

AZ IRODALMI ALAKOK INTELLEKTUÁLIS FIZIOGNÓMIAJA

Irta: LUKACS GYÖRGY

Az ébrenlevők világa közös, minden alvó viszont csak a saját maga világa felé fordul. (Herakleitos)

Platon Symposionja korántsem csak gondolat tartalmának köszöni évezredek hatását. E dialógus el nem hervadó frissesége, ellentétben több platonai dialógussal, amelyekbe Platon rendszerének legalább ily fontos részeit fektette le, abban áll, hogy itt a jelentékeny emberek egész sora, Sokrates, Alkibiades, Aristophanes és mások, eleven egyéniségükben állnak elénk; hogy ez a dialógus nemcsak gondolatokat, hanem eleven, utánélhető jellemeket is tartalmaz.

Miben áll ezeknek az embereknek az elevenisége?

Platon nagy művész, aki alakjait s azok környezetét stb. valódi görög plasztikával tudja ábrázolni. A külső ember és a külső környezet a művészi ábrázolása azonban meg van Platon más dialógusaiban is, de az emberek megelevenítésének ezt a fokát nem éri el. S a plátói dialógusok számos utánzója ehhez a ponthoz tapadt, anélkül azonban, hogy ezt az eleveniséget csak halványan is megközelítette volna.

Ugy véljük, hogy a Symposion emberei eleveniségének egész más a nyitja. Természetesen, az emberek és a környezet érzéki életigazsága szükségszerű segédeszköze magának a művészi alakításnak, de egyáltalán nem a döntő eszköze.

Ellenkezőleg: az alakítás abból indul ki, hogy Platon személyei különböző gondolkodását, különböző állásfoglalását ugyanazon problémával szemben — a problémával: mi a szerelem? — emberei személyes jellembeli tulajdonságainak, azok legmélyebb és legelevenebb karakterisztikumainak tünteti fel. Az egyes emberek gondolatai nem elvont és általános eredmények, hanem minden egyes ember egész személyisége összpontosul az önmagukat tisztázó gondolatfolyamat során a probléma végiggondolására. Ezt a szemünk láttára előálló lényeges sajátosságot, a gondolkodásnak ezt a folyamatszerűségét alakítja Platon minden egyes személye esetében, a módot, ahogy az a problémát megközelíti, ahogy valamely bizonyítékra nem szoruló axiómát elfogad, amit bebizonyít és ahogy bebizonyítja, hogy milyen elvonási magasságokat érnek el a gondolatai, hogy honnan veszi konkrét példáit, mit hanyagol el vagy ugrik át s hogy mindezt hogyan csinálja, minden egyes személye mélyen jellemző tulajdonságaként tüntetve fel ezeket. Az élő emberek egész sora áll előttünk emberi sajátosságaik révén felejtethetetlenül s emellett mindezeket az embereket egymástól elkülönítve kizárólag intellektuális fiziognómiájukban jellemzi, mint egyéniségeket, akik ugyanakkor típusokat képviselnek.

Természetesen ez határeset a világirodalomban. De mindenesetre nem egyedül álló eset. Emlékezzünk csak Diderot *Rameau unokaöccse*, Balzac *Az ismeretlen mű szerzője* című dialógusokra. Ezekben a dialógusokban is az emberek az elvont problémákkal szembeni eleven személyes és sorsteli állásfoglalásuk során individualizálódnak; az eleven személyiség alakításában ugyancsak az intellektuális fiziognómia kirajzolása a fő eszköz.

Ezek a határesetek különben az irodalmi alakítás egy kevésbé tárgyalt, napjainkban igen fontos problémájára világítanak.

A világirodalom nagy mesterművei mindig nagyon gondosan jellem-

zik alakjaik intellektuális fiziognómiáját. S az irodalom hanyatlása — a modern időkben talán a legkifejezettebben — mindig az intellektuális fiziognómia elkenésében, tudatos elhanyagolásában vagy az írók ama képtelenségében nyilvánul, hogy ezt a problémát nem tudják költőileg felvetni és megoldani.

