború utolsó éveinek és a közvetlenül háború utáni időszaknak – forradalmi szándékú – utópiáira gondolunk, *A regény elmélete* utópiáját – anélkül hogy elméleti esendőségének kritikáján szemernyit is enyhítenénk – törtenetileg jogosultabbnak kell ítélnünk.

Éppen egy ilyesfajta kritika alkalmas arra, hogy helyesen világítsa meg *A regény elmélete* egy további sajátágát, amelynek a révén a mű valami újat jelent a német irodalomban. (Franciaországban a most vizsgálandó jelenség már sokkal korábban ismert volt.) Röviden: *A regény elmélete* szerzőjét olyan világfelfogás vezérelte, amely „baloldali” etika és „jobboldali” ismeretelmélet (ontológia stb.) összeolvasztására törekedett. Ha a vilmosi Németországnak volt elvi alapokon álló ellenzéki irodalma, ez az irodalom a felvilágosodás hagyományaira támaszkodott, főként persze annak sekélyes epigonjaira, és Németország értékes irodalmi és elméleti hagyományaival szemben is a teljes elutasítás álláspontjára helyezkedett. (A szocialista Franz Mehring ritka kivétel ebben a vonatkozásban.) *A regény elmélete*, amennyiben e kérdéskomplexus áttekintésére képes vagyok, az első olyan német könyv, amelyben egy baloldali, radikális forradalomra irányuló etika párosul hagyományörző-konvencionális valóságmagyarázattal. A húszas évek ideológiájában ez a beállítottság egyre nyomatékosabb

szerephez jut. Gondoljunk Ernst Bloch *Az utópia szelleme* (1918, 1923) és *Thomas Münzer mint a forradalom teológusa* (1921) című műveire, Walter Benjaminra, sőt még Th. W. Adorno pályakezdésére is stb. A hitlerizmus ellen vívott szellemi harcban még inkább megnövekszik a jelentősége: sokan – baloldali etikából kiindulva – Nietzsche-t, sőt Bismarckot is haladó erőként próbálják mozgósítani a fasiszta reakcióval szemben. (Mellesleg említtem csupán, hogy Franciaországban, ahol ez az irányzat sokkal hamarabb előtérbe került, mint Németországban, ma Sartre jelenti igen befolyásos képviselőjét. Érthető módon nem tudjuk ezen a helyen a korábbi megjelenés és a tartósabb hatás társadalmi okait tárgyalni.) Csak a Hitler feletti győzelem után, csak a restauráció és a „gazdasági csoda” idején sülyedhet feledésbe a baloldali etikának ez a funkciója Németország számára, átadván a terepet – a korszerűség színpadát – egy nonkonformizmusnak álcázott konformizmusnak. A vezető német értelmiség jelentős része, köztük Adorno is, ebbe a „Szakadék Nagyszállóba” költözött. Miként Schopenhauer-kritikám alkalmával írtam: „egy szép, minden kényelemmel felszerelt modern szálló emelkedik a szakadék, a semmi, az értelmetlenség szélén. A szakadék mindennapos látványa pedig, jólesően élvezett étkezések vagy művészeti produkciók között, csak még fokozhatja a kifinomult kényelem örömét.”² Az a tény, hogy Ernst Bloch mindmáig rendíthetetlenül kitart baloldali etikából és jobboldali ismeretelméletből létrehozott szintézise mellett (vö. *Philosophische Grundfragen I. Zur Ontologie des Noch-Nichts-Seins*, Frankfurt 1961), dicséri jellemét, de

² *Az ész trónfosztása*, Akadémiai, Budapest 1965, 191. o.

nem enyhítheti elméleti beállítottságának korszerűtlenségét. Amennyiben a nyugati világban (így a Német Szövetségi Köztársaságban is) csakugyan létezik valódi, termékeny és haladó ellenzék, semmi dolga nem lehet immár a baloldali etika és a jobboldali ismeretelmélet összekapcsolásával.

Ha tehát valaki ma azért olvassa *A regény elméletét*, hogy közelebről megismerje a húszas és harmincas évek fontos ideológiáinak előtörténetét, hasznára lehet ez a kritikai jellegű olvasás. Ha azonban azért veszi kezébe a könyvet, hogy tájékozódjék, csupán zavarát fokozza majd. Arnold Zweig fiatal íróként tájékozódás céljából olvasta el *A regény elméletét*; egészséges ösztöne, helyesen, a legélesebb elutasítást váltotta ki belőle.

Budapest, 1962. július

Lukács György

A REGÉNY ELMÉLETE¹

TÖRTÉNETFILOZÓFIAI KÍSÉRLET A NAGYEPIKAI FORMÁKRÓL

¹ Az itt következő fejtegetések több tekintetben is töredékesek. Egy Dosztojevszkijnek szentelt történetfilozófiai mű bevezető fejezeteként születtek, és alapvető céljuk negatív volt: azt a háttérrel akarták mind az irodalmi formát, mind pedig annak történetfilozófiai gyökereit illetően fölrajzolni, amelyből – egy új ember hírnökeként, egy új világ ábrázolójaként, egy új-régi forma fölfedezőjeként és újrafölfedezőjeként – Dosztojevszkij kiválik. Műveinek és történetfilozófiai jelentőségének pozitív elemzése a kiegészülő kontraszt révén reményeim szerint egy s más valóban nyilvánvalóvá tehetett volna abból, amit itt csak jeleztem. A katonai szolgálat a munka megszakítására kényszerített, s minthogy bizonytalanná vált, mikor készülhet el az egész mű, ha elkészülhet egyáltalán, úgy éreztem, a tanulmányt ebben a formában kell nyilvánosság elé bocsátanom; hisz amennyire a terjedelem engedte, legalábbis ami a szándékot illeti, a maga korlátozott tárgyát kimerítő módon taglalja. Ha – a külső körülmények okán – a fejtegetések nemcsak eredetileg elképzelt szisztematikus helyüktől estek el, hanem néhol a vég-ső simításoktól is, kérem az olvasót, ezt ne egyedül az én rovásomra írja, és olvasás közben, ha lehet, érje be avval, amit a tanulmányban mégiscsak elvégeztem és elmondtam, érje be ennek a szakasznak a sajátos részproblémájával. – Az első, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*-beli megjelenés (XI. kötet, 3–4. füzet, 1916, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, szerk. Max Dessoir) jegyzete.

TARTALOM

I. A NAGYEPIKA FORMÁI AZ EGÉSZ KULTÚRA ZÁRTSÁGÁVAL VAGY PROBLEMATIKUSSÁGÁVAL ÖSSZEFÜGGÉSBEN

1. Zárt kultúrák 25
A görögség szerkezete • Történetfilozófiai fejlődésme-
nte • A kereszténység
2. A formák történetfilozófiájának problémája 36
Általános elvek • A tragédia • Az epikus formák
3. Az epepeia és a regény 54
A vers és a próza mint kifejezőeszköz • Adott és földolt tot-
talitás • Az objektív képződmények világa • A hőstípus
4. A regény belső formája 69
A regény elvont alapvonása és az ebből eredő veszélyek •
Lényegének folyamatszerűsége • Az irónia mint forma-
elv • A regény világának kontingens szerkezete és az életrajzi
forma • A regény világának ábrázolhatósága és ábrázolásá-
nak eszközei • A regény belső terjedelme
5. A regény történetfilozófiai meghatározottsága
és jelentése 83
A regény érzülete • A démonikus • A regény történetfilo-
zófiai helye • Az irónia mint misztika

II. KÍSÉRLET A REGÉNYFORMA
TIPOLÓGIÁJÁRA

1. Az elvont idealizmus 95
A két fő típus • A *Don Quijote* • Viszonya a lovagi epikához • A *Don Quijote* öröksége: a) az elvont idealizmus tragédiája b) a modern humorisztikus regény és problematikája • Balzac • Pontoppidan *Szerencsés Pétere*
2. A dezillúziós romantika 112
A dezillúziós romantika problémája és annak jelentősége a regényforma szempontjából • Jacobsen és Goncsarov megoldási kísérletei • *Az Érzelmek iskolája* és az idő problematikája a regényben • Visszapillantás az elvont idealizmus regényének időproblémájára
3. A *Wilhelm Meister tanulóévei* mint a szintézis kísérlete 133
A probléma • A társadalmi közösség eszméje és ábrázolásának formái • A nevelődési regény világa és a valóság romantizálása • Novalis • Goethe megoldási kísérlete és a regény epepeiává transzcendálódása
4. Tolsztoj és az élet társadalmi formáinak meghaladása 145
Megformált vita a konvencióval • Tolsztoj természetfogalma és ennek problematikus következményei a regényforma szempontjából • Tolsztoj kettős helyzete az epikus formák történetfilozófiájában: kitekintés Dosztojevskijre

I.²

1.

Boldog kor, melyben a csillagos ég a térképe a járható és bejárható utaknak, s útjait a csillagok fénye világítja meg. Minden új a számára, és mégis meghittten ismerős; kaland és mégis birtok. A világ tágas és mégis otthonos, mert a lélekben lobogó tűz egylényegű a csillagokkal; élesen elválnak egymástól ők, a világ és az én, a fény meg a tűz, és mégsem válnak soha egymástól örökre idegenekké; mert a tűz a lelke minden fénynek, és fénybe öltözik minden tűz. Ekképp a lélek minden tette értelmes és kerek e kettősségben: teljes az értelmet illetően, és teljes az érzékek számára; kerek, mert cselekvés közben önmagában nyugszik a lélek; kerek, mert tevékenysége különválik tőle, s önmagává válna megleli saját középpontját, és zárt kört húz maga köré. „A filozófia tulajdonképpen honvágy”, 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,

² A kéziratban *A regény elméletének* első része, amely utóbb azt a címet kapta, hogy „A nagyepika formái az egész kultúra zártságával vagy problematikusságával összefüggésben”, „A bensőség és a kaland” címet viseli, ahogy ez szerepelt a Dosztojevskij-könyv tervezetének első pontjaként is.

vagy, ami ugyanazt jelenti, e korok minden embere filozófus, valamennyi filozófia utópikus céljának birtokosa. Mert mi más volna az igazi filozófia feladata, ha nem amaz ősképszerű térkép felrajzolása; mi más volna a transzcendentális hely problémája, ha nem annak meghatározása, miképp van hozzárendelve a legmélyebb bensőben támadó minden rezdülés 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 máskülönbén 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, ismeretlen számára a keresés igazi kínja és a megelégs igazi veszélye: önmagát sosem kockáztatja; nem tudja még, hogy elveszítheti, és sosem gondol arra, hogy keresnie kell önmagát. Az eposz világkorszaka ez. Nem a lét szenvedésmertessége vagy biztosítottsága öltöztet itt derűs-szigorú körvonalakba embereket és tetteket (a világ folyása nem lett értelmetlenebb és gyászosabb az idők kezdete óta, csak a vigaszénekek hangja zeng tisztábban vagy tompábban), hanem a tettek hozzámérsége a lélek belső követelményeihez: nagyságban, kibontakozottságban és teljességben. Amikor önmagában a lélek még nem ismer szakadékot, mely zuhanásra csábíthatná vagy úttalan magasokba űzhetné, amikor a világot kormányzó s a sors ismeretlen és igazságtalan adományait osztó istenség értelmetlenül bár, de ismerősként közel áll az emberekhez, mint apa a kisgyermekhez, olyankor minden tett a lélekre szabott öltözék csupán. Lét és sors, kaland és beteljesülés,

élet és lényeg olyankor még azonos fogalmak. Mert az a kérdés, amelynek alakot adó válaszaként az eposz megszületik, úgy szól: hogyan válhat az élet lényegivé? És Homérosz megközelíthetetlensége és elérhetetlensége – mert szigorúan véve csak az ő művei eposzok – abból ered, hogy ő már akkor rálelt a feleletre, mielőtt a szellem, történelmi útján haladva, a kérdést föltette volna.

Ha tetszik, itt megleshetjük a görögség titkát: számunkra elképzelhetetlen teljességét és áthidalhatatlan idegenségét is: a görög ember csak válaszokat ismer, kérdéseket nem; csupán megoldásokat (ha mégoly talányosakat is), de rejtélyeket nem; csak formákat, káoszt soha. A formák alakot adó körét még a paradoxonokon innen húzza meg, és mindaz, ami a paradoxonok aktualizálódása óta³ szükségképp sekélyességhez vezetett, őt teljességhez segíti. Ha a görögökről esik szó, folyvást összekevernek történetfilozófiát és esztétikát, pszichológiát és metafizikát, és a görögök formáit költött összefüggésbe hozzák korszakunkkal. Széplelkek egy megálmodott nyugalom sajátos, gyorsan elszuhanó, 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, az saját mélységük és nagyságuk. Mélyenszántóbb szellemek, akik kiömlő vérüket szeretnék bíborszín acéllá szilárdítani s páncéllá kovácsolni, hogy sebeiket örökre elrejtthessék, s hogy amire nekik futja, a hősiesség gesztusát az eljövendő, valódi hősiesség paradigmájává tegyék, mely

³ A kéziratban: azóta, hogy a paradoxonok színre léptek a szellem drámájában ...

új hősiességet hivatott ébreszteni, saját megformálásuk törekénységét a görög harmóniával vetik egybe, saját szenvedésüket, e formák forrását pedig megálmodott kínokkal, amelyek lecsillapításához a görög tisztaságra volt szükség.⁴ Vagyis – a formatökélyt önkényes szolipszizmussal a belső sebzettség függvényének fogva fel – a görög alkotásokból valamiféle kín hangját szeretnék kihallani, melynek intenzitása épp annyival múlja felül az övéket, mint alkotásaikat a görög művészet. Itt azonban a szellem transzcendentális topográfiájának tökéletes átalakulásáról van szó, mely lényegét és következményeit illetően leírható, metafizikai jelentőségét tekintve értelmezhető és megérthető ugyan, ám örökre lehetetlen marad valamiféle, mégoly finoman beleérző 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 görögöséget ily módon próbálnánk megérteni, öntudatlanul azt kérdeznénk tehát végső soron: hogyan teremthetnénk ilyen formákat? vagy: hogyan is 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.

Azt mondtuk: a görögöknek előbb voltak meg a válszaik, mint a kérdéseik. Ez sem pszichológiailag, hanem (legfőljebb) transzcendentálpszichológiailag értendő. Annyit tesz, hogy abban a végső szerkezeti viszonyban, amely minden élményt és alkotást meghatároz, a transz-

⁴ A kéziratban: volna szükség.

cendentális helyeknek sem egymás között nincsenek minőségi, vagyis megszüntethetetlen és csak ugrásszerűen áthidalható különbségeik, sem az *a priori* hozzájuk rendelt szubjektumokhoz képest; hogy a legmagasabb csúcs elérése és a legmélyebb értelmetlenségbe való alászállás adekvációk útján, tehát a legrosszabb esetben is valamiféle lépcsőzetes, átmenetekben gazdag fokozatossággal történik. A szellem magatartása⁵ ebben a hazában ily módon nem más, mint egy készen létező értelem passzív-látnoki befogadása. Az értelem világa kézzelfogható és áttekinthető, csupán arról van szó, hogy az ember meglelje benne a számára kijelölt helyet. A tévedés itt csak valamiféle Túl-sok vagy Túl-kevés lehet, a mérték vagy belátás hiánya. Hiszen a tudás csupán homályteremtő fátylak föllebbentése, az alkotás szemmel látható és örök lényegiségek lemásolása, az erény az utak tökéletes ismerete; és ha valami értelemidegen, csak azért az, mert túlságosan távol van az értelemtől. Egynemű világ ez, és még az ember meg a világ, az Én és a Te elkülönülése sem zavarhatja meg egyanyagúságát. Mint e ritmika bármely más tagja, a lélek a világ kellős közepén áll; a körvonalait alkotó határ lényegében nem különböztethető meg a dolgok kontúrjaitól: éles és biztos vonalakat húz, mégis csak viszonylagosan választ el; csak az adekvát egyensúly önmagában egynemű rendszerének a szempontjából és kedvéért. Mert az ember nem maga áll, a szubsztancialitás egyedüli hordozójaként, reflexív megformálások közepett: a többiekhez való viszonya és az ebből létrejövő képződmények épp annyira szubsztanciálisak, mint ő maga, sőt még inkább szubsztanciateltek, mert ál-

⁵ A kéziratban: tájékozódása ...

talánosabbak, „filozofikusabbak”, közelebbek és rokonabbak az ősképszerű hazával: szeretet, család, állam. A Kell csak pedagógiai kérdés számára, csak a még-haza-nem-érkezetttség fogalmazódik meg benne, nem pedig a szubsztanciához való egyetlen és megszüntethetetlen viszony. És magában az emberben sem él az ugrás kényszere: beszenyenezi a matéria szubsztanciátávolisága, meg kell tisztulnia az anyagtalan szárnyalás szubsztanciaközelében; hosszú út áll előtte, benne magában azonban nem nyílik szakadék.

Ilyesfajta határok szükségképpen egy lekerekített világot zárnak körül. S ha azon a körön túl, amelyet a jelenlevő értelem csillagképei az átélhető és megformálható kozmosz köré vonnak, érzékelhetők is fenyegető és érthetetlen hatalmak, az értelem jelenlétét mégsem képesek visszazorítani; megsemmisíthetik az életet, de soha össze nem kuszálhatják a létet; sötét árnyakat vethetnek a megformált világra, de a formák élesebben hangsúlyozó kontrasztokként ezeket is magukba fogadják. A kör, melyben a görögök metafizikai értelemben élnek, kisebb, mint a miénk: ezért soha nem is tudjuk magunkat igazán beleképzelni; jobban mondva: az a kör, amelynek zártsága életünk transzcendentális lényegét alkotja, számunkra szétrobbant; nem tudnánk már lélegezni egy zárt világban. Föltaláltuk a szellem produktivitását: ezért aztán az ősképek számunkra visszahozhatatlanul elvesztették tárgyias magától értetődésüket, gondolkodásunk pedig a soha be nem teljesedő megközelítés végtelen útját rója. Fölfedeztük a megformálást: ezért hiányzik mindenből, amit fáradtan és kétségbeesetten kiadunk a kezünkéből, a végső tökéletesség. Magunkban leltük meg az egyedül igazi szubsztanciát: ezért kellett a megismerés és a tett, a lélek és a képződmény,

az én és a világ közé áthidalhatatlan szakadékokat hasítanunk, és a szakadék túloldalán minden szubsztancialitást reflexivitásban szétzilálódni hagynunk; ezért kellett saját lényegünknek posztulátummá válnia a számunkra, s még mélyebb és fenyegetőbb szakadéknak nyílnia magunk és önnönmagunk között. Világunk végtelen nagyra tágult, és minden zuga több kincset és veszélyt rejt, mint a görögöké, ez a gazdagság azonban felszámolja életük hordozó és pozitív értelmét: a totalitást. Mert a totalitás mint minden egyedi jelenség megformáló priusza, azt jelenti, hogy a zárt teljes lehet; teljes, mert minden megvan benne, semmi sem reked kívül, és semmi sem utal valami magasabb rendű Odakintre; teljes, mert benne minden a maga tökéletességévé érik, és elérve önmagát beleilleszkedik kötöttségeibe. A lét totalitása csak ott lehetséges, ahol már minden egynemű, mielőtt még a formák magukba foglalnák; ahol a forma nem kényszer, hanem csupán tudatosodása, felszínre bukkanása mindannak, ami addig tisztázatlan vágyakozásként szunnyadt a megformálandó belsejében; ahol a tudás az erény, és az erény a boldogság, ahol a szépség a világ értelmét teszi láthatóvá.

Ez a görög filozófia világa, De ez a gondolkodás akkor született meg, amikor a szubsztancia már kezdett elhalványodni. Ahogy a szó valódi értelmében nincsen görög esztétika, mert a metafizika megelőlegzett mindent, ami esztétika, Görögország számára valójában a történelem és a történetfilozófia ellentéte sem létezik: a görögök magában a történelemben járnak végig minden stádiumot, amely *a priori* megfelel a nagy formáknak; művészettörténetük metafizikus-genetikus esztétika, kultúrájuk fejlődése a történelem filozófiája. E folyamat során a szubsztancia ki-

siklik Homérosz abszolút életimmanenciájából, és Platón abszolút, de megfogható és felfogható transzcendenciájáig szökik; és e folyamat világosan és élesen elváló stádiumai (itt a görögség nem ismer átmeneteket), melyekben értelme mint örök hieroglifákban lecsapódott, a világformálás nagy, időtlenül paradigmaticus formái: eposz, tragédia és filozófia. Az eposz világa arra a kérdésre felel: hogyan válhat az élet lényegivé? De a felelet csak akkor érett kérdéssé, amikor a szubsztancia már messzibb távolokból hívogat. Csak amikor a tragédia művészi választ adott már arra a kérdésre, miként válhat a lényeg elevenné, akkor tudatosult, hogy az élet, úgy, ahogy van (és minden Kell megszünteti az életet), elvesztette a lényeg immanenciáját. A formáló sorsban és az önmagát megalkotva önmagára lelő hősben életre kel a tiszta lényeg, a pusztá élet nemlétebe süllyed a lényeg egyedül igaz valóságának színe előtt; a lét oly gazdagon virágzó bőséggel teljes magasát érték el az életen túl, amellyel szemben a közönséges élet még elmentétként sem használható. A lényegnek ez a létezése sem a szükségből, a problémából született meg: Pallasz Athéné születése a görög formák keletkezésének prototípusa. Ahogy a lényeg életbe átszapó, életet szülő valósága tiszta életimmanenciájának elvesztéséről árulkodik, a tragédiának ez a problematikus talaja is csak a filozófiában válik láthatóvá és problémává: csak amikor az élettől teljesen eltávolodott lényeg abszolút egyedüli, transzcendens valósággá vált, amikor a tragédiai sorsot is az empíria nyers és értelmetlen önkényeként, a hős szenvedélyét földhözköttötségként, önmaga kiteljesítését a véletlenszerű subjektum korlátozottságaként leplezi le a filozófia formálótette, akkor szűnik meg a létre a tragédiában adott válasz

merő magátólértetődőségnek tűnni, akkortól csoda, feneketlen mélységek felett ívelő karcsú és biztos szivárványhíd. A tragédia hőse felváltja Homérosz eleven emberét, és éppen azzal magyarázza és dicsőíti meg, hogy elveszi kezéből kihunyó fáklyáját, és új lángra lobbantja. És Platon új embere, a bölcs, cselekvő megismerésével és lényegteremtő nézésével nem csupán a hőst leplezi le, hanem azt a homályos veszélyt is átvilágítja, melyet a hős legyőz, s őt magát megdicsőíti, miközben túllép rajta. De a bölcs az utolsó embertípus, világa pedig az utolsó paradigmatiszta életformálás, mely a görög szellemnek megadatott. Azoknak a kérdéseknek a megvilágosodása, amelyek Platon látomását meghatározták és hordozták, nem érlelt már újabb gyümölcsöket: a világ göröggé vált az idők során, de a görög szellem, ebben az értelemben, egyre kevésbé maradt görög; születtek elévülhetetlen új problémái (és megoldásai is), de ami a *topasz noétoszt*⁶ sajátosan göröggé teszi, az mindörökre elmerült. Az eljövendő, új sorscsillagzatú szellem jelszava: a görögöknek pedig bolondságot.⁷

A görögök szemében bolondságot valóban! Kant csillagos égboltja immáron csupán a tiszta megismerés sötét éjszakájában ragyog, és nincs magányos vándor – mert az új világban embernek lenni annyit tesz: magányosnak lenni –, akinek megvilágítaná az ösvényt. És a belső fény csak az éppen következő lépésnek adja meg a biztonság közvetlen bizonyosságát – vagy annak látszatát. Belülről nem sugárzik többé fény az események világába és annak lélektől idegen rejtelseibe. S hogy a tettek és a szubjektum

⁶ Intelligibilis szféra – az 1975-ös magyar kiadás jegyzete.

⁷ 1Kor. 1,23.

lényegének egymáshoz mértésége, egyetlen megmaradt útmutatónk, valóban megragadja-e a lényeket, ki tudhatná azt, ha egyszer a szubjektum önmaga számára jelenséggé, objektummá vált; ha legbelső és legsajátabb lényegisége már csak végtelen követelményként szegeződik szembe vele a lenni-kellő képzeletbeli egén; ha annak a magában a szubjektumban rejlő mérhetetlen szakadékból kell kiemelkednie, ha csak az lényegi, ami ebből a mélységes mélyből emelkedik fel, olyan mélységből, melynek soha senki sem lábbal, sem tekintettel nem illetheti talaját? A számunkra kiméretett világ látnoki valósága, a művészet, ezzel önállósult: már nem képmás, hiszen minden mintakép elmerült; teremtett totalitás, mert a metafizikai szférák természetes egysége mindörökre szétszakadt.

Nem szükséges és nincs is rá mód, hogy kidolgozzuk itt a transzcendentális helyek fölépítésében végbemenő átalakulás történetfilozófiáját. Vajon továbblépésünk-e (emelkedésként vagy hanyatlásként: egyre megy) a változás oka, avagy más hatalmak űzték el Görögország isteneit: nem ezen a helyen kell szólani róla. És még csak utalásszerűen sem szeretnénk fölrajzolni az egész utat, amely valóságunkhoz vezet: azt a csábító erőt, mely még a halott görögségben is megvolt, amelynek luciferien vakító fénye újra meg újra elfeledtette a világ gyógyíthatatlan meghasadásait, és új, de a világ új lényegének ellentmondó és ezért mindig újra széthulló egységekről engedett álmodnunk. Így lett az egyházból új polisz; a menthetetlenül bűnbe veszett lélek és a képtelen, mégis bizonyos megváltás paradox összetartozásából az égi sugarak már-már platóni rávetülése a földi valóságra; az ugrásból pedig a földi és égi hierarchiák fokozatai. S Giottónál és Danténál, Wolframnál és

Pisanónál, Tamásnál és Ferencnél a világ újra kerek lett, áttekinthetővé és teljessé vált: a szakadékból eltűntek a valódi mélység veszélyei, egész sötétje, anélkül hogy fekete ragyogásából bármit is veszített volna, merő felületté vált, s így engedelmesen beilleszkedett a színek zárt egységébe; a megváltásért könyörgő kiáltás hangja disszonancia lett a világ teljes ritmikus rendszerében, és új, de nem kevésbé színes és teljes egyensúlyt tett lehetővé, mint a görögöké volt: az inadekvát, a különmű intenzitások egyensúlyát. A megváltott világ megfoghatatlansága és örök elérhetetlensége így közel került: látható távolságba. Az Utolsó ítélet jelenvalóvá vált, és csupán az egyik ízzé a szférák már létezőnek gondolt harmóniájában; igazi lényegisége, amely a világot philoktészi sebbé változtatja, melynek gyógyítása a parakleitoszok kiváltsága, feledésbe kellett hogy merüljön. Új, paradox görögység született: az esztétika ismét metafizikává vált.

Először s egyben utoljára is. Miután ez az egység szét-hullott, nem létezik többé a lét spontán totalitása. A források, melyeknek vizei szétszabdalták a régi egységet, elapadtak ugyan, de a reménytelenül kiszáradt folyómedrek örökre szakadékkossá szabdalták a világ arculatát. A görög-ség bármiféle feltámasztása immáron csak az esztétika többé-kevésbé tudatos hiposztázálása egyedüli metafizikává; minden a művészet területén kívül eső dolog lényegiségének megerőszkolása és megsemmisíteni akarása, kísérlet elfeledni, hogy a művészet csak egy a sok szféra közül, s hogy létezésének és tudatosodásának előfeltétele éppen a világ széthullottsága és elégtelensége. Ám a művészet szubsztancialitásának ez a túlfeszítése szükségképp terhet ró, túl nagy terhet a művészet formáira is: maguknak kell

létrehozniok mindent, ami azelőtt egyszerűen csak elfogadott adottság volt; tehát még mielőtt tulajdonképpen, apriorikus hatékonyságuk érvényesülhetne, a saját erejük-ből kell megteremteniök annak feltételeit, a tárgyat és annak környező világát. A formák számára nem létezik többé olyan totalitás, amelyet csak el kell fogadni: vagy annyira le kell szűkíteniök és el kell párologtatniuk a megformálándót, hogy hordozni tudják, vagy arra kényszerülnek, hogy polemikusan kifejezésre juttassák szükségszerű tárgyuk megvalósíthatatlanságát és egyedül lehetséges tárgyuk belső semmisségét, s így vonják be mégiscsak a világ felépítésének töredékességét a formák világába.

2.

A transzcendentális tájékozódási pontoknak ez a megváltozása egy történetfilozófiai dialektikának veti alá a művészi formákat, amely azonban az egyes műfajok apriorikus honának megfelelően minden forma esetében másképp és másképp alakul. Megtörténhet, hogy a változás csak a tárgyat és megformálásának feltételeit érinti, és érintetlenül hagyja a forma végső összefüggését saját transzcendentális létjogosultságával; ilyenkor csupán olyan formai változások keletkeznek, amelyek minden technikai részletre kiterjednek ugyan, mégsem érvénytelenítik a megformálás őselvét. De az is lehetséges, hogy a változás éppen a műfaj mindent meghatározó *principium stilisationis*ában megy végbe, s ily módon szükségszerűvé teszi, hogy ugyanannak a művészetakarásnak – történetfilozófiailag meghatározottan – különböző művészi formák feleljenek meg.

