

---

# KÉRDÉSEK ÉS VÁLASZOK

---

## A MAI SZLOVÉN IRODALOMTUDOMÁNYI GONDOLKODÁS

### IRODALOMTÖRTÉNETI ÉS KRITIKAI NÉZETEK

JOŽE POGAČNIK

#### I. BEVEZETÉS

Az irodalmi mű értékelése sohasem lehet önkényes. Valamely művészi szöveg értékelése és elemzése mindig az irodalom létezmódjának és alakulásának függvénye. Ezt a szempontot a mai szlovén irodalomtudományi gondolkodás főbb irányzatait meghatározni és rögzíteni szándékozó áttekintésünk is állandóan szem előtt tartja. Az irodalom és az irodalmi mű vizsgálatának alapkérdése is ezen viszonylat természetéből adódik. A tudomány, természetszerűleg, olyan jellegű kutatásokra helyezi a hangsúlyt, melyek valóban alapvető, lényeges és meghatározó mozzanatokot vetnek fel. Az irodalomtörténet és a kritika, egyazon alkotótevékenység két — diakronikus és szinkronikus — elve, azt igyekszik felfedni, mi is az irodalmi mű és miről szól, tehát azt a transzcendens tárgyat keresi, mely tárgya is, alkotóeleme is az irodalomnak. Az irodalmi mű valósága az emberi szellem, ennek lényege a gondolkodás, a megismerés vágya. Ez a valóság nem ölt kifejezett alakot, hanem megbújik egy különleges rétegben, amelyet a művészetelmélet *sensus*nak nevez; ezért csak úgy szólaltatható meg, ha eltávolítjuk belőle az érzéki elemet. Az irodalomtörténet és kritika tehát az irodalmi jelenségeket az érzéki tárgyiatlanságról logikus, fogalmi és tudományos nyelvre fordítja le. Ezáltal valósul meg minden irodalmi alkotás, az emberi szellem pedig akkor szerzi meg magának, ha minden alkotását gondolatokkal szövi át s önmaga szolgálatába állítja!

Az irodalmi közlésformák tanulmányozása, sajátosságánál fogva, nem követi egyforma intenzitással a művészi beszéd fejlődését. Az irodalom alkalmyszerűen él a többi értelmű nyelvvel, ezzel szemben az irodalomtörténet vagy a kritika áttekinthető és egyértelmű reflexió. Az úgyneve-

zett ideografikus tudomány jellegzetes kutatásformákat fejlesztett ki az emberről és történelemformáló szerepéről.

A létezés nehézségei a múlt felé fordítják az ember figyelmét. Ott pedig tudatosan keresi azt a szellemi örökséget, amelyet érdemes átmenteni a jövőbe. Éppen ezért az irodalomtörténet iránti fokozódó érdeklődés összhangban van az ember sorsa iránti érdeklődéssel, s ez az érdeklődés az eszményi rendszerre, valamint az emberiség elsődleges funkcióira irányul, amelyeket évezredek során a művészetek fejeztek ki, s a ma embere ezekbe a nyomokba szegődve kísérli meg feltárni a menekülés reményét és kiszabadulni végzetének szorításából.

## II. AZ IRODALOMTÖRTÉNETI KUTATÁS

A szlovén irodalomkutatás többnyire hagyományos elveket, értékelési szempontokat és módszereket követ. Különösen hatékony, komplex metodológiai felismeréseket szerzett a pozitívizmusból. Ezek mindenekelőtt Ivan Grafenauer, France Kidrič és Matija Murk révén érvényesültek. Nézetük szerint az irodalmi alkotás a nemzeti szellem és gondolkodás produktuma, ezért különös figyelmet szenteltek az irodalom mimetikus, megismerő és posztuláló szerepének. Az iskola utilitarisztikus álláspontot foglalt el az irodalommal szemben, elsősorban a hazaszeretetre és az erkölcsösségre mutatott rá, az axiomatikus elemzést pedig lényegében elkerülte.

A számottevő pozitívista doktrínák mellett az érték meghatározásának sarkalatos problémájával kitartóan foglalkozott a szlovén irodalomtörténet-írás két másik nagy megalapozója, Ivan Prijatelj és Avgust Žigon. Érdeklődésüket az irodalmi műalkotás autentikus funkciója kötötte le. Számukra az irodalomtörténet már nem elszigetelt művek kronológiai sorrendje, hanem a művészeti és az irodalmi hagyomány belső története. Ezért nem zárkóztak el az újításnak számító szellemtörténeti (Geistesgeschichte) módszertől, amit az irodalmi mű értelmezését megkönnyítő feltételként hasznosítottak (Žigont a modern strukturalista elemzés előfutárai közé lehet sorolni).

Az irodalmi kifejezésformák mai kutatói olyan hagyományt örököltek, mely, kijelölve az irodalmi kutatás problémakörét, napjainkig meghatározza a szlovén irodalomtudomány alakulásának fő irányát. Erre pedig a pozitívista doktrína nagyraértékelése jellemző. Jellegzetességét néhányan megpróbálták túlhaladni, nevezetesen, tudatosították, hogy a pozitívizmus nem merítheti ki az irodalmi jelenségek lényegét. Ily módon A. Comte és A. Taine kizárólagos módszerei terjedtek el: a különböző irodalomtudományi metódusok keveredése pedig eklekticizmushoz vezetett. Annak ellenére, hogy ez az irányzat elméletileg sohasem vált megalapozottá, egységes gondolat hatotta át, mégpedig az, hogy több mód-

szer egyesítésével lehetséges egy egyetemes irodalomtudományi nézőpont kialakítása. Tévedés, hogy az idejétmúlt módszertani eljárások szintézise alkalmas lehet új művészi érzékenységek megragadására. Ellenben, szerencsés kombináció esetében lehetőséget nyújt a végletek elkerülésére. I. Prijatelj-től kezdve szinte minden nevesebb irodalomkutató egyúttal szépíró is, így elméletileg megalapozatlan nézeteiket sikeresen álcázták alkotói eljárásukkal. Ily módon a szlovén irodalomkutatás megélte a pozitívizmus elméleti és gyakorlati válságát is, miközben egy nyílt dilemmát állított fel, az egységes módszer vagy a kreatív eljárás közötti választás dilemmáját.

A két szélsőséges nézet tudatosan nem polarizálódott, hanem kompromisszumra jutott, melynek értelmében az irodalom a népi szubjektum legfontosabb kifejezése és eszköze. A nemzet szolgálata az egyén legnevesebb tulajdonsága, így győzi le magányosságát, és kötelezi el magát annak az etnikai csoportnak az étoszával, amelyből származik. Az irodalom, mint a nemzeti kultúra legkiválóbb része és az ember, aki ki tud szabadulni az egyéni élmény ellentmondásainak hálójából, alkotja e gondolati modell kiindulópontját. Benne az irodalomnak és a genetikailag felfogott nemzeti létnek az értelme kap hitelt. Ezeknek az uralkodó irányzatoknak a képviselői beépítették módszerükbe elődeik és mestereik érveit, a hagyományos komponenseket is, amit még hatásosabbá tett az a tény, hogy zömük megérte az elnemzetietlenítés nyomását is, minek következtében mintegy ellenállásként fejlesztették ki az irodalom és a nemzeti hagyomány immanens minőségeinek megőrzésébe és átadásába vetett hitüket. Mindkét irányzat megőrizte a klasszikus humanizmus embereszményének vízióját, ezért módszerükbe is befészkelte magát az értelemben vetett és egy felsőbbrendű cél nevében törvényesített hit mindenhatósága. Noha az irányzatok képviselői személyesen is megélték mind a szimbolizmus, mind pedig az expresszionizmus irodalmi gyakorlatát, szemléletük alapjaiban mégis elsősorban az ember jelentősége állt. Az újabb lélektani elméletek néhány elvének befogadásával megkezdődött ugyan a megkülönböztető sajátosságok, találékok nevezve — az irodalom nyújtotta élvezetek tanulmányozása is. Más szóval, nézeteik kibővültek, így e módszerek hozzájárultak az irodalmi alkotás sokrétűségének feltáráshoz, de nem voltak elég erősek ahhoz, hogy lehetővé tegyék az irodalom valóságának a maga sokarcúságában való szabad befogadását. Továbbra is a harmonikus és a társadalmilag integrált egyén maradt a kizárólagos művészi ideál, értéke pedig csak azoknak az irodalmi alkotásoknak volt, amelyek az emberi tapasztalat hitelét, egyetemességét és tartalmasságát tárták fel.

Ez a szlovén etnikum sajátos történelmi helyzete által meghatározott nézőpont az irodalmi mű ideológiai megközelítésének egyik típusa. Forrása valamilyen irodalom fölé helyezett norma, ismérv vagy érték. A szlovén irodalomtudomány, az irodalom funkcionalista értelmezése kö-

vetkeztében, a háború utáni első években nem került komolyabb válságba. A pozitivista gyökerek miatt és az irodalomnak mint normákat megfogalmazó eszköznek az értelmezése következtében könnyen köthető a visszatükrözést és az eszmei perspektívizmust mint végcélt hirdető akkori esztétikai doktrínákhoz.

Három, csoportmunkában készült kiadvány és sorozat jelzi e tendenciákat, 1956-ban és a következő években a *Zgodovina slovenskega slovstva* (A szlovén irodalom története), 1946-tól kezdődően a *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev* (Szlovén költők és írók válogatott művei) és 1948-tól a *Slavistična revija* (Szlavisztikai Szemle).

A három kiadvány lekötötte az irodalomkutatók többségének tevékenységét, és hamarosan szinte minden erejüket angazsálta. Kézenfekvő tehát, hogy közülük csak néhányan fejtettek ki jelentősebb önálló tudományos tevékenységet is. A pozitivista tanok tiszta modelljét Mirko Rupel őrizte meg fő művében, a *Primož Trubar* (1962) c. monográfiájában. Marja Boršnik a pozitívizmustól legtávolabbról indulva közeledett egy egyetemes módszer felépítése felé (*Fran Celestin*, 1951, *Študije in fragmenti [Tanulmányok és töredékek]*, 1962 és *Ivan Tavčar*, 1973), ezt alkalmazza Francé Koblar is Simon Gregoričról (1962) szóló monográfiájában. Ilyen erőfeszítésekkel találkozunk az idősebb irodalomtörténészek munkáiban is (Lino Legiša, Alfonz Gspan, Boris Merhar, Fran Petř és mások). Anton Ocvirk komparativisztikai és irodalomelméleti ismereteit főként egyetemi előadásaiában mutatta be és nem a szélesebb nyilvánosság előtt, ezért munkássága nem hathatott közvetlenül a tudományos kutatás fejlődésére. Ebben a nemzedékben központi helyet foglal el Anton Slodnjak, akinek tudós portréja mindenekelőtt a *Prešernovo življenje* (Prešern élete) (1964) című monográfia és a *Slovensko slovstvo* (Szlovén irodalom) (1968) című könyv alapján rajzolható meg.

A. Slodnjak néhány művében beszámolt kutatási elveiről és módszerének alapvető meghatározóiról: „A módszert az irodalomtörténeti megismerés intenzitása és mértéke határozza meg. Minél tökéletesebben ismeresz egy irodalmi művet, annál igazságosabban — tehát tudományosabban — ítélni fogod. S hogy valóban megismerted-e és hogyan, az már érzék, haladó világnézet, áldozatkészség és szeretet dolga, s attól függ, van-e elegendő irodalomtörténet és -elméleti támpont és adat a kezű ügyében, hisz minden nemzeti irodalomtörténet összehasonlítható is a szó szoros értelmében.”

Az idézet két szellemi rétegre hívja fel a figyelmet: alapja az egyetemes módszer megismerésének a vágya, ehhez csatlakozik a befogadás szempontja. Ez a szempont szintén bizonyos újszerűséget mutat fel. A pozitivista módszer ellenpontjaként jelentkezik az irodalmi mű ergocentrikus értelmezése. Vele az irodalmi közlés tanulmányozásának lehetősége nyitott kérdés lett. A szerző felismerte, hogy ezeket a lehetőségeket két irányban lehet követni, egyrészt a törvényszerűségek meghatározása és

szigorúan tudományos tematizálása, másrészt pedig az irodalmi mű lényegének átfogó interpretációs megközelítése felé. A múltat és a jövőt ez a módszer viszonylag könnyen kapcsolta egybe, és ezzel megelőzte egy új irodalomtudós nemzedék, az ún. akadémiai kritika fellépését.

Ez a nemzedék jórészt megőrizte elődeinek alapvető ellentmondásait, de nyomatékosabbá tette az irodalom szociológiai megfelelőit. E kutatási törekvés és modell követői közül Francè Berniket kell kiemelni, elsősorban *Lirika Simona Jenka* (Simon Jenk költészete) (1962) című monográfiáját, amelyben már felismerhetők az újabb kutatási sajátosságok. Az immanens, illetve belső analízis kibontakozása a stíluskritikában volt szembevetendő (legnevesebb szlovén képviselője Jože Toporišič) és az interpretációs módszerek fellendülésében (itt Marijan Krambergert és Štefan Barbaričot kell megemlíteni). Erre, az ötvenes években beérő módszerre az eszmei és stilisztikai nézőpontok egyesítése jellemző. A módszer meghatározójegyé az irodalmi mű élményi és kifejező pólusának elkülönítése. Ennek jegyében említhető meg Bernik műve (ő később jellemzően elsősorban az irodalomkritikai kiadványokban jelentkezik), de Matjaž Kmecl, Janez Rotar, Jože Koruza mellett ide tartozik még Francè Zadavec és Boris Paternu is, akinek e tekintetben már határozott profiljuk van. Zadavec a marxista elméletírásból indul ki, támaszként és nem doktrínaként alkalmazva azt (Miško Kranjec, 1963; *Oktobarska revolucija in slovenska literatura* [Az októberi forradalom és a szlovén irodalom], 1968). Ebben az utóbbi könyvben a művészi szöveg néhány kérdését oly mértékben radikalizálja, hogy korábbi kutatási módszerét alkotó módon túlhaladja: „Vajon (az irodalom) csak eszköz, amellyel az ember leleplezi és kinyilatkoztatja önmagát meg a dolgok meglétét, vagy erő is, amely segíti a társadalmi-erkölcsi kapcsolatok alakulását? Vajon csak arra korlátozódik-e, hogy a lét igazságát feltárja, s szándéka ebben ki is merül, vagy az emberben az esztétikai érzés és megismerés mellett az erkölcsi érzést is felébreszti, és ezáltal humanizálja az embert? Vagy a szépirodalom objektíválása és angazsálódása a vers, a regény, a dráma művésziségének megtépzását jelenti, az irodalom elfojtását ott, ahol irányítani szándékozik az embert és benső életét? Ezekre az alapokra építette a szlovén modernnek és a két háború közötti irodalmi áramlatok monografikus leírását is.

Boris Paternu kutatásait a korábban kizárólagos módszerekkel összhangban kívánja kifejleszteni (*Slovenska proza do moderne*, A szlovén próza a modernizmusig, 1957), később elfogadja Lukács György irodalomtudományi nézeteit is (pl. *Estetske osnovne Levstikove literarne kritike*, Levstik irodalomkritikájának esztétikai alapjai, 1962, c. munkájában), s ezzel a realizmus értékei mellett más irodalmi törekvéseket is értékelni tud. Kutatási törekvését a Levstikről írott gondolatok jellemzik: „Levstik koncepciója a realista gondolatiságnak abba a körébe tartozik, amely a korszak azon uralkodó véleményét fejezi ki, hogy a költői mű-

alkotás legyen klasszikusan harmonikus, legyen egységes szervezete az alkotás minden lényeges elemének, mind a tartalmának és egyéninek, mind pedig a racionálisnak és az irracionálisnak. És egyidejűleg legyen a személyiség kifejezője, amely sajátos természete ellenére sem szakad el a világ mindennapi megismerésétől, sem az objektív valóságtól és annak tipikusságától. Minthogy a realisták irodalmi gyakorlatukat és esztétikai nézeteiket egyetlen irányba mélyítették el és abszolutizálni igyekeztek, könnyen kerülhetett sor a klasszikus realizmus felbomlására, több irányba történő széthullására, például: lélektanira, időszerűen célzatosra, formalitásra, zeneire, leíróra, naturalistára és így tovább.” A klasszikus realista vízió kizárólagosságát más területekre is ráerőszakolták. Érthető hát, hogy a *Slovenska književnost (1945—1965)* (A szlovén irodalom 1945 és 1965 között) című kiadvány, amit B. Paternu alapozott meg és realizált Jože Koruza, Helga Glušič, Matjaž Kmecl és Francè Zadavec közreműködésével, elvi álláspontja miatt ellenállást váltott ki az írók körében, de a tudományos kritikában is. Az irodalom mai problémáinak szövevényessége már nem engedhette meg a kizárólagosságot és a metodológiai erőszakokat. A szerző mostanában a genetikus strukturalizmus bizonyos változatát műveli, annak ellenére, hogy legújabb munkája, a Prešeren-monográfia szubjektív irodalomtörténeti interpretáció.

### III. A KRITIKAI KUTATÁS

Az irodalmi kifejezésmódok szinkronikus vizsgálata (a kritika) az előbbtől valamelyest eltérő utat járt be. Körülbelül 1952-ig az eszmei-esztétikai letisztázatlanság jeleit észlelhettük rajta. A szellemi pluralizmus előző korszakának hagyatékaként fennmaradt alkotói szabadság-igényt egyre bántóbban harsogta túl a heroikus tulajdonságokkal felruházott, minden egyéni vonást nélkülöző nagy történelmi hős doktrínája. Az „új hős” mítosza mind erőszakosabbá vált, a szocialista realizmus esztétikai elveinek térhódításával párhuzamosan. Hívei, a háború előtti realizmus pozitív hagyományai s az alkotótevékenység egésze iránti kifinomult érzékük folytán inkább csak azok közül kerültek ki, akiknél a politikai elhivatottság volt túlsúlyban a művészi ösztönnel vagy az íráskészséggel szemben. Az ideológiai nyomások következtében feltűntek az új esztétikai és erkölcsi rend előjelei.

A politikai doktrínával szemben a művészet méltóságát védő irányzatok mindenekelőtt felülbírálták Makszim Gorkij esztétikáját, a zsdánovizmust pedig olyanformán utasították vissza, hogy az alkotók egyike-másika az egzisztencialista filozófia eszméi felé fordult (Vitomil Zupan, de főképp Edvard Kocbek). A Kocbek *Strah in pogum* (Félelem és bátorság, 1951), c. novelláskötetének megjelenése után kirobbant vita még a szocialista realizmus elméletének győzelmével, tehát a tipizálás és

a perspektivizmus vezérezsmjét követő pragmatizmus győzelmével ért véget, de az eszmei szűkkeblőség már az ötvenes években kezdett lassan felengedni, s az esztétikai kód is oszladozott. A kiadók egymás után adták közre a marxista művészetelmélet kapitális műveit, miáltal az irodalmi kifejezőmódok kritikai vizsgálata kétségkívül sokat nyert mélység, mindenekfelett pedig szélesség tekintetében.

A fentebb leírt súrlódások, eszmeáramlások következményei nem vártak magukra. Az ötvenes évekre már sokkal kevésbé jellemző a háború utáni időszak szűklátókörűsége és elméleti felkészületlensége. A kutatás igen sok kérdésre kiterjedt; hogy csak a legfontosabbakat említsük: az irodalom sorsa a fordulat éveiben, mi az az alkotói szubjektivitás, a fantasztikum szerepe, a szürrealista és a klasszikus költészet szimbiózisa, a művészet és a gondolatiság viszonya. A kérdéskörök mindegyike a szlovén szellemi életet ez idő tájt teljesen átható pragmatizmus-moderнизмus párviadal pástjával szolgált.

A legjelentősebb és elméletileg legkidolgozottabb irodalomkritikai kutatások Josip Vidmar nevéhez fűződik. Vidmar számára a művészet mindenekelőtt az élmények, az ember- és életismeret kútforrása. Mivel az alkotó lelkületének legmélyebb, tudat alatti rétegeiből tör elő, belőle méríthető s szűrhető le a legteljesebb igazság az ember sorsáról és történelmi küldetéséről. „Mínt hogy a művészetet az emberi szellem legmagasabbrendű megnyilatkozásának tartom, kritikusként mindig a pszichológiai mozzanatok érdekelnek, ami annyit jelent, hogy minden műnél elsősorban arra keresek választ, milyen és mely lelki tényezők játszottak közre létrejöttében. Igazi művészi alkotásnak csak azt ismerem el, melyből elősejlik, hogy valamely egyéniség a maga teljességében nyilatkozik meg általa.”

Ez az elvi tétel az adott esetben, Vidmarnál, az élet és a művészet közötti összhangot jelenti. Tolsztojról írva jegyzi meg, hogy az élet valósága a föld és a test valósága; az élet meghatározója pedig szerinte az ösztönszerűség, a vitalitás és a regenerálóerő. A kritikus Vidmart szemlátomást elbűvöli az életfolyamat természetes varázsa: létfontosságot tulajdonít neki. Vidmar irodalmi-esztétikai felfogásának mélyén tehát a vitalizmusnak egy különleges kategóriája rejlik, ez hatja át egyéb jellemzőit, is, ez kölcsönöz neki forrásértékű gondolatrendszer-jelleget.

A fentiekből kiindulva fény derül egy egész sor további elméleti tételére is. Mindenekelőtt arra, hogy a művészetben jut kifejezésre az emberi lélek két fontos összetevője, a vallomáskényszer és a játékosztön. A vallomás-elemtől lesz egy mű a szó mélyebb értelmében élményszerű, méltóságteljes és megrendítő, a játékosztönban viszont a könnyedség, a lebegés, az álomszerűség, a báj nyilvánul meg. A klasszikus német filozófia és esztétika eme tételét (Friedrich Schiller) kiemelkedő hely illeti meg Vidmar kritikus munkásságában: fontos támpontul szolgált neki az emberi lény a priori, a művészet szempontjából döntő jelentőségű tulaj-

donságairól vallott nézeteinek kialakításakor, ennek keretében pedig, hogy különbséget tegyen a tudatos és ösztönös világnézet között. E kérdésben aztán heves vitába keveredik két ízben is, először a háború előtti katolikus kritika képviselőivel, másodsor a felszabadulás utáni szemellenzős marxistákkal, akik elsődleges fontosságot tulajdonítottak a világnézetnek a művészetben. Mindkét alkalommal azt igyekszik bebizonyítani, hogy a szépség felette áll az eszmének és ideológiának. Ide vezethető vissza a továbbiakban az emberi lélek ama sajátossága is, hogy Vidmar elmélete szerint, ösztönösen vonzódik a széphez. Erre épül kritikuskunk értékrendszerének esztétikai komponense. Ehhez járul aztán a nála igen hangsúlyozott erkölcsi komponens, mely szintén az ember a priori erkölcsi erejének és veleszületett, tudatos mércékhez igazodó izlésének függvénye. A művészet Vidmar számára etikai és esztétikai tett; egy-egy irodalmi alkotás rámutat az élet helyére és helyzetére az adott időszak erkölcsi és esztétikai kozmoszában.

