

## A „GROTESZK” TÍPUSAI AZ AVANTGARDIZMUSBAN\*

A célzatos torzításnak, a reális és fantasztikus elemek tudatos vegyítésének művészi ábrázolási módszerét gyakran alkalmazták az irodalomban, igazi figyelemben azonban csak a romantika részesítette először: korszerű és jól használható eszközt talált benne végletes érzelmi állásfoglalásának kifejezésére. A *groteszk* szó — mely eredetileg a XV. század végén tűnt fel<sup>1</sup> és eleinte csupán az antik Róma palotáinak pincéiben, földalatti üregeiben talált falfestmények stílusát jelölte (egymással keveredett fantasztikus, stilizált növény- és állatképeket) — ekkor nyer igazán rangot. A szélsőségekben ábrázoló irányzat érthető örömmel sorolja be eszközei közé: a „torzat”, „nem-természetes”, „csodálatosat”, sőt a „látomásosat” és „álomszerűt” is kifejezhette vele. Az „isteni és hatalmas ember” megrajzolásához kimeríthetetlen számú kontrasztlehetőséget adott. „Ime egy, az antikvitástól idegen fogalom, a költészetbe bevezetett új típus . . . a Groteszk — lelkesedik Victor Hugo a *Cromwell* előszavában,<sup>2</sup> amikor meghatározza, hogy mi választja el a romantikus irodalmat a klasszikustól. — A groteszk típus és a fenséges típus termékeny egysége, melyet a modern szellem hozott létre, ennek formáiban vegyül és variálódik . . . A modernnek gondolkozásában a groteszkek hatalmas szerepe van. Mindenhol megtalálható, egyrészt a torzat és a borzalmasat, másrészt a komikusot és a vidámat teremti meg.” Évtizedeken át általános ez a gyakorlat a XIX. században; a romantikából sokat tovább-folytató szimbolizmus lényegében változtatás nélkül veszi át. A század végére azonban mintha bomlani kezdene az az ellentétpár, melynek egyik oldalán a „fenséges”, a másikon pedig a „groteszk” található: az ember nagyságába és erejébe vetett hit — legalábbis a kor „modernjeinél” — eltűnik. Az avantgardizmust közvetlenül megelőző időszakban már megkezdődik annak az új „groteszk”-felfogásnak a kialakulása, melynek jellegzetes típusaival a tízes-húszas években gyakran találkozhatunk: vissza-

\* A „Fejezetek a modern irodalom történetéből” c. készülő tanulmánykötet (szerk. Vajda György Mihály) anyagából.

<sup>1</sup> A „groteszk” történetének és jelentésváltozásainak átfogó történetét WOLFGANG KAYSER írta meg *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* c. könyvében. (Oldenburg-Hamburg, Stalling 1957. 228 l.)

<sup>2</sup> HUGO, VICTOR: *Cromwell*. Paris J. Hetzel—Quantin, é. n. 9—10. l.

szorul, majd új vetületben jelentkezik a „fenséges”, más tartalmat kap a Victor Hugo-i „comique” és „bouffon”; ugyanakkor pedig óriásivá növekszik a „difforme” és az „horrible”. A továbbiakban — túl azokon a kapcsolatokon, melyek az „izmusokat” ezzel a periódussal összekötik — elsősorban ennek az újfajta „groteszk” felfogásnak és használatnak a különféle alakzatait szeretnénk szemügyre venni.

### A „tragikus groteszk”

Az avantgardizmus időszakát az egyetemes irodalomtörténet által olyan, kevésbé feltárt periódus előzi meg, melynek eklektikus jellege első pillantásra is szembeötlő: egymás mellett, sőt gyakran egymásra torlódva élnek benne a XIX. század különféle stílusirányai. Közöttük legerősebbnek a szimbolizmus látszik, mégpedig annak is misztikus, a társadalmi tartalom konkrétumaitól elforduló, azokon „felülemelkedő” iskolája. Hiszen az erősen kidomborodó anti-pozitivisták jelleg, az egzotikum s a primitív keresése és a „szabatossal” való szembeállítás, a titokzatos (sokszor erotikával fűszerezett) előretörése, a minden áron való meghökkentés és elborzasztás kedvelése az élet nagy kérdéseinek általánosító, elvonatkoztató, jelképekké duzzasztott felvetése a szimbolizmuson *kívüli* irányzatokban is — erősebben vagy gyengébben, de — kimutatható. A századforduló írói és költői — jöjjenek bármelyik iskolából — általában az irracionalista filozófiák hívei és valamennyinél közös a keserű (gyakran szkeptikus és eredetieskedésekben megnyilatkozó) menekülési vagy elfordulási szándék a Művészet nemes izgalmakat, felemelő és a romlott kortól megtisztító harmóniákat ígérő eszményképe felé. Legalábbis a magukat dekadenseknek nevező „modernéknél”, akiknek műveiben a jelen valóságáról a képzelet szárnyain gyakran mondai, mitológiai messzeségbe röppen a tekintet. A korabeli varázs-szó a Fantázia. „Ami pedig az életet illeti — írta a kor egyik legjellegzetesebb irodalmi képviselője, Oscar Wilde — az egy olyan sav, mely szétmálasztja a művészetet, olyan ellenség, melynek lövése lerombolja a művészet templomát.”<sup>3</sup> A „realista” Zolát támadva pedig kijelenti: „Abban a pillanatban, amikor a művészet megfosztja magát a fantáziától, tökéletesen lemond önmagáról.”<sup>4</sup> Ám ez a fantázia-segítette menekülés csak szándék maradt: a kor — áttételesen, elvonatkoztatva, távoli jelképekbe transzponálva — ott van az ő műveikben is. Ott van a felbolydult, izgatott, átalakuló és egyre súlyosbodó ellentmondásokkal teli világ abban a mitológiában, amit a kiismerhetetlen, félelmet keltő ellenséges „világszellem”; a mindenütt jelenlevő Démon köré felépítettek.

<sup>3</sup> WILDE, OSCAR: *A hazugság hanyatlása*. — A kritikus mint művész. Tanulmányok. Ford. Benedek Marcell. Bp. Lampel, é. n. 118. l.

<sup>4</sup> WILDE: i. m. 147. l.

A „dekadensek” modellje az irodalomban talán a nagyhatású misztikus szimbolista Joris Karls Huysmans lehetne, a képzőművészetben pedig a hozzá oly közelálló Gustave Moreau, aki a korabeli feljegyzések szerint a nyolevanas években a párizsi szalónok elismerten „legmodernebb” festője volt. A kor jellegzetes motívumaként pedig — neveiket említve — önként kínálkozik a Salome-téma, mely egyébként e periódus más írónál, festőinél és zeneszerzőinél is előfordul.<sup>5</sup> Huysmans leírása Moreau Salome-képéről a századvég egyik legtipikusabb prózai megnyilatkozása,<sup>6</sup> de hűen adja vissza e szecessziós-szimbolista attitűd jellegzetességeit az objektívebb Justh Zsigmond is, akinek naplójában — 1888. március 22-ről feljegyezve — a következőket találjuk: „Az egyik sarokban már egy Moreau. Egy Moreau — a legszubbtilisabb kor legraffináltabb s legbetegesebb festőjének egy mesterműve. A kép tökéletesen lekötött — nem figyeltem arra, amit a háziasszony és Louise beszéltek. Minden összefolyt előttem, alig szóltam, amnyira megrázott e kép bámulatos színhatása s kivált festőjének titokzatos egyénisége, amely a képből beszélt. . . Ott van híres *Salome visio*-ja, amely tán mesterműve a nagy festőnek. Salome éppen elvégezte táncát, ruhái leváltak természetéről, jóformán csak ékkövek fedik kéjt, mámort lehelő meztelen testét s egyszerre csak arany fénytől környezve megjelenik keresztelő szent János vértől csöpögő levágott feje, irtóztató foltot vetve a színektől ékkövektől ragyogó háttérre. De a véres látományt csak Salome lútja, ki meghajolva megrettent testtel, mintegy védekezve a visio ellen, megkövülve áll meg egy helyen. A háttérben Heródes, ki megy s a hóhér, ki mereven áll felemelt bárdjával, ezek egyike sem lát semmit a Salome lelkében visszatükröződő képből. Soha még ilyen színpompát vízfestményei nem fejtettek ki, India egész színgazdagságát rálehelte a képre. Mindegyik szín külön kiválik s mindegyik ritka, nem egyszerű s nem közönséges szín. Salome testén az ékkövek ragyogása csak kiemeli testének fékevesztetten érzékies idomait, amelyekből a világrendítő historikus asszony egész bódító mérgező veszedelmes páratlan egyénisége beszél. S e test érzékiesen színgazdag háttere, amelyből mindent eltompítva szent János véres árnyéka emelkedik ki — mindez egyetlen a maga nemében s valóban jellemzi azon évtizedeket, amelyek létrehozták. A festő Leonard da Vincire emlékeztet az alakok megfestésében s a színezés szempontjából van valami a primitívekből is benne, de a légkör, amelyet képei árasztanak — s a világnézet is, amelyet oly páratlanul fejeznek ki — a modernizmus Sarah Bernhardt skáláját érték el a festészetben.”<sup>7</sup> Ahány mondat, annyi lényeges és jellemző megfigyelés. Az erotika, a vér és a pompa kontrasztjaira felépített alkotás, „nem közönséges” keleti színciivel, fenyegető „visio”-jával mér-