Minden nagy költészet számára elengedhetetlen alakjait minden irányból egymásbafonni s társadalmi létükkel s társadalmi létük nagy kérdéseivel való összefüggésükben ábrázolni. Minél mélyebbről ragadja meg az író az összefüggéseket, minél sokszerűbben dolgozza ki az összekötőszálakat, annál nagyobb a mű. Annál közelebb kerül az élet valóságos gazdagságához, a valóságos fejlődésfolyamat ama „ravaszságához“, amiről Uljanov oly gyakran beszélt. Mindenki, akit nem kötnek dekadens-polgári vagy vulgár társadalomtudományi előítéletek, könnyen megérti, hogy a költői alakok világnézetének gondolati kifejezőképessége a valóság művészi visszaadásának szükséges és fontos mozzanata.

Az olyan jellemzés, amely nem fogja át az alakított figurák világnézetét, nem lehet teljes. A világnézet a tudatosság legmagasabb formája; következképp, ha az író elhanyagolja, úgy az előtte lebegő alak legfontosabb vonását mossa el. A világnézet az egyes ember mély, személyes elménye, belső lényének legmagasabban jellemző kifejezése, amely egyidejűleg egész sajátosan a kor általános problémáit tükrözi.

Az intellektuális fiziognómiát illetőleg ezen a ponton pár közelfekvő félreértést kell szemügyre vennünk. Mindenekelőtt: a költői alakok intellektuális fiziognómiája nem azt jelenti, hogy az alakok szemléletei tárgyilag mindig igazak s hogy személyes világnézetük az objektív valóságot helyesen tükrözi. Tolsztoj az intellektuális fiziognómia alakításában is egyike a legnagyobb művészeknek. Vegyünk azonban egy olyan kifejezetten intellektuális fiziognómiájú figurát, mint Constantin Lewin — hol van igaza? Röviden szólva: sehol. S Tolsztoj kedvencének e nem-igazát könyörtelen őszinteséggel alakítja. Gondoljunk csak Lewin vitáira testvéreivel vagy Oblonszkival. Ugyanakkor Tolsztoj a legnagyobb művészettel épp Lewin szemléleteinek a változását ábrázolja: a természetét, ugráló gondolkodását, válságos átmeneteit egyik végtől a másikba. De épp ebben az állandó és ugrásszerű váltakozásban nyilvánul Lewin intellektuális fiziognómiájának az egysége: a mód, ahogy Lewin a különböző ellentétes szemléleteket a magáévá teszi. A különös jellem, amit ezek a szemléletek nála mindenha öltenek, mindig ugyanaz, az általánosság elgondolásának és megélésének mindig ugyanaz a személyes Constantin Lewin féle módja. Ennek ellenére ez a személyi egység sohasem akad el a csupasz személyiségben: ez az egység épp ebben a személyes formában, az egyes tartalmak minden tárgyi hamissága ellenére valami általánosan érvényes.

A másik lehetséges félreértés, ami ebben a vonatkozásban keletkezhet, az a benyomás, mintha az intellektuális fiziognómia befejezett alakítása valami *elvont gondolatszerűséget* tartalmazna. A naturalista lapossággal szembeni jogosult polémia gyakran vezet ilyen következtetéshez.

André Gide egy ilyen polémiában egyszer Racine Mithridatesét elérhetetlen példaképként állítja föl, különösen a királynak a fiaival folytatott vitáját a Róma elleni harc vagy a Róma előtti kapituláció kérdésében. Gide a következőket mondja: „Kétségtelenül soha semmiféle apák és fiúk nem beszélhettek így egymással — s ennek ellenére (vagy épp ezért) minden apák és fiúk ebben a jelenetben magukra ismernek.“

Ez a felfogás annyit jelent, hogy Racine vagy Schiller elvont gondolat-szerúsége a legalkalmasabb alakító mód az intellektuális fiziognómia kifejezésére. Ez a felfogás szerintünk nem felel meg a valóságnak. Ha hasonlitsuk össze Racine királyát és fiait Shakespeare olyan hőseivel, akiknek a világnézete ellentétes, mondjuk Brutussal és Cassiussal. Vagy hasonlitsuk össze Schiller Wallensteinjében az Octavio és Max Piccolomini, Goethénél pedig az Egmont és az orániai közti világnézeti ellentéteket. Ugy hisszük senki sem kételkedik, hogy Shakespeare-nél és Goethénél nemcsak az alakok nagyobb érzelmi elevensége adott, hanem az intellektuális fiziognómiának is világosabbak és kirajzoltabbak a körvonalai.