A maguk módján ezt az elméletet támasztják alá kritikusok gyakorlatunkban Vidmar kortársai is, akik közül nehéz volna bárkit is kifejezett egyéniségként kiemelni. Többségük számára az irodalmi kifejezőmódok szinkronikus vizsgálata alkalmi kedvtelés vagy hivatásbeli kötelesség volt, s ennek megfelelően ingadozott tevékenységük gondolati szintje. A Vidmarral párhuzamosan jelentkező kritikusok (Vladimir Kralj, Branko Rudolf, Filip Kumbatović-Kalan, Drago Šega, Bojan Štih, Herbert Grün, Mitja Mejak, Vasja Predan és Janko Kos) rendszerint az érdekelte, hogyan viszonyul az író a valósághoz. Megkövetelték az összhangot az életbeli és a műszaki valóság között, számon kérték a társadalmi konstruktivitást, ezért kritikájukat a realista esztétika hangsúlyozott elemeire alapozták (tipikus jellem tipikus környezetben, pszichológiai és szociológiai motiváció-rendszer).

Az elvi megalapozatlanság, melyhez ráadásul kifejezett szemellenzőség társult, oda vezetett, hogy a kritikusok többnyire impresszionisztikusan reagáltak az élő irodalom problémáira, s ugyanakkor meglehetősen egyoldalúan ítélték meg azokat a jelenségeket, melyek „kilógtak a sorból”. Az impresszionista megközelítésmód hívei közül még M. Mejak és Herbert Grün dicsekedhetett a legmegbízhatóbb esztétikai érzékkel. V. Predan a módszeres színházi kritika fejlesztésében szerzett érdemeket, V. Kralj és J. Kos pedig inkább a kritikái tanulmány és az esszé felé hajlott. Ez utóbbi kettő volt egyébként gondolati kidolgozottság tekintetében is a legigényesebb: Kralj az irodalmi kifejezés formai vonatkozásait kutatta, Kos pedig a megismerés kritériumára helyezte a hangsúlyt. Általában véve az irodalmi alkotásokról az esztétika, az etika, a szociológia és a filozófia elveinek keretében tárgyaltak, amiből nyilvánvaló, hogy a kritika is ugyanazzal a dilemmával találta magát szemben, mint az irodalomtörténet, vagy a totális vagy a kreatív megközelítésmódot választotta.



## IV. FORDULAT AZ IRODALOMTUDOMÁNYI FELFOGÁSOKBAN

Az előzőkben leírt irodalomtörténeti felfogás-modellt túlhaladó új törekvések az ötvenes évek végén jelentek meg, de, minthogy a hagyományos irányzat szívósan tartotta magát, csak a hatvanas évek közepe táján tudtak teljesen kibontakozni. „Minden irodalomtörténeti vizsgálódás alapja az irodalmi alkotás lényegének egyértelmű meghatározása, akár tudatában van ennek a kutató, akár nincs. Az persze más kérdés, hogyan fordulhat elő egyáltalán, hogy egy irodalomtörténész ne legyen tudatában elméleti fundamentumának. Az ilyen kutató kritikátlanul átvész bizonyos bejáródott munkaszokásokat és sémákat, s azt szajkózza, amire mások jöttek rá, anélkül, hogy felfogná az értelmét. Egyfajta inerciós magátólértetődés, valamiféle meggyőződés nélküli konvenció bűvkörébe kerül... A következmény: önnön határai közé zárt gondolkodásmód, mely mit sem tud saját gyökereiről, képtelen rákérdezni saját értelmére, s ezért már eleve bizalmatlanul, sőt ellenszenvvel tekint mindenre, ami más, mint a megszokott, ami új.”

Dušan Pirjevec 1966-ban írott fenti szavai egyértelműen utalnak az irodalmi kifejezésmódok tanulmányozásában bekövetkezett változásokra. Pirjevecnek elvi kétségei támadtak a meghonosodott gyakorlattal szemben, s halaszthatatlan szükségnek látta letérni „a kitaposott ösvényről, s szembenézni az elevenbe vágó kérdésekkel, nevezetesen azzal, hogy mi az értelme s rugója saját eljárásunknak.” Eleve elveti azt a két irányzatot, mely tudományá akarta avatni az irodalomkutatást. Az első irányzat hívei a kísérlet, a statisztika, az empirikus szociológia, a számítógépek és a kibernetikai módszerek segítségével kíséreltek meg egzaktak lenni, a másiké pedig tematizálták az irodalmi alkotás „anyagi bázisát” (szó, mondat stb.), de rá kellett jönniük, hogy a stilisztika, a lingvisztika, a poétika, a metrika és a szemiotika csak funkcionális itéletek kimondására alkalmas, erkölcsire és esztétikaira nem. Pirjevec, adott példákkal illusztrálva gondolatmenetét, áthelyezi a hangsúlyt a műről az olvasóra, aki döntő tényezővé lép elő az új irányzat képviselőinek szemében. „Olyan világba kerültem, mely egyszeriben a sajátom lett: az olvasó szinte állandóan a műalkotás elővarázsolt világ középpontjában van, ennél fogva szakadatlanul átéli — benne él. Ez pedig, hogy közvetlenül beleéli magát e világba, azt jelenti, hogy részese lett e világ igazságának, s hogy ez a világ az ő igazsága.” Ez a tétel felveti a tudománynak mint az igazság megállapítójának kérdését: „A tudomány igazságokat állapít meg reálisan létező tárgyakról, emberekről és eseményekről, a művészet pedig az ember történelmi értelemben vett világának igazságát fogalmazza meg s tárja elénk, miközben bennünket is közvetlen részeseivé tesz ennek az igazságnak. Ez persze nem ellenpólusa, nem is tagadása a tudományos igazságnak, csak más és másmilyen, ami egyébként már abból is kitűnik, hogy csak úgy válik számunkra elérhetővé, ha

átéljük, az *adaequatio intellectus ad rem* elvhez igazodó tudományos kutatómunka révén viszont semmiképp. A művészi alkotás igazsága ennél fogva csak az idők folyamán mutatkozik meg. Hogy is szoktuk mondani? Majd az idő helyükre rakja a dolgokat; magyarul: az igazság csak magában a világ történelmi folyamatában válik nyilvánvalóvá.”

A vázolt álláspontnak szinte felmérhetetlen jelentőségű következményei lehetnek az irodalomkutatásban. Képtelenség az alkotást továbbra is az író és a kor kifejezőjeként tanulmányozni. A mű önálló jelentésstruktúrává válik, és önnön igazsága fényt vet a szerző és a kor igazságára is: „Álláspontunk annyiban tér el a hagyományos irodalomtörténeti eljárásoktól, hogy míg azok elsődleges, irreduktibilis jelentőséget tulajdonítanak a szerző életének és a kor sajátosságainak az irodalmi alkotásra nézve, ezekből vezetik le a művet magát és jelentését; más szóval: míg azok a szerző sorsában és az egyes korok ismérveiben vélik felfedezni az irodalmi alkotás forrását, méghozzá oly módon, hogy e forrás egyben a mű magyarázatának kulcsa is — mi azt hangsúlyozzuk, hogy irodalmi alkotás, szerző-sors, kor-sajátosság lényegében és egy ugyanaz, egyazon valaminek, a világ történelmi igazságának jegye, kifejezése, megvalósulása.” Az irodalmi műhöz való viszonyulás tehát gyökereiben megváltozik: „A hagyományos irodalomtörténet rendszerint felállította előbb az adott történelmi folyamat vagy az egyén pszichofizikai törvényeinek sémáját, utána redukciós eljárással ráillesztette az irodalmi alkotást e sémára, illetőleg megkísérelte kitölteni e sémát a mű nyújtotta anyaggal.” Holott éppen fordítva kellene: bízzuk magunkat az irodalmi alkotásokban megfogalmazott igazságokra, „éljük, gondoljuk át őket, nem az interpretálás szándékával, hanem azért, hogy részeseivé válhassunk önnön életünk igazságának. Napjaink irodalomtörténetének alapvető kérdése ennél fogva éppen az, felér-e a mi világunk, a mi történelmünk igazságaihoz, felkészült-e egyáltalán ezeknek az igazságoknak befogadására. Az igazsághoz vezető út pedig saját magatartásuk radikális felülvizsgálásánál kezdődik.”

Ez a magatartás-felülvizsgálás valóban meg is kezdődött a hatvanas években. Eszmei támadási felületet, mint a fenti Pirjevec-idézetek is tanúsítják, az igazság fenomenológiai megközelítése biztosított számára. Maga Pirjevec két könyvében fektette le elméleti posztulátumait (*Ivan Cankar in evropska literatura*, Ivan Cankar és az európai irodalom, 1964; és *Hlapci, heroji, ljude*, Szolgák, hősök, emberek, 1968), de később még gyakorta visszatért módszertani vonatkozásaikhoz a szlovén vagy a világirodalom múltjával foglalkozó tanulmányaiban, megadva a jelt egyszersmind az új kutatási irányzat előretörésének megkezdésére.

Pirjevec radikalizációs törekvései létfontosságú kérdéskörből fakadtak (az irodalom mint ontológiai differencia), s azt célozták, hogy modern megismerést megillető arculatot és helyet harcoljanak ki e szellemi tevékenységnek a többi ideográfiai tudomány keretében. Ilyen elmélyülési

igyekezeteket a többi újító szándékú kritikus esetében nemigen tapasztalhatunk. Többségük beérte egyetlen vezérelvvel, s ennek szellemében végezte kutatásait. Marijan Kramberger például (*Visoška kronika*, Visokói krónika, 1964 c. könyvében) az irodalomtörténeti interpretációt választotta. A Tavčar legérettebb művéről szóló monográfia polemikus hangú előszavában elvitatta a hagyománytól a megismerés eredményességét, s az interpretációt nyilvánította az irodalomkutatás rehabilitációját szavatoló legbiztosabb útnak. Elvetette az immanens elemzés kizárólagos formáját, hisz már azzal, hogy az „irodalomtörténeti interpretáció” alcímet adta könyvének, kifejezésre juttatta, hogy kitart e szintagma alapvető jelentéstartalmánál. Kramberger tudniillik nem adta fel a tudományosság elvét, jóllehet különbséget tesz a tények egzakt bizonyítása és az interpretációban egyénfeletti, tehát objektív tudományos elemnek számító fejlődési-eszmei rekonstrukció között. Az interpretációs módszer történelmiesítéséért száll tehát síkra; ebben látja azt a tevékenységet, amely megóvja az egész tudományágot a sterilitástól, és megadja neki az olyan „alkotó szellemfoglalkoztatás státusát, mely a múlt médiumában szemlélt jelenről alkotott általános érvényű és időszerű megismerésekhez vezet”. Hasonló, bár némileg szélesebb körű összehasonlítható szempontokból vizsgálta meg Janko Kos is France Prešeren munkásságát (*Prešerenov pesniški razvoj*, Prešeren költői fejlődése, 1966; és *Prešeren in evropska romantika*, Prešeren és az európai romantika, 1970).

Az irodalmi kifejezőmódok tanulmányozása másik változatának fő képviselője Taras Kermauner. Már az ötvenes évek végén elvetette az esztétizáló és szociologizáló kritikát, és az irodalom eszmei megközelítése mellett foglalt állást. A szerző kiindulópontjával ellentétben ez az út nem kimondottan személyes felfogást jelez, hanem az irodalmilag egymástól eltérő jelenségek elemzését helyezi előtérbe, eszmei jelentésükre kívánva fényt deríteni napjaink polivalens világában. Munkamódszere is a belső vagy immanens megközelítésmód példája: az irodalmi jelenségek lényegét bennük magukban igyekszik felfedni, az írónak az alapvető életkérdésekhez — ő egzisztenciális kategóriáknak nevezi őket — (lét, halál, semmi, remény, hit, akarat, tagadás, szerelem, idő, világ stb.) való viszonyulással azonosítva ezt. E viszonyulás pedig a Kermauner által az irodalmi mű egzisztenciális struktúrájának nevezett zárt rendszerben kondenzálódik. A Kermauner-féle megközelítésmód önmagában különösen az irodalmi alkotás eszmei jelentéstartalmának megfejtésére alkalmas; tulajdonképpen valószínűleg ez is az egyetlen dolog, melyet a filozofikus befogadás észjárásával teljes egészében meg lehet emészteni. A baj az érzelmi rétegek vizsgálatánál kezdődik, s még inkább kifejezésre jut a kizárólag esztétikai sajátságok elemzésében — ez a legszembeötlőbb fogyatékosága Kermauner módszerének.

Eszme-anyagát tekintve Kermauner tézise genetikailag az egzisztencializmus és a strukturalizmus között foglal helyet. Kermauner határo-

zottan elveti ugyan a strukturalista irodalomtudományi gyakorlatot, fő tételét mégis e gyakorlat szellemében fogalmazza meg: „A struktúra zárt, statikus, szilárd, szinte megkövesedett séma, melynek megvannak a maga belső törvényszerűségei; az egyes egzisztenciális mozzanatok általa mint egész által, mint séma által nyernek értelmet. A költői alkotómunka már mint fix rendszerbe illeszkedik bele az adott struktúrákba, s ez a rendszer a maga képerre formálja a költői gyakorlatot, önnön törvényeinek és jelentéstartalmának rendeli alá. Az ember nem szubjektum s nem kreatőr, hanem a struktúrák önreprodukciójának anyaga”.

Kermaunernek az irodalmi kifejezőmódok tanulmányozása terén kifejtett munkássága valójában nem más, mint egy immanens analitikus egyéni elmélkedésének abszolutizált leírása. A kérdéskör reális vonatkozásaihoz legfeljebb a közös nemzedéki áramlatokból fakadó közös szenzibilitás révén közelített, egzaktul megvilágított vagy egzakt módon alkalmazható tudományos módszerről azonban semmiképp sem beszélhetünk esetében. A kermauneri kritika kritikájában többször is kifejezésre jutó fenntartások nem a javasolt elvek tökéletlenségéből adódnak, állandó és lényeges velejáráói ezek minden irodalomtudományi kutatótevékenységnek. Kermauner elveit jelentős hozzájárulásként tartjuk számon az irodalmi kifejezőmódok kutatásában, de tagadhatatlan, hogy — megfogalmazójuk állítása ellenére is —, egyéni, szubjektív véleményre épülnek, következképp a mű egyéni, szubjektív interpretációjához vezetnek. Kiváló érzékkel tapintott rá e tényre a kermauneri módszer egyik bírálója (Marijan Rožanc), amikor azt írta róla, hogy a hatalomvágy világa előtt meghátráló modern szubjektivizmus traumájából fakad. Ez az átmeneti jelleg az oka egyszersmind annak is, hogy Kermauner már nem egzisztencialista, de még nem strukturalista kritikus.

Az irodalmi kifejezőmódok vizsgálatában megnyilvánuló szellemi fluktuáció legújabb hulláma a strukturalista alapokra való teljes áttéréstől tanúskodik. Az új hullám legkiemelkedőbb képviselője Andrej Inkret, aki Kermaunerhez hasonlóan, a jelenkori szlovén irodalom bizonyos kérdéseiről írva szükségét érezte, hogy egy fejezetet saját kritikai munkássága kiindulópontjainak és céljának szenteljen (*Esej o dramah Dominika Smoleta*, Esszé Dominik Smole drámáiról, 1969). Inkret irodalomszemlélete — saját megfogalmazásában — komplex és rendszerbeli. Az irodalmi mű jelentéstartalmának azt az alapterületét kívánja megrajzolni, mely tényleges és verifikálható kereteiben közös síkja a legkülönbözőbb beállítottságú értelmezéseknek és interpretációknak. Ez az alapterület pedig szerinte a leírt és a leíró közötti sáv, ahol az irodalom „tisza formában, irodalomként funkcionál”. Az irodalom pedig nem más, mint „kifejezője, tükrözője vagy leírása a világ eseményeinek, fejlődésének, történelmének, ezek alapjainak felfedése, tudatosítása és egyértelműsítése, tehát egyszersmind konstitutív kiterjedése is”. Az irodalmi mű jelentésbeli kiterjedése a fejlődéssel együtt nő, hisz az újonnan kelet-

kezett szöveg átveszi az összes előzők tapasztalatát, miáltal „egy lépéssel közelebb kerül a lét abszolút, objektív, végérvényes igazságához. E távlatban szükségszerűen adódik a következtetés, hogy az irodalom olyan folyamat, mint a hegeli átmenet az ismertből az ismeretlenbe, a legegyszerűbb formákból a teljesebb, részletesebb megnevezésig és taglalásig, ami azt is jelentheti, hogy a lét igazsága bizonyos adott (végső) időpontban kimeríthető, s hogy e ponton abszolúte áttetszővé és reduktíbilissé válik. Ez pedig természetesen arra utalna, hogy a lét igazsága konkrét, fizikai igazság, melyet az irodalom — elsődleges megjelenési formájától kezdve mindmáig — fokról fokra hódít meg, hogy az elfoglalt területek birtokában tovább nyomuljon előbbre vagy mélyebbre a térben, mindaddig, míg teljes egészében be nem cserkészi, meg nem hódítja, mindaddig, míg el nem tűnik a rés a megneveződő és a megnevezett között, míg az irodalom fel nem ismeri önmagában s meg nem éri tulajdon végét — tulajdon abszolút megvalósulását.”

Mint hogy az irodalmi műnek s jelentéstartalmának ontológiai összetevője a történelmi kor, az irodalomelméletre is e kor távlatai érvényesek. Az irodalmi kifejezőmódok vizsgálatának metodológiája szempontjából meg kell különböztetnünk két kutatási területet. Az első a textuális háló fogalmával jelölik; ez az adott irodalmi szöveg meghatározását szolgáló jeleket és szavakat foglalja magában. E terület felszínes, hozzáférőleg, önkényes megállapításokra csábít; az olvasás az irodalmi mű alapjelentését hordozó magasabb szemantikus igazság régióiban történik. A másik terület éppen ez az alapvető jelentéstartalom, az úgynevezett *transzcendens*, amelyet a textuális háló tesz lehetővé, s amely a szöveg egyetlen értelme is önmagában. „Ilyenformán aztán a textualitás (a leírt) és ennek transzcendense (a leíró) közötti térben az irodalmi mű olvasása afféle kombinációs játék, kaland a textualitásban burkoltan, sejtelmesen, képlekenyen jelen levő jelentésekkel, melyeket csak az olvasás maga fejt ki, önt formába és világít meg. Eközben persze a textuális háló 'igazi' vagy 'valóságos' transzcendensének mindig meghatározhatatlannak illetve abszolúte rejtettek kell lennie.”

Az idézett premisszákból logikusan következik az a felismerés, hogy az alapvetőnek (a valósnak) a kritériumát nem a műben kell keresni, hanem az olvasóban. Az olvasás által megvalósuló irodalom célja az, hogy „a szubjektivista módszerekkel felfedett jelentés révén” létrehozza és megvilágítsa „a textuális alapokat”. Ezért zárja A. Inkret elmékedését azzal a gondolattal, hogy az irodalom nem több, mint különleges szemantikus rendbe és rendszerbe foglalt jelrendszer; jelentése attól függ, ki hogyan olvassa, ki hogyan érti. Az irodalmi kifejezőmódok tanulmányozását arra a területre kell korlátozni, mely e jelentések lehetséges „lelőhelyeként” számításba jöhet, vagy más szóval: meg kell találni minden elképzelhető kimondott és kimondatlan jelentés közös fókuszát.

Az irodalmi kifejezőmódok tanulmányozásában észlelt fenti irányzatok

kezdetben csak a *Tribuna* című egyetemista folyóirat révén hallattak magukról; e folyóirat a kortárs teoretikusok és nyelvészek munkáinak lefordításával nagymértékben hozzájárult a szlovén kutatók látókörének kiszélesítéséhez. Afféle hivatásbeli autoreflexióként s a sajtósági szlovén állapotokhoz való alkalmazkodásként később helyet kaptak a *Problemban* is (a már idézett A. Inkreten, T. Kermauneren és D. Pirjevecen kívül Andrej Medved, Rastko Močnik és Denis Poniž volt e törekvések legkiemelkedőbb képviselője). E két forrásból terjedt ki később az irányzat a napisajtóra is. Dimitrij Rupelnek a *Náši razgled*ban megjelent, az elbeszélő prózáról szóló értekezése volt az a mérföldkő, amelytől kezdve a hagyományos eszmei és impresszionista kritika — melynek legmarkánsabb képviselője Jože Snoj volt — mind több új tartalmi mozzanattal gazdagodott. D. Rupel az irodalmat a széles körű művelődési tevékenység produktumának tekinti, magát a kulturális tevékenységet pedig az általános társadalmi termelés szegmentumának. Kritikusai gyakorlatában kétféle irodalmat különböztet meg. Az első csoportba azok a művek tartoznak, melyekben az alkotó azt kutatja, milyen erőt képvisel az ember a nagy világszínházban, a másikba pedig azok, melyek olyanok mutatják be a világot, amilyen, melyeknél az író kitér az erő és a változás világának ábrázolása elől. Rupel az utóbbiakkal rokonszenvez inkább, gyakori támadásoknak téve ki magát a hagyományos irodalmi modellekhez szokott környezetben.

## V. SAJÁTSÁGOK ÉS TÖREKVÉSEK

Az irodalmi kifejezőmódok szinkronikus és diakronikus vizsgálatának értelmét a szlovén teoretikusok az irodalmi érzék fejlesztésében és elmélyítésében látták, abban, hogy megkönnyíti az irodalom világába való behatolást, és arra készíti bennünket, hogy párhuzamba állítsuk az irodalmi mű kiváltotta személyes élményünket a kutató racionalizált élményével. E jellege szabta meg, hogy mindig az irodalmi események nyomában járjon, hogy velük együtt emelkedjen a magasba vagy zuhanjon a mélybe, és segítségükkel fogalmazza meg kutatási elveit s dolgozza ki munkamódszereit. A szlovén irodalom az ötvenes években találta magát először szemben az új társadalmi és emberi közeggel; ekkor vette kezdetét lassú, de szembetűnő változása is. E változás okai a klasszikus értelemben vett humanizmusra épülő világ összeomlására vezethetők vissza. Maga a folyamat nemcsak bizonyos értékek átértékelését jelenti, nem afféle időszakos szellemi leltár csupán; itt valami többről van szó, az embernek a világ folyásában betöltött szerepéről vallott kétféle felfogás szembesítéséről. Az első, elavulóban levő felfogást az a meggyőződés táplálta, hogy az emberi tevékenységnek igenis van értelme a világban, a helyébe lépő másik felfogás szerint viszont az ember nem más, mint

egy a sok struktúra között, s ennek megfelelően funkcionál; e felfogás szélsőséges hívei pedig még ezt a szerepét is elvitatják.

