

Lukács György, a kortársak és tanítványok

Nem a nagy halott emlékére, hanem az élő Lukács életműve előtti tisztelgésként készült a *Hidnak* ez évi áprilisi különszáma, ami magyarázat is arra a vitaszellemre, amely a tanulmányok, jegyzetek nagy részét áthatja. Az antológia jellegű első rész Karl Mannheim 1920-as könyvbírálatától (*A regény elmélete*) a hatvanas évekig, Herbert Read „bírálat”-áig és „jókívánság”-áig, Hans Mayer *Spiegel*-cikkéig vezet végig fél évszázad Lukács-irodalmán, s bár nyilván nem törekszik teljességre (bizonyos egyoldalúság sem idegen tőle), érdekesen ütközteti a különböző nézőpontokat. Ebben az antológia-részben olvashatjuk újra Thomas Mann 1955-ös levelét, a kitűnő jellemzést, egyben vallomást: „Ami benne a rokonszenvemet leginkább felkelti, az érzéke a folytonosság és hagyomány iránt, amely vezérli, s amelynek nagyrészt létét is köszöni. Mert elemzése elsősorban és kiváltképp a régebbi irodalmi kultúrkincsnek szól, amelyben járatos, mint a legkonzervatívabb történész, s mellyel megkísérli kapcsolatba hozni hitének új világát, s ennek tudás- és tanulásvágyát felébreszteni iránta.”

Az elemző-polemizáló második rész egyaránt foglalkozik Lukács filozófiai, politikai és esztétikai pályájával, műveivel, s bizonyára külön figyelmet érdemelnének a jugoszláv szerzők tanulmányai az egyetemesen becsült nagy marxista tudós és ideológus munkásságáról. Mi ezúttal az esztétikai vonatkozású írásokat emeljük ki a *Hid* különszámából, amelyek ugyancsak általános érdeklődésre tarthatnak számot, hiszen (a bevezető is külön kiemeli ezt) az alkotó marxizmus klasszikusát elemzik. Mindenekelőtt Hanák Tibor tanulmányára hívjuk fel a figyelmet (*Lukács György indulásának szellemi környezetrajzához*); adatgazdagságával, összehasonlításaival eredeti következtetésekre jut. „Lukács a bécsi esztéták és az impresszionizmus bírálatával nem egy várost, nem egy művészeti irányt, hanem egy egész kort, kultúrát, sőt ezen túlmenően egy lelki magatartást, a világnézetek egy típusát akarta megítélni, lemérni a rend, lényeg és cél után vágyó férfiasság mérlegén” — írja Hanák. Elemzésében meggyőzően fejtegeti Lukács esztétikai és filozófiai érdeklődésének szoros összefüggését, kölcsönös feltételezettségét. „Lukács György írói működése első évtizedének esztétikai-filozófiai íve környezetének helyi jelenségeitől, a »belle époque« megvetésétől a nyugati gondolkodás szüntelenül megújuló dualizmusáig ér. A bécsi esztéták szép miniatúrái mögött meglátta az egész korszak tragikus megrekedését a töredékben, a pillanatban, és ebben a valóság egyik ontológiai rétegét.” Hanák sorra veszi azokat a tényezőket, amelyek Lukács filozófiai-esztétikai nézeteit alakítják ebben a korai szakaszban, s ezek sorában vizsgálja Lukács viszonyát az irodalomszociológiához. Lukács hangsúlyozta, hogy „egy műfaj szociológiája nem jelenti a művek vagy egyéniségek levezetését az illető kor gazdasági, társadalmi és egyéb körülményeiből, hanem csupán a szociális előfeltételek, a korhangulatok szerepének megállapítását. A korok meghatározó befolyását összetetten képzelte el, és ha beszélt is arról, hogy minden kultúrát egy-egy osztály uralma jellemez, nyomban hozzáfűzte, hogy — »pontosabban: annak az osztálynak gazdasági, politikai viszonyai, egész életmódja szülte formája, tempója, ritmusa határozzák meg annak a kultúrának megnyilvánulási formáit.«” Hanák *A regény elméletében* látja Lukács szellemi fejlődése első szakaszának összefoglalását; Lukács új koncepciója szerint: „A dualizmus nem emberi végzet, nem örök megosztottság, mely a filozófiai gondolkodás vagy épp az emberi természet velejárója, hanem csak egy történelmi stádium sorsa. Nem abban az értelemben, mint első esszéiben hitte, hogy ti. a történelmi fejlődés beletorkollott a gyógyíthatatlan szkizofréniába, a teljes