Ez nem az érzület műfajteremtő változása; olyasmit már a görög fejlődésben is láthattunk, amikor például a hős és a sors problematikussá válása életre hívta az euripidé-szi nem-tragikus drámát. Ott teljes megfelelés állt fenn a szubjektum alkotásra ösztönző apriorikus ínsége és metafizikai szenvedése, valamint a forma prestabilizált, örök helye között, amelyre a kiteljesedett megformálás rálelt.⁸ Az a műfajteremtő elv azonban, amelyről itt szó van, nem követeli az érzület megváltozását; ellenkezőleg, arra kényszeríti ugyanazt az érzületet, hogy új, a régitől lényegileg különböző cél felé forduljon. Ami azt jelenti, hogy az a régi párhuzamosság is kettészakadt, amely a megformáló szubjektum és a megvalósult formák megteremtett világának transzcendentális szerkezete között fönállt, hogy hontalanná váltak az alkotás legvégső alapjai.

A német romantika a regény fogalmát, ha nem is mindig a végsőig tisztázottan, szoros összefüggésbe hozta magának a romantikusságnak a fogalmával. Teljes joggal, hiszen a regény formája minden más formánál inkább a transzcendentális hajléktalanság kifejezője. A történelem és a történetfilozófia egybeesése Görögország számára azzal a következménnyel járt, hogy minden művészeti ág csak akkor született meg, amikor a szellem napórájáról leolvasható volt: eljött az ideje; és mindegyiknek el kellett tűnnie, mielőtt létének ősképei nem álltak többé a látóhatáron. A görögök utáni korban már elveszett ez a filozófiai korszakosság. Kibogozhatatlan kuszaságban kereszteződnek a műfajok, az immár nem tisztán és egyértelműen adott cél

⁸ A kéziratban: valamint annak a formának a prestabilizált, örök helye között, amely formára a befejezett megformálás rálelt.

igazi és hamis keresésének jeleiként; összességük csupán az empiria egyfajta történelmi totalitását adja ki, ahol is az egyes formák esetében kétségkívül kereshetjük s alkalmasint meg is találhatjuk keletkezésük lehetőségének empirikus (szociológiai) feltételeit, azonban a korszakosság történetfilozófiai értelme már sohasem összpontosul szimbolikus jelentőségűvé vált műfajokra, és még a korszakok összességéből is inkább csak kibetűzhető vagy kihámozható, mintsem hogy bennük magukban volna föllelhető. De míg az értelem életimmanenciájának a transzcendentális vonatkozások legkisebb megrendülésére is menthetetlenül alá kell merülnie, az élettől távoli és életidegen lényeg képes önnön létezésével oly módon megkoronázni saját magát, hogy ez a szentség a legnagyobb megrázkódtatásokra is legfeljebb csak elhalványul, de sohasem illan el egészen. Ezért aztán a tragédia, ha átalakult is, lényegét tekintve mégis érintetlenül menekedett át korunkba, míg az eposziának el kellett tűnnie, és át kellett adnia a helyét egy teljesen új formának, a regénynek.

Persze, az élet fogalmának és a lényeghez való viszonyának teljes átalakulása a tragédiát sem hagyta változatlanul. Más ugyanis, ha az értelem életimmanenciája katasztrófális világossággal tűnik el, és egy összekuszálatlan, tiszta világot hagy rá a lényegre, mint ha ez az immanencia mintegy lassú elvarázslás révén űzetik ki a kozmoszból; ha csillapítatlanul és soha nem teljesen reménytelenül eleven marad a vágy, hogy visszatérjen; ha minden, most oly idéten és zavaros jelenségben az Elveszítettet kell sejtenuünk, föloldó ígére várva; ha a lényeg éppen ezért nem ácsolhat tragikus színpadot az élet erdejének kidöntött fatörzseiből, hanem vagy a pusztuló élet összes halott maradványának

üszkében kell kurta lángéletre támadnia, vagy mereven elutasítva hátat kell fordítania ennek az egész káosznak, és a teljesen tiszta lényegszerűség elvont szférájába kell menekülnie. A lényegnek az önmagában drámaiatlan élethez való viszonya teszi szükségszerűvé az újabb tragédia stíluskettősségét, amelynek két pólusát Shakespeare és Alfieri jelzik. A görög tragédia túl volt az életközelség vagy elvontság dilemmáján, mert számára a gazdagság nem az élethez való közeledés kérdése volt, a párbeszéd áttetszősége pedig nem közvetlenségének felszámolása. Akármilyen történelmi véletlenekből vagy szükségszerűségekből jött is létre a kórus, művészi értelme az, hogy a lényegnek, mindennemű életen túl, elevenséget és gazdagságot biztosítson. A kórus ezért olyan háttérrel szolgálthatott, amely éppúgy csak a lezárás funkcióját tölti be, mint a márványatmoszféra a reliefalakzatok között, háttérrel, amely mégis csupa mozgás, és képes arra, hogy a nem elvont sémából született cselekmény minden látszólagos ingadozásához alkalmazkodjék, magába szívja őket, és önmagával gazdagítva adja vissza a drámának. A kórus távlatos szavakkal tudja megszólaltatni az egész dráma lírai értelmét, s anélkül hogy önmagában meghasonlana, egyesíteni tudja magában mind a teremtmény értelmének alacsonyrendű, tragikus cáfolatot kihívó, mind a sors magasán értelem feletti szolamát. A színész és a kórus a görög tragédiában ugyanabból a lényegalapból sarjadt, teljesen egyneműek egymással, s ezért képesek arra, hogy egész külön funkciókat töltsenek be, anélkül hogy a szerkezetet szétrombolnák; a kórusban felgyűlhet a helyzet és a sors egész lírája, s a szereplőkre hagyhatja a lecsupaszodott tragikus dialektika mindent kimondó szavait és mindent átfogó gesztusait; és

mégsem választja el őket soha más, mint enyhe átmenetek. Még csak távoli lehetőségként sem fenyegeti őket a drámai formát szétrobbantó életközelség veszélye: ezért bonthatkozhat ki belőlük sematizmustól mentes, mégis *a priori* megadott teljesség.

Az újabb drámából nem szervesen tűnt el az élet, legfeljebb számúzni lehet belőle. De a klasszicisták által vegre-hajtott száműzetés nemcsak a száműzött létének, hanem hatalmának is elismerése: ott van minden szóban és gesztusban, melyek aggodalmas öntúlfeszítéssel versengenek, hogy szeplőtlen távolságban maradjanak tőle; ő, a száműzött vezényli láthatatlanul és ironikusan az elvont aprioritásból létrehozott szerkezet kopár és kiszámított szigorúságát: szűkebbre szabja vagy összezavarja, túlságosan is vagy nehezen érthetővé teszi. A másik fajta tragédia elemésztí az életet. Hőseit eleven emberekként, egy csupán életszerű tömeg közepett viszi színre, és az élet súlyával megterhelt cselekmény kuszaságából kell lassan fölizzania a tiszta sorsnak; tüzének el kell hamvasztania mindazt, ami csupán emberi, hogy a pusztá emberek semmi élete valóban semmissé váljék, a hősiesség affektusai azonban tragikus szenvedélyekké hevüljenek, s azok az embereket salaktalan hőökké égessék. Ily módon a hősiesség polemikussá és problematikussá vált: hősnék lenni immár nem a lényeg szférájának természetes létezésformája, hanem felülemelkedés mind a tömeg, mind saját ösztöneink csupán emberi mivoltán. Az élet és a lényeg hierarchikus problémája, amely a görög dráma számára formáló *a priori* volt, s ezért tárgyilag sohasem öltött alakot, így behatol magába a tragikus folyamatba; két teljesen különmű félre szakítja a drámát, melyek csak egymás kölcsönös tagadása és

kizárása révén kapcsolódnak össze: tehát polemikusan és – épp e dráma alapjait megsértve – intellektuálisan. S az így kényszerűséggé vált fundamentum szélessége és annak az útnak a hossza, amelyet a hősnek saját lelkében meg kell tennie, míg hősként magára nem talál, ellentmond a drámai építkezés forma követelte karcsúságának, a drámát az epikus formákhoz közelíti; ahogy a hősiesség polemikus nyomatéka meg (az elvont tragédiában is) szükségképp a merőben lírai líraiság túlburjánzását vonja maga után.

Ennek a líraiságnak van azonban egy másik forrása is, amely ugyancsak a lényeg és az élet eltolódott viszonyából fakad. A görögök számára az életnek mint az értelem hordozójának az elsüllyedése csupán más atmoszférába helyezte át, de nem semmisítette meg az emberek közelségét és rokonságát: minden fölbukkanó alak továbbra is azonos távolságra van a minden dolgok megtartójától, a lényegtől, tehát legmélyebb gyökereiben rokon mindenki mással; mindenki megérti egymást, mert valamennyien egy nyelvet beszélnek, mind megbíznak egymásban, még ha halálos ellenségek is, hisz valamennyien ugyanúgy törekszenek egyazon központ felé, s egy belsőleg egylényegű létezés azonos szintjén mozognak. Ha viszont a lényeg, miként az újabb drámában, csupán az étellel vívott hierarchiaharc után képes megnyilatkozni és érvényesülni, ha minden alak magában hordja ezt a harcot mint létezésének előfeltételét vagy mozgató elemét, akkor a *dramatis personae* mindegyike csupán saját szálával kötődhet az őt szülő sors-hoz: akkor szükségképpen mind a magányból származik, és feloldhatatlan magányosságban siet a többi magányos közt végső tragikus egyedülléte felé; akkor minden tragikus szónak megértetlenül kell elenyésznie, és egyetlen tra-

gikus tett sem találhat adekvát visszhangra. Ám a magány paradox módon drámai: ő a tragikum valódi esszenciája, hiszen a sors révén önmagává vált léleknek lehetnek ugyan csillagtestvérei, de társai sosem. Csakhogy a drámai megnyilatkozás formája – a párbeszéd – e magányosok erős közösségét föltételezi, hogy több szólamú, hogy valóban párbeszédszerű, drámai maradjon. Az abszolút magányos lény nyelve lírai, monológyszerű, a párbeszédben lelke inkognitója túl hevesen jut napvilágra, és elmossa és megterheli a replikák egyértelműségét és életét. És ez a magány mélyebb, mint amelyet a tragikus forma, a sorshoz való viszony megkövetel (amely magányban persze a görög hősöknek is részük volt): önmaga számára problémává kell válnia, s a tragikus problémát elmélyítve és összekuszálva annak helyére lépnie. Ez a magány nem csupán a sors által megragadott, énekké vált lélek mámora, hanem egyszers mind az egyedüllétre kárhóztatott, önmagát közösségért emésztő teremtmény kínja is. Ez a magány új tragikus problémákat szül, megszüli az új tragédia tulajdonképpeni problémáját: a bizalomét. Az új hős életbe burkolt, de lényeggel telített lelke sohasem tudja felfogni, hogy az élet ugyanilyen burkában nem lakik feltétlenül ugyanilyen lényegszerűség is; mindenkit egyenlőnek tud, aki önmagára talált, és nem képes megérteni, hogy ez a tudása nem e világról való, hogy e tudás belső bizonyossága nem szavatol tulajdon konstitutivitásáért, ha erről az életről van szó; a lélek tudatában van önnön lénye eszméjének, amely mozgatja őt, amely eleven benne, ezért hinnie kell abban, hogy az élet emberforrataga, mely körülveszi, csupán kergete farsangi tréfa, ahol is a lényeg első szavára lehullanak az álarcok, és ismeretlen testvérek ölelik át egymást. A lélek

ezt hiszi, ezt keresi, és önmagára talál, egyedül önmagára, a sorsban. És önmagára találásának ekstázisába panaszosan, eléggikusan az odavezető út gyásza vegyül: a csalódás az életben, amely még csak torzképe sem volt annak, amit az ő sorstudata oly látnoki tisztasággal jövendölt, aminek hite erőt adott neki, hogy végigjárja magányos útját a sötétben. Ez a magány nemcsak drámai, hanem pszichológiai is, mert nem csupán minden *dramatis personae* aprioritása, hanem egyszersmind a hőssé váló ember élménye is; és ha a pszichológia a drámában nem akar földolgozatlan nyersanyagoknak megmaradni, csak a lélek lírájaként szólalhat meg.

A nagyepika az élet extenzív totalitását formálja meg, a dráma a lényegszerűség intenzív totalitását. Ezért lelhet a dráma, ha a lét elveszítette is spontánul lekerekedő és érzékileg jelenvaló totalitását, a maga formaaprioritásában mégiscsak egy talán problematikus, de azzal együtt is mindent magába foglaló és önmagában lezáruló világra. A nagyepika számára ez lehetetlen. Számára a világ mindenkor adott volta végső elv, a nagyepika a maga döntő és mindent meghatározó transzcendentális alapja szerint empirikus; olykor siettetheti az életet, rejtett vagy csökevényes dolgokat a bennük rejlő utópikus végkifejlethez segíthet, ám a történetileg adott élet szélességén és mélységén, lekerekítettségén és megérezkítettségén, gazdagságán és rendezettségén sohasem léphet túl a forma erejénél fogva. A valóban utópisztikus epika minden kísérlete szükségképpen kudarcba fullad, hisz szubjektíven vagy objektíven túl kell mennie az empirián, s ezért kénytelen a líraiságba vagy drámaiságba transzcendálni. És az epika számára sosem lehet termékeny az ilyen transzcendencia.

Talán volt idő – egyes mesék őrzik feledésbe merült világok töredékeit –, amikor az, ami most csak utópisztikusan nyerhető el, látnoki láthatóságban volt jelen; és az ilyen korok epikusainak nem kellett elhagyniuk az empiriát, hogy a transzcendens valóságot egyedül létezőként ábrázolják; sőt események egyszerű elbeszélői lehettek, amint a szárnyas asszíriai őslények alkotói is bizonyára – és joggal – naturalistának tartották magukat. De a transzcendens már Homérosz számára is kibogozhatatlanul a földi létezésbe fonódott, és az ő utánozhatatlansága éppen ennek az immanenssé válásnak a maradéktalan sikerén alapul.

Ez az eltéphetetlen kötöttség a valóság létezéséhez és így-létéhez, a döntő határ epika és a dráma között, az epika tárgyának: az életnek szükségszerű következménye. Míg a lényeg fogalma már pusztá tételezése révén is a transzcendenciához kalauzol, ott azonban új, magasabb rendű létté kristályosodik, és így formája által olyan kellő létet fejez ki, amely a maga forma szülte valóságában független marad a pusztá létező tartalmi adottságaitól, addig az élet fogalma kizárja a körülkerített és megszilárdult transzcendencia ilyen tárgyiasságát. A lényeg világait a formák ereje feszíti ki a létezés fölé, jellegüket és tartalmaikat kizárólag ennek az erőnek a belső lehetőségei határozzák meg. Az élet világi makacsul itt ragadnak, a formák csak befogadják és alakítják őket, csak kibontják azok velük született értelmét. És a formák, amelyek itt csupán azt a szerepet játszhatják, mint Szókratész a gondolatok születésénél, a maguk erejéből sohasem varázsolhatnak életre semmit, ami benne ne lett volna már az életben. A dráma teremtette jellem – ez csak más kifejezés ugyanarra a viszonyra – az ember intelligibilis énje, az epikai jellem az empirikus én. Az a Kell,

amelynek kétségbeesett intenzitásába a földön törvényen kívül helyezett lényeg menekül, az intelligibilis énben a hős normatív pszichológiájaként objektiválódhat, az empirikus énben viszont továbbra is Kell marad. Ereje, a lélek más elemeihez hasonlóan, csupán pszichológiai; célkitűzése, az ember vagy környezete egyéb lehetséges törekvéseihez hasonlóan, empirikus; tartalmai, az idő folyása által felszínre hozott más tartalmakhoz hasonlóan, történelmi, és nem szakíthatók el a talajtól, amelyen teremtek: elhervadhatnak, de sohasem éledhetnek új, éteri létezésre. A Kell megöli az életet, és a drámai hős csak azért övezi fel magát az élet érzékletes jelenségének szimbolikus attribútumaival, hogy érzékletesen celebrálhassa a halál szimbolikus szertartását mint a létező transzcendencia láthatóvá válását; az epika embereinek azonban élniök kell, különben széttépik vagy elsorvasztják azt az elemet, amely hordozza, körülveszi és betölti őket. (A Kell megöli az életet, és minden fogalom a tárgy Kelljét fejezi ki: a gondolkodás ezért nem juthat el soha az élet igazi meghatározásához, és a tragédia művészetfilozófiája talán ezért annyival adekvátabb, mint az epikáé.)⁹ A Kell megöli az életet, és az epopeia kellő létből gyúrt hőse mindig csupán árnya marad a történelmi valóság eleven emberének; árnya, sohasem ősképe, és a neki élményként és kalandként föladott világ csak fölvezetett pótléka a valóságos világnak, magva és lényege soha. Az epika utópikus stilizációja csupán distanciákat teremthet, de ezek a distanciák is empíria és empíria distanciái maradnak, és a távolság, valamint gyásza és fen-

⁹ A kézirathoz képest a die és der (alany- és birtokos/részes eset) fölcserélődött, ott ez áll: és talán ezért adekvátabb a művészetfilozófiával a tragédia az epikánál.

sége csak retorikussá teszik a hangot, s bár az elégikus líra legszebb gyümölcseit érlelhetik, merő distanciatereemtésből soha semmiféle létet meghaladó tartalom nem kelhet eleven életre, és nem válhat öntörvényű valósággá. Akár előre vagy hátra utal ez a distancia, az élettől akár felfelé, akár lefelé mutat: sohasem új valóság teremtéséről van szó, hanem mindig csak a már meglévő szubjektív tükrözéséről. Vergilius hősei hűvös és kimért árnyékéletet élnek, melyet annak a szép bensőségnek a vére táplál, mely fölál-dozta magát, hogy földézze, ami mindörökre tovatűnt. És a zolai monumentalitás csupán egyhangú elragadtatottság egy olyan szociológiai kategóriarendszer gazdag és mégis áttekinthető hálózatától, amely azzal henceg, hogy telje-sen megragadja a maga jelenének életét.

Olyan, hogy nagyepika, van, a drámának viszont soha sincs szüksége erre a jelzőre, és mindig el is kell hári-tania magától. Mert a dráma önmagánál fogva szubsztanciá-lis, és e szubsztancialitásból eredően kerek kozmosza nem ismeri az egész és a részlet ellentétét, az eset és a tünet szembeállítását: létezni a dráma számára annyi, mint koz-mosznak lenni, a lényegét megragadni annyi, mint birto-kolni totalitását. Az élet fogalmával viszont nem jár együtt totalitásának szükségszerűsége, az élet éppúgy tartalmaz-a valamennyi önmagában véve önálló lény viszonylagos függetlenségét minden rajta túlmutató kötöttségtől, mint a kötöttségek ugyancsak viszonylagos elkerülhetlenségét és nélkülözhetlenségét. Ezért létezhetnek olyan epi-kus formák, amelyek tárgya nem az élet totalitása, hanem egy metszet, a létezés egy önmagában életképes töredéke. Ettől még a totalitás fogalma az epikában nem a terem-tő formákból született transzcendentális fogalom, mint a

drámában, hanem empirikus-metafizikai fogalom, mely elválaszthatatlanul egyesít magában transzcendenciát és immanenciát. Mert a szubjektum és az objektum az epikában nem esnek egybe, mint a drámában, ahol a formáló szubjektivitás – a mű felől nézve – csak határfogalom, egyfajta általában vett tudat, hanem tisztán és világosan jelen vannak magában a műben, és különválnak egymástól; s minthogy a tárgy forma megkívánta empirikusságából empirikus formáló¹⁰ szubjektum következik, ez sohasem lehet a létrehozott világ totalitásának alapja és biztosítéka. A totalitás csak az objektum tartalmiságából adódhat igazi evidenciával; metaszubjektív, transzcendens, kinyilatkoztatás és kegyelem. Az epika szubjektuma mindig az élet empirikus embere, de alkotó, az étellel gyürkőző elbizakodottsága a nagyepikában alázattá, szemlélődéssé változik, néma csodálattá a tisztán ráragyogó értelem előtt, amely neki, a hétköznapi létezés egyszerű emberének, oly váratlan magától értetődőséggel mutatkozott meg magában az életben.

A kisebb epikus formák szubjektuma szuverénebbül és öntörvényűbben áll szemben objektumával. Akár a krónika hűvös és fölényes gesztusával nézi az elbeszélő a véletlen különös működését – s itt még utalásszerűen sem szolgálhatunk az epikus formák rendszerével, s nem is kell szolgálunk vele –, mely az emberek sorsát, számukra értelmetlenül és pusztítóan, számunkra szakadékokat feltárva és gyönyörködtetően gabalýítja, akár megindultan egyedül érvényes valósággá emeli a világ egy kis zugát mint rendezetten virágzó kertet, melyet az élet határtalan,

¹⁰ A megjelent szövegben: empirikus, formáló – a kézirat alapján javítottuk.

kaotikus sivataga vesz körül, akár megrendülten és eltökélten jól megformált és objektivált sorssá engedi szilárdulni egy ember sajátos és mély világélményét – mindenképpen szubjektivitása az, ami a világ folyásának beláthatatlan végtelenjéből kiragad egy darabot, önálló életet ad neki, és az egészt, amelyből vétetett, csak mint az alakok érzését és gondolkodását, csak mint megszakított oksági sorok önkéntelen továbbszövődését, csak mint egy önmagában létező valóság tükröződését engedi a mű világába vetülni. Az ilyen epikai formák lekerékíthezete ezért szubjektív lekerékíthezete: a költő az élet valamely darabját egy azt kiemelő, hangsúlyozó és az élet egészétől elkülönülő környezetbe helyezi át; a kiválasztás és lehatárolás magában a műben magán viseli a szubjektum akaratóból és tudásából születettségének a pecsétjét: többé-kevésbé lírai természetű. Az élőlények és – szervesen önmagukat hordozó – ugyancsak eleven egyesületeik önállóságának és egyetemes kötöttségének viszonylagossága megszüntethető, formává emelhető, ha a mű teremtő szubjektumának tudatos tételezése közvetlenül nyilvánvalóvá tesz valamely immanensen kisugárzó értelmet, amely éppen az élet eme darabjának elszigetelt létezésében rejlik. A szubjektum formáló, alakot és határt szabó tette, a tárgy erős kezű megteremtésének szuverenitása: ebben rejlik a totalitás nélküli epikus formák líraisága. Ez a líraiság itt a végső epikus egység; nem az elmágyosodott én valamiféle kéjelgése önnön lénye tárgyaltalan szemléletében, nem az objektum feloldása benyomásokban és hangulatokban, ellenkezőleg, ez a líraiság norma szülte és formateremtő módon hordozza minden megformált létezését. Ám az élet kivágot részletének jelentőségével és súlyával együtt

kell növekednie a líraiság közvetlen, áradó energiájának is; a mű egyensúlya nem más, mint a tételező szubjektum, valamint az általa kiemelt és fölmutatott tárgy egyensúlya. Az élet elszigetelt különlegességének és kérdésségének formájában, a novellában ennek a líraiságnak még egészen az elszigetelten kifaragott eset kemény vonalai mögött kell rejtőznie: a líraiság itt még pusztá kiválasztás – a boldogító és pusztító, de mindig ok nélkül lesújtó véletlen kiáltó önkényét csak e véletlenszerűség világos, kommentár nélküli, merőben tárgyyszerű megragadása egyensúlyozhatja ki. A novella a legtisztábban artistikus forma: minden művészi megformálás végső értelmét mondja ki az alkotás hangulataként, tartalmának értelmeként, még ha épp ezért elvontan is. Miközben az értelemnélküliség a maga leplezetlen, semmit sem szépítő meztelenségében válik megpillanthatóvá, e félelmet és reményt nem ismerő pillantás lenyűgöző hatalma a forma szentségét adományozza neki: az értelemnélküliség, éppen értelemnélküliségként, alakot ölt – örökkévalóvá vált, a forma jóváhagyta, megszüntetve megőrizte és megváltotta. A novella és a lírai epikus formák között ugrás van. Mihelyt az, amit a forma értelemmé emel, tartalma szerint is, bár csak viszonylagosan, de értelemmel bír, a megnémult szubjektumnak küzdenie kell a saját szavaiért, hogy azok az ábrázolt eset viszonylagos értelmétől hidat verjenek az abszolútumhoz. Az idillben ez a líra még csaknem teljesen eggyé olvad az emberek és a dolgok körvonalalaival; hisz épp ez a líraiság adja e körvonalaknak a békés elvonultság légységét és levegősségét, a künn tomboló viharoktól való boldog elszigeteltségét. Csak ahol az idill epopeiává transzcendálódik, mint Goethe és Hebbel „nagy idilljeiben”, ahol az élet egésze, vala-

mennyi veszélyével egyetemben, ha nagy távolságok által letompítva és megszelídítve is, belejátszik magukba az eseményekbe, ott kell magának a költőnek hallatnia a hangját, ott kell saját kezűleg megteremtenie az üdvös distanciákat: hogy se hőseinek diadalmas jó szerencséje ne váljék az olyan emberek méltatlan megelégedettségévé, akik gyáván megfutamodnak a le nem győzött, csupán róluk elhárított nyomorúság nagyon is közvetlen közeléből, se a veszélyek és az élet totalitásának megrendülése, e veszélyek oka ne váljanak sápadt sémákká, hitvány komédiává alacsonyítva a megmenekülés ujjongását. És ez a líra ott növekszik tiszta, szélesen áradó mindent kimondássá, ahol a történet, a maga epikusán objektiválódott tárgyiasságában, egy végtelen érzés hordozójává és szimbólumává válik; ahol egy lélek a hős, és e lélek vágyakozása a cselekmény – Ch. L. Philippe-ről szólva, *chante fable*-nak neveztem egyszer e formát¹¹ –; ahol a tárgy, a megformált esemény elszigetelt marad, és az is kell maradjon, ahol azonban az eseményt befogadó és kisugárzó élményben benne foglaltatik az egész élet végső értelme, a költő értelmet adó és az életet meghódító hatalma. Ám ez a hatalom is lírai: a költő személyisége szuverenitásának tudatában – mesterien játszva az eseményeken mint hangszereken – saját felfogását szóltatja meg a világ értelméről, nem pedig az eseményekből mint a titkos szó őrzőiből hallja ki az értelmet; nem az élet totalitása ölt alakot, hanem a költő viszonya hozzá, értékelő vagy elutasító állásfoglalása, a költőé, aki empirikus szubjektumként, a maga teljes nagyságában, ugyanakkor

¹¹ Lukács György: Charles-Louis Philippe (*Renaissance*, 1910, 11. sz.), in: *Újkor művek*, szerk. Tímár Árpád, Magvető, Budapest 1977, 468. o.

azonban a maga teljes teremtményi korlátozottságában lép a megformálás színpadára.

És ha a lét egyeduralgódójává vált szubjektum megsemmisíti is az objektumot, mégsem képes önmagából létrehozni az élet teljességét, mely fogalma szerint extenzív: bármilyen magasra emelkedik is a szubjektum objektumai fölé, mindig csak egyes objektumok, amiket ily módon szuverén birtokként megszerez, s összegük sohasem lesz igazi totalitás. Mert ez az emelkedett-humorisztikus szubjektum is empirikus szubjektum marad, alkotása pedig állásfoglalás saját, vele lényegüket tekintve mégiscsak egynemű objektumait illetően; és az a kör, amelyet aköré húz, amit világként elkülönített, lekerekített, csupán a szubjektum, nem pedig egy valamiképpen önmagában teljes kozmosz határait jelzi. A humorista lelke valódibb szubsztanciálásra szomjazik, mint amit az élet nyújthatna neki; ezért szétzúzza az élet törékeny teljességének minden formáját és határát, hogy eljusson az élet egyetlen igazi forrásához, a tiszta, világot uraló énhez. De az objektum világának szétzúzásával a szubjektum is töredékké vált; csak az én maradt meg létezőnek, ám az ő egzisztenciája is szétfolyik az általa teremtett törmelékvilág szubsztanciátlanságában. Ez a szubjektivitás akar mindent megformálni, és éppen ezért csak egy részletet tükrözhet.