Napjaink embere történelmi forduloponthoz érkezett, s ez a tény arra készítette a tollforgatókat, hogy olyan új megnyilvánulási lehetőségek után nézzenek, melyekben az irodalom megleti értelmét és társadalmi hitelét. A nyomasztó létkérdésekre többféle válasz kínálkozott. Az egyik irányzat a szellemi örökség egészének szintézisét tűzte ki céljául, a másik a nemzeti sajtóságoknak kívánt érvényt szerezni. A harmadik a reflexiók vízeire evezett, a negyedik meg hátat fordított az irodalmi élet hagyományos formáinak, és a közönséggel való érintkezés új módozataira esküdött (ún. reizmus). Valamennyinek közös jellemzője, hogy megkérdőjelezzik a hagyományos érték-normákat; mi több, a negyedik egyszerű, lényegében a technológiaival kiegyenlített termelési folyamat termékének tekinti az irodalmat. Az irodalom az elméleti törekvések és irodalmi kifejezőmódok örvényébe került, s ez megközelítésmódjuk gyökeres megváltoztatására készítette a vele foglalkozó kutatókat.

A szlovén irodalmi megnyilatkozások tanulmányozására a kutatás tárgyának belső átlényegülése mellett igen nagy hatást gyakorolt a korunkat fémjelző filozófiai rendszerek egyike-másika is. Közülük elsősorban a marxizmust kell megemlítenünk, mely jókora utat tett meg az irodalomkutatásban, az eszmei és politikai doktrínától a problémákhoz való alkotó, dialektikus materializmusra alapozó hozzáállásig. Hatásuk tekintetében nagyjából egyenértékűeknek tarthatjuk a többi rendszer közül a fenomenológiát és az egzisztencializmust, míg a jövőbe mutató strukturális inkább bizonyos részletkérdésekben jutott kifejezésre. E három fokozat jelzi az irodalom és az irodalomkutatás fejlődését, ami azonban korántsem jelenti, hogy önmagával lezáruló folyamatról beszélhetünk a lényegesebb elméleti keretek korszerűsége tekintetében. Szlovéniában az adott esetben egyazon kérdésnek különböző oldalról való megközelítéséről van szó, amiből az is kiderül, hogy valójában tartalmi és nem értékbeli ellentétekről. A fenti irányzatok közös alapkérdéssel találtak magukat szemben; ez a kérdés a leglényegesebb jele az irodalmi megnyilvánulások tanulmányozásában mutatkozó belső dilemmáknak, és így hangzik: tudományos vagy alkotó kutatói megközelítés? Akik az elsőre esküsznek, azzal áltatják magukat, hogy teljesen be tudnak hatolni az irodalomba, az ellenpártiak pedig tagadják az irodalom tudományos megközelítésének lehetőségét, s beérik az interpretáló módszer szubjektívizmusával. Ez a helyzet az erőteljes pozitivisták örökség révén alakult ki, mely teljesen úrrá lett az irodalomtudományon, olyannyira, hogy ez mellékvágányra terelt vagy száműzött kutatói tudatából minden újítást a XX. század irodalmi kifejezőmódjainak vizsgálatában. Csak a legkiemelkedőbb kutatók (A. Slodnjak, J. Vidmar) voltak rá képesek, hogy egybeötvözzék az ellentéteket, kortársaik nagyobbbrészt egy-egy többé vagy kevésbé szerencsésen megválasztott doktrína híveivé szegődtek.

Az említett pozitivista talajból szívta nedveit az irodalmi megnyilatkozások két területe — az irodalomtörténet és az irodalomkritika — között húzódó mezsgyesövény is. E két tevékenység közötti különbség tudniillik úgymond éppen a tudományosság, illetve az alkotói hozzáállás dilemmáiból adódik. Ezért akadhatott rá több példa is, hogy valaki irodalomtörténeti értekezéseket is írt meg kritikával is foglalkozott, s meg volt győződve róla, hogy két alapvetően különböző megismerési művelet végez. Az elválasztó határt csak az irodalmi kifejezőmódok tanulmányozásában bekövetkezett fordulat tüntethette el, miután nyilvánvalóvá lett, hogy valójában egyazon tevékenység két nézőpontjáról van szó.

A fentebb vázolt folyamatok tartalma a maga módján meghatározta a tudományos megközelítésmódok sajátosságos rendjét is. A pozitivista örökség logikája magától értetődőnek tartotta, hogy a legnagyobb becsülete a történelmi megközelítésnek van. A pragmatizmus korában a szociológiai módszer kerül előtérbe, de jelentős eredményt nem hoz. A történelmivei párhuzamosan (vagy vele egybefonódva) „fut” a pszichikai megközelítésmód. Legfőbb jellemzője, hogy a klasszikus pszichológia elveire hivatkozik, s mellőzi az egyéniség-tolmácsolás modernebb formáit. A szociál-pszichológiai elemek túltengése az egyéniség-megvilágításban azért jellemző, mert az elemzés szinte kizárólag csak a realizmus korszakára korlátozódott. Erre az alapra épült az úgynevezett ideális műalkotás is, mintául és összehasonlítási alapul a konkért, élő irodalmi művek megítélésében.

Az összehasonlító kutatás sokáig nem érvényesülhetett, mert úgy értelmezték, hogy a hatások tanulmányozásán alapul. Némi változásra csak azután kerülhetett sor, hogy tisztázódott: az irodalmi viszonyulások és összefüggések elemzése valójában a befogadó eredetiségére vet fényt. E felismerés már a szemiológiai megközelítésmód érvényesüléséhez kapcsolódik, melynek két legismertebb tevékenységi formája a stíluskritika és az interpretációs módszer. Mindkettő megmaradt nyitott lehetőségnek, tudniillik hamarosan felváltotta őket az az irodalmi kifejezőmódok átfogó tanulmányozását célzó kísérlet, mely az egzisztencialista és strukturalista filozófiára épült.

A szlovén irodalmi kifejezőmódok vizsgálatában napjainkban háromféle megközelítést figyelhetünk meg. A legerőteljesebb az alkotó által tárgyul választott *értékek kritikája*, mely előre megszabott normák szerint rostálja meg az irodalmi műveket, s mond véleményt róluk és szerzőjüknek a klasszikus-humanista világszemlélet főbb kérdéseiben tanúsított érdekeltségéről. Ennek az érdekeltségnek ellentétéként foghatjuk fel a *helyzet kritikáját*, amely különösen a marxista és egzisztencialista módszerekre jellemző. A legkevésbé elterjedt megközelítésmód a *forma kritikája*; csenevész voltának okait részben az újjal szembeni bizalmatlanságban, részben a lingviztikai módszerek kezdetlegességében kell keresnünk.



(E tudományág csak a közelmúltban kezdett el, Jože Toporišič révén, a nyelv deskripciójának alapkérdéseivel foglalkozni.)

A fenti sajátosságokat az irodalmi kifejezőmódok vizsgálatának igen gazdag tapasztalattára alapján tudtuk leszűrni, ami azt jelenti, hogy az esetek többségében olyan művekről van szó, melyek e jellegzetes törekvések valamelyikének megnyilvánulási formái, vagy amelyek ezek egyikére-másikára utalnak burkoltan. Jellemző, hogy a szlovén irodalomtudomány nem mutatott fel olyan műveket, melyek a műalkotás megközelítésének elveit vagy módszerbeli tapasztalatait taglalták s fejlesztették volna. Az irodalomelmélet, mely tudományos alapjául szolgálhatna az irodalmi kifejezőmódok vizsgálatának, a nagyközönség számára szinte teljesen szűz terület még, ahova elvétve téved csak be egy-egy magányos kutató. Ilyenformán érthető, hogy az esztétikai értékelés kérdéseinek nincsenek elméleti vetületei, hiányoznak a napi munka gondolati tartópillérei. Azok között, akik mélyenszántó gondolatokat mondtak ki az irodalmi alkotómunkáról, alighanem több az íróember, mint az irodalomkutató. Ez pedig arra vall, hogy a szlovén irodalmi kifejezőmódok tanulmányozói nemigen törődtek kiindulópontjaik elméleti megalapozásával. E terület jobbra egyéni intuíciók rezervátuma maradt, s hogy ezek mennyiben érintették a lényegét, az az adott egyén tehetségétől függött. Akadtak olyanok is, akik a világ különböző részéből ideáramló módszereket próbálták eltanulni, kísérletük azonban rendszerint csak utánérzésből fakadó imitációt szült, eredeti elképzelést soha. E tekintetben némi változás észlelhető az utóbbi években. Időközben tudniillik szertefoszlott az úgynevezett „egzempláris irodalomról” táplált illúzió. Kutatóink legújabb nemezedéke nem ismer privilegizált irodalmi korszakot (a realizmusra esküsző elődeiktől eltérően). A kutatótevékenység súlypontja átkerült a XX. századot fémjelző szellemi problémákra. Előtérbe kerül a szimbolizmus és az expresszionizmus kérdése, s az irodalomkutatás is lépést tart a koral: figyelemmel fordul a modern alkotótevékenység felé. Ebben nem kis szerepe van annak, hogy jelentősen megváltozott napjaink emberének ontológiai és történelmi helyzete: „kinőttük” a múlt egysíkú, egyértelmű struktúráit. S minthogy az irodalomkutatás megváltozott beállítottságához hasonló intenzitású önvizsgálati szándék is társult, talán nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy az irodalmi kifejezőmódok tanulmányozása új korszakának küszöbén állunk. Tagadhatatlan, hogy az irodalomkutatás eddig jórészt idegen eszmék, ítéletek és módszerek alkalmazására épült, de az európai modern szellemi áramlatok révén, melyeknek a szlovén nemzet is aktív részese, e tudományág e tekintetben is meghozta első magaérlelte gyümölcseit, a jövőbeni eredeti elképzelések előhírnökeit. A szlovén irodalomtudományt napjainkban szinte teljesen áthatja az a törekvés, hogy meglelje saját arculatát. Törekvése, fennállása óta először, nagyjából egyenlően oszlik meg elmélete és gyakorlata között, s ez aktuális vitalitást kölcsönöz neki, új távlatokat nyit meg előtte.

## AZ IRODALOMTÖRTÉNETRŐL\*

ANTON SLODNJAK

Képtelen vagyok ellenállni a kísértésnek, hogy ne szóljak előljáróban egy-két szót az irodalomtörténet módszereiről, azaz arról a kérdésről, mely igencsak felkavarta a kedélyeket a szakemberek és ezek kritikusai körében. Hogy ekkora vihar támadt körülötte — sopánkodás, vádaskodás, és védekezés — már magában is azt jelzi, hogy irodalomtörténetünk igenis él, hisz csupán eleven dolgokról lehet ennyit írni, ennyit vitázni. Engem ez egyáltalán nem hat meg. A szlovén irodalomtörténet igenis fejlődik. S ha a jelek nem csalnak, tíz év sem kell hozzá és felnő az ifjú, áldozatkész, igazságszerető és tudománytisztelő irodalomtörténész-nemzedék, mi több, olyan nagy művek fognak születni, melyek polemikus felhangok nélkül bizonyítják majd, hogy irodalomtörténetünk megtalálta az utat a kidriči és prijatelji módszerektől az újabbakig, átfogóbbakig s remélhetőleg mélyeszántóbbakig.

A módszert az irodalomtörténeti megismerés intenzitása és mértéke határozza meg. Minél tökéletesebben ismersz egy irodalmi művet, annál igazságosabban — tehát tudományosabban — ítélhetsz felőle. S hogy valóban megismered-e és hogyan, az már érzék, haladó világnézet, áldozatkészség és szeretet dolga, s attól függ, van-e elegendő irodalomtörténeti és -elméleti támpont és adat a kezed ügyében, hisz minden nemzeti irodalomtörténet összehasonlító is a szó szoros értelmében.

Amilyen ködevős időket élünk, nem is olyan kézenfekvő az az irodalomtörténeti alapigazság, hogy az irodalmi tevékenység, a többi művészi tethez hasonlóan, valójában a nemzet és az ember létele egészének összetevője, s hogy bizony megvannak a maga törvényszerűségei, ezek pedig éppoly elengedhetetlenek, mint az egyéni vagy közösségi élet egyéb törvényszerűségei, melyekkel elválaszthatatlanul egybefonódtak, ha megőrizték is megkülönböztető jegyeiket. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a génuszok s műveik, melyeket csak körülírni lehet több-kevesebb részletességgel, megvilágítani legfeljebb egy-egy hipotézissel, megmagyarázni azonban soha. Olyasféle elemei ezek a szellemi életnek, mint a levegő, a víz, a tűz stb. az anyaginak. S nemcsak hogy állandósult alkotói légkör alakul ki körülöttük — ami nélkül elképzelhetetlen az irodalmi és általában a művészeti élet kibontakozása —, hanem a társadalmiaknál sem-

\* Szövegválogatásunk hat szlovén alkotó műveinek részleteiből állt össze. A szemelvények illetve teljes cikkek kiválasztásakor a válogató az iskola (A. Slodnjak), a fogadtatás (J. Vidmar, J. Kos) vagy az újítás (D. Pirjavec, T. Kermauner és A. Inkret) jellegzetességét tartotta elsősorban szem előtt. Afféle eszme-körképet szeretnénk az olvasó elé tárni, olyan eszmék panorámáját, melyek szlovén nézőpontból kifejezetten egybehangzóak, történelmi szövegek környezetben viszont nyilvánvalóvá válik diakroniájuk is (a pozitívizmustól kezdve a strukturáliszmusig).

A szemelvényeket tanulmányuk címe, szerzőjük neve vezeti be, s felölhelyük megjelölése zárja le.

mivel sem kevésbé szükséges költészeti forradalmak előidézőivé s vezéreszméivé válnak.

(*Pogovori o jeziku in slovstvu*  
Gondolatok nyelvről és irodalomról, 1955, 5—6. old.)

Tanulmányunk meg-megismétlődő kísérletek eredménye: leírni és felmérni a szlovén nemzeti irodalmat, teremtőerejét és életrevalóságát bizonyítandó. Az indíték s a cél a szerző olvasmányélményeiből fakadt, az első, általános iskolai benyomásokból, irodalmunk szépségének és hitelességének felismeréséből és átéléséből, valamint a középiskolai és egyetemi tanári pálya tapasztalataiból.

Irodalmunk nemzetformáló ereje még ma sem kétséges a jugoszláv szövetségi állam önálló szlovén köztársaságában, szerzőnk számára viszont, aki ifjú korában talán csak hajszálnyira kevésbé tragikusan fogta fel a szlovén történelmet, mint Prešeren a Szonettkoszorú nyolcadik szonettjében, a paraszti rebellión kívül az anyanyelvén leírott vagy kinyomatott szó volt a leghatékonyabb, s bizonyos értelemben egyetlen megnyilatkozási módja az elnyomott nemzetnek.

Ennek ellenére is természetesnek tetszett, hogy nemzeti örökségünk esztétikai és művészeti értéke izgatta elsősorban. Miután nem tévesztette szem elől, hogy a szlovén irodalom, ha mégoly szerény kiterjedésű is, a szűk nyelvi határokon túl az európai kulturális élet része, szükségszerűen felmerült előtte a kérdés, mi az, ami külső hatásra vall, ami általános jellegű benne, s mi az, ami eredeti, tősgyökeres. Ilyenformán ismerte fel egyes alkotóink művészi nagyságát, úgy is, mint a nemzetek közötti szellemi vetélkedésből való részvállalást, s úgy is, mint a nemzeti megbecsülés és politikai érvényesülés szellemi alapját.

Ezt a felfogást a mai teoretikusok, a formalistáktól kezdve a strukturalistákig rendre elavultnak tartják. Ám tartásák, különösen, ha a régi megállapításokat, a következetesebb logika, az áthatóbb esztétika és az elmélyültebb alkotói lélektan eredményeinek birtokában aknázzák alá. De ha nem így van, e sorok íróját akkor sem zavarja különösebben kritikájuk. Kivált, ha a legvérmesebb radikálisok egyike-másika még az irodalomtörténet létjogosultságát is megkérdőjelezi, mi több, lehetőségeit is kétségbe vonja. A szerző ugyanis meggyőződéssel vallja, hogy igenis létezhet, s van is, akinek kell, egy gondos esztétikai mérlegeléssel és világnézeti rendszerezéssel készült, sokoldalú, filológiai hiteles, időrendi felépítésű tanulmány, mely felsorakoztatja szerzőikkel egyetemben azokat az irodalmi emlékeket, melyek egy adott nyelvi közsgben, szellemi légkörben, meghatározott társadalmi események hatására születtek, az európai kultúra, civilizáció és politika méhében foganva a honfoglalástól napjainkig.

Ezek után nyilvánvaló, hogy a szerző egy olyan irodalomtörténetet tart — sajnos elérhetetlen — céljának, illetve eszményének, mely szlovén

volna és európai, esztétikai és történelmi vagy társadalmi, eszmei és stilisztikai. Ilyen végső formába öntött irodalomtörténet megírására persze egyetlen szerző sem vállalkozhat, jóllehet a szándék ott él minden, s a maga módján ehhez gyűjt erőt mindegyik. A pillanatnyi cél mindenesetre szerényebb: görcső alá venni, alaposan megvizsgálni az anyagot, át tanulmányozni esztétikai, filológiai és történeti szempontból, és kimutatni a szépirodalmi művekben a szépség, az érzelem és az értelem elemeit és képeit.

*(Obrazi in dela slovenskega slovstva*

Arcélek és művek a szlovén irodalomból, 1957, 7—8. old.)

## IRODALMUNK ÉRTELMÉRŐL

JOSIP VIDMAR

Irodalmunk, elsősorban, költészetünk mai állapotáról szeretnék felvázolni egy kritikai pillanatképet. A költészetet azért helyezem előtérbe, mert irodalmunknak ez az ága volt s maradt is a legtöbb gyümölcsöt terhes, a kritikai hozzáállást pedig úgy értem, hogy gondolataim gyűjtőpontjában a művészet értelme van, s ezt egy percre sem tévesztem szem elől, s titkolni sincs szándékomban. És még valami: a téma végtelenül szerteágazó, tehát nagyon tömören kell fogalmaznom.

Az irodalomban és a művészetben észlelt jelek és jelenségek arról tanúszkodnak, hogy válságba került mindkettő, s ez nemcsak a szlovén irodalomra és művészetre érvényes. Ismeretes, hogy történetük folyamán egyik is, másik is gyakran került olyan helyzetbe, hogy új utak keresésére indult, s eközben olykor-olykor netán zsákutcába is tévedt, de úgy érzem — s nyilván nem vagyok egyedül —, hogy ez a mostani válság súlyosabb is, mélyebb is minden eddiginél, hogy a művészetnek mint olyannak lényegét kezdi ki, s ezzel együtt az ember lényegét, miáltal eleve feladatunkul szabja, hogy figyelmesebben vizsgáljuk meg és kritikusabban mérlegeljük, mit is kínál nekünk az irodalom és a művészet.

Tulajdonképpen kettős irodalmi válságról kellene beszélnem: nyugati-ról és keletiről. A keleti irodalom, mely képtelen szabadulni bizonyos, a művészi alkotás természetével összeegyeztethetetlen elvárások béklyóitól, nem veszélyes számunkra, szuggesztív ereje tudniillik jelentéktelen, még ha egyik-másik kevésbé tehetséges írónk ezt tartja is példaképének. A

szabad Nyugat irodalmával azonban egészen más a helyzet: újszerű, a naiv megfigyelő szemében még forradalmi is; ráadásul kifejezetten individualista, művésziesség tekintetében igen gazdag, egyszerűen felettébb csábító minden igyekvő, tehetséges, élénk kutatószellemű alkotó számára. Példamutató tulajdonságaira annál is inkább fogékonyak vagyunk, mert válsága egybeesik a mi irodalmunkban természetszerűen s szükségszerűen bekövetkezett megtorpanással, a nagy történelmi változást, a felszabadulást követő időszakban. De erről később.

A jelenkor világrengető eseményei, a birodalmak összeomlása, a legigázott népek felszabadulása, a társadalmi struktúrák megváltozása a különféle országokban, a tudomány szédületes fejlődésétől kikezdett válások széthullása, s végül a világúrkutatás vagy a nukleáris fizika fatális vívmányai — az atombomba például, hogy mást ne mondjunk — a nyugati világ emberében — hisz érthető okokból őt érintették elsősorban — egyfajta mély bizonytalanság- és veszélyérzetet keltettek, alapjaiban ingatták meg az élet értelmébe vetett hitét. E világérzés nem márról holnapra alakult ki, s természetesen rányomta bélyegét a művészetre, az irodalomra is. Erre vezethetők vissza azok a jelenségek az irodalomban, melyek mögött kritikai szándékot vélünk fölfedezni, s melyekről úgy érezzük, hogy magát a művészet nemes lényegét támadják, veszélyeztetik. A világ mindig azt vallotta az irodalomról, s mi ma is azt valljuk róla, hogy olyan szellemi tényező, mely — tudatos szándéktól talán függetlenül is — emberi mivoltának megőrzésében segíti az embert. De vajon hogy tegyen eleget e küldetésének az az irodalom, melyben bekövetkezett a személyiség teljes széthullása, atomizációja, mint például az irodalmi termésben is megnyilvánuló egzisztencializmusban? Ennek szószólói tudniillik azt hirdetik, hogy az ember pillanatról pillanatra ölt testet-lelket, s mindig új, mindig független előző énjétől — tehát tagadják még a személyiség folytatóságát is. Ez azonban nem minden. Már Proust kijelentette és leírta egy helyütt, hogy a személyiség nem más, mint „une simple collection des moments”; s a mai francia irodalomban is egy sor fiatal író ír úgy regényt első személyben, hogy nem is személyiségek, hanem, ha szabad így mondanom, holmi pszichizmusok élményvilágáról vall. Ez pedig már nem egyéb, mint a személyiség tényleges kiüzetése az irodalomból. Milyen emberi mondanivalója van hát számunkra annak az irodalomnak, mely végigjárta az utat az élet értelmének kétségbevonásától a groteszk abszurdumig, s onnan úgyszólván az abszurdum hirdetéséig? Mit jelképezhet számunkra az az irodalom, mely, ismét csak az egzisztencializmus hatására, eljutott az emberiség teljes atomizációjáig, s amely szerint minden emberi közösség pusztán fikció, hisz ember és ember között, úgymond, csak harc lehetséges? Márpedig szellemét tekintve a Nyugat irodalma éppen ilyen, s mint ilyen viseli a szellemi avantgarde megtisztelő címét.