A magyarázat nagyon világos. A kialakított összefüggés az emberek világnézete és személyi léte között Schillernél és Racinenél sokkal egyszerűbb, egyenes vonalúbb, merevebb és szegényebb, mint Shakespeare-nél vagy Goethénél. Gidének tökéletes az igaza, ha a banális és lapos „természetesség“ ellen kikel és az általánosság költészetéért száll sikra. Racinenél vagy Schillernél azonban ez az általánosság *nagyon is direkt*; Schiller alakjai egyszerűek, amint Marx mondja: „Az idő szellemének a szócsovei.“

Vegyünk a Gide által annyira dicsért vitajelenetet a király és a fiai között. Igen magas gondolati-retorikai színvonalon, bámulatosan kizengedett, finom és szentencia-dús nyelven három nagy beszéd mérlegeli a Róma melletti és a Róma elleni érveket. Hogy azonban ezek az érvek hogyan nőnek a szereplők személyes életéből s a konkrét érveket és azok csoportosítását miféle élmények és sorsok határozzák meg létszerűen, az nem derül ki. Az egyetlen emberileg személyes cselekmény, ami ebben a tragédiában lejátszódik: a király és a király fiainak szerelme ugyanazon nő iránt, ezzel a vitával csak nagyon laza, egész külsőséges kapcsolatban áll. A csodálatos finomsággal kidolgozott gondolati vita ezért a levegőben lóg, az alakok emberi szenvedélyében nincs semmi gyökere s ezért intellektuálisan nem is kölcsönözhet semmi fiziognómiát azoknak.

Szembeállításul vegyünk a sok közül egy vonást Shakespeare jellem-ábrázoló művészetéből. Brutus sztoikus, Cassius epikureus. Mindkét elemet Shakespeare csak pár mondattal, csak utalásokkal érinti. De mily mély az összefüggése Brutus sztoicizmusának egész életével! Felesége, Portia, Cato leánya s hozzávaló viszonyát — kimondatlanul — a római-sztoikus érzelem- és gondolat-elemek szövik át. Mily jellemző egyrészt Brutus tiszta ideális, naiv-bizodalmas cselekvésmódja, másrészt Brutus szándékosan disztelen, minden retorikai csillogást kerülő beszédmodora sztoicizmusára. Ugyanez a helyzet Cassius epikureizmusával. Csak arra a rendkívül finom és mély vonásra hívjuk fel a figyelmet, ahogy az epikureusi motívumokból erős és hajthatatlan Cassius, amikor felkelésének tragikus összeomlása már látható s minden jel az utolsó köztársasági felkelés összeomlására utal, elfordul epikureista atheizmusától s jelekben és jóslatokban kezd hinni, amiket Epikureus mindig megvetett.

Itt az intellektuális fiziognómia shakespearei alakítás-módjának csak egyik vonását érintettük s egyáltalán nem meritettük ki Brutus és Cassius jellemzését. A vonások micsoda teljessége, a személyes élet micsoda bonyolult összeszövődése adott itt a társadalmi történés nagy problémáival! S ezzel szemben Racinenél az egyes semmivel sem közvetített, direkt egyenesvonalú összefüggése az elvont általánossággal. Jólehet a shakespearei alakítás gazdagságát és elevenségét s Racine költészetének elvontságát mindig látták, művészetbölcseleti következményeit ennek az ellentétnek nem emelték ki mindig elég élesen.

Itt is az objektív valóság gazdagságának és mélységének művészi tükrözéséről van szó. Ez a gazdagság és ez a mélység azonban magában a valóságban az emberek, az emberi szenvedélyek sokszerű és *küzdelemtelő* kölcsönhatásából keletkezik. A valóság emberei nem egymás mellett, hanem egymásért vagy egymással szemben cselekszenek s ez a küzdelem az existenciencia alapja és az emberi egyéniség kibontakozása.

A cselekmény, mint az emberek gyakorlatába szőtt kölcsönhatások konkrét összefoglalása: a konfliktus, mint az ellentmondás- és küzdelemtelő kölcsönhatások alapformája; a párhuzamosság, az ellentét, mint annak az iránynak a megjelenéstormaja, amelyben az emberi szenvedélyek egymásért vagy egymás ellen hatnak, stb.: a költői kompozíciónak mindezek az alapelvei a költői koncentrációban magának az emberi életnek csak legegységesebb és legszükségesebb alapformáit tükrözik vissza.

