

A KÖLTÉSZET: „VISSZAVONHATATLAN TANÚSÁG”

— Részlet a szerző *Philoktétész sebé. Bevezetés a modern költészetbe* című, közeljövőben megjelenő könyvéből —

SOMLYÓ GYÖRGY

ÖRÖKKÉ TART-E A JELEN?

Egy véletlen egybeesés ebben a könyvben már egymás mellé állította a két időben-térben (és mindabban, ami ebből következik) oly távol álló költőt, Petőfit és Octavio Pazt. Egy újabb véletlen egybeesés itt újra egymáshoz közelíti őket, hogy közelségükből újabb tanulság szikrázzon fel. Tudjuk, hogy az eszmék nem véletlenül születnek meg ott és akkor, ahol és amikor születnek; kifejtésre és széles körű hatásra akkor és ott kerülnek, ahol és amikor valóra váltásuknak legalábbis lehetősége a történelem napirendjére kerül. Úgy látszik azonban, az egyes ember teljes felfogóképeségében, amelynek a tudatos gondolkodás, az ellenőrizhető intellektus csak egyik mezője, az emberi gondolkodás minden fajtája, a lehetséges eszmék egységes gondolatrendszerre, filozófiává vagy ideológiává nem szerveződő sokasága él együtt. S éppen ezeknek a tárháza a költészet. Így „sejthetett” meg a költészet olykor évezredekkel előbb olyan összefüggéseket a valóságban, amelyeket a tudomány később „fedezett fel”, illetve emelt összefüggő és kiépített gondolatrendszerek közepébe. A költészet az eszméket is észleletekként kezeli, az elvont kapcsolatokat is tapasztalatként, ha teljességgel belső tapasztalatként is, éli át és fejezi ki. Épp ezért, ha elfogulatlanul közeledünk a költészet felé, természetesen a nagy költészet felé, s azt teljes nagyságában kívánjuk megismerni, nem az elvárásunk és „ideológiánk” által redukált formájában, akkor meglepő „történetietlenségekre” bukkanunk benne, amelyeket pusztán történelmi elemzés által nemigen tudunk megmagyarázni. Így történik az is, hogy a modern gondolkodás, legsajátosabb témáiban, szorosán összekapcsolódik egészen régi, ősi tudásokkal; így, hogy egy százzal ezelőtt meglepő módon és a legváratlanabb helyen olyan felisme-

résekre bukkanunk, amelyeket a mi századunk kizárólagos szellemi birto-
kának tartunk. Petőfit — természetesen jogosan — általában a közvetlen
emberi érzelmek és közvetlen politikai eszmék emberének és költőjének
tartjuk, s még a *Felbők* ciklus intermezzójában is (amelyet talán túlsá-
gosan is jelentéktelen intermezzóként könyvelünk el) csupán egyfajta
túlságosan magába forduló, átmeneti sötétenlátás, divatos világfájdalom
kifejezését látjuk. Azt azonban talán kevésbé, hogy e „csüggedetten”
bejárt, rövid, de nagy feszültségű költői út más érdekes eredményekkel
is járt. Mint például ebben a kis darabjában:

Mögöttem a múlt szép kék erdősége,
Előttem a jövő szép zöld vetése;
Az mindig messze, és mégsem hagy el,
Ezt el nem érem, bár mindig közel.
Eképp vándorolok az országúton.
Mely puszta, vadon.
Vándorolok csüggedetten
Az örökkétartó jelenben.

(„Mögöttem a múlt...” Szalkaszentmárton,
1846 március előtt)

Minden kétséget kizáróan: Petőfi nemcsak az idő einsteini relativitásáról,
a bergsoni *durée*-ről nem tudhatott, nem állt sem a tantrikus tanok, sem
a Zen-buddhizmus ma világszerte divatos változatainak hatása alatt. Az
„élmény”, amely a gondolat síkjára vetül a versben, azonban teljes egé-
szében — még megfogalmazásában is — azonos azzal, amellyel Octavio
Paz több versében is találkozunk. A *Viento entero* ezzel a refrénként
sokszor visszatérő sorral kezdődik, mely szó szerinti megfelelője a Petőfi-
vers zárósorának: „El presente es perpetuo”:

A jelen örökké tartó
a hegyek mind merő csont és merő hó
itt vannak a kezdet kezdete óta
a szél csak most születik

Ami a *Vrindabanban* így tér vissza:

rám bámult egy *szadu* és nevetett
— — — — —
partjáról bámult rám
bámul reám
örökkön örökké tartó delébből

A *Maga az idő* a Petőfiéhez még közelebbi képzetekkel közelíti meg tár-
gyát:

egy padon egy aggastyán beszél magában
kivel beszélünk mikor magunkban beszélünk?
múltját már elfeledte
a jövőt el nem éri

Idézzük vissza a *Mögöttem a múlt* ... kezdetét:

Mögöttem a múlt szép kék erdősege.
Elöttem a jövő szép zöld vetése.
Az mindig messze, és mégsem hagy el.
Ezt el nem érem, bár mindig közel.