Az effajta nézetek és elvek természetszerűen az irodalmi és általában

a művészeti formák felbomlását eredményezték. Ahogy a képzőművészetben már évtizedekkel ezelőtt megkezdődtek, s ma is folynak a kísérletek a tárgynak alkotóelemeire való felbontására, melyek végül is a tárgy tagadásához és kiiktatásához, az úgynevezett absztrakt művészethez vezettek, ahogy a zenében évtizedek óta nyilvánvaló a zenei formák és dallamok felbontására irányuló törekvés, mely már-már teljesen atomizálta e művészetet, az irodalomban is tanúi lehetünk a fabula, vagy mint láttuk, az ember- és jellemábrázolás következetes elsovadásának, vagy a lírában a tömör, világos kifejezőmód eltűnésének, a homályossága vagy érthetlensége miatt jórészt megközelíthetetlen, ezért minden meggyőző erőt és szuggesztivitást nélkülöző, úgynevezett hermetikus poézis megszületésének, mely valójában nem más, mint poetizmusokra szabdalni poézis. Gondoljuk csak meg, mi lehet a forrása, a jelentése ennek a poézisnek: minő költészete lehet egy olyan személyiségnek, aki nem egyéb, mint *une simple collections des moments*, aki bezárkózott önmagába, aki elszigetelődött a világtól.

A szlovén művészet és irodalom a modern irányzatok, tehát az impresszionizmus és szimbolizmus megjelenése óta állandó kapcsolatot tartanak fenn a nyugati művészetekkel. Szélsőséges kalandokba — csekély kivétellel — nemigen bocsátkoztak, jobbra az egészséges művészi ösztön köveivel kirakott szolidabb, biztonságosabb utakat választották. Így érték meg a nagy világégest és a felszabadító háborút, melyben maguk is jelentős szerepet vállaltak. Ennek ellenére a forradalom győzelme és a nemzeti szabadságjog kivívása után igen furcsa, s valljuk be, nem könnyű helyzetben találták magukat, különösen az irodalom. Az említett történelmi események lezajlásával ugyanis az irodalom egyszeriben két jelentős személyiségfeletti tápszeme nélkül maradt: a nemzeti érzés és a társadalmi forradalmiság megszűnt számára mint ihlető tényező. Ettől kezdve egyre inkább az emberre kellett összpontosítania figyelmét, belőle kellett merítenie ihletet, hisz végeredményben minden művészet alfája és értelme maga az ember. Ehhez viszont higgadt elmélyültségre lett volna szükség a viharos időkben. Ez persze nem kis dolog, ezért természetesnek is tartom a háború utáni megtorpanást.

E meddő években, hosszabb megszakítás után, ismét kapcsolatba kerülünk a Nyugattal, minék következtében egy egész sor művésziünk más úton indult meg, mint kellett volna. Ezek művelődési politikánk háború utáni rövid időtartamú keleti irányultsága idején némelyest elnyomottaknak érezhették magukat, s most, a nyugat-európai szabad szellem igézetében egyszeriben belevetették magukat ennek sodrába, kritikátlanul, iránytű nélkül. Ma már képzőművészeink java része az absztrakt művészet elkötelezettje, s fiatal költőink is szinte kivétel nélkül a fentebb ecsetelt hermetikus poézis hívei. S ahogy a művészi érzéssel megáldott érett ember csak elnéző mosollyal és valamiféle belső szégyenérzettel szemlélheti egyes idősebb képzőművészek divathajszolását, ifjú költésze-

tünkre is csak megütközve tekint, hisz az a maga hermetikus voltában nem is lehet egyéb pusztá divatnál. Aki egy kicsit is ért a dolgokhoz, tudja, hogy a világirodalomban időről időre feltűnik egy-egy külön utakon járó költő — hermetikus poéta is akad köztük bőven —, s ezeket vagy becsüli az ember vagy nem, eredetiségüket és következetességüket mindenestre elismeri. Am ha az ilyen költők csapatostul jelentkeznek, semmi kétségünk sem lehet afelől, hogy divatról és utánzásról van szó, kivált, ha tudjuk, hogy világszerte ez a divat, aminthogy világszerte dívik az absztrakt művészet is. E költészet érthetlensége ellenére is joggal vetődik fel a kérdés: hogyan fogadjuk mi be a költőnek ekképpen megfogalmazott érzéseit, s mire becsüli ő maga a saját vallomásait, ha ily felelőtlenül ködbe burkolja őket?

Valóságunk gondolkodó szemlélője számára ezenfelül még súlyos csalódás is ez az átvett költészet, más értelemben is. A felszabadulás után tudniillik szuverén nemzet lettünk, mely testvéri közösségben él a többi délszláv nemzettel egy új, szocialista államban. A felszabadító harcokban és a forradalomban kivívtuk egyenjogúságunkat és egyenrangúságunkat a világ többi nemzetével. Olyan közösségben élünk, mely teljesen függetlenül és nem mindennapi bölcsességgel és következetességgel építi a maga belső rendjét a szocialista elvekkel és önnön emberi demokrácia-érzékével összhangban. E törekvéseink tekintetében ott vagyunk az élenjárók közt a világ népeinek sorában, legalább egyenrangú tagjaként a népek közösségének. Ez a belső átalakulás megannyi új szellemi és erkölcsi tisztáznivalót vet fel, melyek rendre súlyosabbak, új emberi tartalommal telítettebbek, mint ama köldöknéző beteljesülés, melyet a nyugati avantgarde kínál. Nem természetszerűbb volna-e, ha igyekeznénk megelenni saját utunkat, a való tényállásnak és emberi elvárásoknak megfelelő? Felkutatni, megtalálni a magunk kifejezőeszközeit, ráébredni a magunk problémáira s megfesteni velük az ember új, életes képét?

Ezzel szemben merre tart művészetünk? Miután kiszabadult a keleti béklyóból, vakon alárendelte magát a nyugati befolyásnak, megelégedzvéen róla, miért volt elfogadhatatlan számunkra a keleti felfogás, s arról, hogy a nyugatit is csak szabadelvűsége miatt érezzük ma hozzánk közelállóknak, életfelfogása, szellemisége, érzelmi töltése s ennél fogva a minden fenntartás nélkül magunkévá tett művészi formái is teljesen idegenek számunkra. Ahelyett, hogy a magunk útját járnánk, bátran és öntudatosan, idegen bálványoknak áldozunk kritikátlanul. Tisztelet és becsület a Nyugat kulturális múltjának, de hadd kérdezzem meg, vakképezve, s csak ilyen közösségekben produkálnak élet-csodát. Értelmetlen ma, napjainkban mit nyújt nekünk szelleme? Ténylegesen! Mit kezdünk például személyiségtagadásával? Létezhet számunkra irodalom nélküle? Elszigetelődött egyén? Mi ez, ha nem az emberiség atomizációja? De hisz az atom és részecskéi sem csupán mint úgynevezett plazma léteznek, hanem elsősorban óriási közösségekben, testet, csillagot vagy ködöt

len élet? Ha maga az élet értelmetlen, az értelmetlenségéről szóló irodalom kétszeresen az. A meghasonlottak logikája szerint viszont a művészet egyedüli dolga abszurdumot termelni. Az élet értelmét nem ismerjük, fel sem foghatjuk, de ismerjük az emberiség történetét, s éppen ezért nem tehetjük, hogy ne higgyünk a felfoghatatlan életösztön, különösen az emberi életösztön értelmében, mely az egykori prokonzulból vagy pithecanthropusból mai embert formált. Kitartani emellett az ösztön mellett s híven szolgálni — ez az értelme és etikája az egyéni, de a közösségi létnek is. Valóban abszurdum volna hát az élet?

Nem, nem kérünk ebből az életfelfogásból, s az olyan művészetből sem, mely belőle táplálkozik. Az egyik mélyéből csakúgy, mint a másikéből a kétségbeesés és a félelem cseng ki. Kétségbeesés és félelem, mert túlságosan gyorsan változik a világ, s ami még kézenfekvőbb: kétségbeesés és félelem, mert borzalmas romboló energiák kerültek az ember pusztító ösztönének szolgálatába. Ami ez utóbbit illeti, aggodalmuk nem is alaptalan, de hát mit segít ezen a sírás és jajveszékélés? Sopánkodással — ami pedig nálunk is igen-igen elterjedt —, nem lehet megváltani a világot. Annak sorsáról az emberi értelem dönt majd. Magának a ténynek pedig, hogy az ember úrrá lett az atomenergián, van egy másik vetülete is. Nem olvastam még egyetlen olyan ódát sem, mely e korszakos találmányt dicsőítette volna, pedig ebben a borzalmas energiában benne van a világ megváltásának lehetősége is. Nem elképzelhetetlen, hogy egyszer még értelmes egészé forrasztja. S ebben az új világban nyilván mérhetetlen fejlődési lehetőségek rejlenének. Nem, a Nyugatot elárasztó félelem és reménytelenség nem lehet kedvünkre való életérzés. Erősen emlékeztet bennünket annak az embernek a lelkiállapotára, aki az elkerülhetetlen haláltól való félelmében csak jajveszékélni tud, s esztét veszítve fittyet hány feladataira és kötelességére.

Az irodalomban való csalódás — mely persze semmiképpen sem vonatkozik literatúránk egészére — íratja velem ezeket a kritikus sorokat, továbbá az a kívánság, hogy levetkőzzük a dórén átvett formákat, modort, s részben szellemet, valamint nagykorsúságunknak és régebbi irodalmunk súlyának felismerése. S végezetül még valami: egykori javaslatomhoz, hogy az irodalom térjen vissza az emberhez, a róla alkotott magasabb rendű vízióhoz, most hozzátenném, térjen vissza az emberhez, és járja önnön útjait. Kutassa fel a maga eredeti csapásait, a magunk életének értelmével összhangban; ez az egy életünk van, ez a miénk, ezt éljük, egyedül ebből meríthetünk hitelességet, megrázó erőt, újulást, ez gyakorolhat csak igazi művészethez illő jótékony hatást önmagunkra és másokra.

(*Izabrano delo*, Válogatott művek, 1970, 51—58. old.)



## A REGÉNY MULANDÓSÁGA ÉS HALHATATLANSÁGA

JANKO KOS

Első pillantásra talán szokatlan, eltúlzott vagy lehetetlen vállalkozásnak tetszhet a regény „halhatatlanságáról” beszélni. Elképzelhető-e, hogy egy irodalmi műfaj időbeli kiterjedése határtalan, végtelen, maga a műfaj pedig ilyen értelemben halhatatlan? Am szűkítsük csak le a kérdést reális méreteire, s azonnal kiderül, nem egyébről van itt szó, mint arról, hogy vajon elhal-e a közeljövőben a regény, a többi műfajhoz hasonlóan, a minden lét végességének logikája szerint, illetve van-e benne netán olyan elem, mely korlátlan álettartamot szavatol neki, legalább elvben, ha konkrétan nem is, az általunk belátható s a kiszámíthatatlanság távoli kódébe vesző időszakra.

A regény halhatatlanságának kérdése tehát mindenekelőtt elméleti, s csak másodsorban konkrét történelmi kérdés, mely a regény tényleges sorsára vonatkozik egy adott történelmi korban. Ortega y Gasset a regény alkonyáról alkotott tételét abból az általános premisszából vezeti le, hogy előbb-utóbb minden irodalmi műfaj kifulladás, elhal, tehát a szó szoros értelmében megszűnik. De hát hol a biztosíték rá — persze magát a tapasztalatot leszámítva —, hogy valóban áll ez az előtétel? Egyik-másik klasszikus irodalmi műfajra, igaz, érvényes, hisz azok valóban letűntek, s megszűnésüket történelmi tapasztalataink újra és újra megerősítik, mégis megmaradt valami halvány esélyük az újjászületésre, úgy-hogy megszűntük véglegessége is csak relatív, feltételezhető, és semmiképp sem abszolút.

A regénnyel persze más a helyzet. A regénytermés még mindig bőséges, talán nagyobb is, mint eddig bármikor, áttekinthetetlen s tömeges. Következésképp alkonyát vagy letűnését is lehetetlen volna tapasztalati úton megjósolni, vagy pláne logikusan bebizonyítani. Lukácsnak és Ortégának a regény alkonyára vonatkozó tételei is valójában csak elméletek, melyek e vég bekövetkezésére utaló bizonyos jelek induktív összegezéséből adódtak. Lukács a fáradtság jeleit fedezi fel bizonyos regénytípusoknál az első világháború idején, de nincs rá bizonyíték, hogy ezeket egyszersmind a végleges megszűnés előjeleiként kell felfognunk, történelmileg legalább ugyanilyen joggal nyilváníthatjuk őket az átmenet, a régi, hagyományos formák és az új, modern regénytípus közötti átmenet tüneteinek. Ugyanez érvényes, még fokozottabb mértékben Ortega y Gasset ama megállapítására is, mely szerint kimerültek a regényírás nyersanyag-tartalékai, s ezzel maga a műfaj is; ez sem más, mint a tényállás empirikus kivonata a regényírás fejlődésének bizonyos konkrét szakaszában.

Mi bizonyítja univerzális, abszolút érvényét? Ki a megmondhatója, hogy nem csupán átmeneti állapotról van-e szó, melyet a regény akár már napjainkban vagy a közeljövőben túlhaladhat?

Nem kell persze megállnunk Lukácsnál és Ortega y Gassetnél: bizonyítékaik mellé felsorakoztathatunk újabbakat is, olyanokat például, hogy a regény a XX. század derekán bomlásnak indult, pusztulófélben van, kimerítette anyag-, eszme- és formatartalékait, elvesztette külső jelentőségét, lerombolta saját alapjait, s ezek a tények ismét csak a műfaj közeli végoráját vetítik előre. Legalább háromféle ilyen irányba mutató érdekes s talán nagyobb horderejű mozzanatra ki is térnénk. Az első az úgynevezett „magasabb” és „alacsonyabb rendű” regény közötti arány napjaink regényirodalmában. A XVIII. századtól kezdve, amikor először kezdték megkülönböztetni az igazi, művészi és a művészietlen, szórakoztató, sőt mai értelmében triviális regényt, nyilvánvaló a kettő között fennálló aránytalanság, természetesen az utóbbi javára. Ez az aránytalanság most, századunk derekán, úgy tetszik, ugrásszerűen megnőtt. A napjainkban megjelenő regények óriási többsége — akár Nyugaton láttak napvilágot, akár szovjet területen —, ilyen vagy olyanformán kétségkívől az úgynevezett szórakoztató, triviális vagy, ha úgy tetszik, tömegfogyasztásra szánt, művészeten kívül rekedt irodalmat szaporítja. Ugyanakkor alig-alig találunk olyan művet, mely kiállná a szigorúbb kritika próbáját, s igazi művészi alkotásnak minősülne. S ami még fontosabb — hogy nincs több beötlük, az annak is tulajdonítható, hogy népszerűségük elenyésző, szűk szakmai körökre korlátozódik csupán, tehát nagy részük a hermetikus, ezoterikus irodalom fogalmkörébe tartozik. Nem kivétel az ötvenes és a hatvanas évek elején megjelent francia új regény egyik-másik legjobb darabja sem, pedig olyan programelvek jegyében születtek, melyeknek, Zola „kísérleti”-regényteóriájához hasonlóan, egyik céljuk éppen az volt, hogy felkeltsék az olvasók legszélesebb körének érdeklődését az új regénytípus iránt. E művek szerzőivel szembeállíthatnánk ugyan mondjuk egy Szolzsenyicint, vagy az utóbbi évek egyik-másik Nobel-díjasát, akár az angolszász nyelvterületről is, de mindegyikükkel az a helyzet, hogy művészségüket nem egykönnyen hitelesítette a szigorú irodalomkritika, mely, okkal vagy ok nélkül, abban a meggyőződésben él, hogy kizárólag a modern kornak megfelelő mércék szerint ítéli meg egy-egy mű értékét. Ez pedig pontosan visszája a XIX. századi helyzetképnek, amikor is egy Balzac, Turgenyev, Tolsztoj, Dickens vagy Flaubert kapcsán aligha merülhetett fel kétség az iránt, hogy előbb vagy utóbb megnyerik maguknak az olvasók relatíve legszélesebb körét, s a kortárs kritikából szintúgy kitűnt — ha mégoly megbízhatatlan volt is néha —, hogy a szó legszorosabb értelmében művészi alkotások kerültek ki kezük alól.

A másik mozzanat bizonyos vonatkozásaiban az előzőhöz kapcsolódik, s arra mutat rá, hogy 1950 után a világirodalom egészéből és a nemzeti

irodalmakból is eltűnedeznek lassan a nagy regényíró-egyéniségek, kivész a nagy regény. Ekkortájt jelentek meg tudniillik Hemingway, Faulkner, Malraux, Camus, Sartre és lényegében Beckett utolsó regényei, ezt követően e szerzők némelyikét elragadta a halál, a többi meg hátat fordított a regénynek. Pedig éppen őket tartottuk a harmincas évektől kezdődőleg a XX. század legnagyobb regényíróinak. Kérdés, persze, hogy XVIII. vagy XIX. századi fogalmak szerint is ugyanilyen nagy íróknak s műveiket ugyanilyen nagy regényeknek tarthatnánk-e. Richardson *Clarissája* Rousseau *Nouvelle Héloïsee*, Goethe *Wertherje* vagy a *Wilhelm Meister tanulóévei* a XVIII. században nemcsak regénynek volt nagy, hanem a korabeli európai szellemiség, ideológia, tudat csúcspontját is jelképezte egyszersmind; az európai regény lett az európai kultúra, sőt az egész társadalom központi médiuma. Stendhal, Balzac, Flaubert, Dosztojevszkij vagy Zola nem csupán népszerű vagy kevésbé népszerű regényírók voltak, hanem műveik révén az európai kultúra központi törekvéseinek hordozói, megtestesítői, kikristályozói is. Velük szemben Hemingway, Faulkner vagy Sartre esetében már felmerül a kérdés, tulajdoníthatunk-e regényeiknek ilyen kivételes irodalmi funkciót, vagy a korunk társadalmi, kulturális és tudatformáló áramlatainak peremterületén a helyük, hisz e sodrások a filozófia, a tudomány vagy akár a politika világában is sokkal inkább kifejezésre jutnak, mint a regényirodalomban. Ugyanez a kérdés vetődik fel, még élesebben, a háború előtti és közvetlenül a háború utáni évek regényíróinak egész sora kapcsán. S ha mégoly nagy volt is a francia új regény irodalomfejlesztő jelentősége, a bírálatok tükrében sem oszlott el a kétség, hogy összevethető-e egyáltalán egy Butor, egy Robbe-Grillet vagy egy Nathalie Sarraute szerepe azzal, amit egy Malraux, egy Sartre, egy Camus vagy egy Beckett jelentett a francia kultúrában regényírói minőségben. Az amerikai irodalom sem tud, szemlátomást, Faulkner, Hemingway és Steinbeck után semmi olyat felmutatni, ami akár megközelítőleg is az amerikai társadalom és kultúra központinak nevezhető tényezője lehetne, s — tegyük hozzá — a szovjet regény kapcsán sem igen észleltünk semmi különösebb változást az utóbbi évtizedekben. Marad persze a remény, hogy latin-amerikai földből talán már sarjad is az új regény, s netán visszahódítja a regényírás egykori hatalmát és dicsőségét, melynek Európában már csak romjai maradtak meg, de ezt a reményt is kikezdi a kétség, hogy vajon nem az európai—amerikai kritika valóságától elrugaszkodott, hiú pótszerkeresése-e ez inkább, mint egy ténylegesen biznyságtévő regényirodalom? Itt persze meg kell jegyezni, ez esetben sem maga a regény hibáztatható, amiért elvesztette kulturális és társadalmi vezető helyét; annak okait, hogy az érdeklődés homlokteréből a peremvidékére szorult — némely más irodalmi és művészeti ágazatokkal együtt — magában a társadalmi és szellemi fejlődésben kell keresnünk.

A regény alkonyát sejtető fenti lehangoló mozzanatok mellett meg

kell említenünk végül egy harmadikat is, mely egészen sajátos módon, ám irodalmi-esztétikai szempontból annál meggyőzőbben hirdeti a vég kezdetét. Arra gondolok, ami e műfajjal történik vagy már meg is történt, az úgynevezett francia új regény 1960 utáni változatának, az elsődleges formával szakító s azt végérvényesen leromboló regénynek megjelenését követően. Egy Philipp Sollers, Jan Ricardou, Jean Thibaudeau, Maurice Roche, Jean Claude Montel vagy az érett Michel Butor egy-egy művében már lejátszódott az a folyamat, amit méltán nevezhetünk a regény önmegsemmisítésének, belső felbomlásának, s ilyen értelemben e műfaj tényleges „végének”. Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget és mások már az ötvenes években és a hatvanas évek elején nagymérvű, mélyreható, szövetroncsoló sebészeti beavatkozásoknak vetették alá a regényt, s ezek során sikerült is eltávolítaniuk belőle a cselekményt, a szereplőket, a lélektani mozzanatokot, a hagyományos elbeszélőt, az idő és a tér egységét, szövegeik azonban még így is megőrizték a regény alapvető ismérveit. Mi több, e művek legjobbjait, például Butor *La modification*-ját, Robbe-Grillet *Látnok*-ját vagy *Féltékenysége*t ma ugyanúgy olvassuk, mint akármelyik klasszikus regényt. Az „új regényről” viszont már ma leszögezhetjük, hogy ilyesmi aligha történik meg vele valaha is. Szerzőink szándékából ítélve e szövegek nem a külvilág tükrözői, sem írónk alanyiságának, énjének, a természetes emberi tudatnak médiumai nem lehetnek, csupán a jelek, szerkezetek, szabályok alkalmazása alól felmentett szabad nyelvnek afféle autonóm termékei, a nyelvnek és lehetőségeinek probatételei. Következésképp elkerülhetetlen a természetes emberi nyelvnek, kommunikációnak, énnak, a természetes tudatnak, a rendszerbe foglalt társadalom szociális funkcióinak, a világ, az idő és a tér folytatólagosságának felbomlása. A megüresedett helyet az úgynevezett konkrét poézis kelléktárából kölcsönzött vizuális, speciumos, lettrizmus-írás-mód tölti ki, minek folytán maga a regény sem pusztán irodalmi alkotás többé, inkább afféle képzőművészeti-vizuális szöveg, olyan tipográfiai jelek összessége, melyeknek, azon túl, amit önmagukban mondanak, semmi jelentésük, értelmük, funkciójuk sincs. Legalábbis ez a kép rajzolódik ki előttünk az új „új regényről” Butor és Sollers hatvanas évek közepén megjelent kísérletei, de még inkább Maurice Roche mindkét regénye, a *Compact* (1966) és a *Circus* (1972) vagy Jean Claude Montel *Le Carnaval* (1969) című műve alapján.

