

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 euripidészi 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 idélen 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 elemészi 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 puszta 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: hősnek 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 egyszermind 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 léte 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; metasubjektív, 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 gabalyítja, akár megindultan egyedül érvényes valósággá emeli a világ egy kis zugát mint rendezetten virágzó kertet, melyet az élet határtalan,

¹⁰ A megjelölt 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 világhélményét – 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 lekerékíthettségéért szubjektív lekerékíthettség: 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 akaratából és tudásából születtségének a pecsétjét: többé-kevésbé lírai természetű. Az élőlények és – szervesen önmagukat hordozó – ugyancsak eleven egyesüléseik 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 elmagányosodott 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 kivágottrészletének 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 kérdésességének 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 parafrázeálja, 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 minde nélkül 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 megjélt 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