De nem csupán ezekről a formákról van szó. Az általános, tipikus jelenségek egyuttal meghatározott emberek sajátos cselekvéseit, személyi szenvedélyeit tartoznak jelenteni. A művész olyan helyzeteket és kifejezési eszközöket talál, amelyek segítségével szemléltetően megmutathatja, hogy ezek az egyéni szenvedélyek hogyan nőnek túl a csak egyéni kereteken.

Az egyéniség tipikusba való emelésének éppen az a titka, hogy az egyéniség körvonalainak elvesztése nélkül, sőt épp az egyéniség körvonalainak kihangsúlyozásával történik. Ez a konkrét tudatosság az individuumok — ugyanugy, mint a teljesen kibontott, maximálisan fokozott szenvedély — s a bennük szunnyadó, magában az életben csak fogyatékosan, csupán törekvés és lehetőség szerint adott képességek emberi kibontakozását biztosítja. A költői igazság az objektív valóság visszatükrözésében és abban áll, hogy csak az emelkedik alakított valósággá, ami az emberben, mint lehetőség adott. A költői jelesség az ember szunnyadó lehetőségeinek a teljes kibontása.

És fordítva. Az olyan egyéniségek tudatossága, akik — legalább részben — függetlenek az emberek e konkrét lehetőségeitől s akiknél nem adott az emberi szenvedélyek gazdag és konkrét játéka s a fokozás révén nem keletkezik új emberi kvalitás, mint Racinenél vagy Schillernél, absztrakt és vértelen. A költői alak csak akkor lehet jelentésteli és tipikus, ha a művésznak sikerül hősei egyéni vonása és a kor objektive általános problémái között a sokszerű összefüggést felfedni, ha a hős, szemünk előtt, kora legelvontabb kérdéseit, mint a maga egyéni, életrehalálra menő kérdését éli meg.

Világos, hogy ezen a ponton óriási szerepet játszik az alakított figura gondolati általánosításra való képessége. Az általánosítás csak akkor süllyed üres absztrakcióvá, ha az elvont gondolat és a figura személyes élménye közti összefüggés elvész, ha nem éljük meg ezt az összefüggést közösen a figurával együtt. Ha a művész az összefüggéseket teljes éleveségében alakítja, úgy a mű eszmeheli átitatottsága egyáltalán nem árt a mű művészi jellegének, sőt ellenkezőleg növeli azt.

Gondoljunk Goethe Wilhelm Meisters Lehrjahre-jára. Ennek a jelentékeny regénynek egyik döntő szakaszát a cselekmény szerint egy Hamlet előadás előkészületei teszik. Emellett Goethe nagyon kevés szlyt fektet a Hamlet előadás technikai részleteinek a leírására, amire pl. egy Zola érdeklődése összpontosulna, mert az előkészület lényegében szellemi-intellektuális s Hamlet egyes figuráinak jelleméről, Shakespeare komponálómódjáról, az epikai és drámai költészetről stb. szóló széles és mély vitákat tartalmazza. Ezek a viták azonban költői értelemben soha-

sem elvontak. Nem elvontak, mert minden bizonyítás, minden replika, minden vita nemcsak valami lényegeset mond a tárgyról, hanem egyuttal és elválaszthatatlanul a beszélő személy személyi jellemének valami *uj és mély vonását*, egy olyan vonást fejez ki, amit enélkül a vita nélkül nem észlelhettünk volna rajta. Wilhelm Meister, Serlo, Aurelia és mások legmélyebb emberi-egyéni sajátosságait épp abban nyilvánítják, ahogy gondolatilag, mint teoretikusok, színészek vagy rendezők a Shakespeare problémát megoldani törekednek. Egyéni fiziognómiájuk így keletkező kirajzolódása egész emberi-egyéni személyiségük alakítását fejezi be és konkretizálja.

De az intellektuális fiziognómia alakítása ezentul még igen fontos kompozicionális jelentőséggel bír. André Gide Dosztojevszkij elemzésében valóban finoman emeli ki, hogy minden jelentős költő kompozícióiban az alakok bizonyos hierarchiáját hozza létre s hogy ez a hierarchia a költőnek nem csupán társadalmi tartalmára, világnézetére nagyon jellemző, hanem egyuttal az alakoknak a központtól a kerület és onnan visszafelé való csoportosításában a lényeges eszköz, vagyis: kompozíció.

Ezen a ponton elemezhetjük ezt a kérdést *formális* oldaláról.