A fenti tünetek számos kérdést, gondolatot és kétséget ébresztenek az emberben a regény mulandóságát vagy halhatatlanságát illetően. Vajon regénynek tarthatjuk-e még az ilyen műveket, vagy esetükben bekövetkezett volna már e műfaj vége? Felfedezhető-e bennük az a bizonyos új „alkotó pszichológia”, melyet Ortega y Gasset kér számon a jövő regényétől, vagy ezt a feladatot is lezárta magáról a regény, s teljes légüres térben mozog? Vajon komolyan lehet-e venni az új „új regény” tapasz-

talatai alapján a hagyományos regénynek egész sorát, a maguk cselekményével, fiktív szereplőivel és szép eszméivel, vagy éppen ezek a tapasztalatok bizonyítják, hogy a regényírásnak mint olyannak további léte szempontjából az egyetlen lehetséges, sőt nélkülözhetetlen tényező éppen a hagyományos regény?

Nem hinném, hogy e kérdések bármelyikére is meggyőző, világos, szilárd tényismeretre alapozott választ tudnánk adni. Legfeljebb, ha tudván tudnánk, mi is valójában a regény lényege, milyen lehetőségeket rejt magában a regény szolgálatába állított „alkotó pszichológia”, s milyen kacskaringós utakra téved még e műfaj fejlődésének további szakaszaiban. Ezért egyelőre kénytelenek vagyunk beérni azzal a megállapítással, hogy az új regény feltűnése csak egyike azoknak a jeleknek, melyek összességükben arra utalnak, hogy a regény mind közelebb és közelebb kerül a véghez; más szóval arra, hogy az eddig ismert többi irodalmi műfajhoz hasonlóan a regény is csak véges, mulandó.

A fentebb vázolt mozzanatok mellé idesorakoztathatnánk még néhányat, melyek szintén arra vallanak, hogy a regény a XX. században egyre inkább veszít elterjedtségéből és jelentőségéből is. Egyik-másik ilyen mozzanat a banalitásig közismert már, s e helyütt is csak némi pironkodással merem megemlíteni azt például, hogy a XVIII. és XIX. századhoz képest, amikor a regény általánosan elterjedt olvasmány volt, ma, az új vetélytársak, a folyóiratok, az újságok, a film és a televízió árnyékában összehasonlíthatatlanul kisebb a vonzereje. A hajdani tömeges olvasótábor most a modern tömegtájékoztatói eszközök termékeinek fogyasztója lett, a fantasztikumnak, az ideológiának vagy a pusztá szórakozásnak hódol. Mi egyéb ez is, mint annak a konkrét jele, hogy a regény felségterülete igen-igen összezsugorodott, s talán a végpusztulás sincs már messze.

Ezzel akár le is zárhatnánk azoknak a napjainkban észlelhető tüneteknek a sorát, melyek a regény véges voltát bizonyítják s a vég igen közeli bekövetkezését jósolják. Vajon eléggé meggyőzőek-e? Ahogy Lukács és Ortega y Gasset is csupán bizonyos empirikus tényekre alapozták a regény alkonyáról szóló tételüket, a felsorolt mozzanatok is empirikusak, induktív eredetűek, s korántsem örökérvényűek, még kevésbé aprioriak, áttekinthetőek, szükségszerűek. Ezek szerint a rájuk épülő, a regény végét hirdető tézis is csak relatív lehet, hihetőnek hangzó, de semmiképp sem abszolút érvényű. Az, amit ma a regény leáldozása, kitékadása és elerőtlenedése jelének látunk, végeredményben lehet átmeneti, esetleges s a regény fejlődésére nem feltétlenül végzetes jelenség is. Tény, hogy az új „új regény” valóban szélsőséges törekvéseivel már-már határesetnek számít, melyen túl a regény mint olyan elképzelhetetlennek tetszik, de hol van az megírva, hogy ez a határvonal egyszersmind a műfaj fejlődési útjának végét is jelenti, a regény végpusztulását, össze-

omlását, széthullását, s ki a megmondhatója, nem kerüli-e meg ezt a hárt, nem tér-e egészen új utakra a regény?

A fentieket szem előtt tartva egészen kézenfekvő, hogy a regény mulandóságáról vagy halhatatlanságáról beszélni csak elméleti síkon lehet, esetleges empirikus tények síkján merő képtelenség. A műfaj lehetséges alkonyának ikérdése szempontjából végeredményben csak az a fontos, hogy magában a regény fogalmában, lényegének belső logikájában, szerkezetében és létében fellelhető-e a mulandóság lehetősége és szükségessége — vagy ellenkezőleg, éppen a halhatatlanságára valló érvek vannak benne túlsúlyban. Következésképp ezt is, azt is már magában a regény alapeszméjében kell felfednünk, tekintet nélkül fejlődésének empirikus folyamatára, sőt talán éppen pillanatnyi helyzetének, tüneteinek és tevékenységeinek ellenére is.

A regény véges voltára, magát a fogalmát illetően, szemlátomást egyedül az a lehetőség utal, mely Ortega y Gasset kiindulópontjául is szolgált. Eszerint a regény végpusztulása már csak azért is abszolúte szükségszerű és elkerülhetetlen, mert lényegében közönséges irodalmi műfaj, tehát történelmi fejlődése sem lehet kivétel a születés, kiteljesedés és elmúlás szabálya alól. De vajon valóban közönséges irodalmi műfaj-e a regény? Nos, éppen ez az, amire az irodalomelmélet ma sem tud válaszolni, hisz maga sincs tisztában a regény lényegével. Márpedig, amíg erre nem kapunk megnyugtató magyarázatot, éppúgy helyénvaló az a feltételezés is, hogy a regény nem tekinthető irodalmi műfajnak a szó megszokott értelmében vagy akár a szó szoros értelmében vett műfajnak sem.

Éppen ez a feltételezés szolgálhatott alapul a regény halhatatlanságáról szóló tétel első megfogalmazásához még a romantika korában, ama kísérletek szerves részeként, melyek a modern idők kiemelkedő fontosságú irodalmi műfajának igazi arculatára próbáltak fényt deríteni. Ilyen értelemben a regény halhatatlanságát hirdető tételt elsőnek Friedrich Schlegel állította fel. Nevezetes *Levél a regényről* c. írásában, mely 1800-ban jelent meg a *Beszélgetés a költészetről* keretében, arra a kérdésre, hogy hogyan definiálná a regényt, lakonikusan így válaszolt: „A regény romantikus könyv”. A regény lényege tehát azonos a romantikus költészet lényegével. Erről szól az Athenaeumnak írott (1798) emlékezetes fragmentum-sorozatának központi töredéke is, melyben az alábbiakat olvashatjuk a regény halhatatlanságáról szóló tétel kapcsán: „A romantikus fajta költészet csak most születik, igen, éppen ez a lényege, hogy örökké csak születik, és sohasem érhet véget. Nincs az az elmélet, mely kimeríthetné, s alapeszméjét megnevezni is legfeljebb csak a divinációs kritika merészelné. Egyedül ez a költészet az örök, aminthogy szabadnak is ő az egyedüli, hisz legfőbb törvényének azt vallja, hogy a költő akarata nem ismer semmiféle törvényt. A romantikus fajta költészet az egyetlen, mely több pusztá műfajnál, mely végeredményben ma-

ga a művészet: hisz bizonyos értelemben minden költészet romantikus vagy romantikusnak kell lennie.”

Az idézett részletben ugyan nem esik szó a regényről, de nyilvánvaló, hogy az elmondottak rá is vagy elsősorban rá vonatkoznak, hisz a romantikus elmélet szerint a regény az egyedüli igazi romantikus műfaj, úgyhogy lényege tökéletesen egybevág a romantikus költészetével. Ez pedig természetesen azt jelenti, hogy semmiképp sem tekinthető közönséges irodalmi műfajnak, hanem valami egészen másnak. Fő megkülönböztető jele éppen a halhatatlansága, amin azt a tényt kell értenünk, hogy nap mint nap életre kel, de sohasem ölt végleges formát, felépítést, sohasem készül egy kaptafára, mindig megőrzi azt a képességét, hogy megváltozzon, kiegészüljön, előrelépjen. A regény sohasem az, ami — mindig afelé tart, amivé lennie kell. Örökkévaló tehát, ami egyszersmind azt is jelenti, hogy csak valami külső erő pusztíthatja el, magától semmiképp sem rendeltetett mulandóságra.

A regény halhatatlanságáról szóló tételt megtalálhatjuk más romantikus írónál is, de egyiküknél sem ilyen kifejezetten, mint Friedrich Schlegelnél, s nála is természetesen a romantikus költészet egészen sajátos értelmezése kapcsán. Salvandy például — s többek között őrá is hivatkozik Matija Čop 1828-ban, amikor a regény lényegbevágó kérdéseit fejtegeti, azt, hogy valójában mi is a regény — egy helyütt mellékesen megjegyzi: „Nem ismer határokat azokon kívül, melyek általában az érzések és a gondolatok határai. Kiterjedése világűri.” Ebből — ha ez áll — az következik, hogy a regény örök életű irodalmi műfaj. A romantika kora óta azonban egyre ritkábban találkozunk ilyen és hasonló gondolatokkal, s ez kétségkívül annak a következménye, hogy a XIX. századi regény korántsem afelé tartott, amerre Friedrich Schlegel és társai elméletei mutattak, hanem, különösen a realizmus és a naturalizmus felléptével, olyan formákra szorítkozott, melyek sok mindenben merő ellentétei a jövő regénye univerzális voltára és halhatatlanságára esküdő romantikus elméletnek. S az új forma olyannyira uralkodóvá vált, hogy benne kell látnunk egyszersmind a XX. századi regényelméletek beszűkülésének magyarázatát is. Hatása alól nem vonhatta ki magát a legterjedelmesebb elmélet szerzője, Lukács sem, hisz 1916-ban írott tanulmányában éppen arra a feltételezésre építi a regény alkonyáról szóló tételét, hogy a regény mindenekelőtt s kizárólag az, ami a XVIII. és XIX. században valóban volt is. A regény halhatatlanságáról Lukács csak egy helyütt beszél, ott, ahol röviden meghatározza „folyamatszerűségét”: a regény, úgymond, „más műfajok kész formában nyugvó létével ellentétben, mint alakulófélben levő valami, folyamatként jelenik meg”. De még itt sem a regénynek mint műfajnak a folyamatszerű halhatatlanságára gondol, hanem arra a folyamatszerűségre, mely az egyes regény tartalmában és formájában jut kifejezésre, amit Lukács az ismert idézetei szemléltet: „Megkezdődött az út, az utazásnak vége.”

Annál kidolgozottabb és kifejezettebb viszont a regény halhatatlanságát hirdető tétel Mihail Bahtinnak a még 1938-ban lejegyzett, de csak 1970-ben megjelentetett *Eposz és regény* című tanulmányában. Az, hogy Bahtin visszatérhetett a romantikus elmélet elsődleges téziséhez, hogy úgyszólván újra felfedezte azt s felhasználta nemcsak az újabb kori regényírás, hanem általában a regény megvilágítására is, nyilvánvalóan a Lukácsétól teljesen eltérő történelemszemléletet és regényértékelést feltételezett. S hogy más megvilágításban látta a történelmet csakúgy, mint a regényt, oda vezethető vissza, hogy más távlatból tekinthetett nemcsak a regényre, hanem a hegeli és a marxi filozófiára, a társadalmi fejlődésre, a modern kultúrára és a civilizációra is általában. Am bennünket e pillanatban — tekintet nélkül e széles háttérre — Bahtinnak az az alap gondolata érdekel, mely szerint a regényt sajtóságos hely illeti meg a többi irodalmi műfaj, forma és jelenség között; egyik legfontosabb megkülönböztető jegye pedig éppen az, hogy mint műfaj befejezetlen, befejezhetetlen, ennél fogva bizonyos fennköltebb értelemben örök életű. „A regény nem csak egyszerű műfaj a többi között.” Nem egyszerű tehát, hanem egyszeri, s egyszeriségét Bahtin azzal a képlettel bizonyítja újra és újra, hogy a regény esetében „példa nélküli, keletkezőfélben levő s még kialakulatlan műfajról van szó, ami magától értetődően azt jelenti, hogy éppen abban különbözik az eposztól, tragédiától és a többi műfajtól, hogy mindig csak keletkezik, sohasem ér véget, sohasem kész, sohasem foglalható végleges képletbe, amit aztán csak ismételtetni kellene a végkimerülésig. A többi műfaj mind kanonizált — örök érvényű törvények rabja mind —, csak a regény nem az, hisz lényegében sohasem egyéb, mint keletkezés, átmenet, új lehetőségek felvillantása; örökké útban van önmaga felé, sohasem csupán az, ami, vagy aminek lennie kellene. S hogy ilyen, azt Bahtin azzal magyarázza, hogy lényegét tekintve összhangban áll az új, modern világgal, mely szintúgy nem más, mint keletkezés, folyamat, átmeneti formája minden létezőnek.

S ha végiggondoljuk Bahtin fejtegetését, levonva belőle, amit ő maga nem vont le, ki kell mondanunk azt is, hogy a többi irodalmi műfaj léte ezek szerint, természetüknél fogva, „fennmaradás”, a regény pedig már lényegét tekintve is csak és pusztán „keletkezés”. Ami pedig csak és csupán keletkezőfélben van, a maga belső logikája szerint valóban feltartóztathatatlan, befejezhetetlen, tehát végtelen, hacsak valami külső erőt gátat s véget nem vet szakadatlan keletkezésének.

A regény mélyebb értelemben vett halhatatlanságáról ilyenformán kialakított általános, absztrakt, elvi tétel persze nem elégíthet ki bennünket maradéktalanul. Mellé kell állítanunk azokat a keletkezését, fejlődését és létét jellemző tapasztalati mozzanatokat is, melyek ilyen vagy olyan formában szintén a halhatatlanságára utalnak. E szempontból különösen az lehet számunkra érdekes, amit a regény „próteuszi” természetének, vagy drasztikusabbán, élősdiségének nevezhetnénk. A regény tud-



niillik megőrizni megőrzi állandó változókésztségét, de csak annak árán, hogy közben a többi irodalmi és nem-irodalmi alkotás zsírján él, felszívja és kisajátítja bizonyos összetevőiket — s éltető nedveit éppen e parazita életmód biztosítja. Volt már példa ilyesmire más műfajok esetében is, de sehol ily kifejezetten, mint a regénynél, hisz nála az abszorbeálókésztség nemcsak afféle segédeszköz egy-egy irodalmi műfaj alapmotívumának variálására, hanem önnön létrejöttének, változásának, egzisztenciájának egyetlen záloga is. Az egyik legnehezebb kérdés, mellyel az irodalomtörténet valaha is szembe találta magát, éppen az volt, vajon hogyan keletkezett egyáltalán a regény például az antik időkben, Keleten vagy a középkorban. Vallásos szövegekből alakult-e ki, vagy az eposzból, novellából, történetírásból, költészetből, útirajzból, krónikából, komédiából, tragédiából? Minthogy lehetetlen csupán az egyikből vagy a másikkól eredeztetni, több mint valószínű, hogy már a kezdet kezdetén felszippantotta egyik-másik elemét valamennyinek. S ezt az abszorbeálókésztségét megőrizte a későbbiek folyamán is, ez táplálta szüntelen változásában, átalakulásában, a régi „hagyományos” és az „új” forma közötti megannyi átmenet végigjárásában. Újabb kori fejlődése folyamán, sokkal inkább, mint bármikor, nemcsak az eposz, a novella, a mese és rege, a történetírás és az esszé, a riport és a többi elbeszélő, félig-elbeszélő vagy didaktikus formák elemeit vegyítette magába, hanem időről időre legalább ennyit vagy még többet vett át a líra és a dráma elemei közül, legyen az motívum, feldolgozásmód, szerkezet vagy akár alkotói alapelv is; ezek segítségével öltött s ölt mindig újabb és újabb alakot. olykor a felismerhetetlenségig torzát, de úgy, hogy regény mivoltát mindig megőrzi. A XVIII. századtól kezdődően aztán az is egyre nyilvánvalóbb, hogy még a kifejezetten nem-irodalmi területeket is képes magába olvasztani, a filozófiától kezdve a modern tudományokon, a biológián, szociológián, pszichológián és pszichoanalízisen át egészen a legkülönfélébb valóságigényű dokumentációig; a legutóbbi két évtizedben a filmet is ideértve.

Mindez persze azt az elméletet látszik igazolni, mely szerint a regény valóban sajátos, lényegét tekintve halhatatlan irodalmi műfaj, s nincs igazuk azoknak, akik közeli végét jósolják. Holott éppen ez bizonyítja, hogy halhatatlanságának, s ezzel együtt jövőjének kérdése is elválaszthatatlanul kötődik egy sor semmivel sem kevésbé szövevényes kérdéshez, köztük nyilván a regény lényegének kérdéséhez is.

(*Pota romana*, A regény útjai, 1977, 139—142. és 144—147. old.)

## AZ IRODALMI ALKOTÁS

DUŠAN PIRJEVEC

A fenti cím meglehetősen általános ugyan, de jelentéstartalma nyilván mindenki előtt világos: mi az irodalmi alkotás, mik a jellemző vonásai, mi a lényege? E kérdésekre explicit választ elsősorban az úgynevezett elméleti tudományok adhatnak, az esztétika, az irodalomelmélet, az irodalomszociológia stb. Az irodalomtörténet ezzel szemben a maga módján másmilyen feleletet kínál, hisz ha például az irodalomtörténész egy adott műalkotás elemzését szerzője sorsából és pszichofizikai alkatából vezeti le, ezzel már azt is „elárulta”, hogy meggyőződése szerint az irodalmi alkotás a művész lelkivilágának kifejezője és tükré. Az ilyen válasz persze implicit jellegű, de egyben annak a bizonyítéka is, hogy az irodalmi alkotás mibenlétén töprengeni nemcsak az elméleti tudományok dolga, hanem elválaszthatatlanul hozzátartozik az irodalomtörténeti kutatásokhoz is. Minden irodalomtörténeti vizsgálódás alapja az irodalmi alkotás lényegének egyértelmű meghatározása, akár tudatában van ennek a kutató, akár nincs. Az persze más kérdés, hogyan fordulhat elő egyáltalán, hogy egy irodalomtörténész ne legyen tudatában elméleti fundamentumának. Az ilyen kutató kritikátlanul átvész bizonyos bejáródott munkaszokásokat és sémákat, s azt szajkózza, amire mások jöttek rá, anélkül, hogy felfogná az értelmét. Egyfajta inerciós magátólértetődés, valamiféle meggyőződés nélküli konvenció bűvkörébe kerül. Ez a szemellenzős ismételtetés különösen az iskolarendszerben vert mély gyökeret, ott tudniillik a dolgok rendje szerint az oktatási folyamat csak többé-kevésbé megkövesedett sémákat kínálhat, s szinte kötelezően kínál is fel, olyanokat, melyek minden különösebb megerőltetés nélkül reprodukálhatók alacsonyabb szinteken is. A következmény: önnön határai közé zárt gondolkodásmód, mely mit sem tud saját gyökereiről, képtelen rákérdezni saját értelmére, s ezért már eleve bizalmatlanul, sőt ellen-szenvvel tekint mindenre, ami más, mint a megszokott, ami új.

Ebből persze nem az a kiút, hogy most hübebalázs módjára en bloc elvessük, megtagadjuk, ami van. Csak le kell térni a kikaposott ösvényről, s szembenézni az elevenbe vágó kérdésekkel, nevezetesen azzal, hogy mi az értelme s rugója saját eljárásunknak, miről árulkodnak saját kétélyeink, kötéleink. Esetünkben ez azt jelenti, hogy az irodalmi alkotás lényegére vonatkozó kérdésre sem adhatunk kapásból választ, meg kell előbb vizsgálnunk a kérdést magát, megállapítanunk értelmét és kiterjedését. Nem azt igyekszünk tehát megfejtetni, mi az irodalmi alkotás lényege, hanem magát az irodalmi alkotás lényegére vonatkozó kérdést boncolgatjuk.

Vizsgálódásunk arra utal, hogy van ebben a kérdésben valami, ami

kétséget, gyanút vagy egyéb „kellemetlen” érzést ébreszt. Milyen kérdés is merül fel valójában bennünk az irodalmi alkotás lényege kapcsán? Mi a lényege például Prešeren *Keresztelés a Savicánál* című költeményének? Mi is ez a mű? Elsősorban, ugye, Črtomir és Bogomila élettörténete. Ha most, teszem ezt, Bogomila külön is érdekel, mit is kérdezek tulajdonképpen? Bogomila nem létező személy, olyasmi felől érdeklődöm tehát, ami nincs? Nyilvánvaló, hogy ez esetben egészen más a helyzet, mint ha mondjuk azt kérdezem, mi a kő, hisz a kő az, ami, önmagában véve. Egyiknél is, másiknál is az érdekel bennünket, mi is, ki is az a valami vagy valaki, csakhogy a szóban forgó valami, illetve valaki teljesen más mindkét esetben. Ha pedig ennyire különböznek egymástól, valószínűnek látszik, hogy a válaszhoz is más-más úton juthatunk el. De milyen is lehet ez a másik út?

Még valami: abban a pillanatban, hogy feltettük magunkban a kérdést, mi is az írott művészet lényege, tisztában voltunk azzal, hogy igen sokan megválaszolták már Európa-szerte, de egyikük válasza sem elégtett ki bennünket, különben nyilván fel sem merült volna újra és újra. Ugyanakkor azt is tudjuk, hogy a mi magyarázatainkkal sem érik be az utánunk jövők. Bírálni fogják, s tán meg is döntik őket. Ugyanez a jövő vár egy-egy konkrét irodalmi mű vagy művészi opus irodalomelméleti, irodalomtörténeti vagy egyéb szempontú értékelésére is. Egy Prešerent például eddig legalább öt különböző interpretálásban ismertünk meg Stritar, Prijatelj, Kidrič, Vidmar és Slodnjak révén, de jönnek az új értelmezők a régít érvénytelenítő új tolmácsolásokkal, utánuk ismét újak és újak, a végtelenségig.