felaprózódásba. Ez a szemlélet csak a sóvárgást engedte meg, s annak kifejezését, hogy »ma ismét új rend után vágyunk a dolgok között«. Regényelméletének történelemfilozófiája azt állítja, hogy ennek a vágnak reális alapja van.«

Vajda Gábor kritikailag tárgyalja Lukács György *realizmuselméletét*, Gömöri György a Lukács-művek nyugati, angliai visszhangjáról ír (egy érdekes megállapítása: „Lukács a német filozófia csúcsai és a kelet-európai marxizmus most születő vulkánkúpjai között volt eleven híd“), Ernst Fischer köszöntője (az 1965-ös *Lukács-émlékkönyvből* fordították) a tanár és a tanítványok viszonyát vázolja. Fischer a legnagyobb tisztelettel szól mesteréről, az alkotó marxizmus klasszikusáról, akinek életműve nem megállásra, szüntelen idézésre, hanem továbbgondolásra ösztönöz, s azt emeli ki, ami összeköti őt Lukáccsal, mindenekelőtt a művészet és irodalom szabadságáról vallott felfogás: „én is meg vagyok arról győződve, hogy a művészetnek nem csupán *egyetlen* funkciót kell betölteni, hanem számosat, bár ezek közül egyik vagy másik időnként jobban előtérbe kerül; meg vagyok róla győződve, hogy a művészet társadalmi szükségességét nem szabad ösztévesztetni a vulgáris hasznossággal; hogy a művészet szándéka szerint »mindenfajta sematikus rutin, mindenfajta sematizálás ellen« irányul; hogy a művész számára »az ember maga szubsztanciává lesz«. A legmélyebben egyetértünk abban, hogy a művészet az emberi faj emlékezete és egyidejűleg az emberi faj jövőbeli elképzelése.“

K. L.

WALTER BENJAMIN ÉS A REPRODUKÁLHATÓ MŰVÉSZET (Secolul 20, 1972. 2.)

A műalkotás a reprodukálhatóság korában című tanulmány közreadásával a világirodalmi folyóirat régi adósságot törleszt: a korszerű esztétikai műveltség s egyben a marxista művészetelmélet egyik jelentős, bár korántsem vitathatatlan dokumentumát bocsátja az érdeklődők szélesebb körének rendelkezésére. Erről a szövegről jegyezte meg Lukács György, hogy számos finom megfigyelése, élesemléjű fejtegetései ellenére, a szerző romantikus antikapitalista szemlélete miatt nem mentes az egyoldalúságtól.

Benjamin abból indul ki, hogy eredetét tekintve a műalkotás a rítushoz kapcsolódik, s ez az eredet nyomaiban még a modern értelemben vett szépségkultuszban is fellelhető. A fordulatot, amely kivetette a művészeteket a szakrális szertartás szűkebb köréből, s ezzel megfosztotta beavatottakhoz szóló kiváltság-jellegétől — a műalkotás reprodukálhatósága idézte elő. A reprodukálás lehetősége elvben mindig létezett: már a régi görögök készítették öntvényeket, sokszorosították érméiket. Jóval később, a fémetszet megjelenésével a grafika is reprodukálhatóvá vált; a középkor folyamán megjelent a rézmetszet és az olajnyomat, a XIX. század elején a litográfia. A következő lépés, a fénykép — valóságos forradalma a reprodukálás történetének. A századfordulón a reprodukciós technika olyan szintet ér el, hogy