Íme, a nagyepika szubjektivitásának paradoxona, élet-szabálya, a „tanulj meg lemondani, hogy diadalmaskodj”:¹²

¹² A német szöveg prózaibb, de sokértelműsége miatt túl sokféleképpen fordítható: „Wirf weg, damit du gewinnst” – a fordításban megpróbáltunk egy körülményes, de a kontextushoz illeszthető értelmezést választani; az „életszabállyal” Lukács Hebbelt parafrazeálja, az ő *Naplóiban* szerepel 1836. október 30-i bejegyzésként az aforizma: „»Wirf weg, damit Du nicht ver-

minden alkotó szubjektivitás líráivá válik, és csupán az részesülhet kegyelemben: az egész kinyilatkoztatásában, amelyik alázatosan a világ tiszta felfogószervévé változik át. Ez az ugrás a *Vita nuovától a Divina commediáig*, a *Werthertől a Wilhelm Meisterig*; ezt az ugrást tette meg Cervantes, aki, miközben ő maga elnémult, megszólaltatta a *Don Quijote* világhumorát, míg Sterne és Jean Paul pompásan harsány hangja csupán a világ szubjektív és ezért korlátozott, szűk és önkényes töredékének merőben szubjektív tükrözése maradt. Ez nem értékítélet, hanem műfaj-meghatározó *a priori*: az élet egésze nem engedi meg, hogy transzcendentális középpontot mutassunk ki benne, és nem tűri, hogy sejtjeinek egyike uralkodóvá váljék fölötte. Csak ha egy szubjektum, messze elkülönülve mindenfajta lélettől és annak szükségszerűen vele járó empiriájától, a lényegszerűség tiszta magasában trónol, ha nem más immár, csupán a transzcendentális szintézis hordozója, akkor képes önnön szerkezetében hordozni a totalitás valamennyi feltételét, és saját határát a világ határává változtatni. Ilyen szubjektum azonban az epikában nem fordulhat elő: az epika élet, immanencia, empiria, és Dante *Paradicsoma* lényege szerint közelebb áll az élethez, mint Shakespeare szikrázó gazdagsága.

A lényegszféra szintetikus hatalma a drámai probléma konstruktív totalításában összponstosul: az, ami a problémából eredően szükségszerű, legyen bár lélek vagy esemény, a középponttal való összefüggései révén jut létezéshez; ennek az egységnek immanens dialektikája ruház

lierst!« ist die beste Lebensregel.” – Friedrich Hebbel: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. Richard Maria Werner: B. Behr’s Verlag, Berlin 1905, Abt. 2.: Tagebücher, Bd. I. 82. o.

föl minden egyedi jelenséget az őt – a középponttól való távolsága és a probléma szempontjából mért súlya szerint – megillető léttel. A probléma itt kimondhatatlan, mert nem egyéb, mint az egész konkrét eszméje, mert csak valamennyi hang összecsengése képes kifejezni azt a tartalmi gazdagságot, mely benne rejlik. Az élet számára azonban a probléma: elvontság; egy alak vonatkozása egy problémára sohasem képes felvenni magába az alak egész életteljességét, és az életszféra minden eseménye szükségképp allegorikusan viszonyul a problémához. Noha Goethe magasrendű művészete a Hebbel által joggal „drámainak” nevezett *Vonzások és választások*ban képes volt mindent a központi problémára vonatkoztatva összehangolni és kiegyensúlyozni, még ezek az eleve a probléma csatornáiba terelt lelkek sem tudják életüket valóságos létezésig fokozni; még a problémának megfelelően szűkre szabott cselekmény sem kerekedik le egységes egészzé; s a költő még ahhoz is idegen elemeket kényszerül bevonni, hogy e kis világ kecsesen szűk burkát betöltse, és még ha ez mindenütt úgy sikerült volna is, mint az elrendezésben megnyilvánuló páratlan ízlés és mértéktartás egyes mozzanataiban, akkor sem születhetett volna totalitás. *A Nibelung-ének* „drámai” koncentrációja pedig Hebbel szép – *pro domo* – tévedése:¹³ egy nagy költő kétségbeesett erőfeszítése, hogy megmentse egy valóban epikus anyag a megváltozott világban széteső epikus egységét. Brünhilde emberfeletti alakja már asszony és walkür keverékévé süllyedt, Gunthert, a gyenge kérőt a tarthatatlan kérdésszerűség lefokoz-

¹³ Így áll (bár nem két gondolatjel, hanem két vessző között) a kéziratban; a megjelent szövegben „*pro domo* született tévedése” áll – a korrekció értelme nem egészen kézenfekvő.

va, a sárkányölő Siegfriedből pedig csak egyes mesemotívumok menekedtek át a lovagfigurába. Itt persze a hűség és a bosszú, Hagen és Kriemhilde problémája a menekvés. De kétségbeesett, merőben artisztikus kísérlet a kompozíció eszközeivel, a mű felépítésével és megszervezésével teremteni olyan egységet, amely már nincs szervesen adva. Kétségbeesett kísérlet és hősiesség kudarca. Mert egység létrejöhet ugyan, de valódi Egész soha. Az *Illász* cselekményében – kezdet és befejezés nélkül – egy zárt kozmosz virul ki mindent átfogó életté; a *Nibelung-ének* tisztán komponált egysége életet és pusztulást, várakat és romokat rejt művészi tagolt homlokzata mögött.

3.

Az eposziát és a regényt, a nagyepika két objektivációját, nem a megformáló érzületek választják el egymástól, hanem azok a történetfilozófiai adottságok, amelyeket eposz és regény a megformáláshoz készen találnak. A regény annak a korszaknak az eposziája, amely számára nincs már érzékletesen adva az élet extenzív totalitása, amely számára az értelem életimmanenciája problémává lett, és amelyben megvan a totalitás vágya mint érzület. Felszínes volna és merő bűvészkedés, ha a versben és a prózában keresnénk az egyedüli és döntő műfajmeghatározó ismérveket. A vers sem az epikának, sem a tragédiának nem végső konstituense, ám kétségkívül mély értelmű tünet, választóvíz, amely a legsajátlagosabban és a legjellegzetesebben tárja fel tulajdonképpeni lényegüket. A tragikus vers éles és kemény, elszigetel és távolságokat teremt. Köpenyként

teríti rá forma szülte magányosságuk egész mélységét a hősökre, csak a harc és a megsemmisülés összefüggéseit engedi érvényesülni közöttük; lírájában fölcsendülhet az út és a vég kétségbeesése és mámore, fölragyoghat ama szakadék mérhetetlensége, amely fölött e lényegszerűség lebeg, de sohasem húz ívet az alakok között – mint olykor a prózában – a merőben lelki-emberi egyetértés, a kétségbeesés sosem válik elégiává, és a mámor vágyakozással önnön csúcspontjait iránt, a lélek sohasem próbálhatja pszichologisztikus hiúsággal felmérni saját szakadékát, és sohasem csodálhatja magát tetszelegve önnön mélysége tükrében. A drámai vers – körülbelül így írta Schiller Goethének – leleplezi a tragikus koholmány minden trivialisitását, olyan sajátos élességgel és súllyal rendelkezik, amely előtt nem áll meg semmi csupán létszerű, ami csak más kifejezés a drámai trivialisitásra: a nyelv és a tartalom súlykülönbségének kiegyenlítésével küszködve a triviális érzület szükségképpen túlerőlteti magát. Az epikus vers is teremt távolságokat, ám az élet szférájában a távolságok áttelekésítést és könnyedséget jelentenek, a dolgokat és embereket méltatlanul körülhurkoló kötelékek meglazulását, annak a tompultságnak és nyomottságnak a megszűnését, amely az önmagában vett életre rátelepül, és csak egyes szerencsés pillanatokban oszlik szét; és az epikus vers távolságtéremtése éppen ezeket a pillanatokot akarja az élet szintjévé megtenni. A vers hatása itt tehát ellentétes, éppen mert közvetlen következményei azonosak: a trivialisitási kiiktatása és a saját lényeg megközelítése. Mert a trivialisitási az élet szférája, az epika számára: a súly, ahogy a tragédia számára a könnyűség volt. Annak tárgyi biztosítója, hogy minden létszerűség teljes eltávolítása nem üres el-

vonatkoztatás az élettől, hanem a lényeg létezővé válása, csupán abban a konzisztenciában rejthet, amely ezeknek az élettől távoli alakzatoknak osztályrészül jut: csak ha létük, az élettől 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 halványság, amelynek persze semmi köze az életteleenség kicsinyes fogalmához, azt mutatja, hogy hiányzott a normatív tragikus érzület, rámutat, az egyéni lelemény minden pszichológiai finomsága és lírai műgondja ellenére is, a mű trivialitására.¹⁴ Az élet számára azonban a súly: a jelenvaló értelem távolléte; a feloldhatatlan belegabalyodás értelmetlen ok-sági kapcsolatokba, az elsovadás terméketlen földközelen és égtávolban, a megrekedés kényszere és képtelenség az önfelszabadításra a merő, durva anyagiség bilincseiből; tehát mindaz, amit az élet legjobb immanens erői szüntelenül le akarnak küzdeni; a forma értékfogalmával kifejezve: trivialitás. Prestabilizált harmónia rendeli hozzá az élet boldogan létező totalitását az epikus vershez: már az élet mitologikus átalakításának költészet előtti folyamata megtisztította a létet minden triviális súlytól, és Homérosz verseiben csak kinyílnak e tavasz kivirágzásra kész bimbói. De a vers csupán finoman serkentheti a rügyfakadást, csak a szabadság koszorújával övezheti azt, ami már minden bilincstől megszabadult. Ha a költő tette a betemetett értelem kiásása, ha hősei előbb kitornek börtönükből, s vágyva

¹⁴ A megjelent szövegben, ellentétben a kézirattal, itt új bekezdés nyílik; elhagytuk.

vágyott szabadságuk megálmodott otthonát előbb nehéz harcokban kell kiragadniuk a földhözragadtságból, vagy keserves bolyongások során kell keresniök, akkor a vers hatalma nem elegendő, hogy ezt a távolságot – a szakadékot virágszőnyeggel eltakarva – járható úttá változtassa. Mert a nagyepika könnyedsége csupán a történelmi óra konkrétan immanens utópiája, és így a formáló eltávolodottság, amellyel a vers mindent megajándékozik, amit hordoz, szükségképpen megfosztja az epikát nagy szubjektumnélküliségétől és totalitásától: idillé vagy lírai játékká változtatja. Mert a nagyepika könnyedsége csak a lehúzó bilincsek tényleges leverése révén válik értékké és valóságteremtő hatalommá. A rabszolgaság elfeledése az elszabadult fantázia szép játékaiban vagy a triviális kötöttségek világának térképén föllelhetetlen boldog szigetekre való elszánt menekülésben sohasem vezethet nagyepikához. Olyan korokban, amelyeknek ez a könnyedség már nem adatik meg, a vers száműzetik a nagyepikából, vagy váratlanul és szándékolatlanul lírai verssé változik. Olyankor csak a próza foghatja át azonos erővel a szenvedést és a bábért, a harcot és a megkoronázást, az utat és a megszentelést; csak a próza kötetlen képlékenysége és ritmus nélküli kötöttsége ragadja meg azonos erővel a meglelt értelem jóvoltából immár immanensen felragyogó világ bilincseit és szabadságát, adott súlyát és kivívott könnyedségét. Nem véletlen, hogy a dallá vált valóság széthullása Cervantes prózájában a nagyepika szenvedésteli könnyedségévé nőtt, míg Ariosto versének derűs tánca játék, líra maradt; nem véletlen, hogy az epikus Goethe idilljeit versbe öntötte, a *Meister*-regény teljessége számára viszont a prózát választotta. A távolság világában minden epikus vers lírává

válík – a *Don Juan* és az *Anyegin* versei a nagy humoristákhoz csatlakoznak –, mert a versben minden rejtett dolog megnyilatkozik, és a távolság, amelyet a próza megfontolt lépése a lassan közeledő értelem segítségével művészién áthidal, pőrén, kigúnyolva, lábbal tiporva vagy elfelejtett álomként bukkan föl a vers gyors röptében.

Dante versei is líraibbak a Homéroszénál, de mégsem líraiak: a balladastílust eposziává sűrítik és egyesítik. Az élet értelmének immanenciája Dante világa számára megvan és jelenvaló, de csak a túlvilágon: nem más, mint a transzcendens tökéletes immanenciája. Az élet mindennapi világában a távolság legyőzhetetlenné fokozódott, de túl ezen a világon minden tévelygő megtalálja öröktől rá váró honát; ott kardal vár minden emitt magányosan elhaló énekehangra, magába fogadja énekét, eljuttatja a harmóniáig, és harmóniává válík általuk. A távolságok világa messze kiterjedve és kaotikusan gomolyogva terül el az érzékletessé vált értelem sugárzó mennyei rózsája alatt, s minden pillanatban látható és leplezetlen. A túlvilági hon minden lakója innen származik, ide köti őket a sors megbonthatatlan hatalma, ám valamennyien csak akkor ismerik meg és tekintik át ezt a világot a maga törekenységében és tehetetlenségében, mikor értelmessé vált útjuk a végéhez ért; minden alak a maga egyéni sorsát éneklí, azt az elszigetelt eseményt éneklí meg, amelyben világossá vált, ami neki rendeltetett: vagyis mindenki balladát énekel. És ahogy a transzcendens világépítmény totalitása minden egyéni sors számára előre meghatározott, értelemadó és átfogó apriori, ennek az épületnek, szerkezetének és szépségének növekvő megértése is – a tévelygő Dante nagy élménye – mindent körülkerít immár kinyilatkoztatott értelmének

egységével: Dante fölismerése az egyes embert az egész építőkövévé változtatja, a balladák egy eposza énekeivé válnak. E világ értelme azonban csak a túlvilágon lett távollás nélkül látható és immanens. Ezen a világon a teljesség törékeny vagy csak vágyakozás tárgya, és Wolfram vagy Gottfried versei csupán lírai díszei regényeiknek, és a *Nibelung-ének* balladaszerúsége csak kompozicionálisan leplezhető, de sohasem kerekíthető le világot átfogó teljességgé.

Az eposz egy önmagából adódóan zárt életteljességet formál, a regény keresi a módját, hogy formálva fedje és építse föl az élet rejtett totalitását. 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 megformálás érzületét: 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 objektiválódik: a regényhősök – keresők. A keresés egyszerű ténye jelzi, hogy sem célok, sem utak nem lehetnek közvetlenül adva, avagy hogy pszichológiailag közvetlenül és megingathatatlanul adott voltak nem valóban létező összefüggések vagy etikai szükségyszerúségek közvetlenül bizonyos ismerete, hanem lelki tény csupán, amelynek sem az objektumok, sem a normák világában nem kell szükségképpen bárminek is megfelelnie. Más szóval: lehet büntett vagy téboly is; és a határok, amelyek elválasztják a büntettet a nagyra tartott hősiességtől, a tébolyt az életem úrrá levő bölcsességtől, mozgékonyak, me-

rőben pszichológiai határok, még ha a vég, melyet érnek, a nyilvánvalóvá vált, reménytelen úttévesztettség rettentő nyilvánvalóságában kiválik is a megszokott valóságból. Az epepeia és a tragédia nem ismer ebben az értelemben büntettet és tébolyt. Amit a mindennapi fogalomhasználat bűnnek nevez, az számukra vagy egyáltalán nem létezik, vagy pedig nem más, mint az a szimbolikusan a szálak közé szőtt, érzékelhetően messzire világító pont, ahol láthatóvá válik a lélek viszonya sorsához, metafizikai hazafelé törekvésének vehikulumához. Az epepeia vagy tiszta gyermeki világ, ahol a szilárd, átvett normák áthágása szükségképpen bosszút von maga után, amelyet ismét meg kell bosszulni, s így tovább a végtelenségig, vagy tökéletes theodicaea, ahol a büntett és a büntetés egyenlő, egymással homogén súlyként hever a végítélet mérlegén. A tragédiában pedig a büntett vagy semmi, vagy szimbólum; vagy pusztán a cselekmény technikai törvényszerűségek által megkövetelt és meghatározott eleme, vagy a lényegük szerint evilági formák szétzúzása, kapu, amelyen át a lélek önmagához lép be. A tébolyt egyáltalán nem ismeri az epepeia, hacsak nem mint egy, csak így megvilágosuló túlvilág általánosan érthetetlen nyelvét; a nem problematikus tragédia számára a téboly a vég szimbolikus kifejezése lehet, egyenértékű a testi halállal vagy az önmagasága lényegtüzeiben elhamvadt lélek élőhalottként tengődésével. Mert a büntett és a téboly a transzcendentális hontalanság objektívációi; egy tett hontalanságáéi a társadalmi összefüggések emberi rendjében, egy lélek hontalanságáéi a személyek fölötti értékrendszer lenni-kellő rendjében. Minden forma a létezés valamely alapvető disszonanciájának föloldása, világ, amelyben az értelmetlenség az őt megillető helyre

zökken, mint az értelem hordozója, szükséges feltétele jelenik meg. Ha tehát egy formába meghatározó tényként kell fölvenni az értelmetlenség netovábbját, a mély és igaz emberi törekvések ürességbe torkollását vagy a végső emberi semmisség lehetőségét, ha magyarázni és taglalni kell benne, tehát létezőnek és kiküszöbölhetetlenül jelen levőnek kell elismerni azt, ami önmagában értelmetlen, akkor e formában egyes áramlatok belefuthatnak ugyan a teljesülés tengerébe, mégis minden alaknak és eseménynek a nyilvánvaló célok eltűnésén, az egész élet alapvető iránytalanságán kell alapulnia, mint az építmény fundamentumán, mint konstitutív apriorin.

Ahol nincsenek közvetlenül adott célok, a képződmények, amelyekre a lélek tevékenységének színtere és szubsztrátuma gyanánt lel rá az emberek között a megtestesülésekor, nem gyökereznek többé közvetlenül nyilvánvalóan személyek fölötti, lenni-kellő szükségszerűségekből; egyszerűen léteznek, talán hatalmasok, talán korhatagok, de sem az abszolútum szentségét nem viselik magukon, sem a lélek áradó bensőségességének természetes edényeiül nem szolgálnak. A konvenció világát alkotják: olyan világot, amelynek mindenható hatalma alól csak a lélek legbenseje bújjik ki; amely a maga áttekinthetetlen sokrétűségében mindennütt jelen van; amelynek szigorú törvényszerűsége mind a levésben, mind a létben szükségképp nyilvánvalóvá válik a megismerő szubjektum számára, de amely minden törvényszerűsége ellenére nem kínálkozik sem értelemként a célját kereső, sem pedig érzéki közvetlenségben anyagként a cselekvő szubjektum számára. Ez a világ második természet; és mint az első, csupán megismert, értelemtől idegen szükségszerűségek foglalataként határozható meg, és ezért

valódi szubsztanciája fölfoghatatlan és megismerhetetlen. Csakhogy a költészet számára csupán a szubsztancia bír létezéssel, és csak a legbensőségesebben egynemű szubsztanciák keveredhetnek egymással kompozicionális összefüggésekből születő küzdelmes kapcsolatba. A líra ignorálhatja az első természet jelenséggé válását, és ez ingnorálás konstitutív ereje jóvoltából megteremtheti a szubsztanciális szubjektivitás próteuszi mitológiáját: a líra számára csak a nagy pillanat létezik, és ebben örökkévalóvá vált a természet és a lélek mély értelmű egysége vagy mély értelmű elkülönültsége, a lélek szükségszerű és üdvözölt egyedüllete; a vaktában múltó időtartamtól elszakítva, a dolgok zavarosan meghatározott sokféleségéből kiemelve a lélek legtisztább bensőségessége szubsztanciává szilárdul a lírai pillanatban, s az idegen és megismerhetetlen természet, belső ösztönzésre, minden ízében átvilágított jelképpé tömörül. De a lélek és a természet e viszonya csak a lírai pillanatokban hozható létre. Amúgy a természet emiatt az értelemtől való eltávolodottsága miatt a költészet számára érzékletes szimbólumok egyfajta festői lomtárává változik, amely mintha megbabonázott mozgékonyaságba merevedett volna, és csak a líra varázsigéje veheti rá, hogy mély értelműen mozgalmas nyugalomba merüljön. Mert ezek a pillanatok csak a líra számára konstitutívak és formameghatározók; csak a lírában jelenti a szubsztanciának ez a közvetlen fölragyogása elfeledett ősrások hirtelen elolvashatóvá válását; csak a lírában válik a szubjektum, amely ezt az élményt hordozza, az értelem egyedüli hordozójává, egyetlen igazi valósággá. A dráma olyan szférában játszódik, amely túl van ezen a valóságon, az epikus formák számára pedig a szubjektív élmény a szubjektumban marad:

hangulattá válik.¹⁵ És a természet – levette mind értelem-től idegen saját életét, mind értelemmel teli szimbolikáját – háttérre, díszletté, kísérő szólammá lesz: elveszítette önállóságát, és immár csak a lényeg, a bensőség érzékileg megragadható kivetülése.

Az emberi képződmények második természetének nincs lírai szubsztancialitása: formái túlságosan merevek ahhoz, hogy a jelképteremtő pillanathoz idomuljanak; törvényeinek tartalmi vetülete túlságosan meghatározott, semhogy valaha is elhagyhatnák azokat az elemeket, amelyek a lírában szükségképpen esszéisztikus indítékokká válnak; ezek az elemek azonban oly kizárólagosan a törvényszerűségek kegyelméből élnek, annyira nincs tőlük független, észlelhető létezésérvényük, hogy nélkülük semmivé kell hullaniok. Ez a természet nem néma, nem érzékletes és értelemtől idegen, mint az első, hanem megmerevedett, idegenné vált, a bensőséget többé fel nem támasztó értelemkomplexus; elporladt bensőségek kriptája, és ezért – ha ez lehetséges volna – csak ama lelkiség föltámasztásának metafizikai művelete kelthetné életre, amely őt korábbi vagy kellő létezésében megalkotta vagy hordozta, más bensőség azonban soha. Túlságosan rokon azzal, amire a lélek törekszik, semhogy a lélek úgy kezelhetné, mint hangulatok pusztá nyersanyagát, ahhoz viszont túl idegen, hogy a lélek megfelelő kifejezője legyen. Hogy a természet, az első természet idegen nekünk, a modern szentimentális természetérzés csupán annak az élménynek a kivetülése, hogy az ember számára a maga teremtette kör-

¹⁵ Esetleg: az epikus formák számára pedig a szubjektum szubjektív élménye marad: hangulat válik belőle.

nyezet már nem szülői ház, hanem börtön. Amíg az ember által az ember számára alkotott képződmények igazán megfelelnek neki, addig szükségszerű otthonai, amelyekbe beleszületett; nem támadhat fel benne olyan vágy, amely keresés és megtalálás tárgyaként tételezi és éli át a természetet. Az első természet, a természet, amely a tiszta megismerés számára törvényszerűség, és a természet, amely a tiszta érzés számára a vigaszt hozó, semmi más, mint az ember és képződményei elidegenedésének történetfilozófiai objektivációja. Ha a képződmények lelki tartalma nem tud már közvetlenül lélekké válni, ha a képződmények már nem csupán olyan bensőségek összetömörülésének és felgyülemlésének mutatkoznak, amelyek minden pillanatban visszaváltoztathatók lélekké, akkor az embereken találomra, vakon és kivétel nélkül uralkodó hatalomra kell szert tenniök, hogy fennmaradhassanak. És az emberek törvényeknek nevezik az őket szolgátságban tartó hatalom felismerését, s e hatalom mindenhatóságának és korlátlan birodalmának vigasztalansága a megismerés számára a törvény fogalmában az embertől távoli, örök és megváltoztathatatlan szükségszerűség fennkölt és felemelő logicitásává válik. A törvények természete és a hangulatok természete a lélek egyazon helyéről származik: az elért és értelmes szubsztancia lehetetlenségét feltételezik, azt, hogy a konstitutív szubjektum számára lehetetlen neki megfelelő konstitutív objektumot találni. A természetélményben az egyedül reális szubjektum az egész külvilágot hangulattá oldja, és mert a szemlélődő szubjektum elkerülhetetlenül egylényegűvé kell váljék objektumával, maga is hangulattá válik; egy akarástól és kívánástól megtisztult világ tiszta megismerni akarása pedig a szubjektumot a megismerő

funkciók aszjektív, konstruktív és konstruált foglalatává változtatja át. Ennek így kell történnie. Mert a szjektum csak akkor konstitutív, ha belülről cselekszik, vagyis csak az etikai szjektum az; csak akkor nem lesz kényszerűen a törvény és a hangulat rabja, ha tetteinek színtere és cselekvésének normatív objektuma a tiszta etika anyagából van megformálva: ha a jog és a szokás azonos az erkölcsiséggel, ha a képződményekben nem kell több lelki tartalmat belevinni, hogy eljussunk általuk a tethez, mint amennyi a cselekvés során fölszabadítható belőlük. Egy ilyen világ lelke nem törekszik törvények fölismerésére, mert maga a lélek az ember törvénye; igazolódásának minden anyagában ugyanannak a léleknek ugyanazt az arcát pillantja meg. És kicsinyes, fölösleges játéknak tűnne fel számára, hogy a szjektum hangulatteremtő erejével győzze le a nem emberi külvilág idegenségét: számba jövő emberi világ csak az lehet, ahol a lélek emberként, istenként vagy démonként otthon van; benne a lélek mindent megtalál, amire szüksége van, semmit sem kell magából megteremtene vagy megelevenítenie, hiszen létezését bőségesen betölti annak megtalálása, összegyűjtése és megformálása, ami közvetlenül, mint lelkével rokon, adva van számára.

Az epikai individuum, a regény hőse a külvilágnak ebből az idegenségből jön létre. Amíg a világ belsőleg egyenmű, az emberek sem különböznek egymástól minőségileg: vannak persze hősök és gazemberek, jámborok és gonosztevők, ám a legnagyobb hős is csak egy fejjel emelkedik ki a hozzá hasonlók seregéből, és még a balgák is fölfogják a legbölcsebbek méltóságteljes ígeit. A bensőség önálló élete csak akkor lehetséges és szükséges, amikor az emberek közti különbségek áthidalhatatlan hasadékká váltak; ami-

kor az istenek némák, és sem áldozat, sem eksztázis nem képes megoldani titoktartó nyelvüket; amikor a tettek világa elválik az emberektől, és ez önállóság miatt üressé válik, s képtelenné arra, hogy a tettek igazi értelmét magába fogadja, szimbólummá válják általuk, és szimbólumokban oldja föl őket: amikor tehát a bensőség és a kaland mindörökre elvált egymástól.

Az epepeia hőse, szigorúan véve, sohasem egy individuuum. Ősidők óta az eposz lényeges ismervének tartották, hogy tárgya nem személyes sors, hanem egy közösség sorsa. Joggal, hiszen az epikus kozmoszt meghatározó értékrendszer lekerekítettsége és zártsága túlságosan is 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 eszméléséből. Egy ilyen zárt világban a jelentőség, amelyre az események szert tehetnek, ezért mindig mennyiségi jelentőség: a kalandor, amelyben az esemény szimbolikussá válik, ama fontosságtól nyeri el súlyát, amellyel egy nagy, szerves 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 csúcán elhelyezkedő személy az egyetlen, akinek konfliktusai, megtartva egy jelképes létezés érzéki látszatát, 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 totalitás: 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-ének*ben 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 kezét nyújthat a központinak, a konkrétumok pusztá érintkezése konkrét viszonylatokat hoz létre, és az idegen elem, perspektivikus távolsága és ki nem bontakozott gazdagsága következtében, nem fenyegeti az egységességet, és mégis birtokolja a szerves létezés evidenciáját.

Dante az egyetlen nagy példa, ahol az architektúra egyértelműen győz a szervesség felett: ezért történetfilozófiai átmenet a tiszta eposziától a regényhez. Még rendelkezik az igazi eposz 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 totalitásának konstituáló elve is szisztematikus elv, amely fölszámolja a szerves részegységek epikai önállóságát, és hierarchikusan besorolt, tényleges részekké változtatja őket. Persze, az alakoknak ez az individualitása inkább a mellékfiguráknál tapasztalható, mint a hősnél, és e tendencia intenzitása a periféria felé haladva és a céltől 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 eposziát teremtő szintézisük a dantei világ kettős szerkezetén alapul: az élet és az értelem evilági szétválását felülmúlja és megszünteti az élet és az értelem egybeesése a jelenvaló és átélt transzcendenciában: a régebbi eposz posztulátum nélküli szervességével Dante a teljesített posztulátumok hierarchiáját szögezi szembe, ahogy – egyetlenként – hőse látható társadalmi rangját és a közösséget is meghatározó sorsát is nélkülözheti, mert hősének élménye az általában vett emberi sors szimbolikus egysége.

4.