Ez a tény egy másik lényegbevágó kérdést rejt magában: milyen jelentősége van egyáltalán az irodalomelméleti és -történeti tevékenységnek az adott pillanatban? Minek köszönheti egyáltalán létét, miből táplálkozik, hisz szemlátomást képtelen eljutni bárminemű örök érvényű, hiteles igazsághoz? Miért törje magát az ember, hogy Stritar, Prijatelj, Kidrič, Vidmar és Slodnjak után újraértékelje Prešerent, hisz tanulmánya is csak egy lesz a sok közül, s eleve arra van kárhozható, hogy akár a többi, tán már holnap összeomoljon az új érvek súlya alatt?

E kérdések megválaszolásához némi támpontot nyújthat a közismert tétel, mely szerint a műalkotás kimeríthetetlen, tehát irodalmi viszonylatokban is gyakorlatilag képtelenség egyszer s mindenkorra érvényes elméleteket állítani fel. Egy-egy írásmű, úgymond, annyira sokrétű, hogy mindenki a maga szempontjai szerint boncolgathatja. — Ha ez áll, akkor Stritar Prešern-tolmácsolása éppolyan jó, mint a Vidmáré, s a Kidričé éppoly alapos, mint a Prijateljé. Ha így fogjuk fel a dolgokat, valóban minden lehetséges, ilyenformán pedig teljesen fölösleges elolvasni akár Stritart, akár Vidmart: ők megírták a magukét, és pontum.

A fenti gondolatmenet csapdáit elkerülhetnénk ugyan egy másik tétel segítségével, mely szerint elfogadható tolmácsolást sem adhat éppen min-

denki: akár azért, mert kevés hozzá a műveltsége, akár, mert nincs érzéke a művészethez stb., de így sem jutunk messzire. Ha tudniillik igaz, hogy mérvadó tolmács csak különleges tehetségű, különlegesen képzett ember lehet, akkor a művészet nyilván olyasvalami, ami nem minden ember számára a priori hozzáférhető, tehát nem lehet általánosan emberi tényező sem.

Ennél sokkal sikerültebb az az elmélet, mely úgy tudja, hogy a műalkotás éppoly kimeríthetetlen, mint a természet, és a művészet tanulmányozása ugyanazt a logikát követi, amit a természettudományi kutatók: ahogy a tudományok mindig újabb és újabb összetevőit fedezik fel a természetnek, az irodalomtudomány is újabb és újabb dimenzióit ismeri meg a művészetnek mint jelenségnek, és az egyes műalkotásoknak is, mégpedig oly módon, hogy az újabb ismeretek mindig a régebbi tapasztalatokon alapulnak.

Az ilyen és hasonló — bizonyos, valóban sorsdöntő kérdésekből és kétségekből fakadó — analógiák révén uralkodott el az irodalomtudományon az a féktelen ambíció, hogy valódi egzakt tudománnyá váljon; így tette magáévá mint kutatási módszert a kísérletet, a statisztikát, az empirikus szociológia elveit, újabban pedig még az elektronikus számítógépet és a kibernetikát is.

Halhatatlanul fontos volna megfejteni, mit is jelent ez a tudományos ambíció, mit is ért el eddig, és egyáltalán milyen távlatai lehetnek. Útmutatóul íme egy konkrét példa: a jó öreg Arisztotelész már tudta, hogy a betegségeket valami mérgező anyagok okozzák, de persze fogalma sem volt sem a mikrobákról, sem a baktériumokról, a vírusokról még kevésbé. E példából kihámozhatjuk a tudomány, illetve a tudományos kutatás működésének és fejlődésének lényegét. Az egyik oldalon ott áll Arisztotelész a maga felismerésével, a másikon meg a mikrobák, baktériumok és vírusok tömege, valahogy kívül rekedve az egyetemes görög tudomány határain, önmagába zárkózva, mintegy az eljövendő tudásra várva, aki majd felfedezi. S jött is a tudós, s legszögezhete, hogy Arisztotelész ismeretei tévesek voltak vagy legalábbis hiányosak, hogy megállapítása nem volt összhangban a valós tényállással, hisz Arisztotelész nem látta azt, ami valójában létezett. A tudomány tehát nem más, mint valójában létező tények, dolgok, tárgyak és léteik felfedezése, s az igazság fogalma a tudományban azonos a megismerés és a megismerésen kívül valójában létező tárgy közötti összhanggal, ami azt jelenti, hogy az igazság az, amit az ismert latin mondás így fogalmaz meg: Veritas est adaequatio intellectus ad rem.

A tudományokban tehát döntő jelentősége van a kutatás tárgyát képező dolgok természetének. A kutatás tárgya *valós*, dolog, tárgy, olyasvalami, ami önmagában és önmagától létezik, látható, tapintható, közvetlenül érzékelhető és megfigyelhető. A fentiekből, kérdésünk kapcsán, a következő szűrhető le: azzal, hogy az irodalomtudomány azonosítani

kívánja magát az egzakt tudományokkal, már eleve beismeri, hogy számára az irodalmi alkotás léte semmivel sem különbözik a valós tárgyak lététől, tehát eleve magáévá teszi tevékenysége mércéjeként a *veritas est adaequatio intellectus ad rem* elvet. Hogy az irodalmi alkotás vizsgálata valóban tudományos módszerekkel történhessék, előbb be kellene bizonyítani, hogy létük ugyanolyan, mint a reális tárgyaké, hogy az irodalmi alkotás kimeríthetetlensége a maga módján kiegyenlíthető a természet kimeríthetetlenségével. Ennek megfelelően Prešeren költészetének azon összetevői, melyekre Stritar nem figyelt fel, a mikrobákhoz és vírusokhoz hasonlóan olyasvalakire várnak, aki jobb megfigyelőnek bizonyul majd, mint Arisztotelész vagy Stritar.

Akad persze az irodalmi alkotásokban olyan elem, mely azonos a reálisan létező tárgyak elemeivel, ehhez nem férhet kétség. Ilyen például a betű mint a hangzásbeli jelenségek optikai jele, mely akusztikai és jelentéshordozó egységekbe, szavakba, mondatokba stb. társul. És ha a legkülönfélébb jelrendszerek tudományos vizsgálata lehetséges, elképzelhető az irodalmi alkotás eme „anyagi bázisának” tudományos vizsgálata is. Ezzel foglalkozik többek között a stilisztika, a lingvisztika, a poétika, a metrika, a szemiotika stb.

Ezek a reális tényezők azonban önmagukban még nem műalkotások, s tudományos boncolgatásuk sem minősíthető a műalkotás, illetve ennek lényege, művészet volta vizsgálatának. A mindennapi tapasztalat bizonyítja, hogy a stíluselemzés mit sem árul el az irodalmi alkotás művészi értékéről vagy művészi jelentőségéről; a legtöbb, amit megtehet: megállapíthatja, hogy milyen kifejezéstípust alkalmaz az irodalmi alkotás a tudományos értekezéstől eltérően. Egyes kutatók maguk is elismerik a stilisztikai vizsgálatok korlátait. Giacomo Devoto például egyebek között ezt írja erről: „Egy szöveg stilisztikai elemzésének semmi köze az esztétikai mércékhez. A stilisztikai diszharmonia kimutatása csak funkcionális ítélet lehet, erkölcsi vagy esztétikai semmiképp.”

A műalkotással kapcsolatos reális tényezők kategóriájába sorolhatók azok a pszichikai folyamatok is, melyek egy-egy szerző lelkében lejátszódnak. Példaként vegyük Kosovel *Sejtelek* című versét:

Mezők.  
Út mentén romok.  
Sötétség.  
Csend. Beteg. Zokog.

Távol  
ablak világol.  
Rajta árnyék.  
Kié?

Valaki néz  
utánam.  
Velem  
döbbenetem  
és sejtelem.  
A halálé.

(Dudás Kálmán fordítása)

E verssorokból megállapíthatjuk, hogy Kosovel egy napon, illetve éjjelen — az időpont még talán azonosítható is — egy mezőn, valami romok mellett járt, fájó szívvel, mert otthonától búcsúzott, otthonától, mely világló ablakként, s keretében fölsejlő árnyként marad el mögötte a távolban. Otthona tekint utána, ő pedig csak megy, szívében a halál sejtelmével. E vers révén tehát kialakíthatunk magunkban bizonyos képet Kosovelnek az otthonához, az otthoniakhoz fűződő kapcsolatáról, s akár azt is kimondhatjuk, hogy megsejtette korai halálát stb. Ezek a mozzanatok azonban a pszichológia hatáskörébe tartoznak, s annak meg is vannak a maga módszerei a megfelelő elemzésekhez.

Kérdés viszont, hogy mi köze mindennek e verssorok és szakaszok művészi mivoltához? Tegyük fel, hogy Kosovel egy éjjel valamiféle romokat látott az út mentén. Vajon én most, miközben versét olvasom, úgy, ahogy leírta, kommentár nélkül, az ő érzékelését látom-e? Szó sincs róla. Kosovel érzékelése konkrét, reális lélektani folyamat, melyet sem meglátni, sem átélni nem tudok. Ha a barátom azt mondja: „látom az asztalt”, még ha tudom is, hogy ugyanazt az asztalt nézi és látja, melyet én, az ő asztal-szemléletét, azaz konkrét érzékelési folyamatát nem láthatom. Ha Grohar *Tavaszt* nézem, s ha joggal állítom is, hogy Grohar valóban egy konkrét tájat szemlélt és érzékelt, az, amit a festményén látok, nem Grohar érzékelése. Ugyanez vonatkozik a fogalmakra is. A *Keresztelés a Savicán* olvasása közben nem azt látom, hogyan képzelte el Prešeren Bogomilát, azaz nem Prešeren fogalomképzése reális pszichikai aktusának vagyok tanúja. Ezért a vers nem a költő érzékelésének vagy fogalomalkotásának a leírása, hanem csupán a fogalomalkotás vagy az érzékelés tárgyának leírása. Nincs igazam tehát, ha azt mondom, hogy a vers szavakba öntött érzékelés vagy fogalomalkotás. Ennek megfelelően a vers szavai sem feltétlenül a költőre vagy a költő lelkiéletére utalnak vissza, hanem érzékelésük, fogalomalkotásuk, érzelmeik, ítéleteik stb. tárgyára. Természetesen az ellen sincs kifogásom, hogy visszajára fordítsuk megfigyelésemet, ahogy a pszichológia teszi, de ez esetben a verset nem mint verset olvasom, hanem az egyén lelkivilágának megnyilvánulásaként kezelem. A helyes, az igazi „esztétikai viszonyulás” záloga: az érzékelés, a fogalomalkotás, az érzelmeik és ítéletek tárgyánál maradni — annál, ami magán a pszichikai aktuson kívül van.

Most persze minden attól függ, milyen tartalommal teltem az adott

tárgyat. Ha a tudományos elveknek rendelem alá az irodalmi kutatást, akkor valami reálisan létezőt látok benne. Ez esetben az irodalmi alkotás egy-egy teljesen reális valamire utal, olyasvalamire, ami magán viseli a valóban létező tárgyak ismérveit. E reális tárgyakat az irodalomtörténet rendszerint két síkon azonosíthatja: individuális pszichológiai és általános társadalmi síkon. Az első esetben a műalkotás nem egyéb, mint a szerző lelkivilágának, a másodikban pedig a kornak kifejezése, tükröződése. A szerző lelkivilágából vagy a kor sajátosságából kiindulva vezetni le egy konkrét irodalmi alkotást annak a kimondatlan, de közvetlenül jelen levő feltételezésnek az eredménye, mely szerint a műalkotás a tudományhoz hasonló módon „szól” a reálisan létező tárgyakról, személyekről és eseményekről, „tevékenységére” tehát ugyanazok a törvények érvényesek, mint a tudományé, ami konkrétan azt jelenti, hogy a művészet is a *veritas est adaequatio intellectus ad rem* ismert alapelven nyugszik. Ha tehát az irodalomtudomány azonosítja magát az egzakt tudományokkal, általános érvényt igyekszik tulajdonítani a tudományos elveknek, s így a saját „tárgyát”, azaz a műalkotást is tudománynak képzei, miáltal a művészet a megismerés funkciójába kerül. Alexander Baumgarten például már a XVIII. század közepe táján kimondta, hogy a művészet érzéki megismerés — *cognito sensitiva*. Ez az eszme később mind több követőre talált; elterjedését talán Taine-nek a *Művészet filozófiája* című művéből vett alábbi sorai érzékeltetik a legjobban: „S akkor megnyílik előtte — az ember előtt — a gondolkodásnak egy magasabb rendű élete, s ezzel bekerül azoknak a tartós és teremtetlen indítékoknak vonzáskörébe, melyektől a maga és a kortársainak léte függ, a minden összességben uralkodó legjellemzőbb és leglényegesebb sajátosság vonzáskörébe... Hogy ezt elérhesse, két út között választhat: az első a tudomány, mely révén felfedezi és pontos képletekbe s elvont kifejezésekbe foglalja ezeket az alapvető indítékokat és törvényeket; a másik a művészet, melynek segítségével fényt derít ezekre az indítékokra és törvényekre, de most már nem a tömegek számára hozzáférhetetlen, s csak egynéhány szakember előtt világos száraz meghatározásokkal, hanem közérthetően, s nemcsak az értelemhez szólva, hanem a legegyszerűbb ember érzelmeihez és szívéhez is.” S ma is hányszor elmondjuk, hogy a tudomány a fogalmak, a művészet pedig az érzékelhető képek formájában ismeri meg a világot.

A fentiekből nyilvánvaló, hogy az ismertebb műalkotás-definíciók többsége, az irodalomtörténeti és -elméleti eljárások többségéhez hasonlóan, úgy tekint az irodalomra, mint a tudományok külön válfajára, mint a gondolat és a valóság összehangolási módjáról kimondott igazság külön formájára. E helyzetben óhatatlanul felmerül a kérdés: először is, vajon valóban meghatározott létező tárgyakról, emberekről és eseményekről szól-e a műalkotás, és valóban ugyanúgy alá van-e rendelve az igazság-értelmezésnek, mint a tudomány?

Induljunk el a válaszhoz vezető úton egy rövid összevetés tanulságával. Adva van, mondjuk, egy irodalmi szöveg és egy újsághír. Az első Jurčič *Sosedov sin* (A szomszéd fia) című művének nyitó bekezdése:

„Reggel kilenc óra lehetett, amikor a hatalmas, szép építésű parasztház tornáca előtt megállt egy fogat. A szekér kerekein látszik az alapos csutakolás, az ülésen gondosan alátűrt zöld pokróc, ki ne látszódjék alóla a szalmával kitömött zsák. A türelmetlenül kapáló jól táplált sárgát foltos-gúnyás béres csitítgatja barátságos szóval, gyeplőt s ostort mozdulatlan tartva kezében.”

A második egy hír a *Deloból*:

„A J. Č. vezette Opel Record meglehetősen nagy sebességgel haladt szombat este Gorenja vastói Trebija felé. Egy éles kanyarban áttért az úttal bal oldalára, nekivágódott egy kőtömbnek, kidöntötte, és miután háromszor megfordult a levegőben, egy tizenöt méter mély szakadék alján állapodott meg, a Sora folyó mentén. Ennek ellenére J. Č. megúszta sérülés nélkül. Az anyagi kár 900 ezer dinár.”

Kísérjük meg elképzelni, mi játszódik le az olvasóban e két szemelvény olvasása közben, hogyan éli át őket. Mindkét részlet egy-egy adott élethelyzetet ír le, melyeknek szereplői emberek és különböző tárgyak, s mégis, az olvasó már eleve tisztában van vele, hogy az első irodalmi szöveg, a második pedig egy megtörtént eseményről tudósító újsághír.

A Jurčič-szöveg olvasása közben először is azt a bizonyos reggel kilenc órai hangulatot érzékelem, majd a szép nagy parasztház táruelém. Világosan látom minden részletét, pedig a szerző nem is írja le bővebben. Látom az égboltot fölöttem, látom falusi környezetbe ágyazva, egy tágabb egység részeként, látom a fákat körülöttem, az utat mellette stb. Képzetelem szinte teljesen szabadon szárnyal.

A hír olvasása közben már korántsem érzem magam ilyen szabadnak: a gépkocsivezetőt például egyáltalán nem tudom magam elé idézni. A szóban forgó szombat este lehetett felhős, de lehetett csillagos is, ám szinte szabály, hogy nem érzem szükségét az adott pillanatban eldönteni magamban, ilyen volt-e vagy olyan, a szombat este teljesen semleges, úgy is mondhatnám, implicit lehetőség marad számomra; ezzel szemben a Jurčič-szöveg esetében mi sem akadályoz meg abban, hogy a reggeli kilenc órát enyhén napsütésesnek képzeljem el. Az újsághírben szereplő Opel Record is lehet tőlem zöld, de lehet piros is, itt sem döntök egyik szín mellett sem, annak ellenében semmi akadály, hogy azt a bizonyos szekeret s a parasztházat a legapróbb részletekig magam elé vetítsem.

Tulajdonképpen nem is arról van itt szó, hogy az egyikben többé, a másikban kevésbé életes az ábrázolás, hanem a módról, ahogy egy szöveg bizonyos tárgyakat élelem tár. Jurčič szövegében sokkal közvetlenebbül vannak jelen a dolgok, már-már áttetszőek, az újsághír viszont megkérdőjelezi képzetelem, a tárgyak homályosak, áthatolhatatlanok, sűrű ködbe vesznek.



Hogy a hír olvasása közben egyszerűen képtelen felszabadulni s elrugaszkodni fantáziám, annak kétségkívüli oka az, hogy tudván tudom, e sorok reális eseményekről, valóban létező emberekről szólnak, úgyhogy gyakorlatilag minden pillanatban kideríthető, szürke volt-e az az Opel Record vagy piros, tehát igazán semmi értelme, hogy találgatni kezdjem a színét — leragadok hát a szavaknál s közvetlen jelentéstartalmuknál.

Jurčičnál viszont más a helyzet. Neki, tudom, nem az a szándéka, hogy konkrét, létező házról tudósítson, megvan rá tehát minden lehetőségem, hogy a szöveg megszabta határokon belül (hatalmas, szép építészű parasztház) plasztikusan magam elé képzeljem a házat. Tapasztalataimra hagyatkozva könnyűszerrel egészítem ki azokat a részleteket, amelyekről a szöveg nem szól, de amelyek létezését nem is zárja ki. Az újsághír viszont rendszerint nem mozgósítja tapasztalataimat.

Ettől eltekintve persze én magam elé képzelhetem akár a gépkocsivezetőt is, vagy a kanyarból kivágódó kocsit, amint lebukfencezik a meredeken s kiköt a folyócska partján. Mi több, ha így beleélem magam a képbe, hirtelen még a hideg is végigfut a hátamon. Csakhogy eleve tisztában vagyok vele, ez a félelem nem annak a reálisan létező gépkocsivezetőnek a félelme, hisz még az is kérdés, ő félt-e egyáltalán. És ha mégis félelem ébred bennem, s, mint mondani szokták, át is élem a helyzetet, akkor már ki is léptem az újsághír kereteiből, a pusztá feltételezések vizére eveztem, s úgy viselkedem, mintha művészi szöveg állna előttem.

A hír leglényegesebb ismérve tehát az, hogy teljesen reális tárgyról és eseményről szól, tehát maradéktalanul érvényes rá a *veritas est adaequatio intellectus, ad rem* törvénye, ami annyit jelent, hogy az olvasónak is e törvény szellemében kell hozzá viszonyulnia. A művészi szó viszont nem valós, létező tárgyakról és eseményekről tudósít. A műalkotás nem hasonlít semmire, nem „újít fel”, nem „reprodukál” semmi létezőt, ezért nem vonatkozik rá az *adaequatio* törvénye, ezért feledkezhet meg e törvényről az olvasó is vele kapcsolatban: képzeletem felszabadul, gátlástalanul szárnyal, tapasztalataim mobilizálódnak. Érvényét veszti a törvény, hogy a valóság és a tudattartalom összhangja az igazság, hisz a műalkotás nem ilyen értelemben vett igazságok kimondására hivatott.

Ezzel viszont egy újabb, igen bonyolult kérdéshez érkeztünk: ha a művészet nem igazságok kimondására hivatott, ha nem reálisan létező tárgyakról, eseményekről és személyekről szól, vajon nem a féktelenül csapongó képzelet pusztá játéka-e akkor? Ne feledkezzünk meg azonban arról, hogy eddig csak egy „bizonyos típusú” igazságról, a tudományos igazságról beszéltünk. Azt jelentené ez akkor, hogy más igazság is létezik a tudományos igazságokon kívül? Ez a kérdés manapság, a tudományok teljes diadalának korában talán szokatlanul hangzik, e dolgotat mindenesetre annak a meggyőződésnek jegyében született, hogy igenis van más igazság a tudományos igazságokon kívül, s ez, a többi között, a

művészet, illetve a költészet igazsága. Ez a tétel persze bővebb magyarázatra szorulna, itt azonban csak a központi kérdésünket közvetlenül érintő vonatkozásait vizsgálhatjuk meg.

Elevenítsük csak fel még egyszer, mi is játszódik le az olvasóban Jurčič szövegének olvasása közben! Maga előtt látja a reggelt, a házzal, a béressel, a szekérrel, a lóval, az egész faluval, az éggel és földdel együtt; röviden: eléje tárul az egész világ; s az olvasó is részesévé, központi szereplőjévé válik e világnak. És a magáénak is érzi. A balesetről olvasván viszont igaz ugyan, hogy tudomást szerzek a szombat estéről, az Opel Recordról, a sofőrrel, akinek vezeték- és keresztnéve van, a Gorenja vas és Trebija közötti kanyarról, a Soráról stb., de ezek a mozzanatok egytől egyig élettelen, tőlem távol eső, önmagukban létező tényezők maradnak, képtelenség őket, ahogy mondani szoktuk, „átélni”. Szó sincs itt semmiféle világról, melybe netán behatolhatna az olvasó: következetesen kívül rekedek e tárgyakon, tényeken és eseményeken.

Idézzük fel még egyszer Kosovel *Sejtelem* című versének első négy sorát:

Mezők.  
Út mentén romok.  
Sötétség.  
Csend. Beteg. Zokog.

E verssorok olvasása közben „látom” a sötétséget, „látom” a mezőt, a romokat az út mentén, s az úton a bánatos szívű vándort. S nemcsak ennyit! Egyszeriben magam vagyok a fájdalomba bénult sötétség vándora, a hontalan, a száműzött. Olyan világba kerültem, mely egyszeriben a sajátom lett: az olvasó szinte állandóan a műalkotás elővarázsolta világ középpontjában van, ennél fogva szakadatlanul átéli — benne él. Ez pedig, hogy közvetlenül beleéli magát e világba, azt jelenti, hogy részese lett e világ igazságának, s hogy az a világ az ő igazsága.