<sup>5</sup> Például Richard Strauss *Salome* c. operájában, melyet Oscar Wilde szövegére írt (1905); a mű a „szecessziós” zeneirodalom talán legtipikusabb alkotása.

<sup>6</sup> Huysmans, Karls Joris: *A rebours*. Paris, Étienne Pasquelle, é. n. 7—76. l. Magyarra Kosztolányi Dezső fordította.

<sup>7</sup> Justh Zsigmond *Naplója*. Sajtó alá rend., bev. tanulmánnyal és jegyz. ell. HALÁSZ GÁBOR. Bp. Athenaeum, é. n. 183—185. l.

hetetlen nyugtalanságot és egyben bódultságot is áraszt: valami végzetes bűn történt itt, amit a pompázatos ragyogás sem képes feledtetni. Joggal áll tehát — „mintegy védekezve a visio ellen” — rettenve Salome, a démoni egyéniség, a bűnös és megejtő végzet alakja. Itt még majdnem hős, bűnösségében fenséges is akár; nem kell hozzá csak néhány esztendő, hogy már csak kiismerhetetlenségében és könyörtelenségében maradjon tiszteletet parancsolónak s hogy minden emberi tulajdonságát elveszítse. Egy 1896-os magyar rímtelen vers — Czóbel Minkáé<sup>8</sup> — a kor Démonát már hideg fenségében mutatja be:

Felettünk ül borzalmas nyugalomban

Egy rémes Sphinx.

Két szárnya széjjelbontva,

Elfedi az ég legszélső határát.

Nagy zöld szeme oly élesen világít,

Hogy elsötétül tőle minden csillag.

S zárt, néma, keskeny ajka mintha szólna:

„Látjátok, még az eszme is halandó.

Csak én vagyok egyedül halhatatlan,

Én a rettentő, borzalmas, kegyetlen,

Megfejtethetlen örökös Talány.”

A kor irodalmának jelképei — művek és művészek rangbéli különbségeire való tekintet nélkül — valami szokatlanul erős tragédiát és elbizonytalanodást sejtetnek és jeleznek. A Démon, mely már Zola regényei mögött is ott meredt vésztjósító mosolyával, szinte megdermeszti a századforduló művészeit: egy gyorsan és farkasmohósággal átalakuló világ kegyetlen törvényeit jelképezi. A Talány oka nyilvánvalóan az, hogy a látszat és a valóság közötti távolság egyre növekszik; a felületen változatlanoknak és változtathatatlanoknak tetszik a régi értékrend, a mélyben azonban mind jobban érezhető, hogy megindult a föld, s a katasztrófa előbb-utóbb bekövetkezik. Az eluralkodó szorongás, bizonytalanság, az átalakulás okainak „megfejtethetlenségéből” következő nyugtalanság táplálja a kor divatos irracionalista áramlatait és a hatásukra keletkezett groteszk jelkép-rendszert is, melyből már hiányzik az emberi nagyságnak még csak a reminiscenciája is. A századforduló dekadens művészeinek agyában minden ott kavargó, amit az utóbbi évtizedek kiábrándult és borúlátó gondolkodói kitermeltek: Darwin determinizmusa, Stirner és Nietzsche végletes individualizmusa, Bergson intuicizmusa, James pragmatizmusa, Hartmann monizmusa (mely szerint a világ principiuma a tudatlan ésszel bíró akarat); elsősorban és mindenekfölött pedig Schopenhauer pesszimizmusa, mely a diszharmóniát, a tépettséget, és a nyomort az élet legbensőbb sajátosságának tartja s a társadalmi ellentéteket feloldhatatlannak, kozmikus méretűnek véli.

<sup>8</sup> Czóbel Minka: *A győzedelmes. (Ritmikus próza).* — *A Virradat dalai* c. kötetből (1896). — L.: *Századvégi költők.* I. köt. Bp. Magvető, 1959. 225. l.

Elsősorban a Schopenhauer-i nézeteken, a megelégedettség, a bizakodás és a biztonság korábbi polgári filozófiáival szembeforduló kétségbeesés meg-ejtő tételein nyugszik ez a századfordulói „démonikus” jelképrendszer, melyet az avantgardizmus örökbe kap; ez erősödik fel a tízes években az expresszionizmusban, de más korai irányzatokban (így a futurizmusban) is. A fenyegetettség, az állandó veszedelem- és katasztrófa-érzés aztán az első világháború alatt kitermeli a Rettetés irodalmát, mégpedig — megintcsak a századfordulói eszközöket alakítva tovább — egyre pesszimistább értelemben használva a groteszket, kizárólag az elborzasztó tragikum kifejezésére. Ez a polgári társadalom konzervatív művészi megnyilatkozásánál kétségtelenül modernebb állásfoglalás volt: jelezte, hogy a felületi csillogás, az álszent erkölcsiség és a hazug hazafias szölamok mögött a kegyetlen és a rideg pusztulás jelentkezik; de ez a régi szemlélettel és régi formákkal szembeni lázadás lényegében ugyancsak irracionalista nézeteken alapult. A dekadencia mítoszai élnek benne tovább: itt is jelentkezik az Übermensch, itt is szabad utat kap a Tudatalatti, továbbra is hat a Szorongás és az út végén ott tátong a Semmi.

Hogy az avantgardizmusban mennyire változás nélkül él tovább ez a századfordulói szemlélet és a nyomában keletkező tragikus érzéseket árasztó „groteszk”, arra jó példa a futurizmus megalapítójának *Mafarka, le futuriste* című regénye,<sup>9</sup> mely 1910-ben (tehát egy évvel az első manifesztum után) jelent meg s így a legkorábbi szervezett avantgardista irányzathoz tartozik már. Ám lényegében ugyanazzal az ismert (és Huysmans, valamint Moreau nevével jelzett) atmoszférával találkozunk benne, a kegyetlenség és az erotika kontrasztjaiban, mint a századforduló nem egy alkotásában. A különbség legfeljebb annyi, hogy Marinetti „tragikus groteszkjében” az ellentétpárból már végleg elveszik a „fenséges” (korábbi példánkban — ha a Démon alakjához kötődve is — de még érezhető volt a jelenléte): a torz, szörnyeteggé aszalódott „pusztító erő” nem hatalmasságával, hanem alattomoságával és állatiasságával borzaszt. Az avantgardizmusban (különösen pedig annak első időszakában) sűrűn előforduló „tragikus groteszk” tipikus modellje ez.