A dantei világ totalitása a látható fogalomrendszer totalitása. Éppen maguknak a fogalmaknak, illetve a rendszerben kiformált hierarchikus rendjüknek ez az érzéki dologszerűsége és szubsztancialitása teszi lehetővé, hogy a zártság és a totalitás konstitutív és ne regulatív szerkezeti kategóriává váljanak; hogy az egészen át vezető út pedig feszültségekben gazdag, de biztos kézzel vezetett és nem veszélyeztetett utazás, s ne cél után tapogatózó vándorlás legyen; vagyis eposz keletkezzék ott, ahol a történetfilozófiai helyzet a problémákat már egészen a regény határára szorítja. A regény totalitása csak elvontan volna rendszerezhető, minek következtében az itt elérhető rendszer is – a lezárt teljesség egyetlen lehetséges formája a szervesség végleges eltűnte után – csak elvont fogalmak rendszere lehet, s ezért a maga közvetlenségében nem jön számba az esztétikai megformálás szempontjából. Persze éppen ez az elvont rendszer az a végső alapzat, amelyre minden felépül, de az adott és megformált valóságban csak a konkrét élettől való távolsága válik láthatóvá mint az objektív világ konvencionalitása és a szubjektív világ túlhajtott bensőségessége. A regény elemei így, hegeli értelemben, kivétel nélkül elvontak; elvont az emberek utópikus tökéletességre törekvő, csak önmagát és kívánságát igazi valóságnak érző vágyakozása; elvont a képződményeknek csupán a fennállás ténylegességén és hatalmán nyugvó létezése; és elvont a megformáló érzület, amely az alkotóelemek két elvont csoportjának távolságát változatlanul hagyja, anélkül hogy áthidalná, a regény emberének élményeként érzékíti meg, a két csoport összekapcsolására használja föl, s így a kom-

pozíció vehikulumává teszi. Ismerjük már a veszélyeket, amelyek a regénynek ebből az elvont alapjellegéből fakadnak: a líraiságba vagy drámaiságba transzcendálást, vagy a totalitás idillszerűvé szűkülését, avagy, legvégül, a pusztá szórakoztató olvasmány szintjére való lesüllyedést. És ezeket a veszélyeket csak akkor lehet leküzdeni, ha a világ lezáratlan, törekeny és önmagán túlmutató voltát tudatosan és következetesen végső valóságként tételezik.

Minden művészi formát az a metafizikai életdisszonancia definiál, amelyet az egy önmagában lezárt totalitás alapzataként fogad el és formál meg; az így keletkező világ hangulati karakterét, az emberek és az események légkörét pedig az a veszély határozza meg, amely, a formát fenyegetve, a nem abszolút módon feloldott disszonanciából fakad. A regényforma disszonanciája, az, hogy az értelem immanenciája nem akar belebocsátkozni az empirikus életbe, olyan formaproblémát vet föl, amelynek formai jellege sokkal rejtettebb, mint más művészi formáké, amely éppen e látszólagos tartalmisága miatt az etikai és az esztétikai erők talán még kimondottabb és határozottabb együttműködését követeli, mint a nyilvánvalóan tiszta formaproblémák tennék. A regény az érett férfiaság formája, szemben az eposzeia normatív gyermekiségével; a dráma életen túli formája pedig túl van az – *a priori* kategóriákként, normatív stádiumokként felfogott – életkorokon is. A regény az érett férfiaság formája; ez azt jelenti, hogy világának lezárása objektíven nézve valahogy tökéletlen, szubjektíven átélve pedig egyfajta rezignáció. A veszély, amely ezt a fajta megformálást meghatározza, éppen ezért kettős: egyfelől annak a veszélye, hogy a világ törekenysége kirívóan, az értelem forma követelte

immanenciáját fölszámolva napvilágra jut, és a rezignáció kínzó vigasztalanságba csap át, másfelől¹⁶ az, hogy a túlságosan erős vágy, feloldva, igenelve és formába rejtve tudni a disszonanciát, elhamarkodott lezárásra csábít, amittől összeegyeztethetetlen különműségében széthullik a forma, mert a törekenység csak a felszínen leplezhető, de nem szüntethető meg, s így a gyenge abroncsokat összetörve földolgozatlan nyersanyagként kell láthatóvá válják. A képződmény azonban mindkét esetben elvont marad: a regény elvont alapzatának formává válása annak a következménye, hogy az elvonatkoztatás keresztüllát önmagán; az értelem forma követelte immanenciája éppen távolléte fölfedésének végigviteléből születik meg.

A művészet – az élethez való viszonyában – mindig valamiféle csak-azért-is; a formateremtés a disszonancia létezésének elképzelhető legmélyebb igazolása. Ám ez az igenlés minden más formában, most már magától értetődő okoknál fogva az eposziakban is, olyasvalami, ami megelőzi a megformálást, míg a regény számára: maga a forma. Ezért az etika és az esztétika viszonya a megformálás folyamatában itt más, mint a többi irodalmi műfajban. Ott az etika merőben formai előfeltétel, amely mélysé-

¹⁶ A kéziratban kihúzza: másfelől hogy idő előtt és felületesen eltakarta, és ellentmond a nem a formák által teremtett, általuk csupán ábrázolt tényszerűségnek, amely, széttörve a gyönge abroncsokat, nyersanyagként válik megpillanthatóvá, avagy hogy kicsusszanva ezekből a reflexív formákból önmagával együtt elpusztít minden eleven életet. – Újabb húzásként: Hisz ennek az érzületnek a formális karaktere viszonylagos. Igaz: az élet, a formák által körülfogott kozmosz igenlése egyetemes, formális előfeltévése minden művészetnek, és ezért, elvontan nézve, minden művészetben tetszőleges tartalma lehet: az egyedül releváns világot illetően az itt megkövetelt igenlés öltheti akár az empirikus élet megtagadásának, a kétségbeesésnek és pesszimizmusnak az alakját is.

ge révén lehetővé teszi az előrenyomulást a forma meghatározta lényeghez, tágassága révén pedig az ugyancsak forma meghatározta totalitást, ölelése pedig létrehozza a konstituáló elemek egyensúlyát – amire az, hogy igazságosság, csupán a tiszta etika nyelvének kifejezése. Itt az etika, az érzület minden részlet megformálásában látható, tehát legkonkrétabb tartalmiságában hatékony építőeleme magának a költészetnek. Így a regény, más műfajok kész formában nyugvó létével ellentétben, mint alakulófélben levő valami, mint folyamat jelenik meg. Ezért a regény a művészileg legveszélyeztetettebb forma, s ezért nevezték sokan, azonosítva problematikusságot az aggályossággal,¹⁷ félművészetnek. Méghozzá az igazság megvesztegető látzatával, hiszen csak a regénynek van rá minden lényegtelen formai jegyében szinte az összetévesztésig hasonlító torzképe: a szórakoztató lektűr, amely a regény minden külső ismérvét fölmutatja, ám a maga leglényegében semmihez sem kötődve és semmit sem érintve épül föl, vagyis teljességgel értelmetlen. Amíg tehát az elérteként megteremtett lét formáiban lehetetlenek efféle torzképek, mert a megformálás művészetén kívülsége egyetlen pillanatra sem takargatható, addig itt – látszólag – lehetséges szinte az összetéveszthetőségig hasonulni; mégpedig az itt ható, összekötő és formáló eszmék regulatív, rejtett jellege miatt, s a miatt a – látszólagos – rokonság miatt, amely az üres mozgalmasságot a végső tartalmát tekintve nem racionalizálható folyamattal összefűzi. De ennek a hasonlóságnak minden konkrét esetben minden figyelmes pillantás előtt karikatúráként kell lelepleződnie, és a regény

¹⁷ A kéziratban: nehézséget a lehetetlenséggel.

igazán művészi mivolta ellen felhozott egyéb bizonyítékok is csupán látszólag igazak. Nemcsak azért, mert a regény normatív befejezetlensége és problematikussága történetfilozófiailag törvényes származású forma, és legitimitásának jeleként eléri szubsztrátumát, a jelenlegi szellem igazi állapotát, hanem azért is, mert folyamatszerűsége csak tartalmilag zárja ki a lezártságot, formaként azonban az alakulás és a lét lebegő, de biztosan lebegő egyensúlyát képviseli, az alakulás eszméjeként állapotá válik, és így az alakulás normatív létévé változva megszűnik: „Megkezdődött az út, az utazásnak vége.”

Ez a „félművészet” tehát még szigorúbb és kijátszhatatlanabb művészi törvényszerűséget ír elő, mint a „zárt formák”, és ezek a törvények annál szigorúbbak, minél meghatározhatatlanabbak és megfogalmazhatatlanabbak lényegüket tekintve: a művészi érzék törvényszerűségei. Az érzék és az ízlés, ezek a tulajdonképpen alárendelt kategóriák, amelyek teljesen a puszta életszférához tartoznak, és még egy lényegi etikai világ mértékével mérve is lényegtelenek, itt nagy és konstitutív jelentőséget kapnak: a regénytotalitás kezdetének és lezárásának szubjektivitása csupán általuk képes önmagát egyensúlyban tartani, epikusan normatív objektivitásként tételeződni, s így leküzdeni az elvontságot, e forma veszélyét. Mert a veszélyt így is meg lehet fogalmazni: ahol az etikának kell, és pedig tartalmilag, nem csupán formális aprioriként a forma építményét hordoznia, s ahol a képződményekben nincsen adva (mint az epikus korszakokban) az etikának mint az élet belső tényezőjének és az etika cselekvési szubsztrátumának egybeesése vagy legalább világos konvergenciája, ott az a veszély fenyeget, hogy a létező totalitás helyett an-

nak egy szubjektív aspektusa válik a megformálás tárgyává, elhomályosítva vagy egyenesen le is rombolva az elfogadó objektivitás nagyepika megkövetelte érzületét. Ezt a vesélyt nem lehet megkerülni, csupán belülről leküzdeni. Hiszen ez a szubjektivitás akkor sincsen kiküszöbölve, ha kimondatlanul marad, vagy ha objektivitásra törő akarattá változtatják: ez az elhallgatás és ez a törekvés még szubjektívabb, mint a világosan tudatosodott szubjektivitás nyílt fellépése, s ezért, megint csak hegeli értelemben, még elvontabb.

A szubjektivitás önmaga-megismerését és ezáltal történető önmegszüntetését a regény első teoretikusai, a korai romantika esztétái iróniának nevezték. Az irónia mint a regényforma formai konstituense a normatív költői szubjektum belső meghasadását jelenti, kettéhasadását egyrészt egy bensőségként fölfogott szubjektivitásra, amely idegen hatalmi komplexusokkal áll szemben, és igyekszik az idegen világra saját vágyakozásának tartalmait rákényszeríteni, másrészt pedig egy olyan szubjektivitásra, amely fölismeri az egymástól idegen szubjektum- és objektumvilág elvontságát, következésképpen korlátozottságát, érti, miképp korlátozzák ezt a két világot létezésük szükségszerűségei és feltételei, és ezzel a fölismeréssel meghagyja ugyan a világ kettősségét, ugyanakkor az egymástól lényegük szerint idegen elemek kölcsönös feltételezettségében mégis egy egységes világot pillant és formál meg. Ez az egység azonban merőben formális; a belső és a külső világ idegensége és ellenségessége nem szűnt meg, csupán fölismerték szükségszerűségüket, és e fölismerés szubjektuma éppoly empirikus, tehát a világba ágyazott és a bensőség korlátai közé zárt szubjektum, mint azok, amelyek objektumaivá

váltak. Ez megfosztja az iróniát minden hideg és elvont fölénytől, mely az objektív formát szubjektívvá, szatírává, a totalitást pedig aspektussá szűkítené, mert arra kényszeríti a szemlélődő és teremtő szubjektumot, hogy a világra vonatkozó fölismerését önmagára is alkalmazza, hogy önmagát is, miként teremtményeit, a szabad irónia szabad objektumaként kezelje; röviden: hogy pusztán befogadó szubjektummá változzék át, hogy átváltozzék a nagyepika számára normatívan előírt szubjektummá.

Ez az irónia a törekenység önkorrekcója: az inadekvát vonatkozások félreértések és egymás-mellett-elmenések fantasztikus és jól rendezett körtáncává alakulhatnak, ahol minden sokféleképpen látható: elszigeteltként és kapcsolatban levőként, értékhordozóként és értéktelenségként, elvont elkülönülésként és a legkonkrétabb önálló életként, elcsökevényesedésként és virágzásként, bántalmazásként és szenvedésként.

Minőségileg teljesen új alapzaton ismét szert tettünk az élet valamiféle nézőpontjára, a részek viszonylagos önállósága és az egészhez való kötöttségük megbonthatatlan összefonódásának nézőpontjára. Csakhogy a részek e kötődés ellenére sem veszíthetik el soha elvont önmagukra utaltságuk ridegségét, a totalitással való kapcsolatuk pedig bár a szervességet lehetőség szerint megközelítő, de mégis mindig újra megszüntetve-megőrzött fogalmi kapcsolat, nem igazi, született szervesség. Kompozíciós szempontból ennek az a következménye, hogy az emberek és a cselekvésmódok rendelkeznek ugyan az igazi epikus anyag háttartalanságával, szerkezetük azonban lényegében különbözik az eposzeiabelitől. A szerkezeti különbség, amelyben a regény anyagának ez az alapvetően fogalmi pseudo-

szervessége kifejezésre jut, nem egyéb, mint az egynemű-szerves szilárdság és a különemű kontingens diszkrétum szerkezeti különbsége. E kontingencia miatt a viszonylagosan önálló részek önállóbbak, önmagukban lekerekítettebbek, mint az eposzeikban, és ezért, hogy szét ne vessék, olyan eszközökkel kell beilleszteni őket az egészbe, amelyek transzcendálják egyszerű létezésüket. Az önálló részeknek – nem úgy, mint az eposzeikban – szigorú kompozicionális-architektonikus jelentőséggel kell rendelkezniük, legyen az akár a probléma ellenfényben való megvilágítása, mint a *Don Quijote* novelláiban, akár rejtett, de a végkifejlet szempontjából döntő motívumok előjátékszerű megszólaltatása, mint az *Egy széplélek vallomása*ban; létezésüket mindenesetre sohasem igazolja pusztán meglétük. A csak kompozicionálisan egyesített részek diszkrét önállóságának ez a lehetősége persze csak tünetként érdekes, mivel ebben válik a legvilágosabban láthatóvá a regény totalitásának szerkezete, önmagában véve egyáltalán nem szükségszerű, hogy minden mintaszerű regényen kiütközék szerkezetének ez a végső konzekvenciája; sőt a kísérlet, hogy a regényforma problematikáján azt kizárólag ehhez a sajátosságához hozzászabva győzedelmeskedjenek, meszterkétségekhez, túlkomponáltságához kell vezetnie, mint a romantikában vagy Paul Ernst első regényében.¹⁸

Mert ez csak tünete a kontingenciának; csupán megvilágít egy tényállást, amely szükségképpen mindig és mindenütt fennáll, amelyet azonban a kompozíció művészi ironikus tapintata a szervesség újra meg újra leleplezett látszatával takar el: a regény külső formája lényegében

¹⁸ A kéziratban: Paul Ernst regényében.

életrajzi. Az életet mindig elillanni engedő fogalmi rendszer és az immanens-utópikus befejezettségének nyugalomát elérni sohasem tudó életkomplexus közti lebegés csak az életrajz szándékolt szervességében objektíválódhat. Egy olyan világhelyzetben, ahol a szervesség az egész lét mindenek fölött uralkodó kategóriája, éppen szerves jellege dőre megerősokolásának látszana, ha egy élőlény individualitását a maga korlátozó korlátozottságában a stilizálás kiindulópontjává és az ábrázolás középpontjává tennék meg. A konstitutív rendszerek korszakában pedig az egyéni élet mintaszerű jelentősége sohasem több példánál: értékek hordozójaként, nem pedig szubsztrátumaként való ábrázolása, ha ilyen terv egyáltalán felmerülhetne, feltétlenül a legnevetésesebb fennhéjázással kellene, hogy váljék. Az életrajzi formában az egyes, a megformált individuum saját súllyal rendelkezik, mely az élet egyetemes uralma számára túlságosan nehéz, a rendszer egyetemes uralma számára túlságosan könnyű volna; az elszigeteltség olyan fokával, amely ennek túlságosan nagy, annak jelentéktelen volna; olyan vonatkozással az általa hordozott és megvalósított eszményre, mely ennek túlságosan hangsúlyos, annak elégtelenül alárendelt volna. Az életrajzi formában megnyugszik és egyensúlyba kerül, létté változik mind az élet közvetlen egységére, mind a rendszer mindent lezáró architektonikájára való reménytelen, szentimentális törekvés. Mert az életrajz központi alakja csak az eszmények fölébe emelkedő világával való összefüggése révén válik jelentőssé, ugyanakkor ez a világ kizárólag azáltal valósul meg, hogy ott él az individuumban, és hogy megélt volta megnyilatkozik. Az életrajzi formában a két megvalósulatlan és elszigeteltségében megvalósulni képtelen életszféra

egyensúlyából így új és sajátos, önmagában – ha paradoxul is – befejezett és immanensen értelmes élet keletkezik: a problematikus individuum élete.

Kontingens világ és problematikus individuum egymást kölcsönösen föltételező valóságok. Ha az individuum nem problematikus, akkor számára közvetlen evidenciával vannak adva céljai, és a világ, amelynek felépítését ugyanezek a megvalósult célok biztosították, legfőjebb nehézségeket és akadályokat támaszthat megvalósulásuk előtt, de sohasem tartogat belsőleg komoly veszélyt. Ilyen veszély csak akkor jelentkezik, ha a külvilág már nem az eszmékre vonatkoztatva van berendezve, ha azok az emberben szubjektív lelki tényekké, eszményekké válnak. Az eszmék elérhetetlenként és – empirikus értelemben – nem-valóságosként való tételezése, eszményekké változása szétszakítja az individualitás közvetlen, problémamentes szervességét. Az individualitás céljá változott önmaga számára, mert meggleli ugyan önmagában azt, ami lényeges a számára, ami életét tulajdonképpen életté teszi, de nem mint az élet tulajdonát és alapzatát, hanem mint keresnivalót. Csakhogy az individuum környezete csupán ugyanazoknak a kategoriális formáknak tartalmilag más szubsztátuma és anyaga, mint amelyek az individuum belső világát is megalapozzák: tehát szükségképpen a létező valóság és a lenni-kellő eszmény közti áthidalhatatlan szakadék alkotja, csupán a szerkezeti különbözőségben igazodva az eltérő anyaghoz, a külvilág lényegét is. Ez a különbözőség az eszmény tiszta negativitásában mutatkozik meg a legvilágosabban. Míg a lélek szubjektív világában az eszmény ugyanolyan otthonos, mint a lelki valóság más elemei, még ha azok szintjére, tudniillik az élmény szintjére alászállni kényszerülnek

látszik is, és ezért közvetlenül és tartalmilag is pozitívan megmutatkozhat, addig az ember környezetében a valóság és az eszmény meghasadása csak az eszmény hiányában és a pusztá valóság ezáltal kiváltott immanens önkritikájában mutatkozik meg: immanens eszmény híján való semmisségének önleplezésében.

Ez az önmegsemmisítés, amely a maga egyszerűen adott voltában egy merőben gondolati dialektikára vall, és nem henceghet közvetlen, költői-érzéki evidenciával, kettős formában jelenik meg. Először is az összhang hiányaként a bensőség és cselekvésének szubsztrátuma között, hiányként, mely annál élesebben ki kell, hogy ütközzék, minél valódibb a bensőség, minél közelebb vannak forrásai a létnek a lélekben eszményekké vált eszméihez. Másodszor: e világ képtelenségeként, hogy a bensőséggel szemben táplált, eszményektől idegen ellenségességében valóban lekerekedjék; képtelenségként, hogy megtalálja egyrészt a totalitás formáját saját maga mint egész számára, másrészt hogy megtalálja a koherencia formáját elemeihez fűződő viszonya és azok egymás között adódó viszonyai számára. Más szóval: ábrázolhatatlanságként. Egy ilyen külvilágnak mind részei, mind egésze kivonják magukat a közvetlenül érzéki alakítás formáinak bűvköréből. Csupán akkor elevenednek meg, ha kapcsolatba hozhatók vagy a köztük eltévedt emberek átélő bensőségével, vagy a költő ábrázoló szubjektivitásának szemlélő-teremtő pillantásával; ha hangulat vagy reflexió tárgyaivá válnak. Ez a formai oka és költői igazolása annak a regénnyel szemben támasztott romantikus követelménynek, hogy minden formát önmagában egyesítve építse be magába a tiszta lírát és a tiszta gondolatot. E valóság diszkrét jellege, paradox módon éppen

az epikai jelentékenység és az érzéki érvényesség kedvéért, megköveteli az önmagukban véve részint az epikától, részint egyáltalán a költészettől lényegüket tekintve idegen elemek bevonását. S szerepük nem merül ki abban, hogy a különben prózai, elszórt és jellegtelen eseményeknek lírai atmoszférát és megértett jelentőséget kölcsönözzenek, az egész végső, mindent összetartó alapja válhat csak bennük láthatóvá: a regulatív eszmék totalitást konstituáló rendszere. Hiszen a külvilág diszkrét szerkezete végső soron azon alapul, hogy az eszmék rendszerének csak regulatív hatalma van a valóság fölött. Az eszmék nem tudnak behatolni a valóság belsejébe, ez teszi a valóságot különmű diszkrétummá, és ez teremti meg épp ugyanebből a viszonyból a valóság elemeinek egy még a Dante világában érzékelhetőnél is mélyebb rászorultságát arra, hogy az eszmék rendszerével hangsúlyos összefüggésbe kerüljenek. Ott minden jelenség éppoly közvetlenül nyerte el életét és értelmét azáltal, hogy a világ architektonikájában betöltendő helye kijelöltetett, mint amilyen tökéletes immanenciával volt jelen a szervesség homéroszi világában az élet és az értelem minden életmegnyilvánulásban.

A folyamat, melyet mint a regény belső formáját ragadtunk meg, a problematikus individuuum vándorútja önmagához, az egyszerűen létező, önmagában különmű, az individuuum számára értelmetlen valóságban való zavaros megrögzöttségtől a tiszta önismerethez vivő út. Bár a meglett eszmény ennek az önismeretnek a kivívása után az élet értelmeként ragyogja be az élet immanenciáját, a lét és a Kell ellentéte nem szűnik meg, és abban a szférában, ahol mindez lejátszódik, vagyis a regény életszférájában, nem is szüntethető meg; csak a közelítés maximuma ér-

hető el, csak annyi, hogy az embert nagyon mélyen és intenzíven átvilágítsa saját életének értelme. Az értelem forma követelte immanenciáját az embernek az az élménye nyújtja, hogy az értelemnek ez a pusztta megpillantása a legtöbb, amit az élet adhat, az egyetlen, ami egy egész élet kockáztatására méltó, az egyetlen, amiért ez a harc érdemes volt. E folyamat egy emberéletet fog át, és normatív tartalma, az ember önismeretéhez vivő út, egyúttal irányát és terjedelmét is megadja. A folyamat belső formája és legadekvátabb megformálási lehetősége, az életrajzi forma mutatja meg a legélesebben azt az óriási különbséget, amely a regényanyag diszkrét határtalansága és az eposz anyagának kontinuumszerű végtelensége között meghúzódik. Ennek a határtalanságnak sajátja a rossz végtelenség, s ezért határookra van szüksége, hogy formává váljék, míg a tisztán epikus anyag végtelensége belső, szerves, önmagában értékordozó és értékhangsúlyos végtelenség, amely saját maga s belülről szabja meg határait, amelynek a számára a terjedelem külső végtelensége szinte közömbös, csupán következmény, legfőbb tünet. Az életrajzi forma leküzdí a regény számára a rossz végtelenséget: egyrészt a hős lehetséges élményeinek köre határt szab a világ kiterjedésének, tömegét pedig megszervezi az az irány, amelyet az önismeret megszerzése során a hős útja vesz, hogy az élet értelmét megtalálja; másrészt az elszigetelt emberek, értelemidegen képződmények és értelmetlen események diszkrét-különmű tömege egységes tagoltságot nyer azáltal, hogy minden egyes elem a központi alakra és az ő életútja által szimbolizált életproblémára vonatkozik.

A regény világának kezdete és vége, amelyet a regény tartalmát kitöltő folyamat eleje és vége határoz meg, ezáltal

tal egy világosan kimért út érzékletesen hangsúlyozott hátrákköveivé válnak. Bármilyen kevésbé kötődik is a regény, lényegét tekintve, az élet természetes kezdetéhez és végéhez, a születéshez és a halálhoz – hisz éppen azokkal a pontokkal, ahol elkezdődik s ahol véget ér, jelöli ki a probléma által meghatározott egyedül lényeges szakaszt, mindent, ami az előtt és az után van, csupán perspektivikus vetületben és csak a problémára való vonatkozásában érintve –, mégis megvan benne az a tendencia, hogy egész epikus totalitását a számára lényeges élet lefolyásában bontakoztassa ki. Az, hogy ennek az életnek a kezdete és a vége nem esik egybe az emberélet kezdetével és végével, ennek az életrajzi formának eszmékre orientált jellegét mutatja: mert igaz ugyan, hogy egy ember fejlődése az a szál, amelyre az egész világ föl van fűzve, s amely által legombolyítódik, ám ez az élet csakis azáltal tesz szert ilyesfajta jelentőségre, hogy tipikus képviselője az eszmék és átélt eszmények ama rendszerének, mely a regény külső és belső világát regulatívan meghatározza. Ha Wilhelm Meister költői létezése az életviszonyait illető hevennyé vált válságtól a neki lényeg szerint megfelelő élethivatás megleléséig terjed, ennek az életrajzi megformálásnak ugyanazok az elvei, mint annak az életrajznak Pontoppidan regényében, amely a hős első fontos gyermekkori élményétől haláláig tart. És ez a stilizálás minden esetben élesen eltér az eposziáétól: a központi alak és fontos kalandjai ott egy önmagában megszervezett tömeget alkotnak, úgyhogy a kezdet és a vég az eposzei számára egészen más és lényegesen jelentéktelebb valami: nagy intenzitású momentumok, hasonlóak a többiekhez, amelyek az egész csúcspontjait alkotják, és sohasem jelentenek többet nagy feszültségek megteremté-

sénél vagy feloldásánál. Dante itt, mint mindenütt, sajátos helyet foglal el, mivel nála a regény felé törekvő megformálási elvek visszatérnek az eposziához. A kezdet és a vég nála a lényegszerű élet döntése, és minden, ami értelemadóan jelentékennyé válhat, közöttük játszódik le; a kezdetet megválthatatlan káosz előzte meg, a végre a megváltás immár nem veszélyeztetett biztonsága következik. De amit a kezdet és a vég közrefog, éppen a folyamat életrajzi kategóriái alól bújjik ki: az az elragadtatás örökös alakulása; és ami a regényforma számára megragadható és megformálható volna, azt ennek az élménynek mindent lehengető jelentősége abszolút lényegtelenségre ítéli. A regény a kezdet és a vég közé zárja totalitása lényegét, s ezzel annak a lénynek a végtelen magasságába emel egy individuumot, akinek az élményei által egy egész világot kell megteremtene, és az így teremtett világot egyensúlyban kell tartania; olyan magasba, amelyet az epikai individuum sosem érhet el, még a dantei sem, aki ezt a jelentőségét a számára kiméretett kegyelemnek, nem pedig tiszta individualitásának köszönheti. Ám ugyanez a lezártság az individuumból pusztá eszközt csinál, melynek központi helyzete azon alapul, hogy alkalmas a világ egy bizonyos problematikájának fölmutatására.

5.

A regény kompozíciója különmemű és diszkrét alkotórészek paradox összeolvasztása újra meg újra fölbomló szerzővességgé. Az elvont alkotórészek összetartó vonatkozásai elvont tisztasággal formálisak: a végső egyesítő elv ezért

nem lehet más, mint az alkotó szubjektivitás tartalmilag világossá vált etikája. Mivel azonban ennek újra föl kell számolnia magát, hogy az epikai mű alkotójának normatív objektivitása megvalósulhasson; s mivel alkotásának tárgyait mégsem tudja soha teljesen áthatni, és ezért sohasem képes egészen levetni szubjektivitását és a tárgyi világ immanens értelmeként megjelenni, újabb, ismét csak tartalmilag meghatározott etikai önhelyesbítésre van szüksége az egyensúlyt teremtő tapintathoz. Két etikai komplexusnak ez az együttműködése, kettősségük a formálásban és egységük a megformálás eredményében, ez az iróniának, a regény normatív érzületének a tartalma, s ezt az iróniát adottságának szerkezete a legnagyobb bonyolultságra ítéli. Az olyan formák számára, amelyekben az eszmét valóságként formálják meg, nem kell az eszme valóságbeli sorsát dialektikus reflexió tárgyává tenni. Az eszme és a valóság összefüggése elintéződik a tisztán érzéki megformálásban, nem marad közöttük távolság, üres tér, melyet a költő tudatos és színre lépő bölcsességének kellene kitöltenie; ez a bölcsesség tehát még az alkotás előtt elvégezheti a maga dolgát, a formák mögé rejtőzhet, és nem kényszerül arra, hogy magában a költői műben – iróniaként – megszülvé-megőrződjön. Mert az alkotó individuum reflexiója, a költő tartalmi etikája kettős: mindenekelőtt az eszmény életbeli sorsának a reflektáló megformálását, e sorsviszony tényyszerűségét és valóságának értékelő szemléletét érinti. Ám ez a reflexió újfent elmélkedés tárgyává válik: ő maga csupán eszmény, szubjektív valami, merőben posztulatív, őrá is vár valamilyen sors egy tőle idegen valóságban, sors, amelyet meg kell formálni, ezúttal azonban tisztán reflektált módon, kizárólag az elbeszélőn belül maradván.