megkezdődik az ekképp közvetített mű jellegének és hatásának gyökeres átalakulása. A legtökéletesebb reprodukcióból is hiányzik valami: a műalkotás létének időhöz és helyhez kötött egységisége, az a hitelesség, amelyet Benjamin szerint a mű eredetisége határoz meg. A reprodukálás nem a műalkotásnak mint olyannak a létezését érinti, hanem ezt a hic et nunc-ot fosztja meg értékétől. Azt, ami eltűnik, Benjamin az aureola fogalmával jelöli. A reprodukálás kivonja a reprodukált tárgyat a hagyomány területéről, a sokszorosítással a műalkotás egységisége megszűnik, s átadja helyét a tömeges előállításnak.

Nem véletlen, hogy a l'art pour l'art, amely nem egyéb a művészet teológiájánál, akkor született meg, amikor a fotó megjelenésével a művészet megérezte, milyen válságba került. Ha minden fénykép a végtelenségig másolható, a hitelesség kritériuma értelmét veszti, hiszen a kópiától senki sem várja, hogy — hiteles legyen... Azok a problémák, amelyek elé a fotó állította a hagyományos esztétikát, eltörpülnek azokhoz képest, amelyeket a film megjelenése idézett fel. Az összebékíthetetlen összebékítésén fáradozó kultikus jelleget próbáltak neki tulajdonítani. Am a film hatása egészen másban rejlik. Hogy miben különbözik például a színpadi megjelenéstől, arra Benjamin mint legkézenfekvőbb párhuzamot, a kétféle színészi munkát említi. A színpadi alakítás közvetlenül hat a közönségre, a filmszínészé gépi közvetítéssel. Ez utóbbi nem mint totalitást valósul meg, hanem töredékesen. A közönség a kamerával azonosul, nem

pedig a színésszel. Ebben a folyamatban a színész munkája megfosztatik aureolájától. Abból, hogy a film olyan művészet, amelyben a műalkotás teljesen felszívódik a reprodukálhatóságban, több következmény származik.

A filmtechnika minden nézőt, a közönséget a maga egészében, félig-meddig szakemberré avatja. Nemcsak azért, mert könnyebben válhat valaki filmszínésszé, mint drámai színésszé, hanem elsősorban azért, mert bárki — tehetségre való tekintet nélkül — filmezhető: a film — művészet, anélkül, hogy az, aki filmen szerepel, szükségképpen művész volna. Benjamin tehát felfigyel egy későbbi jelenség csirájára, a ciné vérité jelentkezésére: az utca emberének bevonására a filmbe. Hasonló folyamat tanúi vagyunk az írás vonatkozásában. A sajtó elterjedése fokozatosan véget vet az író az olvasótól elválasztó vonal áthághatatlanságának. A napisajtó bármely olvasója szerzővé válhat, amint egy reklamációját, egy tudósítását közlik nyomtatásban.

Rendkívüli hatást gyakorolt a műalkotás reprodukálhatósága a közönség széles rétegeinek magatartására a művészet iránt. Ugyanaz, aki Picassóhoz a lehető legmaradibban viszonyul, igen haladó szemlélettel közeledhetik Chaplin művészetéhez. Abból, hogy a közönség milyen arányban oszlik kritikai és hedonista magatartású csoportokra, Benjamin egy-egy kor művészetének társadalmi jelentésére vagy annak hiányára következtet. A moziban a kritikai és a szórakozó magatartás nem különíthető el, mert az egyéni reakciókat a priori meghatározza a tömeg viselkedése. A festészet például egyéni szemlélés tárgya, nem tömegjelenség, mint egykor az eposz és minden korban az építészet, napjainkban pedig a film.