S most folytassuk Octavio Pazzal:

ebben az életben egy másik élet is van
— — — — —
az időben van egy másik idő is
mozdulatlan
nincs perce súlya árnya
nincs múltja se jövője
csak élve él
mint az aggastyán ott a padon
örökre azonosan önmagával

Az „időben lévő másik idő”, az „örökké tartó jelen” egyfelől egy *vallás* szemlélete, amely (nagy általánosítással) a Távolság-Kelet nagy részén évezred óta uralkodó, az élet egészét átjáró szemlélet: másfelől, nem vallásos, modern ideológia, amelynek azonban irracionális vonatkozása van; harmadrészt *természettudományos* felfogás, amely ugyancsak korhoz, a mi korunkhoz kötött, ám a racionális és dialektikus szemlélet legmagasabb összefüggésrendszerében jött létre; negyedrészről viszont *élmény*, amely — összefüggésben a vallás, ideológia vagy tudomány tételezéseiivel, vagy tőlük függetlenül — bármikor létrejöhet a *közvetlenségnek* abban az egyedülálló viszonyában ember és világ között, amely talán az „ihlet” másik, valószínűbb neve. A Zen-buddhizmus csak az ázsiai feudalizmus sajátos viszonyai között jöhetett létre; az általános relativitás-elmélet és az „idő és tartam” elmélete csak a huszadik századi Európában; Petőfi és Octavio Paz élménye azonban az „örökké tartó jelenről”, a „mindig messze” és mindig jelenlevő múltból, az el nem érhető, bár mindig közeli jövőről az emberi fejlődés időben-térben viszonylag igen hosszú és igen heterogén szakaszaiban ismételtelen létrejöhet. Hogy még egy példát idézzünk rá:

Valaha üitem Verával zöld lugasban
 s az évek mint a hullámok eldőrogtek
 s a percek mint szúnyograjok messzeszálltak
 és mint a madarak világos kéklő magasban
 ki tudja hova lettek

De minden év valahol összefut egyetlen karámba
 hol minden rég-szertehullt szúnyog-raj együtt döngicsél,
 e helyen, e sose változó helyen
 az aki voltam és aki már nem vagyok,
 ül Verával zöld lugasban —

(Weöres Sándor: „Rongyszőnyeg” 117)

Mint ahogy az, ami költészetként létrejön — „tartalmától” vagy „mondanivalójától” „kvázi” függetlenül —, bármely szakaszában jött létre az emberi fejlődésnek, e fejlődés viszonylag igen hosszú és igen heterogén szakaszain át fenn is marad. Úgy látszik, mintha a költészet majdnem olyan *invariánsa* volna az emberi létnek, mint a biológiai állandók. Mint a mindig változó eszméink folyamán mindig változatlanul maradt agysejtjeink. Az egyszerű tapasztalat azt mutatja, hogy maradandóbb a nyelvnel is, amely pedig maga is hosszú életű, és viszonylag független a benne kifejeződő eszméktől és szokásoktól. Számptalan bizonyág van arra, hogy a költészet túléli annak a nyelvnek a halálát, amely szülője és anyaga volt. Sőt: túlélheti magát a nyelvet is önmagán. A görög nyelv adott életet Homérosznak; de a görög nyelvnek ma már csak Homérosz ad (társaival együtt) életet. A költészet örökké újrászülethető magzatként hordja magában a nyelvet, amely szülője volt. Örökösen újra képes visszaadni az életet, amelyet kapott. A költészet az „a sose változó hely”, ahol az, aki voltunk és már nem vagyunk, úgy látszik, mintha most is az volna, és továbbra is az maradna, aki volt. A költészet az egyetlen „funkciónk”, amely tudatosítani képes bennünk a mindenkori múltó jelen időnek azt a rétegét, amely a múltásban sem múlik, és egyben megtestesülése is mindig az idő e rétegének’ „az örökké tartó jelennek”.

Ez minden költemény elidegeníthetetlen természete, „tartalmának” mindenkori része. Illetve, minden költemény annyira költemény, amennyire rendelkezik ezzel a természettel, amennyire már létrejöttének legjelenebb jelen idejében előre hordozza mindenkori jelen idejét.