Minden igazi és nagy regény legmélyebb melankóliája a reflektálásnak ez a kényszere. A költő naivitásán – ami csupán pozitív kifejezés a tiszta elmélkedés mélységesen művészietlen voltára – itt erőszakot tesznek, önmaga elmentébe fordítják át; és a kétségbeesetten kivívott ki-egyenlítődé, az egymást felszámoló reflexiók szabadon lebegő egyensúlya, a második naivítás, a regényíró objektivitása csak formailag pótolja ezt: módot ad a megformálásra, és lezárja a formát, de ennek a lezárásnak a módja beszédes gesztussal mutat rá a szükségképp meghozott áldozatra, a mindörökre elveszített paradicsomra, amelyet kerestek, de amelyet nem találtak meg, és amelynek hiábavaló keresése és rezignált feladása kerekítette le a formát. A regény az érett férfiaság formája; írója elveszítette minden költészet ama sugárzó ifjú hitét, hogy „a sors és a lélek egy fogalom két neve”;¹⁹ és minél fájóbban és mélyebben gyökerezik benne annak szükségszerűsége, hogy minden költészet leglényegesebb hitvallását követelményként szegezze szembe az élettel, annál fájóbban és mélyebben kell megértenie, hogy ez csupán követelmény, és nem hatékony valóság. S ez a belátás, a regényíró iróniája egyképp fordul hősei ellen, akik költőileg szükségszerű ifjontiségükben tönkremennek e hit valóra váltása közben, és saját bölcsessége ellen, amely belátni kényszerült e harc hiábavalóságát és a valóság végérvényes győzelmét. Sőt az irónia mindkét irányban megkettőződik. Nemcsak e harc mélységes reménytelenségét ragadja meg, hanem feladásának még mélyebb reménytelenségét is; az eszményektől

¹⁹ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, ford. Márton László, Helikon, Budapest 1985, 137. o.

idegen világhoz való akart alkalmazkodás kisszerű kudarcát, annak a kisszerű kudarcát, hogy a valóság meghódítása érdekében feladják a lélek irreális eszményiségét. És közben az irónia győztesnek ábrázolja a valóságot, nemcsak azt leplezi le, hogy semmis a legyőzött előtt, nemcsak azt, hogy ez a győzelem sohasem lehet végleges, és újra meg újra meg fogják rázkódtatni az eszmék új felkelései, hanem azt is, hogy a világ nem annyira saját erejének köszönheti fölényét, hisz annak nyers irányéülkülisége még ehhez sem elegendő, mint inkább az eszmények által megterhelt lélek belső, noha szükségyszerű problematikusságának.

A felnőttég melankóliája abból a meghasonlott élményből fakad, hogy az elhivatottság benső hangjába vetett abszolút, ifjúkori bizalmunk megszűnik vagy megcsappan, viszont a külvilágból, amelynek immár tanulékony uralomvággyal adjuk át magunkat, lehetetlen egyértelműen utat mutató és célt meghatározó hangot kihallani. Az ifjúkor hőseit istenek vezérlik útjaikon: akár a bukás ragyogása, akár a siker boldogsága kecsegtet az út végén, akár mindkettő egyszerre, sohasem járnak maguk, mindig vezetik őket. Ezért haladnak olyan mélységes biztonsággal; sírhatnak búsulva, mindenkitől elhagyatva egy magányos szigeten, a vakság legteljesebb tévelygése közepette egészen a pokol kapujáig támolyoghatnak, mégis mindig a biztosítottság e légköre veszi körül őket: az istené, aki előre kijelöli a hős útjait, és ott lépdel előtte az utakon.

Az elűzött és a még uralomra nem került istenek démonokká válnak: hatalmuk hatékony és eleven, de már vagy még nem járja át a világot: a világ olyan értelem-összefüggésre és oksági összekapcsoltságra tett szert, amely értelmetlen a démonná vált isten eleven ható ereje számára, s

amelynek szempontjából ennek sürgés-forgása merő értelmetlenségnek látszik. A démonná vált isten működésének ereje azonban nem szűnik meg, mert megszüntethetetlen, mert az új isten létét a régi isten elmúlása hordozza; és ezért az egyik – az egyedül lényegi, a metafizikai lét szférájában – a valóságnak ugyanazzal az érvényével rendelkezik, mint a másik. „Nem isteni – mondta Goethe a démonikusról –, mert esztelennek látszik; nem is emberi, mert nem értelmes; nem ördögi, mert jótékony, nem angyali, mert gyakorta kárörvendő. A véletlennel rokon, mert nem következetes; de a gondviseléshez is hasonlatos, mert összefüggésre vall. Mindaz, amit mi korlátnak érzünk, ezen erő számára áthatolható; látszólag önkényesen gazdálkodik létünk kényszerű kategóriáival, összehúzza az időt, kiterjeszti a teret. Csupán a lehetetlenben tetszeleg, a lehetőséget megvetően taszítja el.”²⁰

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, mikor 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 visz, mert e lélek számára önnön lénye az otthon. Ezért nem ismer a tragédia valódi különbséget isten és démon között, míg az eposzeia számára a démon, ha egyáltalán fölbukkan térségein, tehetetlen, alul maradó magasabb lény, erőtlen istenség. A tragédia szétzúzza a felső világok hierarchiáját;

²⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Költészet és valóság*, ford. Szöllősy Klára, Európa, Budapest 1982, 695. o.

nincs benne sem isten, sem démon, mert a külső világ csak indíték, alkalom a lélek önmagára találására, a hőssé válásra; magában véve sem tökéletesen, sem hiányosan nem hatja át az értelem, 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 a múlté, ha a drámai érzület transzcendenssé válik, akkor jelennek meg a színen az istenek és a démonok, csak a kegyelemdrámában telik meg újra föl- és alárendelt alakokkal a felső világ *tabula rasája*.²¹

A regény az Istentől elhagyott világ eposzeiája; a regényhősök pszichológiája a démonikusság; a regény objektivitása az a férfiasan érett belátás, hogy az értelem sosem képes

²¹ A kéziratban itt az alábbi, áthúzott bekezdés következik: A nagyformák történetfilozófiája az istenvilág sorsfordulóinak története. Mert a nagyformák formaadásbeli lehetőségei Isten, esztétikailag fogalmazva az ábrázolandó világ, az adott anyag sorsfordulatainak függvényei. Az esztétika itt csak evilági aspektusa egy konstellációnak, és kategóriái immanens [?] lezártságának lehetősége nem érv az ellen, hogy nincs [eredetileg: csak egy bizonyítékkal több arról, hogy nincs] túlvilág: ez a zárt kategóriarendszer csak a grammatikája egy nyelvnek, amelynek tartalmi értelme a legkevésbé sem tartozik rá; csak annak lehetőségét kínálja, hogy a kinyilatkoztatás [?] minden hieroglifája a maga immanens létében kiszabizáltassék. Hogy a jelek mégiscsak valamiféle tartalmisággá kapaszkodnak össze, hogy a grammatikán túl van valamiféle hermeneutika is, az amaszt nem kell, hogy érdekelje. De ez a normatív közömbösség a módszer posztulátuma, az esztétika mint tudomány lehetőségfeltétele. Az értelem végső egységét, ennek a konstellációnak a másik, túlvilági oldalát hidegen hagyja mindez, mi több, maga követeli meg a formák esztétikai elméletétől az eviláginak maradó tisztaságot. S mégis a két szemléletmód végső gyökerében egy: az intuitív sejtés, mely egyetlen pillantásra átlátja a formák esztétikai lényegét, mindig észreveszi a világ napjának ragyogását, a világ napját, melynek állása meghatározza a forma lényegét. „Mennyire objektívek a költő által teremtett alakok?” – kérdezi Hebbel. „Amennyire az ember Istenhez való viszonyában szabad.”

teljesen áthatni a valóságot, viszont a valóság az értelem nélkül a lényegnélküliség semmijébe hullna: mindez egy és ugyanarról szól. Jelzi a regény megformálási lehetőségeinek produktív, belülről megvont határait, és egyszersmind egyértelműen rámutat arra a történetfilozófiai pillanatra, amikor lehetségesek nagy regények, amikor azok az elmondásra váró lényeg jelképeivé nőnek. A regény érzülete az érett férfiaság, anyagának jellegzetes szerkezete pedig diszkrét mivolta: a bensőség és a kaland elszakadása. „*I go to prove my soul*” – 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 sors megszentelte ereje által, amint érintkezik 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 elenséges 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 föl, hogy próbára tegye magát: azért hős, mert belső biztonságáért minden próbatételen 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 annak a stilizálásnak a 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, lám, elindul, hogy megismerje önmagát, mely kalandokat keres, hogy azok próbára tegyék, hogy általuk igazolva magát megtalálja saját lényegét. Az epikai világ belső biztosítottága kizárja ezt a valódi értelemben vett kalandot; az eposz 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 fölött (akit a hindu 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 totalitásának a 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. A regényhősnek nem kell passzívnak lennie, ezért nála minden passzivitás sajátos lélektani és szociológiai minőséggel rendelkezik, és meghatározza a regény fölépítési lehetőségeinek egy bizonyos típusát.

A regényhős pszichológiája a démonikus működési területe. A biológiai és szociológiai élet messzemenően hajlik arra, hogy megrekedjen saját immanenciájában: az embe-

rek csupán élni akarnak, és a képződmények érintetlenül akarnak maradni; a cselekedeteiben megnyilatkozó 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 fölül nem kerekednének önmagukon, és föl nem rúgnák létezésük egész pszichológiai vagy szociológiai alapzatát. 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, amellyel hasztalanul és értelmetlenül küszködik az ember – mint az ablakkal a méh –, nem tudja áttörni, és még csak föl sem ismerheti, hogy itt nincsen út.

A költő iróniája az Isten nélküli korok negatív misztikája: *docta ignorantia* 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.

„Mennyire objektívek a költő által teremtett alakok?” – kérdezi Hebbel. „Amennyire az ember Istenhez való viszonyában szabad.” A misztikus szabad, ha föladta önmagát, és teljesen egybeolvadt Istennel; a hős szabad, ha

luciferi daccal önmagában és önmagából beteljesítette magát, ha – lelkének tette érdekében – minden félmegoldást száműzött a pusztulás uralta világból. A normatív ember kivívta a szabadságot Istennel szemben, mert a művek és a szubsztanciális etika magas normái a mindent beteljesítő Isten létében, a megváltás eszméjében gyökereznek; mert a jelen ura – legyen bár isten vagy démon – érintetlenül hagyja legmélyebb lényegüket. De a normativitás megvalósulása a lélekben vagy a műben nem válhat el szubsztrátumától, a (történetfilozófiai értelemben vett) jelenvalótól anélkül, hogy legsajátabb erejét, tárgyával való konstitutív találkozását ne veszélyeztetné. Még a misztikus is, aki a megformált isteneken túl, a végérvényes és egyetlen istenség átélésére törekszik, és el is éri azt, ebben az élményben még ő is a jelenlevő Istenhez kötődik; amennyiben élménye művé teljeseedik, ez olyan kategóriákban megy végbe, amelyeket a világra történetfilozófiai állása szab meg. Ez a szabadság tehát kettős – szféraelméleti és történetfilozófiai – kategóriális dialektikának van alávetve; ami benne a szabadság legsajátabb lényege – a megváltásra való konstitutív vonatkozás –, az kimondhatatlan marad; ami pedig kimondható és megformálható, az mind e kettős szolgálat nyelvét beszéli.

Ám ezt a kerülő utat, amely a beszéden át a hallgatáshoz, a kategórián át a lényeghez, az istenen át az istenséghez vezet, nem lehet átugrani: aki egyenesen hallgatni akar, óhatatlanul csak gondolati alakot öltő és kiérleletlen történelmi kategóriákban fog dadogni. Ezért a költő a teljesen végigvitt formában szabad Istennel szemben, hisz abban, és csakis abban, Isten maga az alkotás szubsztrátumává válik, egyneművé és egyenértékűvé a forma minden

más normatívan adott anyagával, és teljesen belefoglaltatik a forma kategóriarendszerébe: létezését és e létezés minőségét az a normatív viszony határozza meg, amelyben – megformálási lehetőségként – az építő formákkal van; az az érték, amely őt a mű felépítésének és tagoltságának a szemszögéből technikailag megilleti. Ám hogy Isten eképp aláfoglaltatik az egyes formák anyaghűsége technikai fogalmának, az föltárja a művészi megformálás kettős arculatát és a metafizikailag jelentékeny alkotások sorába való beilleszkedését: ennek a tökéletes technikai immanenciának a feltétele egy, a végérvényes transzcendens létre való – normatív, nem pszichológiai értelemben – előzetes konstitutív vonatkozás: a valóságteremtő, transzcendentális műalkotásforma csak akkor jöhet létre, ha valódi transzcendencia vált benne immanenssé. Az üres immanencia, amely csupán a költő élményében van lehorgonyozva, és nem abban, hogy megtért minden dolgok hazájába, csupán a szakadékokat eltakaró felszín immanenciája, amely felszín azonban még csak felületként sem képes megtartani ezt az immanenciát, s még ebben a minőségében is likacsossá kell válnia.

A regény számára az irónia a költőnek ez az Istennel szemben élvezett szabadsága, az alkotás objektivitásának transzcendentális feltétele. Az irónia, amely intuitív kettős látással képes meglátni az Istentől elhagyott világ Istennel teljességét, amely látja az eszménnyé vált eszme elveszített, utópikus hazáját, és ezt az eszményt ugyanakkor mégis a maga szubjektív-pszichológiai meghatározottságában, egyedül lehetséges létezési formájában ragadja meg; az irónia, amely – maga is démonian – a szubjektumban rejlő démont mint metasubjektív lényegiséget fogja fel, és

ily módon, sejtve és kimondatlanul, elmúlt és eljövendő istenekről szól, amikor a lényeg nélküli és üres valóságban tévelygő lelkek kalandjait beszéli el; az irónia, amely a bensőség kálváriájában kell, hogy keresse a neki megfelelő világot, de sohasem találhatja meg, egyúttal megformálja a teremtő Isten kárörömét is a kudarc fölött, mely minden hatalmas és hitvány tákolmánya ellen forduló gyöngye felkelést utolér, és a megváltó Isten minden kifejezést felülmúló szenvedését is, amiért nem jöhet még el e világra. Az irónia mint a végigvitt szubjektivitás önmegszüntetése a legmagasabb rendű szabadság, amely egy Isten nélküli világban elérhető. Ezért nemcsak egy igazi, totalitást teremtő objektivitás egyedül lehetséges *a priori* feltétele, hanem ezt a totalitást, a regényt a kor reprezentatív formájává is emeli, mivel a regény szerkezeti kategóriái konstitutív módon találkoznak a világ állapotával.²²

²² A kéziratban: a kor reprezentatív formájává is emeli, amely forma szerkezetének ez a világkonstelláció szolgál alapul.

II.²³

1.

A világ Istentől elhagyatottsága mutatkozik meg abban, hogy a lélek és a mű, a bensőség és a kaland nem felelnek meg egymásnak; abban, hogy hiányzik az emberi törekvések transzcendentális hozzárendeltsége. Ennek a meg nem felelésnek, durván fogalmazva, két típusa van: a lélek vagy szűkebb, vagy tágabb, mint a tettei színteréül és szubsztrátumául földoltott külvilág.

Az első esetben a harcra buzdult, problematikus individuuum démonikus jellege világosabban látható, mint a másodikban, belső problematikája ugyanakkor kevésbé élesen szembeötlő; hajótörése a valóságon első pillantásra inkább merőben külső kudarcnak látszik. A lélek beszűkülésének démoniája az elvont idealizmus démoniája. Az az érzület, amely feltétlenül a közvetlen, teljesen egyenes utat választja az eszmény megvalósítása érdekében; amely, démoni elvakultságában, megfeledkezik az eszmény és az eszme, a psziché és a lélek mindenfajta távolságáról; amely a legvalódibb és legmegrendíthetlenebb hittel következtet az eszme Kelljéből annak szükségszerű létezésére, és hogy a

²³ A kéziratban a II. rész fölött a következő, az áthúzott és az áthúzás miatt nehezen kibetűzhető cím áll: Konvenció és külvilág [A külvilág konvenciója?] D[osztujevszkij] epikája] és a kalandregény (történetfilozófiai szemszögből) – <Konvention und [der?] Aussenwelt. D. E. und der Abenteuerroman (bei Geschichtspbil. Einstellung)>.

valóság nem felel meg ennek az *a priori* követelménynek, azt a valóság elvarázsoltságának veszi, amely gonosz démonok műve, ám ezt a valóságot a feloldó ige megeléje vagy a varázshatalmak bátor legyőzése föloldhatja a varázslat alól, és megválthatja.

E hőstípus szerkezetmeghatározó problematikája a belső problematika teljes hiányában rejlik, és ennek következtében a transzcendentális térérzék teljes hiányában, ama képesség hiányában, hogy távolságokat valóságokként éljen át. Akhilleusz vagy Odüsszeusz, Dante vagy Arjuna – éppen mert istenek vezérlik őket útjukon – tudják, hogy ez a vezérlés el is maradhatna; tudják, hogy efféle segítség nélkül tehetetlenül és gyámoltalanul állnának szemben túlerőben levő ellenségeikkel. Az objektív és a szubjektív világ viszonya ezért adekvátan egyensúlyban marad: a hős igazi erejében érzékeli a vele szemben álló külvilág fölényét; ám végül e legbensőbb szerénység ellenére is diadalmaskodhat, mert önmagában véve csekélyebb erejét a világ legfelsőbb hatalma segíti győzelemre; úgyhogy nemcsak az elképzelt és a valóságos erőviszonyok felelnek meg egymásnak, hanem a győzelmek és a vereségek sincsenek ellentmondásban sem a világ tényleges, sem pedig lenni-kellő rendjével. Mihelyt ez az ösztönös távosságérzék – melynek erőssége nagyon lényegesen hozzájárul az epepeia teljes életimmanenciájához, „egészségességéhez” – hiányzik, paradoxsá válik a szubjektív világnak az objektívhez való viszonya; a cselekvő, az epikailag számba jövő lélek beszűkülése miatt a világ, mint tetteinek szubsztrátuma, ugyancsak szűkebb lesz e lélek számára, mint amilyen a valóságban. Mivel azonban egyrészt a világnak ez az átformálása képtelen föllelni a külvilág valódi középpontját,

ahogy nem képes egyetlen ebből az átformálásból következni, csak az átformált világot megcélzó tett sem, és mivel másrészt ez a tartás tisztán szubjektív tartás, mely a világ lényegét érintetlenül hagyja, és csupán eltorzított kép-mással szolgál róla, a lélekre való visszahatás tőle tökéletesen különmemű forrásokból fakad. Tett és ellenállás tehát sem az objektum terjedelmében, sem minőségében, sem valóságában, sem irányulásában nem osztozkodnak egymással. Viszonyuk ezért sohasem lehet valódi harc, csak groteszk egymás mellett elmenés, vagy ugyancsak groteszk, kölcsönös félreértések meghatározta összekoccanás. Ezt a groteszkséget a lélek tartalma és intenzitása részben kiegyenlíti, részben fokozza. Mert hiszen a léleknek ez a beszűkülése nem más, mint démonikus megszállottság a létező, az egyedüli és közönséges valóságként tételezett eszme által. E cselekvési mód tartalma és intenzitása ezért a lelket a legigazibb fennkölttség régiójába kell, hogy emelje, s egyúttal meg kell, hogy erősítse és szilárdítsa az elképzelt és a tényleges valóság közti groteszk ellentmondást – a regény cselekményét – a maga groteszkségében. A regény diszkrét-különmemű természete itt fokozódik föl a legerőteljesebben: a lélek és a tettek szférája, a pszichológia és a cselekmény immáron minden közösséget nélkülöz.

Ehhez járul még, hogy a két elv egyike sem rendelkezik – sem önmagában, sem a másikkal²⁴ való kapcsolatából eredően – az immanens továbbhaladás és fejlődés mozzanatával. A lélek a maga számára elért, transzcendens létben problémán túl nyugvó valami; sem kétség, sem keresés,

²⁴ A megjelent szövegben „a többiekkel”, azaz *mit den anderen* áll, *mit dem anderen* (a másikkal) helyett, vélhetőleg hibásan.

sem kétségbeesés nem merülhet fel benne, hogy kikölkentse önmagából, és mozgásba hozza, és a külvilágban való megvalósításáért vívott hiábavalóan groteszk harcok sem árthatnak a léleknek semmit: semmi sem rendítheti meg a maga belső bizonyosságában, ámde csak azért, mert be van zárva ebbe a biztosított világba, mert semmit sem képes átélni. A belsőleg átélt problematika teljes hiánya a lelket tiszta aktivitássá változtatja át. Mivel a maga lényegi létében semmitől sem érintve, önmagában nyugszik, minden rezdülése külső cselekvés kell, hogy legyen. Az ilyen ember élete tehát, szükségképpen, maga választotta kalandok szakadatlan sorává válik. S ő beléjük veti magát, hiszen az élet csupán ennyit jelenthet a számára: kalandokban helyállni. Bensőségének problémátlan összpontosulása arra kényszeríti, hogy e bensőséget, amelyet a világ átlagos és köznapi lényegének tart, tettekre váltsa; lelkének ezt az oldalát illetően hiányzik belőle mindenfajta kontempláció, minden hajlam és lehetőség a befelé forduló cselekvésre. Szükségképpen kalandor. De a világ, amelyet tettei színteréül kell választania, az eszméktől idegenül virágzó szervesség és az ő lelkében tisztán transzcendens életüket élő eszmék megmerevedett konvencióinak különös keveréke. Ebből következik egyszerre spontán és ideologikus cselekvésének lehetősége: a világ, amelyet előtalál, nemcsak étellel van teli, hanem éppen annak az életnek a látzatával is, amely benne egyetlen lényeges valamiként él. De a világnak ebből a félreérthetőségéből következik az az intenzitás is, amellyel cselekvése groteszkül elkerüli a világot, mihelyt csak feléje fordul: az eszme látszata elillan az önmagában megmerevedett eszmény tébolyult arca elől, és a létező világ valódi lényege, az önfenntartó, eszmét

nem ismerő szervesség elfoglalja őt megillető, mindene-
ken uralkodó²⁵ helyzetét.

Itt nyilvánul meg a legvilágosabban e megszállottság
nem istenre valló, démonikus jellege, egyszersmind azon-
ban az istenivel való ugyancsak démonikus, zavarba ejtő és
megigéző hasonlósága is: a hős lelke nyugvó, zárt és ön-
magában tökéletes, mint egy műalkotás vagy egy istenség;
ám ez a mivolta a külvilágban csak inadekvát kalandokban
nyilvánulhat meg, amelyek csak az ő mániákus elzárkózott-
sága számára nem rendelkeznek cáfoló erővel; és műalko-
tásszerű elszigeteltsége nemcsak minden külső valóságtól
szakítja el a lelket, hanem magának a léleknek minden, a
démon által meg nem szállt területétől is. A megélve el-
ért értelem maximuma így az értelmetlenség maximumává
válík: a fennköltség tébollyá, monomániává. És ez a lelki
szerkezet szükségképpen teljesen atomizálja a lehetséges
cselekményanyagot. Még ha a külső valóság e bensőség
tisztán reflexív jellege jóvoltából teljesen érintetlen marad
is tőle, és „úgy, ahogy van”, a hős minden cselekedetekor
visszavágásként nyilvánul is meg, éppen ezért akkor is ön-
magában tökéletesen tehetetlen, formátlan és értelmetlen
tömeg, amelyből teljesen hiányzik a tervszerű és egységes
ellenakció minden képessége, s amelyből a hős démonikus
kalandvágya önkényesen és összefüggéstelenül választja ki
azokat a mozzanatokat, melyek révén igazolni akarja ön-
magát. A pszichológia merevsége és a cselekmény izolált
kalandokká atomizálódott jellege kölcsönösen feltételezik
egymást, és egészen világosan megmutatják e regénytípus
veszélyét, a rossz végtelenséget és az elvontságot.

²⁵ A kéziratban: mindenkit démonizáló.

És nem egyszerűen Cervantes – akinek műve e szerkezet örök objektivációja – zseniális érzéke volt az, ami legyőzte ezt a veszélyt azáltal, hogy Don Quijote lelkében beláthatatlanul mélyen és ragyogó érzékletességgel szőtte egybe az isteniséget és a tébolyt, hanem a történetfilozófiai pillanatot is, amelyben művét megalkotta. Több, mint történelmi véletlen, hogy a *Don Quijote* a lovagregények paródiájának készült, és hozzájuk való viszonya több, mint esszézerű. A lovagregényt utolérte minden olyan epika sorsa, amely tisztán formálisan még akkor is fenn akar tartani és folytatni akar egy formát, amikor a történetfilozófiai dialektika már pálcát tört létezésének transzcendentális feltételei fölött; a lovagregény elveszítette a transzcendens létbe eresztett gyökereit, és a formák, amelyeknek már nem volt mit immanenssé tenniük, szükségképpen elkorcsosultak, elvontá váltak, hiszen tárgyteremtésre rendelt erejük bele kellett, hogy rokkanjon önnön tárgytalanságába; a nagyepika helyén szórakoztató irodalom keletkezett. De e halott formák üres burka mögött egykor tiszta és igazi nagy forma állt, még ha problematikus volt is: a középkor lovagi epikája. Amely különös esete a regényforma lehetőségének egy olyan korban, melynek Isten által való biztosított-sága lehetővé tett egy eposzeit, és meg is követelte azt. A keresztény kozmosz nagy paradoxona az, hogy a földi világ tépettségével és normatív tökéletlenségével, tévelygésbe és bűnbe hanyatlottságával az örök megváltottság, a túlvilági élet örökké jelenvaló theodicaeája áll szemben. Danténak sikerült ezt a kétvilágú totalitást az *Isteni színjáték* merőben eposzeit formájába felfognia, a többi epikus, aki megmaradt ebben a világban, meg kellett, hogy hagyja a transzcendens elemet művésziileg érintetlen transzcen-

denciájában, tehát csupán szentimentálisan megragadott, csupán keresett és az értelem immanenciáját nélkülöző élettotalításokat alkotott: regényeket és nem eposziakat. E regények páratlan volta, álomszerű szépsége és varázslatos kecsessége abban áll, hogy bennük minden keresés csak a keresés látszata, hogy hőseik minden tévelygését megfoghatatlan, formán túli kegy vezérli és biztosítja, hogy bennük a távolság, tárgyi valóságát elveszítve, lebegő-szép ornamenssé és a távolságot legyőző ugrás táncos mozdulattá válik, tehát mindkettő tisztán dekoratív elemé. Ezek a regények tulajdonképpen nagy mesék, mert bennük a transzcendencia nincsen fölfogva, immanenssé téve, a tárgyteremtő, transzcendentális formába fölvéve, hanem megmarad töretlen transzcendenciájában; csak árnya tölti ki dekoratívan az evilági élet hasadásait és szakadékait, változtatja ez élet anyagát – minden igazi műalkotás dinamikus egyneműsége miatt – ugyancsak árnyakból szőtt szubsztanciává. A homéroszi eposzokban az élet tisztán emberi kategóriájának mindenhatósága átfogta mind az embereket, mind az isteneket, és ez utóbbiakat tisztán emberi lényekké tette. Emitt ugyanilyen mindenhatósággal uralkodik a megfoghatatlan, isteni elv az emberélet és az emberélet önmagán túlmutató kiegészítésre szorultsága fölött; ez a síkszerűség elveszi az emberek reliefjellegét, merő felületté változtatja őket.

Az egész megformált kozmosznak ez a biztosított és lekerekített irracionalitása Isten derengő árnyát démonikusnak tünteti fel: ennek az életnek a perspektívájából Isten nem fogható föl és nem helyezhető el, tehát nem nyilatkozhat meg Istenként; és az evilági életre szabott megformálás miatt nem lehet, mint Danténál, Istenből kiindulva

föllelni és fölmutatni az egész lét konstitutív egységét. A lovagregények, amelyek ellenében a *Don Quijote*, polémiaként és paródiaként, létrejött, elveszítették ezt a transzcendens vonatkozást, és ennek az érületnek az elvesztése után – hacsak nem lett az egész világból ironikusan szép, tiszta játék, mint Ariostónál – a titokzatos és mesés felszínnek szükségképpen valamiféle banális felszínességgé kellett válnia. E trivialitás írói kritikájában Cervantes megleti az utat e formatípus történetfilozófiai forrásaihoz: az eszme szubjektíven meg nem ragadható, objektíven biztosított léte szubjektíven világos és fanatikusan fogva tartott, ám az objektív vonatkozást nélkülöző létté változott; az isten, aki az őt befogadó anyag alkalmatlansága miatt csupán démonként jelenhetett meg, valóban démonná vált, aki a gondviselés által elhagyott, a transzcendentális tájékozódást nélkülöző világban eljátszani merészeli Isten szerepét. És a világ, amelyet elképzelsz,²⁶ ugyanaz, mint amelyet Isten korábban veszedelmes, ám csodálatos varázskertté változtatott át, csakhogy ez a gonosz démonok által prózává varázsolt világ most arra áhítózik, hogy a hívő hősiesség visszaváltoztassa; amitől a mesevilágban óvakodni kellett, nehogy megszűnjék a kegyes elvarázsoltság, itt pozitív tette válik, harccá a mesevalóság létezéssel bíró, csupán egyetlen megváltó szóra váró paradicsomáért.