A művészet, állapítja meg Benjamin, mindig is olyan igényeket támasztott, amelyek kielégítésére csak később kerülhetett sor. A dadaizmus impulzusa akkor vált felismerhetővé, amikor a film megvalósította azokat a hatásokat, amelyeket az irodalom vagy a festészet nem válthat ki. Sokk-hatásával a film egy újfajta, összpontosítást nem igénylő apperceptiálást alakít ki. A kultikus értéket azzal utasítja vissza, hogy a közönséget a vizsgálódásnak olyan állapotába hozza, amely nem igényel tőle feltétlen figyelmet.

Világnézetéhez híven, Walter Benjamin az elidegenedésnek azzal a lehetőségével, amelyet a műalkotás reprodukálhatósága kínál, a művészet politikumát szegezi szembe.

BÁBELI NYELVZAVAR?

(Revista de filozofie, 1972. 6.)

„Néhány feltevés, egy halom jótanács, sok éles elméjű itt-ott elejtett megjegyzés, ragyogó hipotézis, sok szöveg és tömértelen poétika, mérhetetlen zűrzavar, jó adag dogma, még több előítélet, szélső és illúzió, rengeteg miszticizmus, egy kevés eredeti spekuláció, találmokra feldobott intuíciók, pregnáns megfigyelések és légből kapott feljegyzések — túlzás nélkül állíthatjuk: ez a mai kritikaelmélet nyersanyaga.“

Túl sötét ez a fél évszázada festett kép? A kritika mai helyzete talán megcáfolja I. A. Richards ócska zsörtölődéseit?

Silvian Iosifescu és a *Revista de filozofie* esztétikai számának mindazok a szerzői, akik nem a fellegekben járnak, az idézett angol esztéta szellemében gyakorlati oldaláról teszik mérlegre az esztétikum feltárásának új módszereit. S minél újabbak a módszerek, annál ócskábbak a kérdések.

Hová vezet az új? S van-e egyáltalán új az esztétikában?

Az esztétika kisebbségi komplexusban szenved. Látja a fizika, a kémia, a biológia, a lingvisztika, a pszichológia pontos, kézzelfogható eredményeit, s a saját területén is valami hasonlóra vágyik. Ezért fordul a „szöveghez“, ezért kapaszkodik a „szövegbe“. Persze a szövegközpontúságnak is megvan a maga kockázata, olykor az ember a fától nem látja az erdőt. A szövegelemzés gerincére épített kritikai konstrukciónak mégis megvan az az előnye, hogy ha ráfűjünk, nem dől kártyavárként össze.

Nincs szomorúbb jelenség, mint egy esztétikai kollokvium. Az információelmélet, a strukturalizmus és a szemiotika hívei eleinte közös frontot alakítottak a hagyományos esztétika képviselőivel szemben. De ez a front máris szétrodezik: ha lehet, még élesebb a harc az információelmélet és a szemiotika hívei között. S ha a kollokviumon a szemiotikusok történetesen két résztvevővel képviseltetik magukat, ez a kettő sem tud közös nevezőre jutni.

Az új módszerek megszállottjai és makacs ellenfeleik már csak azért sem érhetnek szót, mert nem egészen tudják, miről vitatkoznak. Mondjuk, hallomásból antistrukturalisták állnak szemben hallomásból strukturalistákkal. Egyfelől a dogma, másfelől az antidogma. Az egyik tábor minden újra való allergiájából

csihol elméletet, a másik a kezdés bizonytalanságát próbálja lelkesedéssel kompenzálni, s kijelenti, hogy megtalálta a bölcsék követ.

S mivel mindenki a maga „bölcsességét” tartja az igaznak, az információelmélet hívei nem értik a szemiotikusok nyelvét, a szemiotikusok a strukturalistákat. Minél inkább vágyunk a közös nyelvre, annál inkább szétföredeznek az utak, a módszerek. A teljes széthullás végül oda vezet, hogy ki-ki csak az ön-maga beszélte nyelvet érti.