Minden valóban átkomponált mű ilyen hierarchiát tartalmaz. A költő alakjainak bizonyos „rangot” kölcsönöz, amidőn főhőssé vagy epizódfigurává teszi. És ez a formális szükségesség oly erős, hogy az olvasó még az át nem komponált művekben is ösztönösen ezt a hierarchiát keresi és kielégítetlen, ha a főhős alakítása a többi szereplőhöz és a cselekményhez viszonyítva nem éri el azt a „rangot”, ami a kompozíció szerint megilletné.

A központi figurának ez a „rangja” nagyon lényegesen a maga sorsáról való tudatosságának a fokával és azzal nyer kifejezést, ahogyan sorsa személyi esetlegességeit tudatszerűen az általánosság bizonyos konkrét magaslatára emelni képes. Shakespeare, aki számos érett drámájában a hasonló sorsok párhuzamos alakításának eszközével dolgozik, főhősei-nek mindig sorsa tudatos általánosítására való képességével ad „rangot”, illetve lehetőséget az összecslekmény központi alakjaként való szereplésre. Csak a közismert Hamlet-Laertes és Lear-Gloster párhuzamos esetekre utalunk. Mindkét esetben a főhős épp azáltal emelkedik az epizód szereplők fölé, hogy *legmélyebb személyi vonása* nem csupán a közvetlenül adott esetlegességben eszmélni egyéni sorsára. Személyiségük magva — élményszerűen — sokkal inkább abban áll, hogy teljes belső életükkel a pusztán adottakon túl törekednek s egyéni sorsukat általánosságukban, az általánossal való összefüggésben élik meg.

Lényegesen tehát gazdag, sokszerű, kirajzolt és mély intellektuális fiziognómia kell ahhoz, hogy a költői alak a számára szerkezetileg kiosztott központi helyet élően és meggyőzően betölthesse.

Annak ellenére azonban, hogy a központi hely kirajzolásának elmaradhatatlan előfeltétele a legkifejettebb intellektuális fiziognómia, ezért a központi figurának egyáltalán nem kell tárgyilag-tartalmilag a *helyes szemléleteket* képviselnie. Tárgyilag-tartalmilag Cassiusnak mindig igaza van Brutussal, Kentnek Learrel, az orániaiának Egmonttal szemben. Ennek ellenére lehetnek Brutus, Lear, vagy Egmont, még pedig épp kifejezett intellektuális fiziognómiájuk következtében, a főalakok. Miért? Mert az általunk tárgyalt hierarchia nem elvont gondolati mértékek szerint igazodik, hanem az épp adott mű konkrét, igen bonyolult problémája határozza meg. Nem az igaz és a hamis elvont ellentétéről van szó. A történeti helyzetek ehhez nagyon is bonyolultak és ellentmondásteliek. A történelem tragikus hősei nem követnek el hibát, illetve

nem esetlegességek a hibáik. Hibáik sokkal inkább egy válságos átmenet legfontosabb problémáival függenek össze szükségszerűen. Shakespeare számára épp Brutus, Goethe számára épp Egmont reprezentálják ama kifejezetten tipikus vonásokat, amelyek bizonyos meghatározott szakasz tragikus összeütközésére, a társadalmi konfliktus bizonyos meghatározott módjára jellemzőek. Ha ennek a konfliktusnak a megragadása mély és helyes, úgy a költőnek épp az a feladata, hogy azt az egyént tegye főhőssé, akinek a személyi tulajdonságában, intellektuális fiziognómiájában ez a konfliktus a legérzékletesebben s a legadequátabban juthat kifejezésre.

A gondolat hatalma, az absztrakció képessége csak egy aközül a számos összekötő eszköz közül, ami az egyént az általánossal összefűzi. Mindenesetre ezen a ponton a valódi költői teremtés igen fontos mozzanatát érintjük. Az öntudat költői alakításának képessége elsőrangú szerepet játszik az irodalomban. Természetesen az egyéni sorsnak ez a kiemelése a csak egyéni, a csak egyes eset fölé, az irodalomban a legkülönbözőbb formákat öltheti. Nemcsak a költő képességétől, hanem ugyanazon költőnél is a tárgyalt probléma módjától, a probléma tárgyalására legalkalmasabb jellem intellektuális fiziognómiájától függ. Shakespeare Timonja sorsát egész absztrakció magasságig emeli az emberi társadalmat aláásó, aljas szerepű pénz elleni vádbeszédében. Othello tudatossága sorsáról csak annak az Othellónak a felfogása lehet, akinek a Desdemona iránti hitében való megrendülése egyuttal teljes létezése minden alapelvének a megrendülése is. A sors tudatosságának, az intellektuális fiziognómia alakításának, a saját sorsnak a csupán esetleges egyes fölé való emelésének a költői alakítása szempontjából azonban Othello és Timon között nincs elvi különbség.