A világirodalomnak ez az első nagy regénye tehát annak a kornak kezdetén áll, amikor a kereszténység istene kez-

²⁶ *Und die Welt, die er meint* – a mondat a kézirat tanúsága szerint (külön lapon szereplő) beszúrás, a névmás utalása talán emiatt nem teljesen egyértelmű: a magyar fordítás korábbi változatának értelmezésében: „A világ, amelyet Cervantes elképzelsz”, de a nyelvi szerkezet kézenfekvőbbé teszi, hogy az *er* az Isten szerepét eljátszani merészeli démon.

di elhagyni a világot; amikor az ember magányossá válik, és csak saját, sehol sem honos lelkében képes értelmet és szubsztanciát találni; amikor a világ elszabadul a jelenvaló túlvilágba vetett paradox horgonyáról, és immanens értelemnélkülisége prédájává válik; amikor a fennálló hatalma – az immár pusztá létté lefokozott utópikus kötelékek által fokozva – hallatlan méretűvé növekszik, és dühödtt, látszólag céltalan harcot folytat a keletkező, még felfoghatatlan, az önleplezésre és a világ áthatására képtelen erők ellen. Cervantes az utolsó, nagy és kétségbeesett misztika korában élt, amikor az elmerülő vallás fanatikus kísérletet tett arra, hogy önerejéből megújuljon; a misztikus formákban keletkező új világmegismerés korszakában; a valóban átélt, de már céljukat veszített, kereső és kísértő okkult törekvések idején. A szabadjára eresztett démonia korszaka ez, és noha még állt az értékek rendszere, az értékek nagy öszszezavarodásának a kora. És Cervantes, a hívő keresztény és naiv-lojális hazafi, művészként e démoni problematika legmélyebb lényegére tapintott rá: hogy a legtisztább hősiesség groteszkké, a legszilárdabb hit tébollyá kell váljon, ha a transzcendentális honába vezető utak járhatatlanná váltak: hogy a legigazibb, leghősiesebb szubjektív evidenciának nem szükségképp felel meg valamiféle valóság. A történelmi folyamat, az idő múlásának mély melankóliája szól abból, hogy örök tartalmak és örök magatartások elveszítik értelmüket, ha idejük lejár; hogy az idő túlléphet valamin, ami örök. A bensőség első nagy harca ez a külső élet prózai alávalósága ellen, és az egyetlen harc, amelyben sikerült neki nemcsak folt nélkül kikerülni az ütközetből, hanem még győztes ellenfelét is önmaga diadalmas, noha persze önironikus költészetének ragyogásával övezni.

A *Don Quijote*, mint egyébként csaknem minden igazán nagy regény, típusának egyetlen jelentős objektivációja kellett, hogy maradjon. Költészetnek és iróniának, fennköltségnek és groteszknak, isteniségnek és monomániának ez az egymásba játszása olyan erősen kötődött a szellem akkori állapotához, hogy a szellemi szerkezetnek ugyanez a típusa más korokban másként kellett, hogy jelentkezzen, és soha többé nem lehetett epikailag ugyanilyen jelentékeny. A kalandregények, amelyek pusztán művészi formáját vették át, éppen olyan eszme nélkülivé váltak, mint közvetlen elődei, a lovagregények. Ezek is elvesztették az egyetlen termékeny, a transzcendentális feszültséget, és vagy merőben társadalmi feszültséggel pótolták, vagy az öncélú kalandvagyban találták meg a cselekmény mozgató elvét. Mindkét esetben lehetetlen volt – az írók olykor valóban nagy tehetsége ellenére is – elkerülni a merő trivialitást, azt, hogy a nagy regény mindjobban közeledjék és végül elérkezzék a lektúrhöz. A világ egyre fokozódó prózaivá válásával, az aktív démonok távozásával – akik mindinkább átadták a harcteret egy megformálatlan tömeg mindenfajta bensőséggel szemben tanúsított érzéketlen ellenállásának – a lélek démonikus beszűkülése számára a következő dilemma keletkezik: vagy föl kell adnia minden kapcsolatot az „élet” nevezetű komplexussal, vagy ki kell tépnie az egyenesen a valódi eszmevilágba eresztett gyökereit.

Az előző úton járt a német idealizmus nagy drámája. Az elvont idealizmus elveszített minden kapcsolatot az étellel, ha az mégoly inadekvát volt is; a dráma tiszta lényegi szférájára volt szüksége, hogy kivergődjön subjektivitásából, és a harcban és bukásban igazolja magát: a bensőség és a világ cselekvése már oly roppant mértékben

ment el egymás mellett, hogy ezt csak egy külön az összeillesztésük céljából konstruált drámai valóságban lehetett totalitásként megformálni. Kleist művészileg oly jelentős kísérlete, a *Koblbaas Mibály* mutatja, hogy az akkori világhelyzetben a hős pszichológiájának mennyire merőben egyéni patológiává, az epikus formának pedig mennyire novellisztikussá kellett válnia. Ebben, mint minden drámai megformálásban, el kell tűnnie a fennkölttség és a groteszk mély egymásba játszásának, és át kell engednie a teret a tiszta fennköltségnek: a monómánia poentírozottsága és az elvontság túlfeszítése olyan nagymérvű – az idealizmus szükségképpen egyre hígabb, tartalmatlanabb lesz, egyre inkább „idealizmus általában” –, hogy az alakok szorosan az önkéntelen komikum határán botorkálnak, és a legcsekélyebb kísérlet is, hogy ironikusan fogják föl őket, a fennköltséget fölszámolva mindenképp sajnálatosan komikus figurákká változtatná őket. (Brand, Stockmann és Gregers Werle e lehetőség elrettentő példái.) Ezért él Don Quijote legtörvényesebb születésű unokája, Posa márki, teljesen más formában, mint ősapja, s e két, egymással oly mélyen rokon lélek művészi sorsproblémájának nincsen semmiféle közös vonása.

Ha azonban a lélek beszűkülése merőben pszichológiai valami, ha a lélek minden látható kapcsolatot elveszített az eszmék világának létével, akkor az a képessége is elveszett, hogy epikus totalitást hordozó középponttá váljék; az ember és a külvilág viszonyának meg nem felelése intenzitás tekintetében tovább fokozódik, ám ahhoz a tényleges meg nem feleléshez, amely a *Don Quijoté*ban csak egy állandóan megkövetelt és megkövetelendő, lenni-kellő megfelelés groteszk ellenpárja volt, itt még az eszmei meg nem fe-

lelés is járul: az érintkezés merőben periferikussá vált, az így megalkotott ember pedig szükséges mellékszereplővé, aki díszíti és segít kiépíteni a totalitást, de mindig csupán építőkö, sohasem középpont. Ebből a helyzetből az a művészi veszély adódik, hogy az immár keresendő középpont valamiféle értékhangsúlyos és mély értelmű, de az élet immanenciáját mégsem transzcendáló dolog kell legyen. A transzcendentális beállítottság megváltozásának tehát az a művészi következménye, hogy a humor forrása már nem ugyanaz, mint a költészeté és a fennköltségé. A groteszkül megformált emberek vagy az ártatlan komikum szintjére alacsonyodnak le, vagy lelkük beszűkülése, minden mást semmibe vevő összpontosítása a létezés egyetlen pontjára, amelynek viszont már semmi köze sincsen az eszmék világához, szükségképpen a tiszta démoniáig sodorja őket; a rossz elv vagy a merő eszmenélküliség – bár humorosan kezelt – képviselőivé teszi őket. A művészileg legfontosabb alakoknak ez a negativitása valamiféle pozitív ellensúlyt követel, és – a modern humorisztikus regény legnagyobb balszerencséjére – ez a „pozitívum” csak egyfajta polgári tisztesség objektívációja lehetett. Mert e „pozitívumnak” az eszmék világára való igazi vonatkozása szükségképpen fölrobbantaná az értelem életimmanenciáját s ezzel a regényformát; hiszen Cervantes is (és követői közül esetleg Sterne) éppenséggel csak a fennköltségnek és a humornak, a lélek beszűkülésének és a transzcendenciával való kapcsolatnak az egysége révén hozhatta létre az immanenciát. Itt a művészi oka annak, hogy Dickens humoros alakokban oly végtelenül gazdag regényei végül is olyan laposnak és nyárspolgárinak tűnnek: az a kényszerűség ugyanis, hogy egy, a mai polgári társadalommal belsőleg konfliktusmen-

tesen kiegyező emberiség ideáltípusait formálja meg hősökként, és költői hatásuk kedvéért az ehhez kívánatos tulajdonságokat a költészet kétes, kényszeredett vagy számukra inadekvát ragyogásába burkolja be. Minden valóság szerint ezért maradt töredék Gogol műve, a *Holt lelkek*: Csicsikov művészileg oly szerencsés és termékeny, de „negatív” alakja számára eleve lehetetlenség volt „pozitív” ellensúlyt találni; és annak az igazi totalitásnak a megteremtéséhez, amelyet Gogol epikus érzülete megkívánt, feltétlenül szükséges volt valami ilyesfajta kiegyenlítés: nélküle a regény nem tehetett volna szert epikus objektivitásra, epikus valóságra, meg kellett volna maradnia szubjektív aspektusnak, satírának vagy pamfletnek.

A külső világ olyan kizárólagosan konvencionálissá vált, hogy minden, mind a pozitívum, mind a negatívum, mind a humoros, mind a költői kizárólag ezen a szférán belül játszódik le. A démonian humoros nem más, mint a konvenció bizonyos oldalainak eltorzított túlhajtása, vagy immanens, és ezért ugyancsak konvencionálisnak megmaradó tagadása, illetve leküzdése; a „pozitívum” pedig a konvencióval való kiegyezés készsége, a szerves élet valamiféle látszata a konvenció által pontosan megszabott határokon belül. (Nem szabad összetévesztenünk a modern humorisztikus regénynek ezzel a történetfilozófiai-lag-materiálisan meghatározott konvencionálisával a konvenció forma megkövetelte s ezért időtlen jelentését a drámai komédiában. A társadalmi élet konvencionális formái ez utóbbi számára csupán formális-szimbolikus záródíszei az intenzíven lekerékített, drámai lényegszférának. Az, hogy a nagy komédiák végén a leleplezett képmutató és gonosztevő kivételével az összes főszereplő

sorra házasodik, éppúgy merőben szimbolikus szertartás, mint a hősök halála a tragédia befejezésekor: egyik sem más, mint érzékletes határkő, a drámai forma szoborszerű lényegisége által megkövetelt éles kontúr. Jellemző, hogy a konvenció élet- és epikabeli megerősödésével a komédiák mindinkább szakítanak a konvencionális befejezéssel. *Az eltört korsó* és *A revizor* még élhet a leleplezés régi formájával, ám a *Parisienne* – hogy Hauptmann vagy Shaw komédiáiról ne is szóljunk – már éppen olyan körvonalatlan és lezáratlan, mint az egykorú, halál nélkül befejeződő tragédiák.)

Balzac teljesen más úton indult el a tiszta epikus immanencia felé. Számára az itt jellegzetes, szubjektív-pszichológiai démonia merőben végső valami: elve minden lényeges, epikus tetteben objektíválódó emberi cselekvésnek; e démoniának az objektív világhoz való inadekvát viszonya a végső intenzitásig fokozódik, ám ezt a fokozást tisztán immanens ellencsapás éri: a külvilág tisztán emberi világ, és lényegében olyan emberek népesítik be, akik, ha egészen más irányokkal és tartalmakkal is, de hasonló szellemi szerkezetet mutatnak. Így ez a démoni inadekvátság, a lelkek egymást fatálisan elkerülő cselekvéseinek eme végtelen sora a valóság lényegévé válik; létrejön a sorsok és a magányos lelkek összegubancolódásának az a furcsa, végtelen és áttekinthetetlen forгатaga, amely e regényeket egyedülállóvá teszi. Az anyagnak ez a paradox, elemeinek szélsőséges különeműségéből keletkezett egyneműsége megmenti az értelem immanenciáját. Az elvont, rossz végtelenség veszélyét megszünteti az események nagyfokú novellisztikus koncentrációja és ily módon elért, igazi epikus jelentékenysége.

De a formának ez a végső győzelme csak minden egyes elbeszélés, nem pedig az *Emberi színjáték* egésze számára van kivívva. Igaz, az előfeltételei megvannak: mindent átfogó anyagának nagyszerű egysége. És ez az egység nem is csak hogy megvalósul az alakoknak az elbeszélések végtelen káoszában való újrakölépései és -alámerülései jóvoltából, hanem olyan megjelenésmódra tesz szert, amely teljesen egybevág ennek az anyagnak a legbelső lényegével: a kaotikus, a démoni irracionalitás megjelenésmódjára; és ennek az egységnek a tartalmi teljesülése az igazi nagyepika tartalmi teljesülése: egy világ totalitása. Am ez az egység végső soron mégsem tisztán formából született egység: ami az egészet csakugyan egésszé teszi, az mégis csupán egy közös életalap hangulatszerű élménye és az a fölismerés, hogy ez az élmény a mai élet lényegét ragadja meg. Csak az egyes van epikusan megformálva, az egész csupán össze van illesztve; a rossz végtelenség, amelyen minden rész föllükkerkedett, az egész mint egységes epikus megformálás ellen fordul: totalitása olyan elveken nyugszik, amelyek az epikus formához képest transzcendensek, hangulaton és megismerésen, nem pedig cselekményen és hőskönn, s ezért nem lehet önmagában befejezett és lekerekített. Az egész szemszögéből nézve egyetlen rész sem rendelkezik a létezés valódi, szerves szükségszerűségével, bármelyik hiányozhatna, és az egésznek nem lenne semmi hája, számtalan új rész jöhetne még hozzá, és semmiféle belső teljesség sem utasítaná el immáron feleslegesként őket. Ez a totalitás egy olyan életösszefüggés sejtelve, amely nagy lírai háttérként válik érzékelhetővé minden egyes elbeszélés mögött; ez az életösszefüggés nem problematikus és nem súlyos harcok vívmánya, mint a nagy regényeké,

hanem – a maga lírai, az epikumot transzcendáló mivoltában – naiv és problémátlan, ám az, ami regénytotalitásként elégtelenné teszi, még kevésbé engedi meg azt, hogy világot epopeiaként konstituálja.

Mindezeknek a megformálási kísérleteknek az esetében közös a pszichológia statikussága, a lélek beszűkülése elvont aprioriként megváltoztathatatlanul adott. Ezért volt természetes, hogy a tizenkilencedik századi regény, a maga hajlandóságával a pszichológiai mozgalmasságra és pszichologisztikus föloldásra, egyre inkább eltávolodott ettől a típustól, és ellenkező irányokban kereste a lélek és a valóság meg nem felelésének okait. Csupán egyetlen nagy regény, Pontoppidan *Szerencsés Pétere* tesz kísérletet arra, hogy központivá tegye, és mozgásban, fejlődésben ábrázolja ezt a lelki szerkezetet. Ezzel a kérdésfeltevéssel egy egészen újfajta kompozíció született: a kiindulópont, a szubjektum teljesen biztos kötődése a transzcendens lényeghez, végcélá vált, a lélek démonikus törekvése pedig, hogy a lelket mindentől tökéletesen elválassa, ami nem felel meg ennek az aprioritásnak, valóságos törekvéssé. Míg a *Don Quijoté*-ben minden kaland oka a hős belső biztonsága és a világ ezzel szemben tanúsított inadekvát magatartása volt, úgy, hogy a démonikus pozitív, ösztönző szerephez jutott, itt az ok és a cél egysége rejtve marad, a lélek és a valóság meg nem felelése talányossá és látszólag teljesen irracionálissá válik, mert a lélek démonikus beszűkülése csak negatívan jelentkezik, abban, hogy a léleknek mindent, amit megszerzett, el kell ejtenie, hiszen egyik sem „az”, amire szüksége van, hiszen mindegyik otrombább, empirikusabb, életszerűbb, mint aminek a keresésére fölkerekedett. Míg ott az élet körforgásának ki-

teljesedése ugyanannak a kalandnak a tarka ismétlődése és a totalitás mindent magába foglaló középpontjává terebélyesedése volt, itt az élet mozgása egyértelmű és meghatározott iránnyal rendelkezik: a tisztán önmagához érkezett lélek tisztasága felé tart, mely lélek megtanulta saját kalandjaiból, hogy csak ő maga felelhet meg – merev magába zártságában – saját legmélyebb, mindenben uralkodó ösztönének; hogy a valóság fölött aratott minden győzelem vereség a lélek számára, mert belefojtja a lényegtől való idegenségbe; hogy a valóság egy-egy meghódított darabjáról való minden lemondás valójában győzelem, egy lépés illúziótlanná vált önmaga meghódítása felé. Pontoppidan iróniája ezért abban rejlik, hogy hőstét mindenütt győzni hagyja, ám a hőst egy démoni erő arra kényszeríti, hogy mindent, amit kivívott, értéktelennek és talminak lásson, s abban a pillanatban, hogy megszerezte, veszni hagyjon. És a különös belső feszültség abból keletkezik, hogy ennek a negatív démoniának az értelme csak legvégül, a hőson úrrá lett rezignációban tárulhat fel, hogy az egész életet az értelem immanenciájának retrospektív tisztaságával ajándékozta meg. E befejezés világossá vált transzcendenciája és ennek a lélekkel való prestabilizált harmóniája, amely itt láthatóvá válik, a szükségszerűség fényét veti minden korábbi zűrzavarra, sőt felőlük nézve megfordul a lélek és a világ mozgásviszonya: úgy látszik, mintha a hős mindvégig változatlan maradt volna, és mint ilyen önmagában nyugodva mozdulatlanul szemlélte volna az események vonulását; mintha az egész cselekmény csupán abból állt volna, hogy egy kéz félrehúzta a fátylakat, amelyek e lelket eltakarták. A pszichológia dinamikus jellegéről kiderül, hogy pusztán látszólagos dinamika, de – és ez Pontoppidan

mesteri tudásáról árulkodik – csak az után, hogy a pszichológia a maga látszólagos mozgásával lehetővé tette beutaznunk egy mozgalmas és eleven életttotalitást. Ebből ered e mű elszigeteltsége a modern regények között; a régiekre emlékeztető szigorú cselekményessége, mindenfajta üres pszichológiától való önmegtartóztatása; és hangulatilag: az a nagy távolság, mely a rezignációt mint e regény végső érzületét más egykorú művek kiábrándult romantikájától elválasztja.

2.

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 szembeszegezett elvont aprioriról van szó, amely tettekben akar megvalósulni, és amelynek a külvilággal való konfliktusai alkotják a cselekményt, hanem egy olyan, önmagában többé-kevésbé zárt, tartalmilag telített, merőben bensőséges valóságról, amely versenyre kel a külsővel, saját, gazdag és mozgalmas élete van, s az, spontán magabiztossággal, önmagát tartja az egyetlen igazi valóságnak, a világ lényegének, és az ő meghíusult kísérlete, hogy ezt az azonosítást megvalósítsa, szolgál az irodalmi mű tárgyaként. Itt tehát konkrét, minőségi és tartalmi aprioriról van szó a külvilággal szemben, két világ harcáról, nem pedig a valóságnak az általában vett apriorival 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, cselekvéssé kellett válnia, konfliktusba kellett kerülnie a külvilággal, a kitérés lehetősége itt mintha nem volna eleve kizárva. 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 a passzivitás egyfajta hajlama van jelen, hajlam, inkább kikerülni, mintsem vállalni a külső konfliktusokat és harcokat; hajlam, mindent, ami a lelket éri, magában a lélekben intézni el.

Persze: ebben a lehetőségben rejlik ennek a regényformának a döntő problematikája, az epikus szimbólumalkotás elveszte, a formának hangulatok és hangulatokról szőtt reflexiók ködös és megformálatlan egymásutánjában való feloldódása, az érzékileg megformált cselekmény pszichológiai elemzéssel pótlódása. Ezt a problematikusságot még tovább fokozza, hogy az a külvilág, amely ezzel a bensőséggel érintkezik, kettejük viszonyának megfelelően, teljesen atomizált vagy alakatlan, de mindenesetre bármiféle értelemről mentes kell, hogy legyen. Teljesen a konvenció uralma alatt álló világ ez, a második természet fogalmának igazi beteljesülése: értelemről idegen törvényszerűségek foglalta, amelyekről képtelenség utat találni a lélekhez. Ezáltal viszont a társadalmi élet valamennyi képződményszerű objektivációja szükségképpen elveszíti minden jelentőségét a lélek számára. Még azt a paradox jelentőségüket sem tarthatják meg, hogy végső lényegi magvuk lényegtelenisége ellenére is az események szükségzerű színhelyeül

és érzékelhetővé tételére szolgálnak; a foglalkozás elveszíti minden fontosságát az egyén belső sorsa szempontjából; a házasság, a család és az osztály pedig az egyének egymáshoz való viszonyainak sorsa szempontjából. Don Quijote elképzelhetetlen volna a lovagi rendhez tartozása, szerelme pedig a hódolat trubadúri konvenciója nélkül; az *Emberi színjáték*ban az emberek démonikus megszállottsága koncentráliódik és objektiválódik a társadalmi élet képződményeiben, s még ha ezek Pontoppidan regényében a lélek számára lényegtelenként lepleződnek is le, éppen a körülöttük dúló harc – lényegtelenségük belátása és az elvetésükért vívott küzdelem – alkotja az élet folyamatát, amely kitölti a mű cselekményét. Itt azonban minden ilyen összefüggés eleve megszűnt. Mert a bensőség teljesen önálló világgá emelése nem csupán lelki tény, hanem döntő értékítélet a valóság fölött: a szubjektivitásnak ez az ön-elégültsége a legkétségbeesettebb önvédelem, a külvilágbeli megvalósulásáért való mindennemű, már *a priori* kitalátalannak és csupán lealacsonyodásnak tekintett harc feladása.

Ez az állásfoglalás a líraiság olyan szélsőséges fölfokozódása, hogy már a tisztán lírai kifejezésre sem alkalmas. Mert szimbólumai számára a lírai szubjektivitás is meghódítja a külvilágot, és ha ez a külvilág maga teremtette külvilág is, ő az egyedül lehetséges külvilág; a lírai szubjektivitás sohasem áll szemben bensőségként, polemikusan-elutasítóan a hozzárendelt külvilággal, sohasem menekül önmagába, hogy azt elfelejtse, hanem önkényesen hódítva töredékeket ragad ki ebből az atomizált káoszából, és – mindenestül feledtetve származásukat – 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: a 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 a közvetítésükkel; tehát az, hogy – ha problematikusan és paradoxul is – mégis pozitívan vonatkoznak a külvilágra. Öccellá válva költőietlenségüknek 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- vagy alárendeltségének hierarchikus kérdése az utópia etikai problémája; az a kérdés, mennyiben igazolható etikailag, hogy a világot jobban is el lehet gondolni, mennyiben épülhet föl erre mint az élet alakításának kiindulópontjára olyan élet, amely önmagában véve kerek, és – mint Hamann mondja – nem hajótörést szenvedett ahelyett, hogy révbe ért volna. Az epikai forma szempontjából ez a probléma a következőképpen fogalmazható meg: vajon a valóság e lezárt korrektúrája képes-e olyan tettekké válni, amelyek a külső sikertől vagy kudarctól függetlenül is igazolják az individuum jogát ehhez a fajta szuverenitáshoz; amelyek nem kompromittálják az őket inspiráló érzületet? Egy olyan valóság tisztán művészi

megalkotása, amely megfelel ennek az álomvilágnak, vagy legalább jobban illik hozzá, mint a ténylegesen meglevő, csupán látszólagos megoldás. Mert a lélek utópikus vágya csak akkor törvényes születésű utópikus vágy, csak akkor méltó arra, hogy egy világ megformálásának középpontja legyen, ha egyáltalán nem beteljesíthető a szellem jelenlegi állása mellett, vagy, amivel ugyanezt mondjuk, egy jelenleg elképzelhető és megformálható, elmúlt vagy mítikus világban. Ha a beteljesülés világa föllelhető, az azt bizonyítja, hogy az elégedetlenség a jelennel csupán annak külső formái ellen irányuló artistikus akadémikuskodás volt, dekoratív vonzódás olyan korokhoz, amelyek nagyszabásúbb vonalvezetést vagy tarkább színpompát tesznek lehetővé. Ez a vágy persze teljesülhet, beteljesülése azonban a megformálás eszmenélküliségben kifejeződő belső ürességét is fölmutatja, ahogy például Walter Scott oly jól elbeszél regényeiben válik nyilvánvalóvá az üresség. 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 gesztus és lélek, külső ügyesség és belső sors között. A *Salammbó* vagy C. F. Meyer (kétségtelenül novellisztikusan felépített) regényei jellegzetes példák erre. Az esztétikai probléma, a hangulat és a reflexió, a lirizmus és a pszichológia igazi epikai kifejezőeszközzé válása ezért az etikai alapp probléma, a szükségyszerű és a lehetséges tett kérdése körül összpontosul. Az ilyen lelki szerkezettel rendelkező embertípus lényege szerint inkább szemlélődő, mint cselekvő: epikus megformálása tehát az elé a probléma elé kerül, hogy ez

az önmagába való visszahúzódás vagy a habozó, rapszodikus cselekvés hogyan alakulhat mégis tettekké; az epikus megformálás feladata az, hogy megformálva föltárja 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 akadályá: 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 esetében. A dezillúziós romantika hangulata az, ami ezt a lirizmust hordozza és táplálja. A lenni-kellő túlságosan is kívánatos volta az étellel összevetve 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 föloldhatatlan összefonódása; az az evidencia, hogy a kudarc szükségképpen következik ennek az utópiának a saját belső szerkezetéből, hogy ez, legyen bár lényege szerint a legkülönb és értékét tekintve a legmagasabb rendű, 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 individuum belső fontossága elérte történelmi csúcspontját: már nem transzcendens világok hordozójaként jelentős, mint az elvont idealizmusban, hanem kizárólag önmagában hordja értékét, sőt mintha a lét értékei csak szubjektívan átélte jellegükből, az individuum lelke számára való jelentőségükből merítenék érvényességük igazolását.

Si l'arche est vide où tu pensais trouver ta loi,
Rien n'est réel que ta danse:
Puisqu' elle n'a pas d'objet, elle est impérissable.
Danse pour le désert et danse pour l'espace.

*Henri Franck*²⁷

A szubjektum e mértéktelen fölemeltetésének az az előfeltétele és az ára, hogy le kell mondania mindennemű szerepről a külső világ alakításában. A dezillúziós romantika nemcsak időbelileg és történelmileg követi az elvont idealizmust, hanem fogalmilag is az örökös, az apriorisztikus utópizmus történetfilozófiailag rákövetkező foka: ott a valóság nyers ereje agyonnyomta az individuumot, a valósággal szembeszögezett utópikus követelés hordozóját; itt ez a vereség a szubjektivitás előfeltétele. Ott a harcias bensőség hősiessége nőtt ki a szubjektivitásból; itt az ember a költőéhez hasonló átélésre és életalakításra való belső lehetősége jóvoltából válik alkalmassá arra, hogy az irodalmi mű hőse, központi alakja legyen. Ott a külső világot az eszmények mintájára kellett volna újjáteremteni; itt egy önmagát költészetként beteljesítő bensőség azt követeli a külvilágtól, hogy az önmaga alakításának anyagául adja oda magát neki. A romantikában tudatossá válik mindennemű, a valósággal szembeszegülő aprioritás költői volta: a transzcendenciától elvágott én önmagában

²⁷ Ha üres az égbolt, ahol – azt hitted – megtalálod törvényedet,
Semmi sem valódi, csak a táncod:
Mivel nincs tárgya, elpusztíthatatlan.
Táncolj a pusztaságnak, és táncolj a térnek.

(Eörsi István fordítása)

ismeri föl minden lenni-kellő forrását, és – szükségszerű következményként – magát tekinti megvalósulása egyedül méltó anyagának. Az élet költészetté válik, ezáltal viszont az ember egyszerre válik saját élete költőjévé és ennek az életnek mint létrejött műalkotásnak a szemlélőjévé. Ezt a kettősséget csak lírailag lehet megformálni. Mihelyt belehelyezik valamiféle összefüggő totalitásba, nyilvánvalóvá válik a szükségszerű kudarca: a romantika szkeptikussá, csálódottá és kegyetlenné válik önmagával és a világgal szemben: a romantikus életérzés regénye a dezillúziós költészet regénye. Az a bensőség, amely előtt a tettekben való megnyilatkozás minden útja lezárult, befelé torlódik föl, de mégsem tud soha végérvényesen lemondani arról, amit mindörökké elveszített; mert még ha ő maga szeretne is lemondani, az élet megtagad tőle minden efféle beteljesülést: harcokat kényszerít rá, és velük elháríthatatlan verebéseket, amelyeket a költő előre lát, a hős előre érez.