Van-e kiút a bábeli nyelvzavarból? Ha minden kutató azzal törődik, hogy demonstráljon, mi lesz a kritikával? Ki fogja a művészi alkotást értékelni?

Ha nincs közös nyelv, ha a módszer-arszenálból nem lehet magasabbrendű kritikai egészlet produkálni, akkor a laboratórium-ízű, száraz, hermetikus nyelv szétporlad, a terminológia technicizálásában rejlő lehetőség csak illúzió.

A művészet, az esztétikum sajátos nyelvét viszont *valóságosan* kell felfedezni. Ezt a nehézséget nem lehet azzal legyőzni, hogy valamit elnevezünk másvalaminek. A műalkotás „paradigmatikai vagy szintagmatikai tengelyéről” elmélkedni önmagában véve nem jár nagyobb eredménnyel, mint a gyógyszerészeti kémia műszavaival elemezni egy költeményt.

Korai tehát még a győzelmi mámor — írja S. Iosifescu. Legalább olyan korai, mint a vészharang-kongatás. Egy biztos: el kell végre mozdulni a „költő-azt-énekli-meg” és „a-vers-arra-tanít-meg-bennünket” szintjéről. Ehhez azonban nem elég kilépni a különböző módszerek magánlaboratóriumaiából a közös nyelv irányába. Az esztétikai gondolkodásnak önmagát is felül kell vizsgálnia.

A „bábeli torony” tehát felépíthető. Csak meg kell ismerni az új módszereket, és meg kell haladni az ócska kérdéseket.

STILISZTIKAI TANULMÁNYOK (NyIrK., 1972. 1.)

A NyIrK. idei első számában Cs. Gyimesi Éva (*A költői hangzaspárhuzamok jelentéstani vonatkozásai*) és P. Dombi Erzsébet (*A színesztétia grammatikai formái*) stilisztikai tanulmányai a szakirodalom alapos ismeretével, a vizsgált jelenségek újszerű bemutatásával hívják fel magukra a figyelmet. Cs. Gyimesi Éva a XX. századi poétikai vizsgálódások, a nyelv- és irodalomtudományi strukturalizmus kedvenc területének, a

párhuzamosságnak vagy paralelizmusnak nevezett jelenség egyik részletkérdését, a hangzaspárhuzamok mai jelentéstani vonatkozásait vizsgálja fel két költőnk: Szilágyi Domokos és Lászlóffy Aladár versei alapján. A tanulmányíró Roman Jakobsonnak a nyelv poétikai funkciójáról tett megállapításából indul ki. A dolgozat tárgyat képező jelenség kiválasztása egyrészt ezzel, másrészt a mai költészetben is felfedezhető párhuzamoságok bonyolultabb jelentéstani vonatkozásaival magyarázható.

„Olyan alakzatok bemutatását kísérel meg — írja —, amelyek hangzás és jelentés tekintetében egymásnak megfelelő szavak szintagmatikus kapcsolata vagy a versben egyenértékű helyzete alakít ki.” Az összegyűjtött anyag alapján logikai osztályozás segítségével igyekszik körvonalazni a hangzaspárhuzamban jelentkező szemantikai összefüggések bizonyos rendszerét. Az egyszerű hangzaspárhuzamok osztálya mellett („Sinek hasítanak sívítva országok vérző husába”) a jelentéskapcsolat („vonító vonatok vonszolják vérző testemet”), jelentésellentét („ölelő szerető, ki bánatot öl”) és jelentésimplikáció („véremmé vöröszl a világ”) csoportjait különbözteti meg, de azonnal megjegyzi (s bizonyítja is): „Az itt megkísérelt osztályozást korántsem tekintem kielégítőnek. Szükségképpen egyszerűsítést eredményez, hogy a párhuzam tagjai közötti bonyolult jelentéstani viszonyokat, kölcsönhatásokat logikai viszonyokká redukálja. Ha alaposabban megvizsgáljuk ezeket az alaptípusokat — költői nyelvről lévén szó —, számtalan változat bukkan fel főleg a szerkezet, a nyelvtani forma tekintetében, nem beszélve arról, hogy végső soron ezeknek a nyelvi struktúráknak a stilisztikumát sem a bennük foglalt logikai viszonyok döntik el.”