Természetesen a főszereplők e kompozicionálisan szükséges „rangja” nem formalisztikus követelmény, hanem mint minden valódi probléma, ha nem is közvetlenül, de az objektív valóság tükröződése. Mert valamely társadalmi helyzet, valamely történeti-társadalmi típus, stb. valóban tipikus, legtisztább és legvégtetesebb határozományai épp emellett az alakítási mód mellett jutnak a legadequátabban kifejezésre. A kompozicionális szükségességnek ez az objektív valóság tükröződésével való összefüggése a legvilágosabban Balzacnál látható. Balzac a polgári társadalom legkülönbözőbb osztályaiból az emberek szinte áttekinthetetlen teljességét teremtette meg. S Balzac sohasem elégedett meg valamely réteg vagy csoport egy reprezentáns által való bemutatásával, hanem a polgári társadalom minden tipikus megjelenés módját nála a szereplők egész sora reprezentálja. Az ilyen csoportokon belül Balzacnál mindig a legtudatosabb alak, a legkifejezettebb intellektuális fiziognómia a központi figura. Így pl. Vautrin, mint bűnöző, Gobsec, mint uszorás és így tovább.

Az intellektuális fiziognómia alakításának tehát a figurák igen széles és mély általános emberi jellemábrázolása a feltétele. A gondolatok magassága messze meghalad minden átlagos lehetőséget, de anélkül, hogy valahol is elveszítene a személyi kifejezés karakterét, sőt épp ennek az elmélyítésével. Ez mindenekelőtt a figura személyes élménye s gondolati kifejezése közti eleven összefüggés szakadatlan utánélésének lehetőségét feltételezi vagyis a gondolatoknak, mint az élet folyamatának, nem pedig, mint eredményének alakítását. Ezen túl azonban olyan karakterek fogalmazását, akik ezt a gondolati magasságot *magukból* lehetségesen és szükségszerűen vetítik.

Mindezek után világos, hogy az intellektuális fiziognómia kidolgo-

zásának szükségszerűsége a *tipikus* magas felfogásából következik. Minél mélyebben ért valamely kort és érti a kor nagy problémáit a költő, annál kevésbé mozoghat műve hétköznapi színvonalon. A hétköznapiakban eltompulnak a nagy ellenmondások, közömbös, összefüggésnélküli esetlegességek keresztezik, nem öltenek valóban tiszta és kibontott formát, ami csak akkor jelentkezhet, ha minden ellentét legvégsőbb, legvégtetesebb következményéig fokozódik, ha mindaz, amit tartalmaz érzéki és nyilvánvaló. A nagy költők tipikus karakter és tipikus helyzet teremtménye tehát messze meghaladja a mindennapi valóság legpontosabb megfigyelését is. Az élet mély ismerete sohasem korlátozódik a mindennapi megfigyelésre, hanem ellenkezőleg a lényeges vonások megragadásának alapján oly jellemek és szituációk felfedezésében áll, amelyek a mindennapi életben teljesen lehetetlenek, amelyek azonban azokat a hatóerőket és törekvéseket, amiknek a hatékonyságát a mindennapi élet csak elmosódottan jelzi az ellentétek legmagasabb és legtisztább kölcsönhatásának világosságában tüntetik föl.

Don Quijote a szónak ennek a magas értelmében a világirodalom egyik legtipikusabb karaktere s nem vitás, hogy az olyan helyzetek mint pl. a szelmák elleni küzdelem, a legsikerültebb és a legtipikusabb szituációk közé tartozik, amelyeket valaha alakítottak, jólehet ilyen szituációk a mindennapi életben nem fordulhatnak elő. Igen, mondhatjuk: a jellembeli és szituációbeli tipikus előfeltétele a mindennapi valóság meghaladása. Hasonlítsuk össze Don Quijote-ét *Sterne* Tristam Shandyjével, a legjelentősebb kísérlettel, mely a Don Quijoteban alakított problémákat a mindennapi életbe viszi át s kiderül mennyivel kevésbé mélyen és kevésbé tipikusan juthatnak kifejezésre ilyen ellentétek a mindennapi életben. (Természetesen *Sterne*nél a mindennapi élet anyagul való választása már annak a jele, hogy mennyivel kevésbé mélyen, mennyivel szubjektívebben állítja fel a problémákat, mint *Cervantes*.)