Lám, újra itt vagyunk az igazságnál. Ez azonban már nem a valamiről vagy valakiről kimondott igazság, hanem valakinek vagy valaminek az igazsága. Egy pszichológus vagy szociológus tökéletes részletességgel leírhat mondjuk egy hívőt, s megannyi okot felsorakoztathat hitének megindoklására — ez lesz a hívőről s hitéről kimondott igazság —, a hit igazságát azonban csak maga a hívő ismeri.

A tudomány igazságokat állapít meg reálisan létező tárgyakról, emberekről és eseményekről, a művészet pedig az ember történelmi értelemben vett világának igazságát fogalmazza meg s tárja elénk, miközben bennünket is közvetlen részeséivé tesz ennek az igazságnak. Ez persze nem ellenpólusa, nem is tagadása a tudományos igazságnak, csak más és más-milyen, ami egyébként már abból is kitűnik, hogy csak úgy válik számunkra elérhetővé, ha átéljük, az *adaequatio intellectus ad rem* elvhez

igazodó tudományos kutatómunka révén viszont semmiképp. A művészi alkotás igazsága ennél fogva csak az idők folyamán mutatkozik meg. Hogy is szoktuk mondani? Majd az idő helyükre rakja a dolgokat; magyarán: az igazság csak magában a világ történelmi folyamatában válik nyilvánvalóvá.

E megállapításokat, gondolom, konkrétabb, érthetőbb formába kellene foglalni, a leegyszerűsítés veszélyét is vállalva. Gondoljunk csak ismét Jurčič soraira! Valóban nem reálisan létező tárgyokról, emberekről vagy eseményekről tudósítanak, ezért vonhatnak be bennünket közvetlenül az adott, külön szerkezetű, külön értelmű világba. Ez a világ magában véve először kereknek, biztonságosnak, magabiztosnak tetszik, de egyszersmind mesterkéltlen rendszerető, talán még aprólékos is: a székér kerekjei lecsukolva, a pokróc gondosan aláhajtogatva, ki ne látszódjék alóla a szalmával kitömött zsák. E világ távolról sem teljes, ráadásul meglehetősen fakó is: nem tudjuk, verőfényes reggel volt-e vagy borús, vasárnap volt-e vagy hétköznap, az egész kép szürke, hisz csak a pokróc zöld meg a ló sárga színe van meghatározva. A kikerekítettség, a biztonságosság és az önelégültség nem túlságosan meggyőző: mintha valami űrt éreznénk benne.

Egyetlen részletből persze képtelenség megfejteni a fentebb leírt összetevők igazi jelentését. Erre legfeljebb a mű egészének, majd az egyetemes szlovén próza és irodalom szöveggörnyezetének ismeretében vállalkozhatnánk. Annyi azonban már ebből is világos, hogy a nem létező tárgyak, emberek és események „leírásából” bizonyos „magasabb” jelentéstartalmak kerülnek felszínre; a kitalált dolgok révén olyan „magasabb” igazság tanúivá leszünk, melyhez foghatót hiába is keresnénk egy közönséges újsághírben.

Ezek után talán már le is vonhatunk bizonyos következtetéseket az irodalomtudományokkal, különösen az irodalomtörténettel kapcsolatban. Ha a műalkotás e világ igazságát idézi az olvasó elé, ha ezt hozza felszínre, erre világít rá, s ha ez az igazság csak úgy válik számunkra hozzáférhetővé, hogy közvetlen részeseivé válunk az irodalmi alkotás világának, akkor természetesen teljesen fölösleges megkísérelnem elsősorban a szerző élete vagy a kor ismérvei kifejezéseként értelmezni az adott művet, hisz kézenfekvő, hogy az irodalmi alkotás igazsága egyszersmind szerzőjének s a kornak az igazsága is.

Az elmondottakból persze nem az következik, hogy ezek után mellőznünk kell mindenfajta életrajzi, történelmi vagy társadalmi kutatást, csak elvben tisztáztuk, hogy a megfelelő alapokra helyezett életrajzkutatás és korábrázolás rendszerint ugyanazt az alapstruktúrát, ugyanazt az igazságot hozza felszínre, amely abban a pillanatban kezdett kibontakozni előtünk, amikor beléptünk magának az irodalmi alkotásnak a világába. Álláspontunk annyiban tér el a hagyományos irodalomtörténeti eljárásoktól, hogy míg azok elsődleges, irreduktibilis jelentőséget

tulajdonítanak a szerző életének és a kor sajátosságainak az irodalmi alkotásra nézve, ezekből vezetik le a művet magát és jelentését; más szóval: míg azok a szerző sorsában és az egyes korok ismérveiben vélik felfedezni az irodalmi alkotás forrását, méghozzá oly módon, hogy e forrás egyben a mű magyarázatának kulcsa is — mi azt hangsúlyozzuk, hogy irodalmi alkotás, szerző-sors, kor-sajátosság lényegében egy és ugyanaz, egyazon valaminek, a világ történelmi igazságának jegye, kifejezése, megvalósulása. Konkrétan: Cankar életének hajszára ugyanaz az értelme, mint irodalmának, egy talajból táplálkozott mindkettő. Nem a cankari irodalom gyökerei nyúlnak le tehát a cankari sorsba, hanem egyik is, másik is ugyanazon rétegekből szívja nedveit.

A fentiek alapján talán az is világos, hogy az e dolgozatban taglalt álláspontokat nem lehet azonosítani az úgynevezett interpretációs módszerrel, s az a vád sem érheti őket, hogy természetellenes módon elválasztják az alkotót művétől, vagy hogy eretnek történelmietlen szemléletet igyekeznek érvényesíteni. Az viszont tény, hogy a történelem és a történelmi igazság másfajta értelmezéséről van szó.

E helyütt nem áll módunkban kitérni a történelem és a történelmi igazság értelmezésének kérdésére, de rá kell mutatnunk, ha csak futólag is, az irodalmi műhöz fűződő viszonyának kérdésére. A hagyományos irodalomtörténet rendszerint felállította előbb az adott történelmi folyamat vagy az egyén pszichofizikai törvényeinek sémáját, utána redukciós eljárással ráillesztette az irodalmi alkotást e sémára, illetőleg megkísérelte kitérni e sémát a mű nyújtotta anyaggal. Nos, éppen ennek az eljárásnak a megváltoztatásáról van szó. A műhöz való viszonyulásnak elvben olyanok kell lennie, amilyenek az irodalmi fejlődés alapjaként bizonyult magában az irodalomban. Cankart például Emerson olvasása közben cseppet sem érdekelte, hogy ennek filozófiája egy adott kor „terméke”-e, egyedül az „érdekelte”, milyen mértékben „hasznosíthatja” Emersont, azaz: Emerson fejével gondolkodott, beleélte magát eszméibe, de nem azért, hogy értelmezze őket, hanem hogy megjelje saját igazságát. Hasonló viszonyulásra bőven akad példa a filozófia történetében is. Egy filozófus, ha valóban az, egyetlen bölceletet nem csupán az egyéni vagy társadalmi ismérvek és sajátságok pusztja eredményeképp fog fel, számára a bölcelet mint olyan lesz csak fontos. Ilyesformán kellene „kezelnünk” az irodalmi alkotásokat is: bízzuk magunkat a bennük megfogalmazott igazságokra, éljük, gondoljuk át őket, nem az interpretálás szándékával, hanem azért, hogy részeseivé válhassunk önnön életünk igazságának. Napjaink irodalomtörténetének alapvető kérdése ennél fogva éppen az, felér-e a mi világunk, a mi történelmünk igazságaihoz, felkészült-e egyáltalán ezeknek az igazságoknak befogadására. Az igazsághoz vezető út pedig saját magatartásunk radikális felülvizsgálásával kezdődik. Jelen dolgozatunk csak bizonyos vonatkozásaira mutathatott rá

e kérdésnek, s nincs is más célja, mint hogy ösztönzést adjon az irodalomtudományoknak önmaguk felülvizsgálására.

(*Jezik in slovstvo*, 1966 XI. szám, 205—213. old.)

## STRUKTÚRA ÉS TORTÉNELEM

(részlet)

TARAS KERMAUNER

Franciaországban javában dúl a csata a Sartre-hívek (a marxizmus sartre-i interpretációja, értelmezése) és a strukturalisták (köztük marxisták is, a dialektikus materialisták fajtájából, mint Althusser például) között. Kiindulópontjuk s állásfoglalásuk — az egyik táboré csakúgy, mint a másiké — oly jelentős, vitájuk oly vérmes, hogy egyszerűen nem lehet elsiklani fölöttük. Nézzük például mindjárt az első fogas kérdést: vajon a művészet csupán az emberi természetet vagy az emberi történelem kifejezője-e?

Sartre szerint az ember alapjában véve maga a Szabadság, a Negativitás, a tagadás tagadása, szükség, gyakorlat, ami azt jelenti, hogy meghatározott objektív és anyagi feltételek közepette valósítja meg önnön történetét; ez az objektivitás azonban egyszersmind gátolja is megvalósulásában olyan emberellenes erők révén, mint a Mozduiatlanság, az Anyag, a statika, melyek kibillentik az ember szabad tevékenységét pályájáról, s megváltozott formában, olykor önmaga merő ellentétéként dobják vissza kiindulópontjára. Az ember azonban nem hátrál meg. Lényének legbensőbb hangjaira hallgatva szabadon be-behatol újra és újra a világba, hogy ezt az ellenséges anyagot, mely már magában véve exteriorizált, interiorizálja, azaz emberivé, sajátjává gyúrja, s hogy ezáltal a világ gyakorlatilag meghódított területeit belső tartalmi egységekbe totalizálja. Ezeknek az egységeknek legalapvetőbb tartalmi összekötője a történelem. — A másik tábor, a strukturalistáké, ezzel szemben lemond az emberi Szabadság, a gyakorlat, a negativitás és a tett hangsúlyozásáról, s mindent az ideológiákra bíz. Tagjai éppen azzal foglalkoznak, ami objektív, tárgyias, úgyszólván materializált: az objektív világ struktúráival; felderítik ezek szükségszerű viszonyait, melyeknek megvan a maguk törvényei, s melyeket az emberi gyakorlat képtelen totalizálással maga alá rendelni s megváltoztatni. Míg a sartremarxisták mindenekelőtt az ember természetére helyezik a hangsúlyt (ezért szubjektivisták és humanisták), a strukturalistákat elsősorban a világ természete

érdeklő (ezért objektivisták és realisták). Ez a két álláspont képezi jelen vizsgálódásaink tárgyát is.

Irodalomtudományi vonatkozásban a strukturalisták igen komolyan felróják a marxistáknak, hogy nem tisztelik a struktúrák autonómiáját, hogy keverik a szinteket. A klasszikus marxista író — de nemcsak a marxista; a módszer általánosan elterjedt — mondjuk arról beszél, milyen a stílusa egy bizonyos írónak vagy művének, aztán egyszeriben szintet vált, lemerül a szociológia rétegeibe, s úgy vizsgálja az illető stílusát, mint az élethelyzetének, a kornak, a környezetnek, a különféle hatásoknak, az író jellemének stb. következményét (nemcsak tükrözőjét, hanem kifejezőjét is). A haladó marxizmus minden fronton megnyerte csatáját a sztálinista, pavlovista marxizmussal (diamat) szemben, azaz elvetette az irodalomnak visszatükröződés-elvű értelmezését, de ugyanakkor a visszatükrözés helyébe kifejezést iktatott, tehát megmaradt a nivók belső összefonódásának eszméjénél, csak a legdurvább, legprimitívebb hasonulás-módszerrel szakított. Magát az eszmét megtartotta, ami érthető is, hisz nem idegen tőle az a feltételezés, az a gondolat, hogy az ember totalizálja a világot, hogy a világ olyan egység, mely az ember révén nyeri el értelmét. Mindaddig, míg kitart e humanista alapállásnál, nem is szemlélheti másként a világot, mint tartalmi összefüggések szövevényét, hisz a világ az ember világa, az Ember akcióinak tárgya, talapzat, melyre, azáltal, hogy úrrá lett rajta, az ember felállítja saját szobrát. Kérdés: milyen tudományos verifikációra számíthat az embernek eme tevékenysége?

Tudományos verifikáción az objektivitás igazságát értjük, a világ ideológiai megközelítésén pedig a szubjektum igazságát. A szubjektumnak, akár egyéni akár csoportos, határozott, szilárd, a priori álláspontra kell helyezkednie a világgal szemben, döntenie kell a világ ilyen vagy olyan tolmácsolása mellett, ama mércék mellett, melyek által megnyílik előttünk a világ a maga mellénkrendeltségében s feltárja előttünk legrejtettebb tartalmát.

Eközben egyáltalán nincs sorsdöntő jelentősége annak, összhangban van-e a priori ideológiai állásfoglalásom a tudományos igazsággal, tehát a dolgok rajtam kívül álló tényleges képével, a maguk autonóm struktúrájával. Az emberiség története állandó harc az emberek, az ideológiák, a termelési rendszerek, az osztályok, népek, csoportok között, s ebben a harcban eleve másfajta mércék érvényesülnének (egyik sem tagadja ugyan a tudományosakat, de csak másodrendűeknek tartja őket). E harc kimenetelére nézve sokkal kisebb jelentősége van annak, összhangban van-e egyik vagy másik ideológia a tudományos igazsággal, mint az egyéb természetű mércéknek (tetterekészség, életrevalóság, hatalom, harciasság, hit, mítoszok, hadsereg stb.). Két tudós úgy is azonos felfedezés birtokába juthat mondjuk a rákos sejtek természetete, az atom vagy az energiaátvitel stb. kutatása közben, ha az Istenhez, a társadalmi-politikai rend-

szerhez, az erkölcsi elvekhez való viszonyulásuk, a világról kialakult filozófiai-vallásos-eszmei véleményük homlokegyenest ellenkező. A rákos sejtekről tárgyalva megállapodnak abban, hogy a közösen kiválasztott mércéket egy teljesen autonóm területen fogják alkalmazni, egy szándékosan elszigetelt nívón; a rákos sejteknek orvosi, fizikális, de emberi szempontból is megvan a maguk igazsága (a szenvedés igazsága, a félelemé, a veszélyeztetettségé, a balsorsé). Az ideológia végül akár ki is gondolhatja — volt már rá példa bőven az emberiség történelmében —, hogy a rák a bűnös életmód következménye, vagy hogy a genetika a megkerült kapitalizmus feslett találmánya. S ez az ideológia nem pusztán fikció, nem megmosolyogni való halandzsza; ellenkezőleg, teljesen úrrá lehet életeden és halálon, döntő tényezőjévé válhat sorsodnak, s bármelyikünknek alapvető életigazságává, szándékunktól függetlenül. De még így is tény: tudományos érvénye nincs.

Nem szabad elhanyagolnunk egyik álláspontot sem. A strukturalisták szerint az irodalomtörténet tulajdonképpen merő értelmetlenség, hisz nem tudjuk, miként olvad bele — az időben — az egyik struktúra a másikba, mikor változik át; ezért minden struktúra-történelem pusztán ideológiai feltételezés, mely a maga módján eszmeileg igaz lehet ugyan (a tárgy a végsőkig egységesített — az időben), tudományos értelemben azonban nem, hisz nincsenek meg a tudományos verifikációjához nélkülözhetetlen feltételek. De vajon, másrészt, megengedheti-e magának egyetlen népcsoport vagy egyén is, hogy csak arról legyenek elképzelései, amiről tudományos bizonyítéka van, s minden egyébről lemondjon? Ez merő képtelenség; konkrét mindennapi életünk — egyéneké és társadalmi csoportoké — szakadatlan, sőt néha exkluzív állásfoglalásra készít bennünket egy egész sor olyan tényezővel kapcsolatban, melyeknek tudományos feldolgozására még csak ezután kerül sor. S ez elsősorban életünk fundamentális dolgaira érvényes: világnézetünkre, s ennek kapcsán azokra az ágazatokra, melyek ezekkel a fundamentális dolgokkal (többek között a művészettel) foglalkoznak.

E nézőpontból tehát kétféle megközelítésmódját látjuk az irodalomnak. Az egyik az eszmei, a másik a tudományos. Az elsőt akkor alkalmazzuk, ha kulturális, társadalmi, politikai, eszmei harcot kell vívnunk egy esztétikai-ideológiai ellentáborral, mely más stílusra, másféle szemléletmódra esküszik, mint mi. Helyzetértékelésből indulunk ki — tehát az adott irodalmi fokozat vagy struktúra normáiból —, és vizsgálódásunk tárgyát egészében e normák szemszögéből figyeljük s ítéljük meg, e helyzet szempontjából totalizáljuk és kölcsönzünk értelmet neki. A tárgy a legkülönfélébb lehet, rendszerint nincs szigorúan megszabott határa: egy kritikus véleményéről vagy egy költő stílusáról kezdünk el beszélni, s a következő pillanatban már a jellemükről értekezünk, társadalmi determinánsaikról, világnézeti hatásokról, a társadalomról, melyben élünk

velük együtt, s még ki tudja miről nem. Az ideológiai harc kegyetlen és totális.

A tudományos megközelítésmód már egészen másmilyen. Hadd szemléltessem mondjuk a magam példáján. Igyekszem elemzés útján eljutni egy bizonyos irodalmi mű vagy fokozat úgynevezett egzisztenciális struktúrájához, azaz egy olyan racionális modellhez, mely egyszeri, törvényszerű módon s szükségszerűen összeköt, és pontos arányban tartósít egy sor egzisztenciális kategóriát (például szerelem, halál, gyűlölet, hűség, szenvedés, tagadás, idő, tér, lét, semmi, mozdulatlanság, látás, hallás, lidérc, terv stb., stb.). Feltételezem, hogy minden irodalmi alkotásnak megvan a maga egzisztenciális struktúrája, melyet lehetetlen bármely más struktúrára redukálni, hisz egyrészt redukálhatatlan elemekből áll, másrészt pedig maga mint struktúra helyettesíthetetlen. Ez az egzisztenciális struktúra persze nem valóságos tartozéka az adott irodalmi műnek, csupán afféle elképzelt, racionális úton nyert modell, az irodalom értelmével felfogható magvának kristallizációja; nyilvánvaló, hogy az egzisztenciális struktúra után kutatva mindig abból a feltételezésből indulok ki, hogy az irodalmi műnek racionális struktúrája van, azaz olyan a felépítése, hogy racionális modellé ültethető át. Ez viszont szoros kapcsolatban áll egy másik hipotézissel — melyet megkísérlek néhány éven belül egy pontos, hosszadalmas, hatalmas anyagot feldolgozó elemzéssel hitelesíteni —, azzal az eszmével tudniillik, hogy ez az egzisztenciális struktúra racionális megfelelője az irodalmi mű ama tényezőjének, amit a mű sajátos művészi értékének szoktunk nevezni, tehát hogy a racionális struktúrát és az esztétikai tényezőzt eltéphetetlen, szoros belső kötelékek fűzik össze. Az egzisztenciális struktúra felfedésével — ezzel az eminenter racionális, analitikus úton elért felfedéssel — tehát megbízhatóbb módon tudnánk kimutatni a művészi értékeket, mint a hagyományos módszerekkel, melyek elsősorban az úgynevezett és ugyancsak feltételezett (irracionális) esztétikai érzékre hagyatkoznak.

Míg a művészi érték csupán érzékekkel közelíthető meg, s ezáltal mindig igen kedvelt tárgyává lesz az ideológiai értékeléseknek és értékezőeknek, az egzisztenciális struktúrákkal más a helyzet, mert racionális modellekről van szó, s nem okoz különösebb gondot a megközelítésüknél alkalmazandó mércék meghatározása; az egész eljárás intelligibilizációnak van alárendelve, és az értelem számára felfogható. S ha két tudós két különböző egzisztenciális modelljét fedezi fel egyazon irodalmi műnek, nem lesz rá szükség, hogy szembesítsék egymásától eltérő eszmei-esztétikai normáikat, vallási meggyőződésüket, politikai indulataikat, pszichológiai igazodásukat, mindez mellékessé válik a kérdéses mozzanatok és a nézetkülönbségek szempontjából, fölösleges valorizálni vagy egyáltalán vita tárgyává tenni őket, ehelyett mindketten hozzálátanak ismét az anyag tanulmányozásához, módszereik felülvizsgálásához, egyszóval a tudományosan racionális igazolási eljárás lefolytatásához, s



ennek révén mindketten megkísérlik formába önteni az adott empirikus, nem-transzluclid, pozitív, még feldolgozatlan anyagot, felfedezni benne, megkonstruálni belőle az egzisztenciális struktúra modelljét, azt a modellt, mely tényelegetesen megfelel a szóban forgó irodalmi alkotásnak; eközben megkísérlik kiküszöbölni az ideális módszer és az elemző személy objektív lehetőségei közti különbségből adódó hibákat, helyesen alkalmazni, s szubjektív adottságaikkal mind jobban megközelíteni e módszert.

Képzjük el tehát, hogy itt áll előttünk egy sor háború utáni szlovén költő vagy néhány jellegzetes fejlődési szakasz kidolgozott egzisztenciális struktúrája. E helyütt természetesen lehetetlen bármelyiket is teljes egészében, részleteiben leírni, legfeljebb nagy vonalakban vázolhatjuk fel őket (ne feledkezzünk meg róla, hogy struktúrája lehet egyetlen versnek, verseskötetnek, költői korszaknak, magának a költőnek mint olyanak, de egy bizonyos fejlődési szakasznak is, tehát több költőnek együtt; mindegyiket a maga egyszeri, redukálhatatlan formájában kellene megfogalmazni, az elemek — egzisztenciális kategóriák — belső, szükségszerű arányának megfelelően); esszénkben tehát be kell érünk a struktúrák esszéisztikus ismertetésével — noha a tudomány elfogadhatatlannak tartja ezt az eljárást.

A struktúrák közti hasonlóság kézenfekvő, több mint kézenfekvő. Tudjuk, hogy a verseket olyan költők írták, akik egytől egyig — kivétel nélkül — társadalmi egyedek, akik olvasták elődeik műveit, reagáltak rájuk, részben tanultak belőlük, részben elvetették őket, s a maguk megélt, felfogott, befogadott világából merítve újfajta poézist, új struktúrákat hoztak létre. Tagadhatatlan a tény, hogy a struktúrák között szoros belső összefüggés van: a második, intimisztikus szakasz kétségkívül az előző struktúrából ered, felhasználja annak elemeit, de — önnön egységével s normáival összhangban (új struktúrába szervezve a világot, az anyagot) — másként értelmezi, másként rendszerezi őket (ez az értelmezés mindig az új struktúra megalapozásának szellemében történik). A harmadikként vázolt struktúra — mely esetünkben a versek s gyűjtemények születésének esztétikán kívüli, banálisán történelmi idejét tekintve is harmadik — ismét csak szemlátomást az előzőnek folytatása, az előző egyes elemeinek radikalizációjavai, más elemeinek elvetésével, az első szakasz — a második által elvetett, megtagadott — elemeinek újbóli időszerűsítésével; természetesen önnön struktúrája értelmezésének, értékelésének határain belül. Ugyanez vonatkozik a negyedikre is.