Ebből a tényállásból egyfajta romantikus mértéktelenség nő ki minden irányban. Mértéktelenül egyedüli lényegszerűséggé emelik a tiszta lelkiség belső gazdagságát, és hasonlóan mértéktelen kérlelhetetlenséggel mutatják föl létezése jelentéktelenségét a világ egészében; a mértéktelenségig fokozzák a lélek elmagányosodását, minden támasztól és köteléktől elvágott voltát, egyúttal kíméletlenül rávilágítanak arra, hogy a léleknek ez az állapota éppen ettől a világalállapottól függ. Kompozicionálisan a kontinuitás maximumára törekszenek, mert csak a semmiféle külső dolog által át nem tört szubjektivitásban van létezés; a valóság viszont teljesen különemű töredékekre hullik szét, melyek még elszigetelten sem rendelkeznek a létezés érzékileg önálló érvényével, mint a *Don Quijote* kalandjai.

Valamennyien csak az átélő hangulat kegyelméből élnek, ám az egész ezt a hangulatot a maga reflexív semmisségében leplezi le. Így hát itt mindent tagadni kell, mert minden igenlés felszámolja az erők lebegő egyensúlyát: a világ igenlése az eszme nélküli nyárspolgáriságnak, a valósággal való érzéketlen kiegyezni-tudásnak adna igazat, és olcsó, könnyed szatírárt eredményezne; a romantikus bensőség egyértelmű igenlése pedig feltétlenül valamiféle hiún tetszelgő, önmagát frivolán imádó, lírai pszichologizálásban való formátlan tobzódást hozna létre. De a világmegformálás e két elve túl ellenségesen különmemű ahhoz, hogy egyidejűleg igenelhetők legyenek, miként azokban a regényekben, amelyek rendelkeznek az eposziához való transzcendálás lehetőségével; együttes tagadásuk, a megformálás egyetlen adott útja viszont megújítja és megnöveli ennek a regénytípusnak az alapvető veszélyét: a forma vigasztalan pesszimizmusban való önfeloldását. A kifejezőeszközként uralkodó pszichológia szükségszerű következménye: minden feltétel nélkül bizonyos emberi érték fölbomlasztása, végső semmisségének föltárása; a hangulat uralmának éppily szükségszerű következménye pedig: a tehetetlen gyász az önmagában lényeg nélküli világ felett, a romlásnak indult felszín hatástalan és monoton ragyogása; ezek ennek a tényállásnak a tisztán artistikus aspektusai.

Minden formának pozitívna kell lennie valahol, hogy formaként szubsztanciát kapjon. A regény paradoxonjának fölöttébb kérdéses mivolta abban mutatkozik meg, hogy az a világhallapot és az az emberfajta, amely a leginkább eleget tesz a regény formai követelményeinek, amelynek a számára a regény az egyetlen megfelelő forma, szinte megoldhatatlan feladatok elé állítja a megformálást. Ja-

cobsen dezillúziós regénye, amely csodálatos lírai képekben fejezi ki a gyászt afölött, hogy „oly sok értelmetlen finomság van e világon”, széthullik és szertefoszlik; és az írónak az a kísérlete, hogy Niels Lyhne hősie ateizmusában, szükségszerű magányának bátor vállalásában valamiféle kétségbeesett pozitivitást találjon, a műhöz képest kívülről odaráncigált mentőkötélként hat. Mert ez az élet, amelynek művé kellett volna válnia, és rossz töredékké vált, a megformálás során tényleg törmelékheggyé válik; a dezillúzió kegyetlensége csupán arra képes, hogy a hangulatok lirizmusát megfossa értékétől, de az embereknek és az eseményeknek nem ajándékozhatja a létezés szubsztanciáját és súlyát. Élvezet és keserűség, gyász és gúny szép, de árnyszerű keveréke marad, de nem lehet egység; képek és aspektusok halmaza, de nem élettotalitás. És Goncsarov kísérletének, hogy Oblomov nagyszerűen, helyesen és mélyen meglátott figuráját egy pozitív kontrasztalak segítségével állítsa bele egy totalitásba, ugyancsak kudarcot kellett vallania. Hiába talált az író ennek az emberfajtának a passzivitására olyan mellbevágóan érzékletes képet, mint Oblomov örökös, tehetetlen ágyban fekvése. Az oblomovi tragikum mélységéhez képest, ahol is a hős közvetlenül és kizárólag legbenső valóságát éli, ám a legkisebb külső valósággal is nyomorultul kudarcot kell hogy valljon, lapos és triviális erős barátjának, Stolznak diadalmas boldogulása, ahhoz azonban elég ereje és súlya van, hogy Oblomov sorsát kisszerűségbe fojtsa: a belső és a külső különműségének az a hátborzongató komikuma, amelyet az ágyban fekvő Oblomov kivált, a tulajdonképpeni cselekmény kezdetekor, a baráti pedagógiai művel és annak sikertelenségével egyre inkább elveszíti megteremtett mélységét és

nagyságát, mindinkább egy eleve elveszett ember közömbös sorsává válik.

Az eszme és a valóság legnagyobb diszkrepanciája az idő: az idő múlása mint tartam. A szubjektivitás legmélyebb és legmegalázóbb öngazolás-képtelensége nem is annyira az eszme nélküli képződmények és emberi képviselőik ellen vívott hiábavaló harcban mutatkozik meg, mint inkább abban, hogy ez a szubjektivitás nem tud ellenállni az idő tehetetlen-folytonos múlásának, hogy lassan, de föltartóztathatatlanul le kell csúsznia a fáradságosan elért csúcspontokról, hogy ez a megfoghatatlan, láthatatlan-mozgó lény fokozatosan megfosztja őt minden birtokától, és – észrevétlenül – idegen tartalmakat kényszerít rá. Ezért, hogy csak az eszme transzcendentális hontalanságának formája, a regény veszi föl konstitutív elveinek sorába a valódi időt, a bergsoni „durée”-t. Hogy a dráma nem ismeri az idő fogalmát, hogy minden dráma alá van vetve a helyesen értelmezett hármas egységnek, ahol is az idő egysége az idő múlásából való kiemelést jelenti, azt más összefüggésben már kifejtettem.²⁸ Igaz, az eposz látszólag ismeri az idő tartamát, gondoljunk csak az *Iliász*- és az *Odüsszeia*-beli tíz évre. Am ennek az időnek éppoly kevésbé van valósága, valódi tartama; nem érinti az embereket és a sorsokat; nincs saját mozgalmassága, és csupán annyi a funkciója, hogy érzékletesen kifejezze valamely vállalkozás vagy feszültség nagyságát. Hogy a hallgató átélje, mit jelent Trója bevétele, mit jelentenek Odüsszeusz bolyongásai, az évek azért szükségesek – ahogy a harcosok nagy száma is, vagy

²⁸ Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*, Franklin-Társulat, Budapest 1911; 2. kiad.: Magvető, Budapest [1978].

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 fölszívdik jellemükbe, Nesztor úgy öreg, ahogy Heléna szép, és Agamemnon hatalmas. Az öregedés és a halál, minden élet fájdalmas fölismerése, persze, az eposzeia embereinek is sajátja, de csak fölismerésként; amit átélnek és ahogy átélik, annak az istenek világának boldog időtlensége jut. A normatív beállítottság az eposzeiát illetően, Goethe és Schiller szerint, a teljességgel elmúlt dolgokkal szemben tanúsított magatartás; az az idő tehát, 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, s csak a modern irodalom teljes dezorientáltsága tűzte ki azt a képtelen feladatot, hogy bárki fejlődésfolyamatokat akarjon, az idő fokozatos múlását akarja drámailag ábrázolni.

Az idő csak akkor válhat konstitutívá, ha megszűnt a transzcendentális honhoz fűző kapcsolat. Ahogy az eksztázis a misztikust olyan szférába emeli, ahol minden tartam és az idő minden múlása megszűnt, ahonnan a misztikusnak csupán teremtményszerű-organikus 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 keresé-

sének kényszere és a megtalálásra való képtelenség alkotja: az idő a pusztán életszerű szervesség ellenállása a jelenvaló értelemnek, az életnek az a törekvése, hogy megmaradjon a saját, teljesen zárt immanenciájában. Az eposziában az értelem életimmanenciája olyan erős, hogy felszámolja az időt: az élet életként vonul be 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 lényegi 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: a költészetnek, a lényeginek el kell múltnia, és végső soron az idő okozza ezt az elsorvadást. Ezért itt minden érték a vesztes fél oldalán található, az pedig, mivel eltűnik, a hervadó ifjúság jellegét ölti, ellenben minden nyersség és eszme nélküli keménység az idő oldalán van. S az önirónia csak mint a győztes erő ellen vívott egyoldalúan lírai harc utólagos helyesbítése fordul az elsüllyedő lényeg ellen: az egy új, immár elvetendő értelem ölti újra a fiatalság attribútumát magára: az eszmény olyasvalaminek mutatkozik, ami csupán a lelki éretlenség állapota számára konstitutív. De a regény a maga egész koncepciójában kell, hogy fonákká 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 azt *a priori* kizárni; ha azonban be kell fogadnia, akkor pozitívvá válik számára: akkor ez az elv nemcsak ellenállásában, hanem tulajdonképpeni létezésében is előfeltétele az érték megvalósulásának.

Mert az idő az élet teljessége, még ha az idő teljessége az élet – és vele az idő – önfelszámolása is. És az a pozí-

tívum, az az igenlés, melyet a regény formája, túl tartalmainak minden vigasztalanságán és gyászán, kimond, nemcsak ama messzi derengő értelem, amely fakó fényben megvilágosul a kudarcot vallott keresés mögött, hanem az élet teljessége, amely éppen a keresés és a harc sokszoros hiábavalóságában nyilatkozik 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 életből azért kellett kiviesznie az értelem immanenciájának, hogy mindenütt egyaránt jelen lehessen. Így az idő válik a regény magasrendű, epikus költészetének hordozójává: az idő könyörtelen létezővé vált, és senki sem képes immár szembe úszni 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 epikusan törvényes születésű, mert tetteket ébresztő és tettekből eredt időélmények: a remény és az emlékezés; olyan időélmények, amelyek egyszersem le is győzik az időt: az élet mint *ante rem* megszilárdult egység együttlátásai és *post rem* együtt látó megragadásai. S ha ez a forma és az őt szülő korok megvannak is fosztva az *in re* naiv-boldog élményétől, ha ezek az élmények szubjektivitásra és merő reflexivitásra vannak is ítélve, az értelem megragadásának teremtő érzését nem lehet eltagadni tőlük; a lényeghez való legnagyobb közelség élményei ők, olyan közelségé, amilyen egy Istentől elhagyott világ életének csak megadathatik.

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 összefüggést és érzékletességet: a valóság egyes töredékei mereven, töredékként és elszigetelten állnak egymás mellett, s a központi alakot sem a személyek számának korlátozása és a középpontra irányuló feszes kompozíció, sem a többiekét felülmúló személyiségének kiemelése nem teszi jelentősé: a hős belső élete éppoly törekeny, mint környezete, és bensősége nem rendelkezik a pátoasz lírai vagy gúnyos hatalmával, hogy szembeszegezhetné ezzel a jelentéktelenséggel. S a tizenkilencedik századnak ez a regényforma egész problematikája szempontjából legtipikusabb regénye anyagának semmitől sem enyhített vigasztalansága folytán mégis az egyetlen, amelyik elérte az igazi epikus objektivitást és ezáltal a megvalósított forma pozitivitását és igenlő energiáját.

Az idő az, ami ezt a győzelmet lehetővé teszi. Gát nélküli és szakadatlan áramlása az egyneműségnek az az egyező elve, amely minden különmemű darabot lecsiszol, és – persze, irracionális és kimondhatatlan – kapcsolatba hoz egymással. Az idő rendez el az emberek tervszerűtlen kavargását, és adja e kavargásnak az önmagából kivirágzó szervesség látszatát: amúgy minden látható értelem nélkül alakok tűnnek föl, és tűnnek le megint, anélkül hogy bár-

miféle értelmet láthatóvá tennének, kapcsolatba lépnek a többiekkel, majd újra megszakadnak ezek a kapcsolatok. De az alakok nem egyszerűen beágyazódnak ebbe az értelemtől 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 föllépése, egy létező és átélt kontinuitásból bukkan föl, s annak a légköre, hogy egy egyszeri és egyedüli életfolyam hordozza őt, fölszámolja élményeinek véletlenszerűségét és azoknak az eseményeknek az 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. Csak épp ez az egész 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. Ám ez az eszme, amely még feltűnőbben mutatja föl az igazi, az emberben eszménnyé vált eszmerendszerek távoliségét, a törekvések kudarcát megszabadítja a száraz vigasztalanságtól: minden történés értelmetlen, törekeny és gyászos, de mindig remény vagy emlék sugározza be. És a remény itt nem az élettől elszigetelt, elvont műalkotás, amelyet megszántságtelenít és bemocskol hajótörése az életben; a remény maga is része annak az életnek, amelyet

– hozzá idomulva, ékesítve – legyőzni próbál, amelyről mégis mindig le kell pattannia. Az emlékezésben pedig ez a szüntelen harc érdekes és megfoghatatlan úttá változik, amelyet azonban elszakíthatatlan szálak kötnek a jelenvaló, az átélt pillanathoz. És ez a pillanat oly gazdag a beléje torkolló és a belőle tovafolyó tartam jóvoltából, amelynek föltorlódásaként a tudatos szemlélet egy pillanatát nyújtja, hogy ez a gazdagság arra is átterjed, ami elmúlt és elvesztett, 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 élettotalitás gazdag és lekerekített beteljesültségévé emelkedik.

Ez a lényegien epikus ebben az emlékezetben. A drámában (és az eposziában) az, ami elmúlt: vagy nem létezik, vagy tökéletesen jelenvaló. Minthogy ezek a formák nem ismerik az idő múlását, nincs bennük minőségi különbség az elmúltak és a jelenvalók megélése között; az időnek nincs változást teremtő ereje, semminek a jelentőségét nem növeli vagy csökkenti. Ez az Arisztotelész által fölmutatott tipikus leleplezési és fölismerési jelenetek formái értelmé: valami pragmatikusan ismeretlen a dráma hősei számára, ám ez a valami egyszerre belép a látóterünkbe, és nekik az ezáltal megváltozott világban másképp kell cselekedniük, mint szándékukban állt. De semmiféle időperspektíva nem halványítja el ezt az újonnan megjelenő tényezőt, az teljesen egynemű és azonos értékű a jelenvalóval. Hasonlóképp, az idő múlása az eposziában sem

változtat meg semmit: Hebbel változatlanul átvehette a *Nibelung-énekből* a merőben drámai feledni-nem-tudást, Kriemhilde és Hagen bosszújának előfeltételét, és az *Isteni színjáték* minden alakjának lelke előtt olyan jelenvalóan áll ott az, ami földi életéből eleven benne, mint a vele beszélő Dante, mint a büntetés vagy a kegyelem helye, ahova megérkezett. A lírai múltélmény számára csak a változás lényeges. A líra nem ismer tárgyként megformált objektumot, amely az időtlenség légiüres terében vagy az idő múlásának atmoszférájában állhatna: a líra az emlékezés vagy a felejtés folyamatát formálja meg, és az objektum csak az élmény indítéka.

Csak a regényben s egyes hozzá közelített epikus formákban szerepel teremtő, a tárgyat megragadó és megváltoztató emlékezés. Ennek az emlékezetnek az igazi epikussága az élet folyamatának átélő igenlésében rejlik. A bensőség és a külvilág kettőssége itt felszámolható a szubjektum számára, ha egész életének szerves egységét úgy pillantja meg, mint eleven jelenének az emlékezésben összetömörített, elmúlt életfolyamból való kinövését. A kettősség leküzdése, tehát a tárgy megragadása és bevonása teszi ezt az élményt az igazi epikus forma elemévé. A dezillúziós regény hangulatszerű pszéudolírája mindenekelőtt abban mutatkozik meg, hogy az emlékező átélésben kivehetően szétválik az objektum és a szubjektum: az emlékezés a jelenvaló szubjektivitás szemszögéből azt a diszkrepanciát ragadja meg, amely a valóságos objektum és a szubjektum által eszményként remélt mintaképe között fönnáll. Ennek a megformálásnak a bántó és kellemetlen volta tehát nem annyira a megformált tartalom vigasztalanságából ered, mint inkább a formában meghagyott disszonanciá-

ból; abból, hogy az élmény objektuma a dráma formatorvényei szerint épül föl, míg az átélő szubjektivitás lírai. Dráma, líra és epika azonban – bármilyen hierarchiában gondoljuk is el őket – nem áll benne tézis, antitézis és szintézis gyanánt valamiféle dialektikus folyamatban, hanem mindegyikük az összes többihez képest teljesen különmű módja a világmegformálásnak. Tehát minden forma pozitivitása saját szerkezeti törvényeinek beteljesítése; az életigenlés, amely mintha hangulatként áradna belőlük, nem más, mint forma követelte disszonanciáik föloldása, saját, forma teremtette szubsztanciájuk igenlése. A regény világának objektív szerkezete különmű, csak a regulatív eszmék által szabályozott totalitásról árulkodik, amelynek értelme csupán föladván van, nem pedig adva. Ezért a személységnek és a világnak az emlékezésben földerengő, de átélt egysége a maga szubjektív-konstitutív, objektív-reflexív jellegében a legmélyebb és legigazibb eszköze a regényforma által megkövetelt totalitás megteremtésének. Ebben az élményben a szubjektum önmagába való hazatérése nyilatkozik meg, ahogy a hazatérés sejtése és követelése szolgál a reményélmények alapjául. Ez a hazatérés kerekít utólag tettekké minden megkezdett, félbehagyott és elejtett dolgot; átélése hangulatában legyőzetik a hangulat lírai jellege, mert a külvilágra, az élet teljességére vonatkoztatják; és a belátás, amely fölfogja ezt az egységet, ez objektumra való vonatkozás jóvoltából kiemelkedik bomlasztó analitikájából: az élet el nem ért és ezért kimondhatatlan értelmének sejtő-intuitív megragadásává, minden tett megvilágosult magjává válik.

A műfaj paradox voltának természetes következménye, hogy az egészen nagy regényekben megvan az eposziához

való transzcendálás egyfajta hajlandósága. Az *Érzelmeik iskolája* az egyetlen igazi kivétel, s ezért a regény formájának leginkább példászerű esete. Ez a hajlandóság a legvilágosabban az idő múlásának és annak a viszonyinak a megformálásában mutatkozik meg, melyben az, az idő, az egész mű művészi középpontjához áll. Pontoppidan *Szerencsés Pétere*, amely valamennyi tizenkilencedik századi regény közül talán a legközelebb áll Flaubert nagy győzelméhez, tartalmilag túlságosan konkrétan és értékhangsúlyosan határozza meg azt a célt, amelynek elérése megalapozza és lekerekíti életteljességét, semhogy ez a teljes, valóban epikus egység visszamenően jöhetne létre a befejezésből. Bár számára is több az út, mint az eszmény elkerülhetetlen megnehezítése; szükséges kerülő, amelynek végigjárása nélkül a cél üres és elvont maradna, és az elérés éppen ezért elveszítené értékét. De az útnak mégis csak erre a meghatározott célra való vonatkozásában van értéke, és az így keletkező érték csak a fölnőtttség értéke, nem pedig magáé a növekedése. Időátélése tehát enyhén hajlik a drámaisághoz való transzcendálásra, az értéken alapuló és az értelemről elhagyott elem ítélkező kettéválasztására, amely ugyan csodálatra méltó érzékkel legyőzetik, amelyek nyomai azonban, mint nem teljesen felszámolt kettőségek, mégsem irthatók ki.

Az elvont idealizmus és az időn túli, transzcendens hazával való bensőséges kapcsolata teszi szükségessé a megformálásnak ezt a módját. Ezért kell e típus legnagyobb művének, a *Don Quijoténak* még erősebben, és pedig formai és történetfilozófiai alapzatából fakadóan, az eposziához transzcendálnia. A *Don Quijote eseményei* csaknem időtlenek, elszigetelt és önmagukban zárt kalandok tarka sorát alkotják, és noha

a befejezés elv és probléma tekintetében lezárja az egészt, mégis csak az egészt koronázza meg, nem pedig a részek konkrét összességét. Ez a *Don Quijote* eposszerűsége, csodálatos, atmoszféramentes keménysége és derűje. Természetesen csak maga a megformált dolog emelkedik ki így az idő múlásából a tisztább régiókba, maga az életalap, amely hordozza, nem időtlen-mitikus, hanem az idő múlásából keletkezett, és minden egyes részlet illetően eredetének nyomait közvetíti. Csakhogy a nem létező, transzcendens hazában élvezett tébolyultan démoni biztosítottság sugarai elűzik e születés árnyait és árnyképeit, s mindent fényük éles körvonalaival rajzolnak körül. Elfeledtetni azonban mégsem képesek őket, hiszen a mű ennek az idő súlyán való egyszeri és egyetlen fölülkerekedésnek köszönheti a legfanyarabb derű és a roppant melankólia megismételhetetlen keverékét. Mint mindenütt másutt, itt sem Cervantes, a naiv költő küzdötte le a forma – számára ismeretlen – veszélyeit, ért el valószínűtlen tökéletességet, hanem a soha vissza nem térő történetfilozófiai pillanat intuitív látnoka. Látomása azon a ponton született, ahol két világekorszak vált el, s ez a látomás felismerte és megértette őket, és a legkuszább, legkilatestalanabb problematikát a teljesen megvilágosodott, teljesen formává vált transzcendencia fénykörébe emelte. Formájának elődei és örökösei, a lovagi epika és a kalandregény, megmutatják e forma veszélyét, amely az eposziához való transzcendálásából, a *durée* megformálására való képtelenségéből ered: a trivialiszt, a szórakoztató irodalom hajlamát. Ez ennek a regénytípusnak a szükségszerű problematikája, ahogy a másik típus, a dezillúziós regény veszélye a széthullás, a formátlanság, mivel nem tud úrrá lenni a túlságosan súlyos és túl erőteljesen létező időn.

3.

A *Wilhelm Meister* esztétikailag is, történetfilozófiaiilag is a megformálás e két típusa között áll: témája a problematikus, az átélt eszménytől vezérelt individuum kibékülése a konkrét, társadalmi valósággal. Ez a kibékülés nem lehet sem beletörődés, sem eleve adott harmónia, hiszen emez csak a modern humorisztikus regény már jellemzett típusához vezetne, csakhogy most az ott szükségszerű rossz játszaná a főszerepet. (Freytag *Tartozik és követelje* iskolapéldája az eszmenéküliség és a költészetellenes elv ilyen objektivációjának.) Az embertípust és a cselekmény szerkezetét itt tehát az a formai szükségszerűség határozza meg, hogy a bensőség és a világ kibékülése problematikus, de lehetséges; hogy súlyos harcok és tévelygések során kell keresni, de mégiscsak megtalálható. Ezért az itt tekintetbe jövő bensőség a két korábban elemzett típus között áll: kapcsolata a transzcendens eszmevilággal laza, mind szubjektíven, mind objektíven föllazult, de a merőben önmagát hordozó lélek nem kerekíti le világát magában teljes vagy teljesnek lenni kellő valósággá, amely posztulátumként és versengő hatalomként lép föl a külső valósággal szemben, hanem a transzcendens rendhez való távolibb, de még meg nem szűnt kötődés jeleként valami vágyat hordoz magában egy evilági haza után, amely megfelel a pozitívumként tisztázatlan, elutasításként egyértelmű eszmenynek. Ez a bensőség tehát egyfelől tágabbá és ezért enyhébbé, képlekenyebbé, konkrétábbá vált idealizmus, másfelől a lélek kibővítése, a léleké, amely cselekvőn, a valóságra hatva, nem pedig kontemplatíván akarja kiélni magát. Így ez a bensőség középen áll az idealizmus és a romantika között,

és, mert kísérletet tesz önmagában e kettő szintézisére és meghaladására, mindkettő elutasítja őt mint kompromisszumot.

Ebből a téma által adott lehetőségből – hogy mód van a társadalmi valóságban cselekvőleg megnyilatkozni – az következik, hogy a külvilág tagozódása, a foglalkozás, a rend, az osztály stb. mint a társadalmi cselekvés szubsztrátuma döntő jelentőségű az itt tekintetbe jövő embertípus számára. Az emberekben élő és tetteiket meghatározó eszménynek ezért az a tartalma és célja, hogy a társadalom képződményeiben kötődéseket és beteljesüléseket találjon a lélek legbenseje számára. Ezzel azonban, legalábbis posztulátumszerűen, megszünik a lélek magányossága. Ez a megnyilatkozni tudás emberi és belső közösséget, megértést és együttműködési képességet feltételez az emberek között, éspedig a lényegét illetően. Ez a közösség azonban sem nem a társadalmi kötöttségekben való naiv, magától értetődő begyökerezettség és az összetartozás ebből eredő természetes szolidaritása (mint a régi eposzeiákban), sem nem valamiféle misztikus közösségelmény, amely a magányos individualitást mint ideiglenes, megdermedt és bűnös valamit elfelejti, és maga mögött hagyja a megvilágosodás hirtelen felvillanó fénye láttán, hanem korábban magányosan és makacsul önmagukra korlátozott személyiségek kölcsönös lecsiszolódása és egymáshoz szokása; gazdag és gazdagító rezignáció gyümölcse, egy nevelődési folyamat megkoronázása, kivívott és kiharcolt érettség. Ennek az érettségnek a tartalma annak a szabad emberiségnek az eszménye, amelyik a társadalmi élet minden képződményét az emberi közösség szükséges formájaként fogja föl és igenli, ugyanakkor azonban csak alkalmat látja

bennük, hogy az életnek ez a lényegi szubsztanciája megnyilatkozhassek, tehát nem a maguk állami-jogi, merev önmagukért-valóságában fogadja el őket, hanem mint rajtuk túlmutató célok szükséges eszközeit. Az elvont idealizmus hősiessége és a romantika tiszta bensőségessége ezért viszonylagosan jogosult marad, de csak mint leküzdendő, a bensővé tett rendbe beiktatott tendencia megengedhető; önmagukban véve ugyanolyan elvetendő és hanyatlásra ítélték, mint a beletörődés minden, akár mégoly eszme nélküli külső rendbe, csak mert ez az adott rend: mint a nyárspolgáriság.

Az eszmény és a lélek viszonyának ilyesfajta szerkezete viszonylagossá teszi a hős központi helyzetét: az véletlenszerű; a hős csak azért emelkedik ki a hozzá hasonló törekvésűek végtelen sokaságából, csak azért áll a középpontban, mert éppen az ő keresése és rátalálása tárja fel legvilágosabban a világ teljességét. De abban a toronyban, ahol Wilhelm Meister tanulóéveit feljegyezték, föl vannak jegyezve – nagyon sok más között – Jarnónak és Lothariónak és a szövetség további tagjainak tanulóévei is, és maga a regény, az alapítványi hölgy emlékezéseiben, tartalmazza a nevelődés mint sors kidolgozott párhuzamát is. Persze a dezillúziós regény is ismeri a főalaknak ezt a véletlenszerű központiságát (míg az elvont idealizmusnak szükségképpen egy, a magányossága által kitüntetett és a középpontba állított hőssel kell dolgoznia), ám ott ez csupán egy eszközzel több a depraváló valóság fölmutatásához: mindenfajta bensőség szükségsszerű kudarcában valamennyi egyéni sors epizód csupán, és a világ ilyen, egymástól különmemű és magányos epizódok végtelen sokaságából tevődik össze, amelyek csak az elkerülhetetlen

kudarccal közös sorsában osztoznak egymással. Itt azonban ennek a viszonylagosságnak a világnézeti alapzata a közös célra irányuló törekvések sikerének lehetősége; ez a sorsközösség bensőségesen összeköti az egyes alakokat, míg a dezillúziós regényben az életpálya párhuzamossága szükségképpen fokozta csak az emberek magányosságát.