A tipikus szituáció végletes jellege abból a szükségszerűségből ered, hogy az emberi jellemekből a legmélyebb s a legvégsőbb vonást, a benne lévő ellenmondásokkal együtt kiemelik. A jellemek és helyzetek végletességére való hajlam természetesen nemcsak a nagy íróknál adott, hanem előfordul a tökéletes prózájával szembeni ellenzékiség formájában is. Am a csak-romantikusoknál a jellemek és helyzetek végletessége öncél s lírai-ellenzéki, pittoreszk a jellege. A realizmus klasszikusai ezzel szemben az emberi jellem és a szituáció végletes kiélezettségét csak mint költőileg legalkalmasabb kifejezési eszközt választják a tipikus alakítására.

Ez a különbség ismét a kompozíció kérdéséhez vezet vissza. A típusképzés nem választható el a kompozíciótól. Izoláltan véve költőileg nincs egyáltalán típus. A végletes helyzetek és jellemek alakítása csak azáltal válik tipikussá, hogy az összefüggés teljességében, az összefüggés teljességével kiderül, hogy valamely végletesen kiélezett helyzetben lévő ember végletes cselekvésmódjában bizonyos társadalmi problémakomplexum épp legmélyebb ellenmondásai jutnak kifejeződésre. A költő alakja tehát csak a többi alakokkal való összehasonlításban és szembeállításban lesz tipikus, akik más fokon, más megjelenésében ugyanazon ellenmondásnak, amely sorsuk oka, többé-kevésbé hasonló végzetességgel jelentkeznek. Csak ilyen nagyon bonyolult, nagyon mozgalmas és változatos, végletes, ellentmondásokkal teli folyamat eredményeként lehet valamely alakot valóban tipikus magasságra emelni.

Vegyünk egy ily módon típusként elismert olyan alakot, mint *Hamlet*. A *Laertessel*, *Fortinbrassal*, *Horatióval*, stb.-val való szembeállítás

nélkül Hamleten a tipikus vonások egyáltalán nem jelentkeznének. Csak azáltal, hogy egy végletes helyzetekben rendkívülien gazdag cselekmény a legkülönbözőbb emberek legkülönbözőbb gondolkozásait és érzéseit, ugyanazon objektív lét ellenmondásait tükrözi, csak ezáltal léphet elénk Hamlet jellemében a tipikus.

Épp ezért játszik oly irányadó szerepet a tipikus alakításában az intellektuális fiziognómia mély és energikus kidolgozása. Mindenekelőtt az alakított helyzetek végletességének feloldására szükséges a hős saját sorsáról való tudatosságának szellemi emelkedettsége, hogy az alapját tevő általánost, vagyis az ellenmondások jelenségét a legmagasabb és a legtisztább fokon kifejezésre juttassa. Maga a végletes szituáció tartalmazza ugyan *magában véve* az ellentmondások e költőileg szükséges legmagasabb és legtisztább formáját, hogy azonban ebből a *magában lévőből mi számunkra* való legyen ezért a cselekvő személy reflexiója a tulajdon cselekvéséről feltétlenül szükséges.

A reflexió egyszerű, mindennapi, átlagos formája itt egyáltalában nem elégséges. Épp azt a magasságot kell elérnie, amiről eddig beszélünk. El kell érnie ugy a gondolatok emelkedettségének objektív szempontjából, mint szubjektíve a reflexióknak a helyzettel, a jellemmel, a cselekvő személyek élményével való összefüggése által.