Félreérthetetlen a „futurista” Mafarka kalandjaiban a századfordulói misztikus-szimbolista iskola hatása, mely a könyv gáttalan szadizmusában, féktelen erotikájában és teljes kiábrándultságában ugyancsak megmutatkozik. „Mafarka a hitvesi hálószoza sötétjében előbbre lépett — olvasható egyik jellegzetes passzusában. — Orrát a férfimagvak és a rothadás meleg és édes illata facsarta s a homályhoz lassan hozzáedződő szemei már kivették a női hullá körvonalait is. Az egész ágyat valami skarlátszínű sár piszkította be és az mint-ha ördögi küzdelemben ömlött volna ki. A vértől áztatott párnák között hajtincseket, csigolyákat és csontokat fedezett fel, örvöngő tigris fogainak marcangolása látszott rajtuk. És Mafarka remegő szívvel, mintegy félálomban

<sup>9</sup> Paris, Sansot 1910.

meredt rá ezekre a nyomorúságos darabkákra, melyekből a kék fekete illata áradt. . . Hirtelen a rémülettől kerekre tágult szemmel bámult valami nagy barna foltra. Odafent, a boltíves mennyezet alatt, egy különös, magába roskadt alak tűnt fel az egyik oszlopfőhöz tapadva: egy feketés szörnyeteg, mely egyszerre hasonlított óriási meztelen csigához és hatalmas éji madárhoz. S ez a szörnyeteg úgy csavarodott össze, meggémberedett testtel, vállalai közé húzott fejével, mint az ágon függeszkező gorilla. . . Mafarka az oszlopfőn hirtelen felismerte Magamal összeaszott testét.”

A „tragikus groteszk” jellemzője az ellentétpár megszüntetése, a „fenéséges” teljes eltűnése, a borzasztás viszonyítás nélküli felkeltése; ehhez „főhősét” csak alantas-ösztönös tulajdonságokkal ruházza fel. A képzelet szerepe csupán annyi, hogy a lehető legellenszenvesebb helyzetbe állítsa a tudatlan és rontó Démont, a pusztító „világszellemet” s ezzel az élet reménytelen tragikumát. A fenyegetettség és a veszély-érzet hatására ily módon felszakadnak az erkölcsi rend gátjai s kiáradnak az alantas ösztönök (szadizmus), melyek e rettenet elviseléséhez szinte bódító mákonyként kínálkoznak. Nem véletlenül fedezi majd fel nem sokkal később a szürrealizmus De Sade márki és Lautréamont írásait. De az expresszionizmusban is megfigyelhető ez a futurizmusban oly eklatánsan megmutatkozó jelenség; különösen azoknál, akik ennek a kozmikus pesszimizmusnak a talaján állanak. „A politikai-társadalmi kiéleződések — írja Ernst Schumacher — melyeket az évtized magával hoz, a költőket mindinkább két csoportra osztották. Mindkét csoport ellenzékben állt a társadalommal szemben, amelyben élnie és meghalnia kellett, de az egyik, szám szerint messze erősebb, kemény harcok után maga is alapjaiban elvont, medítáló, legjobb esetben siránkozó magatartásra szorítkozott.”<sup>10</sup> A Réműlet üli meg a fiatal Georg Heym, Walter Hasenclever, Jacob von Hoddis, Franz Werfel műveit; Johannes R. Becher a *Verfall*-ban még a „rothadás édes illatát” énekl meg és Hermann Kasack azt a tanulságot vonja le, mint „utolsó igazság”-ot: hogy „csak az iszonyatban van boldogság.”<sup>11</sup> Meg lehet érteni Vilmos császár és az operettek Németországának ifjú költőit, elszigeteltségüket és feloldhatatlan kétségbeesésüket; idegeikben — ahogy Vajda György Mihály megjegyzi — „a háborúra készülő Európa nyugtalansága vibrált, látomásaik előrevetítették a szörnyűségeket, amelyek nemsokára gáttalanul szakadtak a világra, elsodorva mindazt a színt, zengő szépséget, és zenei harmóniát, amelyet a századforduló költészetének formatörekvése még beleálmodott. Gottfried Benn egy naturalistához méltó odaadással keresett a hullaházakban ihletet, Trakl a félelem és a kétségbeesés hangjait hallatta, Georg Heym a nagyváros dinamikus pusztaságaiba szédült. . .”<sup>12</sup> Szorongás, Rettenet és Kétségbeesés:

<sup>10</sup> SCHUMACHER, ERNST: *Lyrík des Expressionismus*. Neue Deutsche Literatur, 1956. 1. sz. 89—02. l.

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> VAJDA GYÖRGY MIHÁLY utószava Johannes R. Becher: *Szelek vándorai* c. kötetéhez (Bp. Magyar Helikon, 1962. 368. l.)

ezek öröklődnek és növekszenek kozmikussá az avantgardizmus igen sok művésznél, különösen az első évtizedben; lekottázáshoz pedig hatásos eszközzé formálódott a „tragikus groteszk”.

### A „humoros groteszk”

Tulajdonképpen a századfordulóban már alakuló szemlélet végletes tovább fokozása jelentkezik abban a groteszk-alkalmazásban is, mely az avantgardizmusban a sajátos humor-értelmezés kapcsán nyilatkozik meg. Ugyanannak a jelenségnek ugyancsak pesszimista interpretálásáról van szó, mégpedig oly módon, hogy ebben az „elborzasztó” és a „nevetséges” egyszerre, egymással vegyülve jelentkezik.

A századfordulón a misztikus-szimbolista irányzat mellett — elsősorban Nietzsche hatására — erősödik egy másik is, ugyancsak általában a szimbolizmuson belül: ez a felülemelkedéshez és a meneküléshez a *fantázia* helyett (vagy azzal együtt) az *akarat* segítségét kínálja. Ennek a voluntarizmusnak az alapjában ugyanolyan helyzet-értékelés áll, mint a misztikus irányzatnál, a reagálás azonban már másmilyen: nem elégszik meg a kétségbeeséssel. Nietzsche „nevelője” Schopenhauer, de a tanítvány továbblép mesterénél: a „magasabbrendű ember” egyéni megmeneküléséhez, a szorongás feloldásához tudatos aktivitást parancsol. „Új akaratra tanítom az embert — írta Nietzsche „A másvilágról álmodozókról” — *akurják* azt az utat, amelyet az ember vakon megtett, tartásuk jónak és lopva ne térjenek le többé róla, valamiképpen a betegek, halódók!”<sup>13</sup> Azzal természetesen, hogy „jónak tartják” azt, ami nem az, lényegében még semmi nem változik; mégsem mondhatni, hogy a Nietzsche-i ajánlat nem volt csábító: az avantgardizmusban lépten-nyomon előfordul ennek az illuzionizmusnak a reménykedő követése. E nézet szerint sem változtatható meg a világ, ez is az egész emberiségre vetíti át egy társadalmi formáció romlottságát; de ennek felismerése nem dermeszti meg, hanem tette ingerli. Az már más kérdés, hogy a nyomában támadt gesztusok ugyanolyan kétségbeesésről és tehetetlenségről árulkodnak, mint azoké, akiket Nietzsche betegeknek, haldoklóknak és siránkozóknak tart: a cselekvési lehetőség önmagában (annak értelmecélja nélkül is) kielégítette az „izmusok” nem egy követőjét: szembefordulás és forradalom ígérete volt, ha az öncélú tett anarchizmusa rejtezett is mögötte. (Vagy, ami még rosszabb: az agresszív „tetté” — akik erre váltották át a Nietzsche-i tanítást, menthetetlenül a fasizmusban kötöttek ki, mint Marinetti.) Az avantgardizmus aktivizmusának megszületéséhez sokat magyaráz a futurista Boccioni jellegzetes véleménye, melyben ez a Nietzsche-i tanítás visszhangzik és amely nyilvánvalóan mutatja, hogy egyszerre jelentkezik a kétségbeesés negatív, passzív álláspontja feletti jogos elégedetlenség és az aktivitás

<sup>13</sup> NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Im-iggyen szóla Zarathustra*. Ford. Wildner Ödön. Bp. Grill K., 1908. (Társadalomtudományi könyvtár.) 115. l.