Számtalan példát sorolhatnánk fel e belső összefüggések ilusztrálására.

Az egyes struktúrákat összekötő láncszemek pontosan és félreérthetetlenül meghatározhatók. Egy-egy költő fejlődési útját követve igen sok struktúráközi verset találhatunk; ezek egyrészt előrejelzik az újat, de még nem tartoznak hozzá, nem épültek beie egzakt szövetébe, másrészt

viszont még nem rugaszkodtak el a régítől, tehát afféle basztardok. Hova soroljuk őket? Vagy nem is tekinthetjük őket irodalomnak, illetve művészetnek? Akár azt is megtehetjük, hogy az egyes egzisztenciális mozzanatokat (idő, halál, szerelem stb.) is elszigeteljük a többiektől, kiragadjuk őket abból a struktúrából, amelybe tartoznak, s leírjuk fejlődésüket: maguknak az elemeknek a fejlődését. Ha tehát ezek az elemek — egzisztenciáliák, fogalmak, képzetek — tökéletesen meghatározható módon mozognak s közben természetet, azaz jelentéstartalmat változtatnak, akkor ez az átváltozás elegendő bizonyíték a történelem létezésére. Az viszont igaz, hogy egy-egy egzisztenciália jelentéstartalmának módosulását csak a maga megváltozott struktúrájához viszonyítva lehet megállapítani, azaz az új jelentésrendszerben elfoglalt (megváltozott) helyéhez viszonyítva. S addig? Addig a struktúrák nem mozdulnának, nem fejlődnének, nem változnának, szigorúan megszabottaknak kellene tekintenünk őket, mindegyiket külön a maga elvi felfoghatatlanságában; alkotórészeikre, elemeikre pedig változó mivoltukban tekintenénk, mint közönségesen?

Világos, hogy a strukturalista kritika addig lesz pontos, amíg a különböző szintek eklektikus keveredését bírálja és ellenzi, teszem azt a teljesen leegyszerűsített átmenetet, a társadalmi vagy pszichológiai régiókból az esztétikaiba; az időközben lejátszódott transzmutáció bízást oly bonyolult, hogy új módszereket kellene felkutatni, melyekkel nem-ideológiailag, tudományosan kimutathatnánk a szintek transzformációját (olyasféleképp, mint az elektromos feszültség transzformációját a transzformátorban); a transzformátorok és a transzformálódás rendszerének olyannak kell lennie, hogy értelmünk felfogja és sémáján eligazodjon. Ilyen sémával viszont egyelőre még nem rendelkezünk, a különböző szintű struktúrák közötti összekötők még hiányoznak. De vajon érvényes-e ugyanez az azonos szintű struktúrák kapcsolataira is (mondjuk a költészetben belül)? Semmi kétség, itt is transzformációról van szó. A struktúra nem afféle kötetlen, esetleges, rétestészta-szerű, képlékeny, piasztikus, ideiglenes kapcsolata az egzisztenciális kategóriáknak, melyet minden egyes költői opus minden egyes mozzanata megváltoztathat, átalakíthat, úragyúrhat, új értelemmel ruházhat fel. A struktúra zárt, statikus, szilárd, szinte megkövesedett séma, melynek megvannak a maga belső törvényszerűségei; az egyes egzisztenciális mozzanatok általa mint egész által, mint séma által nyernek értelmet. A költői alkotómunka már mint fix rendszerbe illeszkedik bele az adott struktúrákba, s ez a rendszer a maga képére formálja a költői gyakorlatot, önnön törvényeinek és jelentéstartalmának rendeli alá. Az ember nem szubjektum s nem kreatör, hanem a struktúrák önreprodukciójának anyaga. Ez a tétel — mely természetesen teljesen ellentmond a klasszikus humanista felfogásnak, annak tudniillik, hogy a struktúra az objektivitás (a nyersanyag), mely bizonyos ellenállás árán ugyan, de végül is mindig behődöl az emberi

kreativitásnak s Törvényeinek — áll, s erről lépten-nyomon meggyőződhetünk. Az egzisztenciáliák kisiklanak a költő — az alkotó — kezéből, s maguk rendeződnek el olyan rendszerbe, mely az alkotó számára sorszerűnek, titokzatosnak, homályosnak, irracionálisnak, érzelmekre épültnek tetszik. Minden költő tisztában van vele, hogy nem írhat akármilyen verset, csak olyat, mely úgyszólván eleve beleillik az ő világába. De hát mi is az tulajdonképpen: az ő világa? Ő maga teremtette? Vagy netán olyan világ ez, mely úgy kerekedett ki — keze alól — magától, szinte tudtán kívül, hogy aztán őt magát — mint alkotót — is meghatározza, korlátai közé kényszerítse, jelentéstartalmakat diktáljon neki, úgy határozza meg helyét e világ keretén belül, mint valami dolgot, mint a maga szubjektivitása fölé rendelt objektív rendszerét?

Am, ha megértjük s elfogadjuk is ezt a strukturalista nézőpontot, nem mondhatunk le arról sem, amit az imént állapítottunk meg, ugyanilyen világosan, arról tudniillik, hogy nyilvánvaló a belső összefüggés az egyes struktúrák, kialakulási folyamatok között, s hogy ez az összefüggés nem véletlen, hanem — bizonyíthatóan — időbeli folyamat, egyazon történelem fejlődési fokozatainak sora. Hogyan egyeztessük össze, hogyan kapcsoljuk hát össze ezt a kettőt? Összeegyeztethető-e egyáltalán? Vajon tekinthető-e egyáltalán másnak az egyes egzisztenciáliák, míg nem tartoznak egy meghatározott struktúrához, mint pusztán lehetőségnek, olyasvalaminek, ami ténylegesen létezik ugyan, ám jelentősége, racionális egzisztenciája nincs. Vajon ez az egzisztenciália — valamiféle határlétezősége az embernek — azonos-e az emberi természettel, ha tekintetbe vesszük, hogy a struktúra viszont azonos a kultúrával, s ezáltal persze a normával, a jelentéstartalommal, az igazsággal? Amikor az imént arról beszéltünk, milyen kézenfekvően sorakoznak fel a struktúrák a történelemben, azzal még egy szót sem árultunk el arról, mi is s milyen is ez a történelem, hol kezdődik, merre tart, mi a Logosa. Ez a kérdés is nyitott marad; hisz mi más a történelem, mint pusztán eszmei totalizáció, egy irodalmi alkotáson s ezek struktúráján kívül álló valakinek a műve, aki a maga módján, a maga gyakorlati a priori ideológiai világnézetének megfelelően magyarázza vele a világot? Márpedig, ha ez áll, akkor a történelem valóban ideológia, ez esetben pedig jobb, ha megmaradunk tudósoknak és beérjük az egyes struktúrák tanulmányozásával külön-külön, illetve megkísérelünk betekintést nyerni kapcsolatainkba, — a történelem ilyen ideológiai értelmezése szempontjából ezek a kapcsolatok kívülről kerülnek az irodalmi műbe. De vajon ez volna-e a történelem egyetlen lehetséges interpretációja? Nincs-e vajon egy másfajta — alaposabb — történelem, melyet nem kívülről viszünk az irodalmi műbe, mely magában véve eredendő és immanens időbeli kapcsolat a struktúrák között: a kapcsolatoknak az a kapcsolata, mely olyankor jön létre, amikor a gyakorlati energiák (az alkotóié) átalakulása lejátszódik az adott struktúráknak megfelelően, s amikor egyszersmind ezek a struktúrák maguk is

sürgetik a transzformációt, a megoldást, maguk erőltetik — miután elég telítettnek s belső ellentmondásoktól terhesnek érzik magukat? Ez az eszme tisztelné a strukturák autonómiáját, önállóságát, hisz azok saját törvényeik szerint változnának s nem a szerzők hiányérzetéből fakadóan (ez az ok egészen más — lélektani stb. — szinten játszik szerepet), de vajon nem Hegel ellentét-telítettség és -megérlelődés logikájának szabályai szerint történő autogén struktúra-mozgás-e ez akkor? A történelem itt valószínűleg feltételezés, az autogén struktúra-mozgás pedig e feltételezés konkretizálása. De ugyanakkor még mindig nyitott a kérdés: hol kezdődik a történelem, s hol végződik? Vajon ott végződik-e, ahol az interpretáló áll, tehát azon a ponton, ameddig eljutott, önmaga fejlődésének utolsó lépcsőfokán? Vajon a tisztán empirikus utolsó lépcsőfok — az, amely az írás pillanatához legközelebb esik — egyben magának a történelemnek a legutolsó lépcsőfoka is? Ez abszurdum, hisz tapasztalatból tudjuk, hogy minden utolsó mögött ott van egy újabb utolsó, mely utolsó előttivé avatja az előzőt, s új távlatot, új logikát nyit a visszatekintésre. Hegel nem mondott ellent önmagának, hisz kijelentette, hogy egymagában áll a végponton, sehol senki, sem előtte, sem mögötte. Hány év múlt el Hegel óta, vajon attól kezdve az irodalom csak önisméltés, stagnálás, egy helyben topogás volna? A művészet világtörténelmi sorsára még talán érvényes is ez — bár nem valószínű —, a háború utáni relatív szlovén költészetre azonban semmiképp; ennek a poézisnak a maga relatív kereteiben világosan kivehető a fejlődési, vonala, a változása. Nos, akkor most újra csak a második, az ideológiai változat marad hátra, s egyszerűen meg kell barátkoznunk azzal a gondolattal, hogy minden ember, tehát a költő vagy kritikus is, aki a költészet időbeli fejlődésének pillanatnyilag utolsó lépcsőfokán áll, saját normáinak szemüvegén át vizsgálja az elmúlt időt, saját normáinak megfelelően totalizálja a történelmet, és csupán azért itathatja át Logosszal (Értelemmel), mert a maga ideológiai logoszáról van szó, arról, hogy ő kölcsönöz értelmet a világnak, s nem azért, mert magában a történelemben fedezte volna fel e Logoszt? Vagy inkább — s talán ebben rejlik a megoldás kulcsa — a történelem totalitásának detotalizálásáról van szó, nyitott történelemről, mely fel-feltárja, de egyszersmind rejtegeti is értelmét, tehát újra és újra kiszolgáltatja magát az őt eszmeileg interpretáló ideológiának, de oly módon, hogy e kiszolgáltatottság alapja rejtve marad, illetve csak fel-felsejlik minden ideológiában magában, úgyhogy lényegében megőrzi kimeríthetlenségét, s mint ilyen engedi át magát újra és újra a gyakorta ismétlődő totalizáló interpretációknak? Úgy értelmezzük tehát az irodalomtörténetet — az irodalmi alkotások egzisztenciális struktúráinak belső időbeli összefüggéseit — mint a tudományos és az ideológiai, a totalizáló és az analitikus megközelítés termékeny, kibogozhatatlan, feltáró homályban hagyó kombinációját? S ezek szerint a művészet a természetnek és a történelemnek, a világnak és az embernek a

kifejezője egyszerre, annak a kettősségnek, mely önmaga megteremtőjévé és elpusztítójává válik rezignáltan tehetetlen s egyszersmind csodálatos alkotóerejű, lankadatlan, emberi-természeti kezünk örök relatív abszolútumában és abszolút relativitásában?

(*Struktura in zgodovina*, Struktúra és történelem, 1969, 5—10. és 12—17. old.)

## DOMINIK SMOLE DRÁMAIRÓL

(részlet)

ANDREJ INKRET

Vizsgálódásaink során ugyanis igyekszünk megmaradni az irodalomnál mint olyannál, az írott mű saját „irodalmi” dimenzióinál, tehát figyelmen kívül hagyjuk az eredeti térfogatán kívüli — feletti vagy alatti — dimenzióit, amelyek közül napjaink szlovén publicisztikájában különösen azok az irodalmi szövegelemek kerültek túlsúlyba, melyek révén ilyen vagy olyan módon szót lehetett ejteni a háború utáni szlovén gondolkodásmód (és világszemlélet) megnyilvánulásairól vagy fejlődéséről általában. Tény, hogy Smole drámaírói munkásságából is ki-kicsengnek ilyen hangok, ezeknek azonban, véleményünk szerint, nincs döntő, konstitutív hatásuk magukra az egyes szövegekre. Más szóval: nem az a célunk, hogy kimutassuk, milyen mértékben és hogyan foglalták magukban Dominik Smole drámái a háború utáni szlovén valóság egyetemes eseményeit és fejlődését, milyen alapvető viszonyulás olvasható ki belőlük e történésekkel s e fejlődéssel szemben, és milyen konstitutív részük volt e folyamatokban. Mi tudniillik vizsgálódásaink közben elsősorban úgy tekintünk az irodalomra, mint az alkotótevékenység autochton és autonóm területére, melynek persze megvannak a maga külön törvényei; ezeknek a törvényeknek aránylag nagy hányada ontológiai jegyeik szerint is tanulmányozható és definiálható. Szó sincs, természetesen, holmi formai vagy stílusközponti kutatásról; a jelentéstartalmak alapterületét szeretnénk megrajzolni, azt, amelyet az adott irodalmi mű hoz fel színre, s mely tényleges és verifikálható kereteiben közös síkja kell, hogy legyen a legkülönbélebb beállítottságú értelmezéseknek és interpretációknak. Dominik Smole drámáiról szóló esszénk tehát már kiindulópontját tekintve sem lehet e drámák hagyományos értelemben vett interpretációja vagy kritikája. Nem azonosítható tehát az olyan fajta irodalomtolmácsolással sem, mely úgy beszél a műről, hogy egyúttal saját egzisztent-

ciális tapasztalatait hangoztatja, mely elsősorban s (nem)explicité azokat a tulajdonságait fedezi fel az irodalmi műnek, amelyek ilyen vagy olyan okból megfelelnek (nem felelnek meg) egzisztenciális tapasztalatainak, történelmi státusának és esztétikai (eszmei, stílusbeli, nyelvi stb.) normáinak — s melyben persze eredendően megvan a lehetőség a szubjektivitásnak és az ideológiának az irodalmi műre való rávetítésére. Az ilyen irodalomszemlélet arra használja fel a műalkotás többértelműségét, illetve jelentéstartalmának polivalenciáját, hogy egyetlen jelentésre redukálva le a műalkotást, saját szubjektivitásának szintjét kötelező érvényűnek, az ideológiát a világ magasabb rendű változatának nyilvánítsa. Röviden: a norma, mely — mint alább kiderül — mindig a szubjektivizmus kifejezője, önmagát a szubjektivizmus állandó átmenetének, felsőbbrendűsítésének tekinti, igazolását és értelmét tehát csupán a világ leegyszerűsítése, megváltása révén nyeri el. Az az irodalmi mű, melyben a szubjektivizmus kritika és interpretáció formájában nyilvánul meg legkifejezettebben, már a priori nyíltsága, „áttetszősége” miatt sem vehet gátat a szubjektivizmusnak, ellenkezőleg, szinte létalapot biztosít számára, s — mint több értelmű, polivalens struktúra — benne konstituálódik maga is. Ezzel kapcsolatban egy rendkívüli jelentőségű, eddig jórészt feltérképezetlen kutatási terület nyílik meg előttünk.

Meghódítására persze csak úgy nyílik mód, ha a szubjektivizmus mint olyan kitarulkozik önmaga előtt, ha megválaszolja önmagát, s ha ezáltal az irodalmi mű elolvasására, bírálata vagy interpretációja közben ráébredünk saját valós — descendens — alapjainkra és lehetőségeinkre. Ezzel egyszerűsödik autentikus módon tudatossá válik az irodalmi mű többértelműségének és polivalenciájának kutatása, érthetővé, hogy valóban tág teret nyújt a szubjektivizmusnak mint olyannak, s a normának, mely korántsem transzcendens immár a világhoz viszonyítva, hanem önmagában véve a folyamatosságában szemlélt történelmi világ adott fejlődési fokának explikációja illetve kifejezése. Ebből pedig két következtetés is leszűrhető: ha minden olvasás szubjektív folyamat, s ha az irodalmi alkotás lehetővé teszi ezt a szubjektivizmust, hisz mint irodalom maga is benne konstituálódik, ha ezáltal nyilvánvalóvá válik teljes nyíltsága, de egyben megközelíthetlensége is (nincs olyan olvasás, mely teljes egészében kimerítené az irodalmi művet) — akkor világos, hogy minden irodalomról való értekezés, minden kritika és interpretáció szükségszerűen önkényes, relatív vagy legalábbis kifejezetten parciális, hisz nem mondhat ki egyetemes igazságokat az irodalmi műről, éppen saját szubjektivizmusa gátolja ebben, úgyhogy az olvasás illetve az olvasás leírása sohasem s elsősorban nem lehet más, mint az adott szubjektivitást átható igazság kimondása és tematizálása. A másik következtetés: joggal merül fel a kérdés, mi lehet az oka, hogy az irodalomról szóló irodalom oly gyakori és elterjedt jelenség, holott minden jel arra mutat, hogy önkényes, relatív és parciális. Hadd tegyük sietve hozzá azt

is, hogy a kísérőtevékenység alapját és valós lehetőségeit az estek többségében homály fedi, hogy szinte szabály szerint az irodalmi mű felsőbbrendűsítőjének tekinti önmagát, s hogy a szövegek ontológiai sajátosságai révén akar eljutni a világ, a kor illetve az adott irodalmi mű történelmi szintje totalizálásáig; vagy a konkrét történelmi gyakorlat víziójával véli felfedezni létezésének értelmét, kritikai tevékenységként kapcsolódva bele, részt kívánva vállalni a világ berendezéséből, megjavításából és megváltásából, miközben az emberi alkotómunka egyik központi területévé avatja az irodalmat. Az „irodalmisság” mint ontológiai sajátosság persze mindkét esetben zárójelbe kerül, hisz az irodalmat világosan megfogalmazott és gyakorlati célok megvalósítására irányuló tevékenységként kezeli — értelmét, jelentőségét és konkrét értékét természetesen e célok tükrében határozza meg. Az irodalom a történelmi gyakorlat eszközzé válik. Az irodalomról szóló irodalomnak tehát e felfogás szerint, más dolga nincs is, mint leírni a történelmi teret és kort, melyhez maga is tartozik, s rávetíteni a tárgyalt irodalmi szöveg megfelelő vonatkozásait. Az irodalmi műnek mint olyannak magyarázatába jobb nem bocsátkozni. Josip Stritarnek (1866)\* vagy Boris Zihrinek (1949)\*\* dr. France Prešerenről írt tanulmányait például lehetetlen Prešeren költészetének szemszögéből olvasni; ezek elsősorban e költészet különleges megközelítésének (szubjektivitás, történelmi korszak, norma stb.) kifejezői, leírásai; a megközelítésmód különlegessége az adott esetben összehasonlíthatatlanul kifejezettebb, mint a tárgyalt olvasmány. E tanulmányokban figyelmünk és érdeklődésünk nem Prešerenre irányult, hanem Stritarnek és Zihrinek a költőhöz való viszonyulására. Itt természetesen nem térhetünk ki e helyzetcsere okainak megvizsgálására, az azonban kézenfekvőnek látszik, hogy szoros kapcsolatban kell lenniük a kor illetve a történelem bizonyos eseményeinek egyik-másik dimenziójával. Nyugodtan leszögezhetjük, hogy az irodalmi mű ilyenformán érintetlen, s továbbra is nyitott maradt, s stritari, zihleri megközelítésmód pedig bezárult, elszakadt a *Poezijetól*, költői explikáció helyett korrajzot szült.

S ezen a szinten persze csak szubjektivistikus, önkényes dimenziókat fedezhetett fel Prešeren könyve kapcsán, melyek csupán ahhoz a korhoz, illetve a korba ágyazott költészethez kötődnek, melyben az illetők Prešerent olvasták. Az *Esszé Dominik Smole drámájáról* ezzel szemben igyekszik magukhoz az irodalmi művekhez kötődni, kizárólag az irodalomról mint olyanról beszélni, meghatározni ontológiai fundamentumát, objektíve verifikálható dimenzióit, ily módon kísérelve meg elkerülni a történelmi dokumentummá kövülés sorsát. Figyelme az első pillanattól kezdve az irodalom elsődleges kiterjedésére irányul, tehát amennyire csak

\* Josip Stritar: *Klasje z domačega polja*, (bevezető Prešeren *Poezije* c. kötetéhez), Ljubljana, 1866

\*\* Boris Zihrel: *France Prešeren, pesnik in mislec*, SKZ, Ljubljana, 1949

lehet, lemond saját külön egzisztenciális, szubjektív vagy történelmi tapasztalatrendszerének és normáinak kidolgozásáról, s hagyja, hogy az irodalmi művek maguk beszéljenek önmagukért. Abból indul ki tehát, hogy tudatában van az irodalomról szóló irodalom, azaz önmaga, önkényességének, relativitásának és parciális voltának s egyszersmind az irodalmi mű áttekinthetetlen többértelműségének, polivalenciájának is. Egyszóval az irodalmi mű fundamentális lényegét igyekszik felfogni, értelmének azt a síkját, mely közös tere lehet a benne lejátszódó legkülönbözőbb megközelítéseknek illetve szubjektivizmusnak. Közben persze tisztában kell lennünk azzal, hogy ezt a lényegét, ezt a teret csak legáltalánosabb kereteiben tudjuk meghatározni, s hogy a jelek szerint szinte elkerülhetetlen az egyetlen jelentésre való redukálása, tehát a szubjektivizmusnak az irodalmi mű lényegébe, belterületébe való behatolása. Ezzel magyarázható, hogy az alapvető kérdés, a *mi is az irodalom?* kérdése, melynek valójában a kezdet kezdetén volna a helye, hisz benne foglaltatik az itt csak vázlatosan ábrázolt kérdéskör egésze, csak a könyv közepe táján vetődik fel, afféle cezúraként, megvilágítandó az irodalomról szóló irodalom problematikus dimenzióit, s hogy dolgozatunkban e dimenziók több-kevésbé explicit leírására is vállalkozunk.

(*Esej o dramah Dominika Smoleta*, Esszé Dominik Smole drámáiról, 1968, 6—10. old.)

SZILÁGYI Károly fordítása