A tanulmány legértékesebb része épp az, ahol a párhuzamot az egyes tagok jelentéstani struktúrájának elemei között keresi. A Katz—Fodor-féle szemantikai elmélet alkalmazásával így bizonyítja például a vonat, vonít, vonszol („vonító vonatok vonszolják vérző testemet”) közös vonását, mindhárom érintkezését a „húz” jelentésű „von” szemantikai mezejével. Példáival igyekszik rávilágítani a hangzaspárhuzamokban felfedezett jelentéstöbblet tulajdonképpeni forrására, annak igazolásául, hogy a hangisméltések felhasználása nemcsak a költői játék-kedvvel magyarázható.

P. Dombi Erzsébet a magyar impreszionista költők (Babits Mihály, Tóth Arpád, Kosztolányi Dezső, Juhász Gyula,

Szabó Lőrinc) műveiben található szinestéziák grammatikai formáinak fölmérésére vállalkozott. Az összetett szó, az egyszerű és az összetett mondat, valamint a kompozicionális egységek szintjén vizsgálja a szinestézia elemei közti szintaktikai kapcsolatot.

„A szinestézia grammatikai formái — állapítja meg végső következtetésképp a tanulmány írója — jóval változatosabbnak bizonyulnak, mint ezt az eddigi kutatások sejtetni engedték. A szinestetikuskus látásmód a költői nyelvben a legkülönbözőbb szintű elemeket hagyott nyomot: az összetett szavak rétegétől a szintagmán és a mondaton át a mű szerkezeti egységeit is átfoghatja, sőt olykor egész műalkotás rendező elvévé is válhat. A vizsgált költők szinestéziáinak valamennyi irányzathoz köthető grammatikai sajátossága közvetlenül vagy közvetve az impresszionisták jelzőstílusával hozható összefüggésbe.“

DOM HELDER CAMARA INTELMEI (The Times, 1972. 58 515.)

Olinda és Recife „vörös püspök”-e, aki néhány évvel ezelőtt bátran szót emelt a braziliai politikai foglyok védelmében, nemrég a londoni parlamenti képviselők vendégeként mondott beszédét, amelyben „a nemzetközi kapitalizmust” csöppet sem kenetteljesen támadta, mert — úgymond — könyörtelenül kizsákmányolja a harmadik világot.

„Az önök szociológusai, regényírói és költői leírták, hogy az ipari forradalom emberi életek eltiprása árán bontakozott ki. A nukleáris energiával, az automatizálással és a szintetikus anyagok gyártásával immár elérkezünk a harmadik ipari forradalom korába. De vajon máig se vált volna lehetségessé megkímélni az embereket a már ismert torzulásoktól, amelyek bekövetkezte a múltban abszurdum volt, napjainkban pedig már egész egyszerűen elviselhetetlen?”

Noha a kapitalizmus mindig elég leleményes volt ahhoz, hogy önmagát ne nyilvánítsa anyagiának, a valóságban azonban velejéig materialista. Ha választania kell tőke és ember között, a kapitalizmus magától értetődően a tőkét részesíti előnyben, szívvel-lélekkel a profit ügyének szenteli magát, még akkor is, ha profithajhászása során az emberéletek ezreire és millióira kell átgázolnia. Talán elfelejtették, hogy a *big business*

a tőkés önzés jelképe: maximális hatékonyságú technológia, amely azonban nem az egész emberiség, hanem egyre inkább csak a kiváltságosok szolgálatába állítatott?!