absztrakt, voluntarista felfogása. „Megszületni, felnőni és meghalni: íme a sorsszerűség, mely bennünket vezet — lázad és töpreng Boccioni. — Nem menni a meghatározott felé: ez visszautasítása lenne a fejlődésnek, a halálnak. Minden a katasztrófa felé halad! Kell tehát, hogy meglegyen a bátorság felül-emelkedni mindezen a halálig, kell a lelkesedés, a hév, a feszültség, az önkívület, azaz minden tökéletességre vagyis elégségre való törekvés. Végezni kell a tagadásokkal, a megvalósulásoktól való félelemmel. Nem szabad elfeledkezni arról, hogy a futurista forradalom egy új, nagy, végleges korszak felé visz.”<sup>14</sup>

Ennek az akaratíságnak az egyik jelentkezése az avantgardizmus humor-felfogásában is megfigyelhető. A világ milyenségén nem „siránkozó”, hanem azt megvető és kinevető „magassabbrendű ember” nyilatkozott meg benne, aki *azért sem* fogta fel „tragikusan” az egyre nyilvánvalóbban katasztrófa felé rohanó világot, hanem „kacagott” rajta. Torz kacaj volt ez, még félelmetesebb, mint a misztikusok rettegést gerjesztő szimbolikája; de volt benne egy lehetőség, amit a másokban nem lehetett találni: s ez a kommentálás, sőt a kritika lehetősége. Amivel ez a „humoros” szemlélet elsősorban szembefordul, az a panaszkodás, az érzelmes kesergés, mely — a kor „humoristái” szerint — már alkalmatlan annak a tragédiának a kifejezésére, ami történik; sőt, az akasztófa alatt álló ember szemében egyenesen nevetséges az is, amikor valaki romantikus kétségbeesésben sirástól eltorzult arccal fogadja az ítélet hírért. A sajátos „fekete humor”, mely a futurizmusban, expresszionizmusban, dadaizmusban és szürrealizmusban egyaránt jelentkezik, határozottan romantika-ellenes, tagadja az érzelmeken alapuló egyoldalú értékelést és az intellektuális-szkeptikus magatartást tartja egyedül korszerűnek. A „humorizmus”, mely a századelő egyik középponti témája már, így lesz — még Nietzsche tanaiból kiindulva — az avantgardizmus egyik legjellegzetesebb sajátosságának, az objektivitásra-törekvésnek hajtóereje.

Az olasz avantgardista irodalomban Aldo Palazzeschi szolgáltatja ennek általános érvényű bizonyítékát. A formailag egy ideig a futurizmushoz tartozó költő talán az első dadaista és szürrealista Európában: már 1913-ban jelentkezik különös manifesztumában, az *Il Controdolore* című kiáltványában<sup>15</sup> ez a magatartás, mely frivolságában, szertelen szabadosságában semmiképpen nem marad el azoknak a fiatalembereknek a gesztusaitól, akik pár év múlva Zürichben megalapítják a Dadát; a „fájdalom-ellenesség” javaslataiban pedig ott található már az a szür-reális groteszk asszociálás, mely például SalvadorDeli festményeire is olyan jellemzőek később.

Az egész mű — melynek létrejöttében a futurizmusnak főleg abban van szerepe, hogy lehetőséget adott a szerzőnek a hagyományos erkölcsiség alóli teljes felszabadulásra — tulajdonképpen egyetlen groteszk és kizárólagos célja, hogy lejárassa a „fenségést”: nem ismer eszményeket és magasztos

<sup>14</sup> *A futurizmus*. Bp. Gondolat, 1962. 64. l.

<sup>15</sup> Uo. 162—175. l.



célokat, nem hisz az érzelmek igazában; a világot pedig teljesen abszurdnak és elfogadhatatlannak tartja.

Már a nyitó kép jelzi a borzalmat nevetségessé tevő szándékot, a „fenséges” humorosan-groteszk beállításával. Isten vállal ugyanis védnökséget a mondanivaló felett, mégpedig egy kacagó, majdnem Falstaff-i öregúr, akinek „isteni kerek arca oly istenien hahotázik, mintha örök és végtelen nevetés csiklandozná és kerek hasa remeg, remeg a gyönyörűségtől. Szerintem az ő isteni szájában a világegyetem örök, eleven nevetésben összpontosul. . . Félre tehát összes komorságaitokkal, ha valamit is meg akartok érteni belőle és teremtéséből, különösen azt, ami ezt a kis részt, Földünket illeti. A Nap például kedvenc játéka lesz még hosszú labdarúgó-mérkőzéseken keresztül, s a Hold az ő komikus tükre, melynek göcsörtös felületében a legnevetségesebb változatokban láthat bennünket. Földünk sem más, mint egyike számtalan játékaiknak: egyenesen erre a célra teremtette bozótokkal, tuskékkal, cserjékkel és tövisekkel sűrű nagy mezejével. Letette az embert az egyik szélére és azt mondta neki: kelj át rajta, odaát az öröm, a szabad tér, és a kiválasztottak életét éled azon kevés bátrakkal együtt, akik — akárcsak te — átvágtak ezen a mezőn. És nevetni fogsz a lusták, félnékek, elesettek, gyávák és puhányok fájdalman.”

Lehetetlen nem észrevenni a közvetlen Nietzsche-hatást. „Az élet az öröm kútfeje” — írta Nietzsche —; „Emberek, nem a szenvedésre teremtettek benneteket; a szomorúság órájában vagy a szomorúságért semmit sem alkottak, minden az örök örömért készült” — variálja mesterét Palazzeschi. „Az akarat fölszabadít — szól Zarathustra. — Bátorság a legjobb agyonütő szerszám: a bátorság agyonüti az együtt-szenvedést is. . . az még a halált is agyonüti.” És: „Jobb ha a boldogságtól vagytok mámorosak semmint a boldogtalanságtól: jobb esetlenül táncolni, mint bénán járni. Tanuljatok hát tőlem bölcsességet: még a legrosszabb dolgoknak is két jó oldala van: a legrosszabb dolognak is jó táncos lába van; tanuljátok meg hát, emberebb emberek, a jó lábba állást! Tegyetek hát le a sopánkodásról és minden csőcselék-busongásról! . . . Szentnek nyilvánítom a nevetést; fensőbb emberek, *tanuljatok meg* hát — nevetni!”<sup>16</sup> S így válaszol rá az avantgardista költő: „A fájdalom átmeneti (ti magatok teszitek örökké állandó félelmeitekkel), az öröm pedig örök. . . az ember azért magasabbrendű minden más állatnál, mivel megadatott neki a nevetés isteni ajándéka. . . meg kell szokni, hogy nevéssünk mindenben, amin szokás szerint sírnánk.” És félreérthetetlenül megjelöli azt is, mivel száll ez a szemlélet elsősorban szembe: „A pállott romanticizmus — írja — az emberi szerencsétlenségeket egészen a hányingerig kiszínezte; a test idomtalanágát, a betegségeket, a szenvedéseket, a felfordulásokat, az ínségeket olyan csapásoknak vélte, melyeket sírásban kell megfürösztetni. Ha egy kicsit jobban kiélezzük, vidámságunk legelevenebb forrásai lehettek volna ezek.”

<sup>16</sup> NIETZSCHE: i. kiad. 211., 278. és 369. l.