Kétezer évvel ezelőtt valaki egy ma már senki által nem beszélt és nem írt nyelven leírta e sorokat, amelyeket most (a mindig lehetetlen és mégis mindig lehetséges fordítás révén) magyarul másolhatók ide (mint ahogy mások oroszul vagy franciául, arabul vagy japánul is tehetnék):

Letűnt a fiastyúk és a
hold is: tovatűnt az éjfél;
elmúlt a találka-óra
s én itt heverek — magamban.

(Szapphó)

(Babits Mihály fordítása)

És ez az éjfél utáni asszonyi magány jelen van az én esetleg éppen megosztott férfi-éjszakámban, vagy akár abban a déli verőfényben, amelyet a nyüzsgő társaság közepette élvezek. Bármilyen jelent képes egyszeriben az *ő jelenévé* változtatni. Az *ő jelenében* benne van az én mindenkori jelenem, s az én jelenemben az *ő jelenének* lehetősége; e kettős jelenben pedig jelen van az a múlt is, amelyet létrejötté óta hordoz magában; örökösen múlt idejű jelenében ott van továbbá az a jövő is, amelyben én már nem leszek jelen; múlt voltában nemcsak velem egyidejű, — már most! — azzal is, amivel én már nem leszek egyidejű. Nemcsak a maga múltját teszi jelenné számomra, hanem a mások jövőjét, amelyben éppúgy él, mint az én jelenemben.

S ez nemcsak olyan „általános”, „örök” témák esetére érvényes, mint Szapphó verse. Ha *költemény*, akkor így viselkedik, akár első jelentésével és létrehozatalának közvetlen szándékával mintegy ellentétesen, még a legalkalmibb jellegű *költemény* is.

HOGYAN LÉTEZIK?

Miben áll és milyen a *költemény létezőmódja*? Valéry a József Attila példamondatához* hasonló zseniálisan egyszerű példán kísérli meg a feleletet. Miután megállapítja (ilyen kategorikus fogalmazással talán elsőként), hogy a költészet „külön nyelv a nyelvben”, egy mindennap elhangzó mondat gyakorlati funkcióján mutatja meg, hogyan válik *külön* a nyelvtől, hogyan válik le a nyelvről az a *másik* nyelv, amely látszólag azonos marad vele, valójában teljesen elszakad tőle. „*En tüzet kérek Önöktől. Önök tüzet adnak nekem: vagyis megértettek.*” Íme, a nyelv normális funkciója, amelyben, ahogy azt betöltötte, mindig újra meg is semmisül, nincs rá többé szükség, míg a gyakorlat újból szükségessé nem teszi. Azonban megtörténik az a „különös dolog”, hogy „kis mondatuk hangneme éppúgy, mint szerkezete, visszatért és ismétlődik bennem (...) szinte már értelmét veszítette és mégis tovább akar élni, csakhogy egészen

* József Attila *Irodalom és szocializmus* c. előadásában az „Éhes vagyok” mondaton mutatja ki azt, hogy a szavak a versben más jelentést hordoznak, mint a köznapi használatban. Könyvem egy előbbi fejezetében részletesen tárgyalom ezt az elemzést.