Politikai érettségüknek tulajdoníthatóan önök a második világháború végén előre látták, hogy többé nincs helye a nap alatt a politikai kolonializmusnak” — mondotta a „vörös püspök” az angol képviselőknek. — „De miért nem teljesítik ki azt a modellt, amelyet a világ elé állítottak? Miért nem tesznek valamit annak érdekében, hogy megvalósuljon a politikai függetlenséget reális tartalommal telítő gazdasági függetlenség? Ha nem teljesül ez a követelmény, a harmadik világ úgy érzi majd, hogy csúfot ütnek belőle, hiszen elnyom bennünket a neokolonializmus, amely semmivel sem kíméletesebb és elfogadhatóbb, mint a régi kolonializmus.“

A szónoklat hevében Dom Camara megkülönböztetés nélkül minősítette a harmadik világ szempontjából ártalmasnak a különféle nagyhatalmak gazdaságpolitikáját, s átkozta a „szabadság védelmezésének” jelszava alatt zajló machinációkat. Majd rátért az ún. „radikalizmus” kérdésre.

„Szemünk láttára harapózik el a radikalizmus a földön. Politikai tapasztalásuk folytán önök felismerhetnék, hogy az *elsődleges erőszak* — a mindenütt tapasztalható igazságtalanság... Miért nem mutatnak rá, hogy az elnyomottak vagy az elnyomottak nevében fellépő fiatalok reagálása tulajdonképpen csupán *származékos erőszak*, amelyet aztán a *hármas számú erőszak* követ: a kormányzatok reakciója? Miért nem mutatnak rá, hogy az erőszak logikája, emelkedő spirálisa nagyon könnyen elvezet az önkényeskedésig, a kínzások alkalmazásához, sőt, a diktatúrához?“

Don Camara a „minden rosszak” forrásaként feltüntetett „önzés” kánonszerű megbélyegzése után a befejező szónoki kérdést a következőképpen fogalmazta meg:

„Engedtessek meg, hogy mindeme problémákat és gondolatokat egyetlen kérdésbe sűrítsem. Mindig is arra tanítottak, hogy az önök országa a szabadságszeretet modellje. Azt tanultam, hogy az angol ember számára a szabadság éppoly fontos, mint a kenyér, a víz vagy a levegő. Hadd kérdezzem meg tehát: miért nem tárják szélesre szellemük és szívük kapuját, és saját szabadságuk imádatát miért nem változtatják minden ember szabadságának szeretetévé?“

EGY KIÁLLÍTÁS KÖNYVEI (Le monde des livres, 1972. 8493.)

A Penguin Books történetét mutatja be a Párizsban nemrég megnyílt kiállítás. Michael Henry ebből az alkalomból tanulságos tudnivalókat közöl a zsebkönyvkiadásnak erről az úttörő jellegű, rendkívül népszerű és színvonalas vállalkozásáról. Az első Penguin-kötet 1935-ben jelent meg. Allen Lane, fiatal londoni kiadó hasztalan igyekezett meggyőzni kartársait tervének ésszerűségéről, arról, hogy a legsikeresebb regényeket adják ki újra, zsebkönyv alakban, vagyis olcsón és minél nagyobb példányszámban. A világválság a könyvkiadásra is kiterjesztette katasztrofális hatását, ami a kiadókat a Lane elgondolásával homlokegyenest ellenkező következtetések levonására készítette. Lane azonban, miután megszerezte az újrakiadások jogát, egymás után tíz könyvecskét jelentetett meg, egyikük ára sem haladta meg egy csomag cigarettáét. Közöttük volt Hemingway regénye, a *Bűcsű a fegyverektől*, egy Agatha Christie, valamint André Maurois Shelley-életrajza, az *Ariel*. Mindegyik kötet az év nagy könyvsikerei közé tartozott. Az indulás olyan sikeresnek bizonyult, hogy a következő évben Lane megalakíthatta a *Penguin Books* részvénytársaságot, százezer fontos alaptőkével. Olcsó és eredeti könyvraktárra is szert tett a leleményes kiadó: a Holy Trinity templom kriptáját bérelte ki az Euston Roadon. Innen költözött a cég a London melletti Harmondsworthba, ahol ma is székel. A következő hónapokban a Penguin-katalógusokba ilyen nevek kerültek: Joseph Conrad, Sinclair Lewis, Aldous Huxley és még sokan mások, olyan közönségikert biztosítva a friss vállalkozásnak, hogy Lane megindíthatta az ikerkollekción, a *Pelican Booksnak* nevezett esszé-sorozatot, amelyet G. G. Shaw könyve: *Intelligent Woman's Guide to Socialism, Capitalism, Sovietism and Fascism* vezetett be. Ebben a kollekciónban jelentek meg az első olyan könyvek, amelyek Európát a növekvő hitlerista veszélyre intették.