A kiáltvány legfontosabb mondata ez: a „pállott romanticizmusra” való utalás a naturalizmusra is vonatkozik. Egyúttal azt is jelzi, hogy a „kiélezéssel” a groteszket használja fel ellene. A tragikus új megjelenítése — mégpedig a torzítással történő megjelenítése — jelentkezik itt; az a „humoros groteszk”, melynek éppen a komor és szomorú mondanivaló kifejtésénél van akkora szerepe a XX. században, ahol a romantika tragikum-felfogása és a nyomában járó gyakorlat egyre többször fullad nevetségességbe. „Az az ember — írja Palazzeschi — aki a nevetésért magáért, vagy mások által kibányászott dolgokon nevet, az vagy lusta, vagy tehetetlen, és úgy nevet, mintha valaki csiklandozná a nyakát, vagyis gépiesen. Mintha valaki azt hihetné, hogy kielégíthetjük az étvágyunkat azzal, ha olyan embert nézünk, aki eszik! Ilyenek voltak mindmáig a művészetek, a színház, az irodalom: ott lebegett az emberi fájdalom tetején, mások által kibányászott örömeiket használt föl s már kívülről mutatta be azokat, anélkül, hogy újabbak felfedezésének módjára tanított volna. Hamlet monológját, Othello féltékenységét, Lear örültségét, Oresztész örvongéseit, Oszvald nyögéseit hallgatva az értelmes közönségnek féktelen nevetésben kell kitörnie. Nézzetek jól szembe a halállal és ez elegendő lesz arra, hogy egész életetekben át nevéssetek.” S megindul a költő fájdalommal, pesszimizmussal telített képzelete: félig-meddig komolyan olyan iskolák, nevelőintézetek felállítását javasolja, melyek ezt az új szemléletet nevelnék ki az emberekben. Az elemi iskolákat „kövér, elefántkórban-szenvedő, vagy vékony, hosszú, zsiráfnyakú” tanítónőkkel, „sánta, kancsal, gennyes és béna” tanítókkal akarja benépesíteni; ezek aztán „az iskolaudvaron hamis temetést rendeznek: a holttest végső beszentelése után leveszik a takarókat a ravatalról s a legkisebbek édességeket vagy játékokat találnak ott, vagy egerek százai futnak ki belőle, előbb fehérek, azután feketék; vagy piskótatésztából lesz a holttest a nagyobbacska számára és ők vidáman civakodnak a végtagokért. Vagy — a még nagyobbak gyönyörűségére a holttest rettenetes módon felemelkedik vagy orránál a takaró emelkedni kezd és meg sem áll, míg a két métert el nem éri.” Vad, mindent romboló, komor lázadás van itt, a halálra-szoktatás javaslatait tartalmazó sorok mögött készülöben; lázadás, mely egyszerre támad a „hamis, elhibázott nevelés, az emberi tisztelet, az illem, a szépség, a fiatalság, a gazdagság” ellen és elkeseredésében, kiábrándultságában vak tetteire buzdít: „Rugdossátok szét lakásokat bútorait, dobáljátok le, hadd törjenek, zúzódjanak a székek, ágyak, asztalkák. Ha új cipőtök van, gondoljatok arra, hogy egyszer ósdi és lukas lesz. . . Számítsatok gyerekeitek között egy púposra is, legyen, erőtlök, hogy legegészségesebb fiatalokban a később lehetséges nyomorékot lássátok, s a fülemüle szavú fiatal lányban fedeztetek fel az öreg, rekedt hangú utcai nőt. Mindig, mindig a dolgok mögé nézzetek; merően figyeljétek az öregséget.”

Minden szépítés, érzelmesség nélküli életszemlélet, a szubjektív állásfoglalás egyedi nézőpontjának veszedelmességét hangsúlyozó sorok, az illúziót-

lanság a korrall szemben, a lényegtet takaró álarca lerántásának szándéka, az eszményítés elleni düh, a tragikus „humoros” felvetése — mindez itt kavargob ebben a különös és mégis oly karakterisztikus „kiáltványban”, Európa sötétülő ege alatt.

Más avantgardista művekben is hasonló állásfoglalást találhatunk az egyoldalúan „tragikus” felfogással, a „pállott romanticizmussal” és az „érzelmességgel” szemben, legalábbis elméleti megnyilatkozásokban, de igen sokszor gyakorlatilag is. A futurizmus a Holdvilág, a „chiaro di luna” ellen ír kiáltványt és minden megnyilatkozásában igyekszik elhatárolni magát a „passzátista” kesergéstől; kiutat pedig az agresszív tetteben keres. A kubizmust tudományos kutatásaiban ugyanilyen indulat vezérli: az impresszionizmus esetlegességével, pozitívizmusával, pillanatnyiságával és szubjektív nézőpontjával a maga objektívobb, állandót és általánosot kereső analitikus szemléletét állítja szembe. „Az örök felé való törekvésében — írja Gleizes — a kubizmus megfosztja a formákat minden átmeneti, festői jellegűktől és geometriai tisztaságukba helyezi őket vissza, matematikai valóságukban egyensúlyozza ki őket.”<sup>17</sup> Az expresszionisták — egyébként erősen érzelmi telítettséggű, szubjektívista és szinte vallásos hitre alapozott nézeteik közepette is — meg vannak győződve arról, hogy a lényegtet és az igazságot csak „a világ milyenségén felizgatott lélek” mellőzésével lehet az „álarca” alatt megtalálni. „Minden dolognak megvan a maga burka és magja, megjelenése és lényege, álarca és valósága — írta Marc, a német expresszionizmus ún. lírai ágának egyik legjelentékenyebb festője. — Ha csak a dolgok burkát ismerjük meg a lényeg helyett, ha a dolgok álarca oly módon vakít meg, hogy lehetetlen megtalálnunk az igazságot — hogyan akarunk akkor a dolgok belső megérthetőségéig eljutni? . . . Mit várunk az absztrakt művészettől? Hogy a világ milyenségén felizgatott lelkünk helyett megpróbálja magát a világot megszólaltatni.”<sup>18</sup> Ez a meggyőzés jelentkezik Apollinaire „Le a sajnálkozással” jelszó alatt született „futurista” kiáltványában is, melyben a „költői fájdalom” eltörlését javasolja;<sup>19</sup> s ez a dadaisták megnyilatkozásában is. „Hogy megérthessük, miként is született a Dada — mondotta Tzara egy 1950-es rádiónyilatkozatában — részint fel kell idéznünk a fiatalok egy csoportjának lelkiállapotát az első világháború sajátos svájci fogságában, részint pedig a korabeli művészet és irodalom szellemi színvonalát. . . Türelmetlenül élni szerettünk volna s megcsömörlöttünk az úgynevezett modern civilizáció minden formájától, alakjaitól, észjárásától, nyelvétől s lázadásunk olyan jelleget öltött, melyben a groteszk és az abszurd jóval túlhaladta a művészi értékeket. Nem szabad elfelejteni, hogy abban az időben

<sup>17</sup> GLEIZES, ALBERT—METZINGER, JEAN: *Du Cubisme*. Figuière, Paris 1912. — Idézi: MARIO DE MICHELI: *Le avanguardia artistica del Novecento*, Schwarz, Milano 1959. 186. l.

<sup>18</sup> MARC, FRANZ: *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*. Berlin 1920. — Idézi: De Micheli, i. m. 110. l.

<sup>19</sup> *A futurizmus*. I. m. 225—227. l.

egy mindent előntő érzelmesség leplezte az irodalomban az emberit.”<sup>20</sup> A dadaizmus alapokmányának tekintett *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*-ben (1916) valóban azt írta: „Mi nem remegünk, nem vagyunk érzelmesek. Összetépjük, akár a dühöngő szél, a felhők és imádságok fehérneműjét és a romlás, a tűzvész, a bomlás nagy látványosságára készülődünk. Elkezdjük a fájdalom elnyomását és a könnyeket az egyik világrésztől másikig hangzó szirénákkal helyettesítjük.”<sup>21</sup> Ennek az „érzelem-ellenességnek” végső állomása a húszas évek különféle konstruktivista áramlataiban volt, a „művésszel” a „mérnököt” szembeállító felfogásban, mely a különféle szuprematista „realista”, produktivista és konkrétista csoportokat a „Gép” esztétikájának jegyében jellemezte a weimári Németországban, Hollandiában, Szovjetoroszországban, a bécsi magyar emigrációban, vagy akár Erdélyben.<sup>22</sup> Az érzelem-ellenességben a szürrealizmus ugyancsak kivette a részét: a *fekete humor* művelése programjában és gyakorlatában egyaránt szerepelt. A „humoros groteszk” természetesen nem mindig és mindenütt esett egybe ezzel az érzelem-ellenes szemlélettel és produktivitással, de nagy szerepe volt a „fenséges” romantikus felfogásának szétrombolásában, a tragikus és a komikus újszerű — intellektuálisabb — megjelenítésében. A „humorizmus” szerepe azonban nem korlátozódott csupán ennyire.