Ezért keresnek itt az elvont idealizmus teljes cselekvésre irányultsága és a romantika kontemplációvá vált, tisztán belső cselekvése között is középutat. A humanitás mint ennek a megformálási típusnak az alapérzülete az aktivitás és a kontempláció, a világra való hatni akarás és a világ iránti befogadókészség egyensúlyát követeli meg. Ezt a formát nevelődési regénynek nevezték. Joggal, mert cselekménye egy meghatározott célra irányuló, tudatos és irányított folyamat kell, hogy legyen, olyan tulajdonságok kifejlesztése az emberekben, amelyek emberek és szerencsés véletlenek efféle cselekvő beavatkozása nélkül sohasem borultak volna bennük virágba; mert az ily módon elért dolgok másokat is kiművelnek és serkentenek, maguk is nevelő eszközök. A cselekményben, amelyet ez a cél határoz meg, megvan a biztosítottság bizonyosfajta nyugalma. Ám ez nem egy kötött világ apriorisztikus nyugalma; a végső veszélytelenségnek ezt a légkörét a nevelődés céltudatos céljában biztos akarata teremti meg. Magában véve ez a világ korántsem mentes a veszélyektől. Emberek egész sorát kell látnunk, akik alkalmazkodóképesség híján elbuknak, és másokat, akik viszont elhervadnak és kiszáradnak, mert elhamarkodottan és feltétel nélkül meghódolnak bármifajta valóság előtt, hogy felmérjük azt a veszélyt, amelynek mindenki ki van téve, és amellyel szemben ugyan mindenki számára létezik valamiféle útja az egyéni megme-

nekvésnek, de nincsen útja az *a priori* megváltottságnak. De vannak útjai a menekvésnek, és látjuk, amint emberek egész közössége járja végig – egymást segítve, ha közben tévedéseket és zavarokat támasztva is – őket győztesen. És ami sokak számára valósággá válhatott, az, legalábbis lehetőség szerint, mindenki számára nyitva kell, hogy álljon.

E regényforma erőteljes és biztosított alapérzése így a központi alak relativizálásából származik, azt pedig a közös sorsok és életalakítások lehetőségébe vetett hit határozza meg. Mihelyt ez a hit szertefoszlik – ami formailag kifejezve annyit tesz: mihelyt a cselekmény egyetlen magányos ember sorsából épül fel, aki csupán átvonul a látszólagos vagy valódi közösségeken, ám sorsa nem toroklik beléjük –, a megformálás módjának lényegesen meg kell változnia, közelednie kell a dezillúziós regény típusához. Mert a magány itt nem is véletlenszerű, és nem is olyasmi, ami az egyén ellen tanúskodik, sokkal inkább azt jelenti, hogy a lényegesség akarata kivezet a képződmények és a közösségek világából, hogy közösség csupán a felszínen és a kompromisszum talaján lehetséges. És ha a központi alak ezáltal problematikussá válik is, problematikája nem úgynevezett „hamis tendenciáiban” rejlik, hanem éppen abban, hogy legbensejét egyáltalán meg akarta valósítani a világban. A nevelődésszerű elem, amelyet ez a forma mégiscsak megőriz, és amely élesen megkülönbözteti a dezillúziós regénytől, az, hogy a hős végső megérkezése a rezignált magányosságba nem minden eszmény teljes összeomlását vagy bemocskolódását jelenti, hanem a bensőség és a világ diszkrepanciájának belátását, e kettőség belátásának cselekvő megvalósítását: a társadalommal való kiegyezést, vagyis életformáinak rezignált vállalását és

a csupán a lélekben megvalósítható bensőség önmagába zárulását és önmagáért való megőrzését. A megérkezés gesztusa a jelenlegi világállapotot fejezi ki, de sem nem tiltakozás ellene, sem nem az igenlése: csupán megértő átélés; átélés, amely igyekszik mindkét oldalról méltányosan ítélni, és amely a lélek világbeli hatni-nem-tudásában nemcsak a világ lényegnélküliségét látja meg, hanem a lélek belső gyengeségét is. Persze, a határok a nevelődési regény Goethe utáni típusa és a dezillúziós romantikáé között a legtöbb esetben igen elmosódottak. Ezt talán a *Zöld Henrik* első változata mutatja a legszembeszökőbben, míg a végleges változat tisztán és határozottan halad a forma követelte úton. De az ilyen határelmosódás lehetősége – még ha leküzdhető is – rámutat az egyik nagy veszélyre, amely ezt a formát történetfilozófiai alapzatánál fogva fenyegeti: a nem példászerű, szimbólummá nem vált szubjektivitás veszélyére, amely szükségképpen szétrobbantja az epikus formát. Mert ilyen előfeltételek mellett alkalmasint mind a hős, mind a sors merőben személyes valami, és az egész valamiféle memoárszerűen elbeszél magánsorssá válik; annak elbeszélésévé, hogy miképpen sikerült egy bizonyos embernek dűlőre jutnia az őt körülvevő világgal. (A dezillúziós regény az emberek felfokozott szubjektivitását a sors nyomasztó-egységesítő általánosságával egyenlíti ki.) És ez a szubjektivitás megszüntethetlenebb, mint az elbeszélő hang szubjektivitása: még ha a technikai megformálás a legvégsőkig objektiválódott is, ez mindennek, amit ábrázolnak, a pusztá magánügy végzetes, érdektelen és kicsinyes karakterét kölcsönzi; egyetlen aspektus marad, amely attól csak még kellemetlenebbül érezteti a teljesség hiányát, hogy minden pillanatban a teljesség megformálásának igényével

lép föl. A modern nevelődési regények túlnyomó többsége menthetetlenül áldozatul esik ennek a veszélynek.

A *Wilhelm Meister*ben az emberek és a sorsok szerkeze-
te határozza meg társadalmi környezetük felépítését. Itt is közbelső állapotról van szó: a társadalmi élet képződ-
ményei nem egy szilárdan álló, biztos és transzcendens
világ képmásai, sem pedig lezárt, tisztán tagolt, önmagát
öncéllá-szubsztanciálissá emelő rendet nem alkotnak ön-
magukban; hiszen akkor ki volna zárva ebből a világból a
keresés és az eltévedés lehetősége. De alaktalan tömeget
sem alkotnak, mert akkor a rendet kereső bensőség szűk-
ségképpen mindig hazátlan maradna birodalmukban, és
eleve elképzelhetetlen volna a cél elérése. A társadalmi vi-
lágnak ennél fogva a konvenciók világává kell válnia, amely
azonban részben megközelíthető az őt átítatni akaró ele-
ven értelem számára.

Ezzel a különeműség új elve lép be a külvilágba: a kü-
lönöző képződményeknek és a képződmények külön-
öző rétegeinek irracionális és racionalizálhatatlan, az
értelemmel való áthatolhatóságuk szerint adódó hierar-
chiája, mely értelem ebben az esetben nem objektív va-
lamit jelent, hanem a személyiség megnyilatkozásának a
lehetőségét. Az irónia mint megformálási tényező itt egé-
szen döntő jelentőségűvé válik, hiszen önmagában véve
egyetlen képződménynek sem tulajdonítható értelem, és
egyetlen képződmény értelme sem vonható kétségbe, mi-
vel alkalmasságuk vagy alkalmatlan voltak egyáltalán nem
tehető eleve világossá, hanem csak az individuummal való
kölsönhatásban mutatkozhat meg; ezt a szükségszerű két-
értelműséget még csak fokozza az, hogy az egyes kölsön-
hatások esetében egyáltalán nem állapítható meg, vajon a

képződményeknek az individuumhoz való hozzáértése vagy hozzá nem mértése az individuum győzelve vagy kudarca-e, netán ítélkezés a képződmény fölött. De a valóságnak ez az ironikus igenlése – mert ez a lebegés még azt is fényel árasztja el, amit az eszmék a leginkább elhagytak – mégis csak átmeneti állapot: a nevelődés művének beteljesülése szükségképpen eszményíti, romantizálja a valóság bizonyos részeit, másokat pedig, mint értelem nélkülieket, kiszolgáltat a prózának. Másrészt viszont az ironikus tartást ezzel a hazatéréssel és vehikulumaival szemben sem lehet földadni, és átengedni a terepet valamiféle feltétel nélküli igenlésnek. Mert hiszen a társadalmi életnek ezek az objektívációi csupán alkalmul szolgálnak valami rajtuk túl elhelyezkedőnek látható és termékeny tevékeny váláshoz, és a valóság megelőző, ironikus egyenmősítését, amelynek valóságjellegüket – szubjektív aspektusok és tendenciák számára átláthatatlan lényegüket, velük szemben érzékelt önálló létezésüket – köszönhetik, itt sem lehet fölszámolni anélkül, hogy ez ne veszélyeztetné az egész egységét. Az elért, mély értelmű és harmonikus világ tehát éppoly valóságos és a valóságnak ugyanazokkal a jegyeivel rendelkezik, mint az értelemtől elhagyottság és az értelemtől való törekeny áthatottság különböző fokozatai, amelyek a cselekmény menetében megelőzték.

A valóság romantikus megformálásának ebben az ironikus egyensúlyozásában [Takt] rejlik e regényforma másik nagy veszélye, amelyet csak Goethe tudott elkerülni, s még ő sem teljesen. A valóság egészen valóságon túli romantizálásának a veszélye ez, vagy, ami a tulajdonképpeni művészi veszélyt még szembeszökőbben megmutatja, egy teljesen problémamentes, problémán túli szférába emelkedő

romantizálásé, amely szféra számára már nem elegendőek a regény alakító formái. Novalis, aki Goethe művét éppen ebben a vonatkozásban mint prózai és költészetellenes művet utasította el, a valóságban megvalósult transzcendenciát, a mesét teszi meg az epikus költészet kánonjának a *Wilhelm Meister* formálásmódjával szemben. „*A Wilhelm Meister tanulóévei* – írja – úgyszólván teljesen prózai és modern. A romantika tönkremegy benne, úgyszintén a természet költőisége, a csodálatos elem. Csupán hétköznapi, emberi dolgokról szól, a természetről és a miszticizmusról teljesen megfelelnek. Költőiesített polgári és házias história ez. A csodás elemet kifejezetten költészetként és rajongásként kezeli. A könyv szelleme művészi ateizmus ... Alapjában véve ... a legnagyobb mértékben költőietlen, bármilyen poétikus is az ábrázolás.”²⁹ És megint csak nem véletlen, hanem az érzület és az anyag rejtélyes és mégis olyan mélyen racionális vonzása és választása az, hogy Novalis ilyesfajta hajlandóságaival a lovagi epika korába nyúlt vissza. Ő is, miként amaz (itt természetesen a törekvések *a priori* közösségéről van szó, nem pedig valamiféle közvetlen vagy közvetett „hatásról”), a megnyilatkozott transzcendencia evilágian lezárt teljességét akarja megformálni. Ezért kell, hogy stilizálásának célja, csakúgy, mint azé, a mese legyen. Míg azonban a középkor epikusai naiv, magától értetődő, epikus érzületükben éppenséggel a földi világ megformálására törekedtek, és a transzcendencia bevilágító jelenlétét és vele a valóság mesévé dicsőülését csak történetfilozófiai helyzetük ajándékaként kapták, Novalis

²⁹ Novalis: *Schriften* I–IV., hrsg. von J. Minor, Diederichs, Jena 1923 (a Lukács által is használt kiadás utánnomása), 237. tőredék, II. 243. o.

számára ez a mesevalóság mint a valóság és a transzcendencia szétszakadt egységének helyreállítása a megformálás tudatos céljává válik. Ezért nem is mehet itt végbe a mindent eldöntő, maradéktalan szintézis. A valóságot túlságosan megterheli eszméktől elhagyatottságának földi súlya, és a transzcendens világ túlságosan szellős és tartalmatlan, mivel túl közvetlenül származik az elvont Egyáltalán filozófiai-posztulatív szférájából, semhogy egy eleven totalitás szerves megformálására egyesülhetnének. Így az a művészi szakadék, amelyet Novalis Goethénél éles elméjűen fölfed, az ő művében még mélyebbé, még áthidalhatatlanabbá vált: a költészet győzelme, a világegyetem egésze fölött szerzett megdicsőítő és megváltó uralma nem rendelkezik azzal a konstitutív erővel, hogy mindent, ami máskülönben földi és prózai, magával vonzzon ebbe a paradicsomba; a valóság romantizálása csupán a költészet lírai látszatával vonja be a valóságot, amely látszat nem alakítható át eseményekké, epikává, úgyhogy a valódi, epikus megformálás vagy a goethei problematikát veti föl, de még élesebben, vagy épp az epikus megformálást magát kerülik meg lírai reflexiókkal és hangulatképekkel. A novalisi stilizálás ezért merőben reflexív marad, és bár a felszínen elrejti a veszélyt, ám lényegében csak fokozza. Mert a társadalmi világ képződményeinek lírai-hangulatszerű romantizálása semmiképpen sem vonatkozhat e képződményeknek a bensőség lényegi életével való, a szellem mai állása mellett meg nem levő prestabilizált harmóniájára, és mivel Novalis elvetette Goethe útját, hogy itt egy ironikusan lebegő, a szubjektumból megteremtett és a képződményeket lehetőleg érintetlenül hagyó egyensúlyt találjon, nem maradt számára szabadon más út, mint hogy a képződményeket

líraian a maguk objektív létezésében költőiesítse, és így szép, harmonikus, de önmagában megmaradó, vonatkozás nélküli világot teremtsen, amely mind a végérvényesen valóságossá vált transzcendenciával, mind a problematikus bensőséggel csak reflexíven, csak hangulatszerűen, de nem epikusan függ össze, és így nem válhat igazi totalitássá.

Ennek a veszélynek a leküzdése azonban Goethénél sem problémamentes. Bármily erőteljes hangsúlyt kap is az értelemmel való áthatás merőben potenciális és szubjektív volta a megérkezés társadalmi szféráját illetően, az egész építményt hordozó közösség gondolat azt követeli, hogy a képződmények itt nagyobb, objektívebb szubsztancialitással rendelkezzenek, s így inkább feleljenek meg a lenni-kellő szubjektumoknak, mint ahogy ez a meghaladott szférákban adódott. Az alapproblematikának ez az objektivisztikus fölszámolása azonban a regényt szükségképpen az eposziához közelíti; ám ugyanolyan lehetetlen, hogy az, ami regényként kezdődött, eposziaként fejeződjék be, mint az, hogy ezt a transzcendálást újabb, ironikus megformálás tartóztassa föl, és teljesen egyneművé tegye a regény egyéb anyagával. Ezért kell a transzcendáló és ezért törekény nemesi világnak mint az élet fölött szerzett tevékeny uralom szimbólumának szemben állnia a csodálatosan egységes, a regényforma igazi szellemében fogant színházi atmoszférával. Igaz: a regényt záró házasságok a legnagyobb érzéki-epikai erővel teszik bensővé a rangot; amiért is a rang objektív fölénye szabadabb és nagystílűbb életvitelt biztosító kedvezőbb körülményekké halványul, olyasmivé, ami viszont bárki számára elérhető, aki rendelkezik az ehhez szükséges belső előfeltételekkel. Ez ironikus fenntartás ellenére azonban a rendiség mégis a szubsztan-

cialitás magasába emelkedik, amihez, persze, belsőleg nem lehet méltó: keretei között, még ha szűk körre korlátozva is, általános és átfogó kulturális virágzásnak kellene kibontakoznia, amely képes teret adni a legkülönbözőbb egyéni sorsok megoldásának; vagyis a nemesi rend által körülhatárolt és felépített világot az epepeia valamiféle problémán túli fényének kell elárasztania. És a végső helyzetnek ezt az immanens következményét még Goethe bölcs művészi érzéke, új problémákat közbeiktató és felvető leleménye sem képes elkerülni. Ám magában e világban, a lényegi életnek való pusztán viszonylagos megfelelésében nincs olyan elem, amely lehetőséget nyújtana az ilyen stilizálásra. Ahhoz az utolsó könyvek sokat szidalmazott, fantasztikus apparátusa, a titokzatos torony, a gondviselésszerűen működő, mindent tudó beavatottak gyülekezete stb. kellett. Goethe itt a (romantikus) epepeia megformálási eszközeihez nyúlt, és amikor ezeket az eszközöket, amelyek a befejezés érzéki jelentőségének és súlyának megformálásához feltétlenül szükségesek voltak a számára, megkísérelte könnyed és ironikus kezelésük révén újra lefokozni, megfosztani eposzi jellegüktől és átalakítani a regényforma elemeivé, szükségképpen kudarcot kellett vallania. Megformáló iróniája, amely egyébként mindenütt bőszes szubsztanciával látta el a megformálásra méltatlan dolgokat, és minden transzcendáló mozgást föltartóztatott a forma immanenciájával, itt a csodás elemet csak leértékelni képes – föltárva játékos, önkényes és a végső dolgokhoz viszonyítva lényegtelen mivoltát –, azt azonban nem tudja megakadályozni, hogy az disszonanciát keltve szét ne szakítsa az egész tónusbeli egységét: a csodás elem a rejtett mélyértelműséget nélkülöző titokzatoskodással, a

tényleges fontosságot nélkülöző, erőteljesen hangsúlyozott cselekménymotívummá, ékes gráciáját veszített játékos cifrasággá válik. És mégis több ez, mint a korízlésnek tett engedmény (ahogy némelyek mentegezni próbálják), és mindennek ellenére teljesen lehetetlen ezt az olyannyira szervesen „csodás elemet” valamiképpen gondolatilag kiiktatni a *Wilhelm Meister*ből. Lényegi formai szükség-szerűség kényszerítette Goethét arra, hogy éljen vele; és fölhasználásának csak azért kellett félresikerülnie, mert, a költő világfelfogásának megfelelően, kevésbé problematikus formát intencionál, mint azt szubsztrátuma, a megformálandó kor megengedi. Itt is a költő utópikus érzülete az, amely nem képes elviselni, hogy megálljon a kor által adott problematika fölvezolásánál, és beérje egy meg nem valósítható értelem megpillantásával és szubjektív átélé-sével; amely arra kényszeríti, hogy egy tisztán egyéni élményt, amely legfeljebb posztulatív értelemben lehet általános érvényű, a valóság létező és konstitutív értelmeként tételezzen. De a valóságot nem lehet föl-kényszeríteni az értelemnek erre a szintjére, és – mint a nagy formák minden döntő problémájában – nincs a megformálásnak olyan nagy és mesterien érett művészete, amely képes volna át-hidalni ezt a szakadékot.

4.

Ez az eposzeiához való transzcendálás mindazonáltal megmarad a társadalmi élet keretein belül, és csak annyiban szakítja szét a forma immanenciáját, hogy döntő pontokon a megformálandó világ olyan szubsztancialitását tételezi

föl, amelyet az semmiféleképpen, még a legkisebb mértékben sem tud elviselni és egyensúlyban tartani. A problémántúliség, az eposzeia felé hajló érzület itt mégis csupán a társadalmi formák és képződmények immanens-utópikus eszményét intencionálja, ezért nem általában véve ezeket a formákat és képződményeket transzcendálja, hanem csak történelmileg adott, konkrét lehetőségeiket, ami persze elegendő a formaimmanencia szétzúzásához. Ez a fajta állásfoglalás a dezillúziós regényben jelenik meg először, ahol a bensőség és a konvencionális világ inkongruenciája az utóbbi teljes tagadásához kell, hogy vezessen. De mindaddig, amíg ez a tagadás csupán belső állásfoglalás, ha megteremtődött a forma, megmarad a regény immanenciája, és az egyensúly elhibázásakor sokkal inkább egyáltalában a formának valamiféle lírai-pszichológiai bomlásfolyamataról van szó, mintsem a regény eposzeiává 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 beteljesülhetlent akar: olyan külvilágot, amely egy végsőkéig differenciált és kifinomult, bensőséggé vált léleknek megfelelő. A konvenció elvetése azonban nem magára a konvencionálisra támad, hanem részben ennek a lélektől való idegenségére, részben kifinomultságának hiányára; részben kultúrától idegen, merőben civilizációszerű természetére, részben száraz és sivár szellemnélküliségére. De – a tiszta, csaknem misztikusnak nevezhető anarchisztikus tendenciáktól eltekintve – min-

dig valamiféle képződményekben objektívalódó kultúráról van szó, amely megfelelne ennek a bensőségnek. (Ezen a ponton érintkezik Goethe regénye a fejlődésnek ezzel a vonalával, csak hogy nála meg is találhatjuk 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 – él.) Ez a kritika ezért csak líraian nyilvánulhat meg. Ez a vita még Rousseau-nál is, akinél a romantikus világnézet tartalma elfordulás a kulturális képződmények egész világától, merőben polemikusan alakul, tehát szónokian, líraian, reflexiószerűen; a nyugat-európai kultúra világa olyan erősen gyökerezik az őt felépítő képződmények megkerülhetetlenségében, hogy sosem lesz képes másképp szembeszállni velük, mint vitázva.

Csak az azokhoz a szerves-természetes ősszállapotokhoz való nagyobb közelség tesz lehetővé ilyen alkotó polémikát, melyek a XIX. század orosz irodalma számára érzelmi és megformálási szubsztrátumként adva voltak. A lényegében „európai” dezillúziós romantikus Turgenyev után Tolsztoj hozta létre a regénynek ezt a formáját úgy, hogy abban a legerőteljesebbé válik a transzcendencia az eposzhoz. Tolsztoj nagyformátumú, valóban epikus és minden regényformától eltávolodott érzülete olyasfajta életre törekszik, amely a hasonlóan érző, 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 muzsik nyugodtan hal

meg – írja *Három halál* című 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.”³⁰

Tolsztoj történelmi helyzetének paradoxona, mely mindennél jobban bizonyítja, mennyire a regény napjaink szükségyszerű 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 eposzeiák természetesszerves világa mégiscsak kultúra, olyan kultúra, 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 föloldhatatlan problematikája az, hogy ez a szembeállítás egyáltalán szükséges. Tehát: eposzeia felé hajló érzületének nem azért kellett egy problematikus regényformánál kikötnie, mert valójában nem lépett túl önmagában a kultúrán, mert kapcsolata mindahhoz, amit természetként élt

³⁰ *Leo Tolstoj's Briefwechsel mit der Gräfin A. A. Tolstoj (1857–1903)*, Georg Müller, München 1913, 114–115. o.

át és formált meg, merőben szentimentális, vagyis nem pszichológiai okokból, hanem a forma és annak saját történetfilozófiai szubsztrátumához való viszonya miatt.

Emberek és események totalitása csak a kultúra talaján lehetséges, bárhogyszonyuljunk is ehhez a kultúrához. Tolsztoj epikus műveinek döntő mozzanata – mind vázként, mind tartalmi-konkrét beteljesülésként – éppen ezért a kultúra általa problematikusként elvetett világához tartozik. Mivel azonban a természet, ha nem képes is immanensen zárt és befejezett totalitássá lekerelkedni, mégis objektíven létező valami, a műben két valóságszint jön létre, amelyek nem csupán értékelésüket, hanem létük minőségét tekintve is teljesen különműek. És egymásra vonatkozásuk, mely elsőrendű feltétele, hogy a mű totalitása fölépüljön, 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 érzülete és az általa készen talált kor között kialakult paradox viszony paradox következményeként – valamiféle szentimentális, romantikus élmény kerül az egész megformálás középpontjába: a lényegi ember kiélegítetlensége mindattól, amit csak a környező kultúra világa 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 lekerékített, hogy – mint a befejezés viszonylag legszubsztanciálisabb világa Goethénél – az elérés és a megnyugvás otthonává válhassék. Ez a természet inkább csak ténybeli biztosíték arra, hogy valóban létezik lényegi élet a konvencionálisán túl: olyan élet, amely a teljes és valódi én él-

ményeiben, a lélek önátélésében elérhető ugyan, amelyből azonban újra menthetetlenül vissza kell süllyedni a másik világba.

Világnézetének e vigasztalan konzekvenciái elől, amelyeket egy világtörténelmi jelentőségű író hősies kérlelhetlenségével von le, Tolsztoj azáltal sem tud elmenekülni, hogy a szerelemnek és a házasságnak sajátos helyet jelöl ki a természet és a kultúra között – mindkettőben otthonosan és mégis idegenül. A természetes élet ritmusában, a pátosztalan, magától értetődő keletkezés és elmúlás ritmusában a szerelem az a pont, ahol az élet fölött diadalmaszkodó hatalmak a legkonkrétabban és a legérzékletesebben jelennek meg. A szerelem azonban, mint merőben természeti erő, mint szenvedély, mégsem tartozik bele a természet tolsztoji világába: ehhez túlságosan is egyén és egyén kapcsolatához van kötve, s ezért túlságosan elszigetel, 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 vehikulumai. Az, hogy ezáltal egyfajta gondolati meghasonlottság 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 átcsapjon az eredeti szándék ellenkezőjébe: e szerelem diadala a kultúra fölött

az őseredetiség győzelme kellene, hogy legyen a hamis kifinomultság fölött, ám minden emberi magasrendűség és nagyság vigasztalan elnyeletésévé válik az emberben élő természet által, amely természet azonban, ha – kultúránk világában – valóban kiéli magát, 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 lecsöndesített 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 nyel 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 szubsztanciátlansága nemcsak objektíven nyilvánul meg, nemcsak az olvasó számára, aki ily módon átlát rajta, és nem is csupán a fokozatos megcsalatottság élményeként, hanem *a priori* és állandó, mozgalmas ürességként és nyugtalan unalomként is. Minden beszélgetés és minden esemény magán viseli annak az ítéletnek a bélyegét, melyet az író mondott fölötte.

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 fölötte és egyszersmind benne uralkodó lényeket, élete értelmét. Az egész koráb-

bi élet a semmibe vész ez előtt az élmény előtt, minden konfliktusa s a szenvedések, gyötrelmek és tévelygések, melyeket okoztak, 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 föltárja formájának s e forma alapjainak legmélyebb problematikáját: a haldoklás nagy pillanatai nyújtják ezt a fordulatot hozó boldogságot – a halálosan megsebesült Andrej Bolkonszkij élménye ez az austerlitz-i csatatéren, 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, annak 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 kivírt eredményhez való makacs ragaszkodása – az állandó lelki lecsúszás ellenére – inkább a gondolkodó akaratának és elméletének szülötte, mintsem a művész 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 figura –, 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 ellentéte-

ként lehet művészileg-konkrétan meghatározni azt. Ezek az alakok esztétikai határfogalmak, nem pedig valóságok.

Ennek a három valóságszintnek felel meg Tolsztoj világának három időfogalma, és egyesíthetetlenlenségük 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, változásokkal azonban semmi sem történt, mert mindegyikük 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 változik, az is csak lényeg nélküli valami: az egyéni sors, mely belefonódik, mely fölbukkan és letűnik, amelynek létezése nem rendelkezik benne magában megalapozott jelentéssel, melynek az egészhez való viszonya nem fogadja magába a személyiséget, hanem megsemmisíti, mely az egész szempontjából – éppen egyéni sorsként, nem a ritmus egyik elemként, számtalan hasonló és egyenértékű sors 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, egyikük sem fejezi ki a való-

ságos 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 epepeia 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 – mégiscsak egyívású bármely más vágyakozással valamiféle megfelelőbb valóság után.

A fejlődés nem lépett túl a dezillúziós regény típusán, és a legújabb idők irodalma sem mutat lényegüket tekintve termékeny, új típusokat teremtő lehetőséget: a korábbi formálásmódok eklektikus epigonizmusának korát éljük, és ez az epigonizmus mintha csak abban henceghetne alkotó erőkkkel – a lírikusságban és pszichológiai dolgokban –, ami formai tekintetben lényegtelen.

Tolsztoj maga természetesen kettős helyet foglal el. Ha merőben a formára irányítjuk vizsgálódásunkat – így azonban éppen az ő esetében képtelenség volna megragadni érzületének és megalkotott világának lényeges vonásait –, az európai romantika lezárásaként kell felfognunk. Műveinek néhány ritka nagy pillanatában azonban, melyeket pusztán formailag, csak a műben megformált egész vonatkozásában, szubjektív-reflexív mozzanatként szabad fölfognunk, egy olyan világosan differenciált, konkrét, létező világ jelenik meg, mely, ha totalitássá szélesedhetne, teljesen megkö-

zelíthetetlen volna már a regény kategóriáival, és az alakítás új formáját igényelné: az epepeia megújult formáját.

A tiszta lélek valóságzférája 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 totalitása épülhet föl, éppoly messze maga mögött hagyva és csak háttérként használva föl meghasonlott valóságunkat, ahogy a mi társadalmi-, „bensőséges” dualitásvilágunk maga mögött hagyta a természet világát. De ezt a változást a művészet felől 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 tökéletes bűnösség korszakának formája, és amíg a világ e csillagzat jegyében áll, meg is kell maradnia uralkodó formának. Tolsztojnál láthatók voltak egy új világkorszakba való áttörés megsejtései: csakhogy polemikusak, sóvárgók és elvontak maradtak.

Csak Dosztojevszkij műveiben rajzolódik ki ez az új világ, távol a fennálló ellen vívott 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 század európai romantikájához és az azt támadó sokféle, ugyancsak romantikus reakcióhoz. Dosztojevszkij az új világhoz tarto-

zik. Azt, hogy máris e világ Homérosza vagy Dantéja-e, vagy csak azokat az énekeket alkotta meg, melyeket azután későbbi költők, más előfutáraikkal együtt, nagy egységgé fűznek, hogy tehát kezdet-e, avagy már beteljesülés, azt csak műveinek formaelemzése mutathatja meg. És majd csak azután lehet valamiféle történetfilozófiai jövendőmondás feladata, hogy kimondja, valóban kilépőben vagyunk-e a teljes bűnösség állapotából, vagy még csak pusztán remények hirdetik az új eljövételt; egy Eljövendő jelei, amely még olyan gyöngé, hogy bármikor játszva összeroppanthatja a pusztán Létező terméketlen hatalma.