A *Penguin Classics*-sorozatot furcsamód épp a háború hívta létre: a klasszika-filológia egyik professzora önkéntes egyetemi tűzoltóként azzal töltötte a légiriadók hosszú óráit, hogy újrafordította az Odisszeát. A második kötet Maupassant-elbeszélésekből állt, aztán Strindberg következett, majd a keleti irodalmak. A háború végén két újabb

sorozat indult. Az egyik Shaw kilencvenedik születésnapjára az író tíz művét tartalmazta, egyenként százezer példányban, ezért a sorozat a „*Shaw million*” nevet kapta. A másik a *Penguin History of Art*, amelyet 50 nagyformátumú illusztrált kötetre terveztek, még mindig folyamatban van. Külön kollekciónban mutatják be vidékről vidékre Anglia műemlékeit. Az utóbbi két sorozatot a neves művész és műtörténész, Pevsner szerkeszti.

Ugyancsak a háború idején indultak a szótárakat, enciklopédiákat tartalmazó kollekción, megindult a *King Penguins*-sorozat (különböző tárgykörök kismonográfiái, színesen illusztrálva), valamint a gyermekeknek szánt *Puffin Books*. 1940—1950 között a kiadó folyóiratot is kiadott, a John Lehmann szerkesztésében megjelent *Penguin New Writingot*, amely számos olyan fiatal író bocsátott szárnyra, akiknek a háborús viszonyok miatt publikációs nehézségeik voltak. Ezt a célt — vagyis a fiatal alkotók, az új értékek megismertetését — is szolgálja a *Penguin Poets*, amely a minden korok legnagyobb költői mellett kezdő tehetségektől is publikál, valamint a festészet új áramlatait bemutató *Penguin Modern Painters*.

Az idők folyamán az érdemeiért nemesi rangot kapott Sir Allen Lane, 1970-ben bekövetkezett halála óta pedig utódai minden irányban tágitották az olcsó regénysorozatnak indult *Penguin Books* tematikáját. Folyamatosan jelennek meg az *Afrikai Könyvtár* kötetei, tudományos kézikönyvek, a nevezetes *Penguin Shakespeare*. A még hozzáférhető címek száma meghaladja az 5000-et. Ha csak a regény- és drámakatalógus néhány betűjét futja át az érdeklődő, Galsworthy-tól Günter Grassig és Jean Genet-től Robert Gravesig, Huxley-től Huysmansig és Arthur Millertől Yukio Mishimáig jelesebbnél jelesebb szerzőkre bukkan. A Penguin Books ma már 500 alkalmazottat foglalkoztat, 1968-ban épült új lerakata 40 millió (!) könyvet képes befogadni. Futószalag és elektronikus irányító szerkezet segítségével naponta mintegy 100 000 könyvet szállítanak el a lerakatból. A kiadóvállalat 30 millió font évi bevételének a fele külföldi eladásokból származik.

Michael Henry szerint a Penguin Books párizsi kiállítása merészen ellentmond a divatos prognózisoknak, s azt látszik bizonyítani, hogy a Gutenberg-korszak még jó ideig eltarthat...