#### *Az „analitikus groteszk”*

Lényegében a „humorizmushoz” kapcsolódik a „groteszk” alkalmazásának harmadik változata is, sőt — alapjában véve — a „humoros groteszk” sajátos alfaja csupán, ha a legigéretesebb is. Benne is az élet hazugságainak és környörtelenségének „humoros” szemlélete jelentkezik, csak hogy ez az ábrázolásmód (azokkal a nyilatkozatokkal egyetértésben, melyeket az előbb idéztünk) már nem elégszik meg a tények egyszerű kommentálásával; érezhetően olyan szándék munkálkodik benne, mely az „álarc” lerántására, a tények elemzésére is törekszik. Szemlélete eleinte ennek is pesszimista, de szándéka annak a valóság-magnak a megtalálása, amit csak negatívummal (érzelem-ellenesség és „humoros” kommentálás) önmagában nem lehet elérni. Ebből a „humoros” kommentálásból indul ki az elemzés munkája és születik meg — a század első évtizedében — ennek révén az „analitikus groteszk”. Majdnem egyidőben azzal, hogy a spanyol szecesszióból érkező Picasso megfesti az *Avignoni lányok*-at, megírja a verizmus iskoláját kijárt Pirandello a maga *Umorismo* című tanulmányát,<sup>23</sup> mely sokat rögzít ennek az elemző módszernek

<sup>20</sup> Tzara nyilatkozatát l. DE MICHELI i. m. 143—144. l.

<sup>21</sup> Teljes szövegét közli DE MICHELI id. könyve, 277—285. l.

<sup>22</sup> A konstruktivizmus és a „Gép” esztétikájának kérdéseire l. *A Periszkóp. Egy romániai radikális magyar folyóirat*. Filológiai Közöny, 1962. 1—2. sz.

<sup>23</sup> PIRANDELLO, LUIGI: *Saggi, poesie, scritti vari*. A cura di Manlio Lo Vecchio Musti. Mondadori, 1960. 17—60. l.

az elveiből, következőképp sokat megmagyaráz az „analitikus groteszk” létrejöttéből és sajátosságaiából.

Pirandello egyike volt a századforduló azon íróinak, akiben az analízis-igény már elég korán jelentkezett: a társadalmi hazugságokkal való megismerkedés mindig az okok iránti érdeklődést is felkeltette benne. Már az *Il fu Mattia Pascal* (1904), ez a jellegzetes századfordulói regény<sup>24</sup> is egyazon tétel sokoldalú megközelítésével hívta fel az íróra a figyelmet világszerte. A kor embere ő is: szélsőségesen lemondó, pesszimista, az irracionalista filozófiák híve; de éppen fő tétele, a „közölhetetlenség” készíti arra, hogy új és új oldalról vizsgálja a magáramaradt egyén helyzetét egy ellentmondásos, titokzatosságában félelmetes és hazug világban. Azok a situációk, melyekbe hősei kerülnek, jobban izgatják, mint maga a hős belső világa: a buktatókat keresi. A felismerhetően „álcás” téma annak megforgatására, körüljárására, sőt niggadt szétszerelésére és belső vizsgálatára csábítja. S nemcsak a hétköznapi élet apró jeleiből fedezte fel, hogy a látszat és a valóság között igen nagy a távolság: egyre többször érezte meg, hogy az egész korabeli társadalom méreteiben is ugyanaz a kettőség jelentkezik.<sup>25</sup> A szinte kozmikus méretekben megmutatkozó képmutatás és szofizma egyetlen ellenszerűl a gúnyos lemeztelenítés, a „humoros” szétkomponálás kínálkozott. Az „umorismo” elmélete — Pirandello felfogásában — világosan utal erre.

A „humorista” — szerinte — nem nevetet (ez a „humor” vulgáris értelmezése lenne csak) és szándéka nem keverendő össze a satirikuséval: nem passzívan tükrözi a valóságot — írja — nem másolja azt, hanem maga elé helyezi, szétszedi és új képet rak ki belőle. Eközben pedig új érzése születik, éppen ellenkező azzal, amit a jelenség első, felületes szemlélete váltott ki belőle. Az igazi „humoros” műben ugyanis „a reflexzió nem rejtőzik el, nem marad láthatatlan, vagyis nem marad meg az érzelem egy formájának, olyasféle tükörnek, melyben az érzelem csodálhatná önmagát [!], hanem ezt a reflexziót maga elé helyezi, fájdalmasan elemzi, szétbontja: ebből a szétbontásból azonban egy másik érzés keletkezik vagy árad: az, melyet az *ellentét érzésének* lehetne nevezni és én valóban így is hívok.” A „humorizmus” ezek szerint „az ellentét érzését jelenti s ezt a tükröződés olyan sajátos tevékenysége kelti fel, mely nem búvik el, nem alakul át (mint a művészetben rendszeren) az érzés egyik formájába, hanem annak ellentéte lesz, úgy követvén azt az érzelmet lépésről lépésre,

<sup>24</sup> Magyarul legújabb kiadása: *Mattia Pascal két élete*. Ford. Déry Tibor. Európa, Bp. 96. — E kiadás utószava ezzel a kérdéssel részletesebben foglalkozik.

<sup>25</sup> Hogy a képmutatás és a szofizmus egész társadalmat jellemezhet, arra jó példa a múlt századi német történelem. MARX *A hegelii jogfilozófia kritikájához* c. művében ezt írta: „A mostani német rezsím . . . már csak képzelet, hogy hisz önmagában, s a világtól ugyanezt a képzelődést követeli. Ha hinne saját *lényegében*, vajon megtenné-e azt, hogy ezt egy idegen lényeg *látszata* alá rejtse, és a képmutatásban és szofizmában keressen menedéket? A modern *ancien régime* már csak komédiája egy világrendnek, melynek *valódi hősei* meghaltak.” — Idézi *A marxista—leninista esztétika alapjai* (Kossuth, Bp. 1961) 475. l.

mint árnyék a testet. A közönséges művész csak a testre figyel: a humorista a testre és az árnyékra, sőt néha inkább az árnyékra, mint a testre; megfigyeli ennek az árnyéknak minden tréfáját, megfigyeli, hogyan nyúlik meg, majd hogyan zsugorodik össze, mintha csak grimaszokat vágna a test felé, mely közben nem veszi számításba azt és nem törődik vele.”

Ez az „ellentét-érzés”, mely a Pirandello-i „humor” alapja, az ellentétek felfedezéséből és egységben-látásából származik: egyazon időben látja meg mindkét oldalt, a fényt és az árnyékot s ezért az igazi „humorista” *egyszerre* nevet és sír. „Minden kép, a képek minden csoportja az ellentetteket is felidézi — írja — ezek aztán megosztják a lelket, mely — nyughatatlanul — a legváratlanabb kapcsolatokat kénytelen találni vagy megállapítani közöttük.” Vagyis: „esztétikailag és lélektanilag a humorizmust a kettéválasztás jelenségének foghatjuk fel, a megismerés cselekvésében: mint kétarcú hermát, mely amiatt nevet egyik arcával, amiért a másik zokog.”<sup>26</sup> E megállapításból első sorban nem a „legváratlanabb kapcsolatok” és a „kettéválasztás” kimondása a leglényegesebb (akkor is, ha a szürrealizmus majdnem ugyanazt nyilatkoztatja ki, másfél évtizeddel később), hanem mindenekfölött az a metódus, aminek alapján ezeket kimondhatja. Gramsci nem véletlenül vette észre a későbbi nagy drámaíró most formálódó módszerében „a modern filozófia dialektikájának bevezetését a valóság objektivitásának megismeréséhez, az arisztotelikus-tomisztikus módszerrel szemben.”<sup>27</sup>

A Pirandello-féle „humorizmusban” valóban ígéretes módszer jelentkezik: a misztikus vagy az egyszerűen „humoros”, voluntarista szemléletű groteszknél lényegesen nagyobb lehetőségeket kínált a valóság megismerésére. És: az ellentétpár fokozatos helyreállítására, a „fenséges” új viszonylatokba helyezett megjelenítésére is. Pirandello esetében a „sentimento del contrario” nem változtathatta meg alapvetően borús beállítottságát (drámái a látszat és a valóság valóban meglevő ellentétéből azt a tanulságot vonják le, hogy utóbbi soha nem ismerhető meg: a világ hazugságok halmaza volt és marad), de mégő is megtarthatta általa a magára maradt, elszigetelődött emberbe vetett hitét. Amikor a nevetségesre visszaütő komoly és a komolyra ismét visszaütő nevetséges ellentett érzéseinek egymásutánjáról beszél, erre is utal. A távcső hasonlatát használja: ha a messzelátót megfordítják, a dicsőséges, hatalmas ember a szemünk előtt zsugorodik parányivá. Igen ám, de a módszer sajátos szabályai szerint újra és újra fordítani kell a „távcsövet”. „Szerencsére — örvendezik — ez a humoros tükrözés is felkelti az ellentét érzését, mely jelen esetben azt sugallja: hát valóban ilyen kicsiny az ember, mint ahogy a meg-

<sup>26</sup> Ugyanezt a hasonlatot használja PIRANDELLO *Erma bífrente* c. elbeszéléskötetének (1906) két bevezető mondatában is. „Mintha csak egy olyan labirintusban lennék — írja — ahol a lelkünk a sokfelé vezető kanyargós csalfa úton a kijutás reménye nélkül bolyong. És egy hermát látok ebben az útvesztőben, egyik arca sír, a másik nevet — sőt, az egyik azért nevet, mert a másik sír.”