Ha pl. Vautrin Rastignac azt a javaslatot teszi, hogy elveszi Taillefer milliomos kitagadott lányát, miközben gondoskodik arról, hogy a milliomos fia párbajban elessen s a kitagadott lány az egyetlen örökös legyen, hogy mindkettő az örökségen osztozkodhassanak, ugy ez a helyzet *magában véve* egy közönséges detektivregény vázlata. Rastignac belső konfliktusa azonban az egész Napoleon utáni korszak ifjú nemzedékének a konfliktusa. Kiderül ez a Bianchonnal és másokkal való szembeállító beszélgetésekben. Az ezt a problémát létrehozó társadalom ellentmondásai társadalmilag a legkülönbözőbb emberek tapasztalatainak elemzéséből igen magas szellemi színvonalon lépnek előtérbe. Goriot sorsa Rastignac számára kontraszt illusztráció ezekhez a reflexiókhoz. Csak mindezek által lesz a *magában véve* csupán bűnügyi szituáció a *mi számunkra* nagy társadalmi tragédia. Teljesen hasonló annak a bíraskodásnak a költői szükségessége, amit az örült Lear király a viharban a pusztán leányai fölött tart, hasonló a színészjelenet funkciója s az erre következő monolog Hekuba fölött a Hamletben és így tovább.

Az alakított intellektuális fiziognómia funkciója a végletes helyzetnek a költői általánosba, az érzéki-értelmes különösbe való feloldásával még nem merül ki. Van egy közvetett funkciója is, t. i. a műben alakított végletes esetek közti összeköttetés helyreállítása és értelmessé tétele. Csak így keletkezhet számunkra a végletes helyzetek teljességéből, amivel a nagy klasszikus művek szolgálnak, a mozgalmas rend, a világ nyilvánvalóvá lett törvényszerűségének összképe. Az intellektuális fiziognómiának ez a közvetett funkciója a klasszikus irodalomban a legkülönbözőbb formában, az elképzelhető legnagyobb változatossággal jelentkezik. Az ellentét alakítható pl. elhallgatva, minden különösebb róla való reflexiók nélkül, mint ahogy pl. Hamlet általánosító emelkedettsége és Laertes érzelmes-spontán cselekvési módja közti kontraszt ábrázolása történik. Lehet azonban egyenesen kimondott, mint pl. Hamlet reflexióiban a Fortinbrassal való első találkozás után. Állhat a helyzet és a következmények párhuzamosságának tudatos megállapításában, mint Rastignac afölötti meglepetésekor, hogy Vautrin és a Beauséantok a társadalomról s az ahhoz való lehetséges és szükséges magatartásról ugyanazt gondolják. Lehet szakadatlan kísérezene, az egész történetis légköre,

mint pl. Goethe Wahlverwandtschaften-jában és így tovább.

Minde különböző formák közös vonása ismét egyáltalán nem formális. Párhuzamosság, ellentét stb. csupán általánosított költői tükrözései az emberek egymásközi küzdelemmel való viszonyainak. Mivel ezek az objektív valóság visszatükrözésének a formái, lehetnek a tipikus kifejezésére a költői fokozás eszközei is csak mert ezek, ezért az alakok ezek segítségével fokozott intellektuális fiziognómiája visszahathat az alakra és a helyzetre is az egyéni és tipikus egységét, az egyéni fokozását fokozottan tipikussá, pregnánsabbá teheti.

A nagy költészet alapja az „éber“ emberek közös világa, amiről Herakleitos beszél. Embereké, akik a társadalomban küzdenek, egymással, egymásért és egymás ellen folyó harcban cselekednek és nem passzíve érzeneik el egymás mellett. A valóság „éber“ tudata nélkül nem alakítható ki semmiféle intellektuális fiziognómia. Vak és kontur nélküli kép lesz, ha csak a sajátmaga szubjektivitása körül forog. Intellektuális fiziognómia nélkül semmiféle költői alak nem emelkedik arra a magaslatra, ahol az individualitás teljes elevenségével a mindennapi valóság korlátolt esetlegességétől elkülönül, ahol a valóban tipikus „rang“-jáig emelkedhet.

BEFÖDHETETLEN SIRGÖDRÖD FÖLÖTT ...

(József Attila emlékére)

Irta: BRASSAI VIKTOR

*Már nem nyögés, a tiprott állaté,
mint véged első hírére volt, szavam:
befödhetetlen sirgödröd fölé
lággy szomorúság felhője suhan*

*s ahogy a görcsbe dermedt rögre mély
egék hullatják oldó pelyhüket,
ugy ejti már a tündöklő fehér
vigasztalást a szálló enyhület,*

*hogy amíg éltél, ép sejtek között,
lelked izekre tépve küzködött
a fullasztó világgal és Veled,*

*de amikor a romboló kerék
szétszaggatta az élő test erét,
egész lett és a mindenséggel egy.*