<sup>27</sup> GRAMSCI, ANTONIO: *Il teatro di Pirandello. — Letteratura e vita nazionale*. Einaudi, Torino, 1954. 47. l.

fordított távcső mutatja? Ha már most az illető meg tudja érteni és fel tudja fogni kicsiségének végtelenségét, az annyit jelent, hogy megérti és felfogja a világegyetem végtelen nagyságát is. Ebben az esetben viszont hogyan lehetne kicsinek mondani magát az embert?”

Az avantgardizmusban ez az elemző módszer és nyomában az „analitikus groteszk” gyakran feltűnik; s olyan szemlélet kezében, mely a dolgok felülete mögé tekintve nem a kikerülhetetlen egyetemes Halált, hanem — a történelmi valóságnak megfelelően — egy hazug rendszer kikerülhetetlen pusztulását veszi észre, határozott funkciót nyer. Nem véletlen, hogy a szocialista realizmus nagyjai közül sokan éltek vele azok, akiknek művészi pályája az avantgardizmuson belül kezdődött. Műveikben gyakran ott látható ez a fényt és árnyékot egyszerre felfogó és ábrázoló „humor” és a karakterisztikumot — a „fenséges ember” ellentétpárjaként — kidomborító „groteszk”. És nemcsak világirodalmú rangú kommunista művészeknél, mint Majakovszkij vagy Brecht, hanem a haladó művészek egész soránál, a tízes—húszas években.

Heinrich Mann maróan polgár-ellenes regényei épp így ennek felhasználását mutatják, mint a német expresszionista festők és rajzoló alkotási közül például Käthe Kollwitz, Otto Dix s ez időben Georg Grosz művei: különösen ez utóbbinál találjuk az egyszerre síró és nevető, „analizáló groteszk” nagy szerepét. A világháború kimeríthetetlen borzalma bőven szolgáltatott hozzá témát. Vajon nem ugyanaz a „humoros” és „analitikus groteszk” jelentkezik Komját Aladár *Sorozás* című versében,<sup>28</sup> mint Grosz rajzain, például azon, amelyiken egy újoncruhába öltözött csontváz éppen katonaoorvosi vizsgálatra megy? A korabeli magyar irodalomban különösen a munkásmozgalommal kapcsolatot tartó avantgardisták költészetében találhatunk erre példákat. (Így Barta Sándor *Akaszott ember*-ében<sup>29</sup> stb.) Komját Aladár verseiben egészen a párizsi korszakig (a harmincas évek közepéig) megmarad az ilyen jellegű ábrázolás.<sup>30</sup>

Az „analitikus groteszk” pártos, szocialista felhasználásában azonban elsősorban Majakovszkij és Brecht szerepe a jelentős. Mindenekelőtt azért, mert — a dialektikus módszer alkalmazásával és az emberiség jövőjébe vetett forradalmi hitükkel — megkezdték annak az ellentétpárnak a reális felállítását, ami Pirandellónál még csak nyomokban mutatkozott meg. Az ember nagysága — éppen társadalmi koordinátákba helyezve — groteszk műveikben is nyilvánvaló akkor is, ha vele szemben mindig valóságos nagyságban jelentkezték a sötétség erői, a háború borzalmai, a pusztulás veszedelme. Majakovszkij már nem fél attól, hogy — akár egyazon versen belül is — jelezze a „fenségest” a forradalmi ember viszonylatában és ezt állítsa szembe a „groteszkkal”. S ez

<sup>28</sup> Komját Aladár *Összegyűjtött művei*. Szépirodalmi, Bp. 1957. 83. l.

<sup>29</sup> BARTA SÁNDOR: *Ki vagy?* Szépirodalmi, Bp. 1962.

<sup>30</sup> Íme, a burzsoá ábrázolása *A lélek mérnökeihez* c. versben: „A feje tank? A szeme lőrés? Páncélos hullá, kiből még dől a méreg? Borzalmas való szimbólum...” Id. k. 245. l.

lényeges, minőségi különbség. Nem kétséges, hogy amennyire szerepe van ebben az avantgardizmusnak (a groteszk előszeretettel való alkalmazásában), még inkább szerepe van a világnézetnek.

„Kezdetről fogva hajlott a furcsához — írja róla találóan Kardos László —, a torzító, figurás, mókásan támadó ábrázoláshoz. Ez a hajlam valahogy összefügg a futurista szemlélettel és technikával. A futurizmus minden periódusa, szinte ma is élő változatáig, tele van parodisztikus ötletekkel, csúfondáros grimaszokkal, karikatúrisztikus pózokkal. Majakovszkij is tele van mindezzel. Ami nála sajátos, az ennek a grimaszos-parodisztikus modernak a szerves egysége a szenvedélyessel, patetikussal, már-már a fenségessel. S ez az egység nem úgy jelentkezik, hogy az egység-kereteket az egész oeuvre határvonalain kellene keresnünk, vagyis hogy az egyik vers karikatúrisztikus, a másik pátoszos. Hanem úgy, hogy pátosz és karikatúra egyazon versen belül jelentkezik. Mint a tragikomédiák együtt és egyben adják az életérzés és az élet-látás szöges ellentéteit, a Majakovszkij-vers együtt, egyben mutatja a fennkölt ódák és mulatságos szatírák elütő, de nála egységbe olvadó színeit. . . S úgy tetszik, éppen csúfalkodó szatíráiban a legtalálékonyabb, a legváltozatosabb, a legeredetibb. Ezt nyilván ő maga is tudja, ezért siklik át minduntalan — passziózó, biztos mozgással — a markáns, mulatságos túlzásokba, groteszk tréfákba, bizarr és jellemző arány-torzításokba.”<sup>31</sup> E jellemzéshez nincs mit hozzátenni: felment bennünket a bizonyító idézetek felsorolásától.<sup>32</sup>

Hasonlóan jó példa az „analitikus groteszk” alkalmazására Brecht életműve. Talán a német expresszionizmus deformáló ábrázolásának következménye, hogy nála találjuk ennek az eszköznek a legközvetlenebb és legkönnyedebb alkalmazását. Alkotásaiból látszik, hogy „groteszkje” alapos és összetett folyamat eredménye, hogy először érzelme háborodik fel az embertelenségen, majd értelme kielemezi ennek az ingerlő visszásságnak a társadalmi okait, aztán látszólag hideg objektivitással és „humorral”, témáját biztosan uralva, forró és egész embert átítató szubjektivitással foglal állást és ábrázol: vagyis kihívóan intellektuális, de abban, hogy gondolkodni és tudatosan felháborodni kényszerít, nagy szerepe van szemérmesen rejtett érzelmei hitelének is. A *Legenda a halott katonáról* — drámái mellett — jó példa lehet:<sup>33</sup> a meggyalázott körül-tömjénezett és vérpadra vitt kisember groteszk képe mellett a polgári társadalom jellegzetes vezéreinek torz alakjai nemcsak általában készletnek a borzalommal és a háborúval szembeni állásfoglalásra, hanem egy hazug társadalmi rendszer eltörlésére is buzdítanak.

<sup>31</sup> KARDOS LÁSZLÓ: *Majakovszkij*. — V. Majakovszkij *Válogatott Művei*. I. köt. Európa, Bp. 1959. 42—43. l.

<sup>32</sup> Így csak *Iszonyú temetés* c. versére utalunk, inkább a motívum érdekessége miatt: hiszen Majakovszkij nyújtja nekünk az Iszonyban „mosolygó” művész arcának legmegrendítőbb leírását, eképpen: „Ha valaki nevet Úgy látszik Mintha széttépték volna a száját.” Id. k. Jánosy István ford. 157—159. l.

<sup>33</sup> Csorba Győző fordításában: *A modern német líra kincsháza*. 7. köt. Európa, Bp. 1959. 38—45. l.



Amikor jónéhány évvel később — 1938-ban — egyik cikkében<sup>34</sup> a realizmus gazdagságát többféle teóriával (így elsősorban Lukács Györgyével) szemben védelmezi, Shelley nagy költeményét, a *The Mask of Anarchy*-t idézi: az angol költő groteszkben jelentkező látomásosságával érvel saját művészi módszereinek jogossága mellett. Egy másik, ugyanezen évben írott tanulmányában pedig azt bizonyítja be, hogy az avantgardizmusban jelentős szerephez jutott elemző-groteszk ábrázolási módszer továbbfejlesztése a szocialista művészet egyik fontos feladata. Mert: „változik a valóság; hogy ábrázolni lehessen, meg kell változnia az ábrázolási módnak is. . . Az elnyomók nem mindig ugyanabban a maszkban jelennek meg. A maszkokat sem lehet mindig ugyanazzal a módszerrel letépni. . . Akit formai előítéletek nem fontak hálójukba, az tudja, hogy az igazságot sokféle módon lehet elrejtteni és sokféle módon lehet tisztázni, és hogy az embertelenségek fölött érzett megvetést sokféleképpen lehet felkelteni, a patetikus vagy objektív formájú közvetlen ábrázoláson keresztül, mesék és példabeszédek elmondásán keresztül, a *humoron*, torzításon vagy kontraszton keresztül. A színházban a valóságot lehet objektív formában és fantasztikus formában megjeleníteni. A színészek — kevés vagy éppenséggel semmi festéket sem rakva arcukra — teljesen 'természethűen' és mégis teljesen abszurd módon viselkedhetnek; ugyanakkor groteszk maszkot hordva is bemutatathatják a valóságot. Erről nincs vita: az eszközöket céljaik szempontjából kell megvizsgálni. És a nép képes az eszközöket céljaik szempontjából megvizsgálni.”<sup>35</sup>

Íme, az a dialektika, melynek csíráit Gramsci már Pirandello színházában felfedezte, itt már mint a szocialista művészet valóságfeltáró módszere; s íme a tudatosan vállalt eszközök között az a sajátos „humor”-felfogáson alapuló „analitikus groteszk”, mely az avantgardizmusban tovább csiszolódott.

A groteszk ábrázolásmód típusait — érzésünk szerint — azért volt hasznos közelebről is szemügyre vennünk, hogy kiemeljük belőlük a legígéretesebbet és (továbbfejlesztve) mai irodalmunk fegyvertárát gazdagítsuk vele. Ebből a szempontból az „analitikus groteszk” előnye nyilvánvaló. A „tragikus groteszk” még a romantika felfogásában használtatik az avantgardizmusban is, a borzalmas és az elrettentő megjelenítésére, elsősorban pedig annak a démonikus Rontásnak a kifejezésére, amit — a századfordulói misztikus-szimbolista áramlat folytatásaként — a kor legjellemzőbb sajátosságának tart. Ez a fajta „groteszk” minden eszközzel a Rettenet felkeltését célozza; a fantázia elsősorban azon dolgozik, hogy minél visszataszítóbb és leverőbb vonásokkal ruházzon fel egy olyan jelképes alakot, amely szinte kozmikussá növekedvén betölti az eget. Egyes esetekben — mint Marinettinél — nem történik más,

<sup>34</sup> BRECHT, BERTOLT: *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise*. Neue Deutsche Literatur, 1954. 4. sz. 5–12. l. [Kézirat anyagból.]

<sup>35</sup> BRECHT, BERTOLT: *Volkstümlichkeit und Realismus*. Sinn und Form, 1958. 4. sz. 495–502. l.

mint hogy a Huysmans és Moreau műveivel jellemezhető szemlélet él tovább és sokszor szadisztikus, erotikus és frivol témákban jelentkezik. A „humoros groteszk” már több ennél: az új momentumot lényegében a „fekete humor” megjelenése jelenti. Ennek alapja a valóság ugyancsak pesszimiztikus szemlélete, jórészt irracionális filozófiák alapján; de a viszonya ehhez a társadalmi valósághoz már más: tudatosan szembefordul vele. A Nietzsche-i tanítás nyomán az akaratnak és az „életlendületnek” az lenne a szerepe, hogy az élet nyomasztó jellegére reakcióként kiépüljön a művész sajátos „humora”, mellyel már nemcsak konstatálhat, hanem kommentálhat is; ugyanakkor lehetőséget ad a szorongás oldására, legyűrésére; aktivitásra. Ez a szemlélet a „groteszket” szintén gyakorta használja: kommentárjait ugyanannak a témának (halál, pusztulás, rettenet) a névetségessé-tételére, vagy legalábbis lejáratására, fenséges jellegétől való megfosztására alkalmazza. Ezzel elsősorban a Démon bálványát akarja szétörni és az egyén félelmeit akarja szétoszlatni, objektív és független nézőpontot szeretne elfoglalni s ezért különös igyekezettel törekszik az érzelmesség diszkreditálására is. Az avantgardizmus ezzel a törekvéssel nem áll egyébként egyedül; a kornak nem ehhez az áramlathoz tartozó írói hasonló problémákkal küzdenek.<sup>36</sup> Az „analitikus groteszk” ugyancsak ezzel a „humorral” biztosítja a maga tárgyilagossabb nézőpontját, de nem elégszik meg ennyivel: megkezdi a jelenségek elemzését is. A dialektika alkalmazásával, az ellentmondások két oldalának, egységének és harcának felfogásával az előrelendítőt és a visszahúzózt lehet ábrázolni benne; természetes, hogy a szocialista világnézetű alkotók közül az avantgardizmusban sokan alkalmazták, sőt, továbbfejlesztve, a későbbiekben is megtartották, oly módon, hogy a „groteszk” ellentétpárját, a „fenségest” — most már e század reális viszonylataiban, új és minőségileg magasabb fokon — ismét felállították; többek között ezzel is hozzájárulván egy új szintézis lehetőségének előkészítéséhez. Ez a fajta ábrázolásmód, melynek karakterisztikus jelképe a Pirandello-i, egyszerre síró és nevető herma lehet, alkalmas eszköznek bizonyult az avantgardizmus után is az új valóság, az új társadalmi tartalom kifejezésére: a romantikus gyakorlat elvetésével lehetőség nyílt arra, hogy a tragikus és a komikus új formában, új összefüggésekben és a modern kor emberének nyelvén jelentkezessen benne.

<sup>36</sup> A korabeli európai irodalom és művészet sok kiemelkedő nagysága hasonló „humor”-elmélettel dolgozik s eszközei között sűrűn használja a groteszket. E jelenség megvizsgálása — most már az avantgardizmus problematikájánál lényegesen szélesebb áttekintésben — külön tanulmányt igényelne. Itt csak utalni tudunk arra, hogy a „boldog békeidők” hamis idillje ellen a protestálásnak olyan jelentős művei vannak, mint Ensoré, Franz Kafkái; de hasonló szemléletet lehet felfedezni a *Hét krajcár* „kacagó” Móricz Zsigmondjában, a nyughatatlan Ady Endre első versesköteteiben, Karinthy „tréfát nem ismerő” humorában, Kassák első költeményeiben, Szép Ernő és Szomory Dezső groteszkjeiben, Balázs Béla szimbolizmusában és így tovább.