más életet. Értéket nyert, s ezt méghozzá *befejezett jelentésének elvesztése árán* nyerte. Létrehozta annak a szükségét, hogy továbbra is hallani akarjuk . . .” Valéry szerint — s minden bizonnyal valószínűsége — „íme, itt vagyunk a költői állapot küszöbén”. A nyelv egy „második használhatóságot” nyert, gyakorlati hasznán túlit. Olyant, amelynek — az elsődleges használattól eltérően célja nem önmagán kívül van, mint a parabola fókusza, hanem önmagában, mint a hiperboláé. Olyant, amely — megint csak az elsődleges használattól eltérően — *ebben a használatában* semmilyen módosulást nem szenvedhet többé „ragaszkodik szemléleti alakjához”, mint József Attila mondja: „nem vetköztethető iki alakjából”. Lotman szavaival: „képes (. . .) mindannyiszor megdöbbenő erővel hatni rám — ahogy Umberto Eco írja —, ha csodálatos egyensúlyra és szerves szükségszerűsége bukkanok benne, aminek következtében már képtelen vagyok elszakítani a fogalmi vonatkozást az érzékelési ingertől”. Éppen azért, mert ebben az *alakban* van a *léte*, ezen kívül egy vele elengedhetetlen közegbe kerül. Mint a csiga vagy a teknőc, amelyet ha elválasztanak a házatól, védtelenné és életképtelenné válik. Jakobson pontos megfogalmazásában: „A közleményre mint olyanra való beállítás”, a koncentráció a közleményre magáért a közleményért, a nyelv poétikai funkciója.” A költemény minden pontján önmaga és önmagát jelenti: „önreflexív”. Mégpedig önmaga totalitását. A művészi alkotás befogadója épp ezért „nem izolálhat egy jelölőt avégett, hogy egyértelmű viszonyba állítsa a denotatív jelöljtével: a globális denotátumot kell felfognia”, ahogy Umberto Eco mondja. S azért, csakis azért, hogy lássuk, ebben a teljességgel új felfogásban milyen egység jött létre az egymásról olykor mit sem tudó, legkülönbözőbb kutatók, gyakorló költők és gyakorló tudósok között, ismételjük meg majdnem ugyanezt Lotman szavaival is: „Az az irodalomkutató, aki abban reménykedik, hogy nyakoncsípheti az eszmét — a szerző világmodellezési rendszerétől, a mű struktúrájától elszakított eszmét —, arra az idealista tudósra emlékeztet, aki az életet megpróbálja elkülöníteni attól a konkrét biológiai struktúrától, amelynek funkciója.” Lotman biológiai hivatkozása azért külön is figyelemreméltó, mert a modern biológusok legjobbjai viszont lépten-nyomon művészeti hivatkozásokkal közelítik meg az élet szerkezetét. Amiben nincs semmi meglepő, minthogy mind a modern élettan, mind a modern széptan legfőbb felfedezése a *struktúrára* vonatkozik. J. D. Berhal, a marxista biológus írja például *Az élet eredetében*: „Az élet szépsége tehát olyan természetű szépség, amelyet Platón igen magasra értékelt volna: azonos részcscskék sorozatai, melyek a legbonyolultabb szerkezetekben az összeszerelés elvei alapján maradnak együtt.” Nem vág-e ez szinte tökéletesen egybe azokkal a megállapításokkal, amelyek a műalkotás szervezetségét és szerkezetességét emelik iki? József Attilánál: „A költeményt keletkező szónak is felfoghatjuk (. . .) a műalkotás minden elemében műalkotás (. . .) a mű minden pontja Archimedeszi pont.” Lotmannál: „A jó mű elemei-

ben csak az él, ami bennük közös.” Valéry felfogásában: „A költemény, épp ellenkezőleg (ti. ellentétben a »használati nyelvvel«, amely, ha betöltötte hivatását, funkcióját, egyben meg is semmisül), nem hal meg azáltal, hogy élt: határozottan azért jött létre, hogy vég nélkül újjászüllessék hamvaiból s mindig újra visszaváltozzék azzá, ami volt. A költészet arról a tulajdonságáról ismerjük meg, hogy formájában újjáteremti magát: arra készítt, hogy mindig ugyanúgy visszaállítsuk.” A költemény szakadatlanul „reprodukálja” önmagát.

Tehát: nem arra készítt — mint a használati nyelv —, hogy megértsük, és bennünk megfogalmazódó értelmeként ennek megfelelően cselekedjünk: mintegy átvegyük, magunkká hasonlítjuk, akár a szervezet a belékerült táplálékot, amelyet csak úgy használhat fel, ha azonnal szétbontja, mássá alakítja. Hanem arra, hogy a maga oszthatlan és oszthatatlan valójában fogadjuk be. Nem arra, hogy valamit (valahogyan) *tegyünk*, hanem arra, hogy valamik (valamilyenek) *legyünk*.

DE- ÉS TRANSZFORMÁCIÓ

Valéry a nyelv „második” (művészi) használhatóságát egy további analógiával is megvilágítja. Felállítja azt az aránypárt, amelyben a költészet nyelve úgy aránylik a használati nyelvhez, mint a *tánc a járáshoz*. A járásnak az a funkciója, hogy bennünket elvezessen valami célhoz, ami egyedüli értelmét adja; a tánc nem vezet sehová, értelme önmagában rejlik; mindig újra önmagához vezet vissza. Érdekes módon viszont, Mallarmé, jóval előbb, mintegy megfordítva, a táncot hozta analógiába az írással, híres paradoxonában: „Tudniillik a táncosnő nem nő, aki táncol, azon ellentétes oknál fogva, hogy *nem is nő*, hanem metafora, amely külső alakunk valamely alapvető formájának felel meg: kard, váza, virág stb., és *nem is táncol*, hanem a nekilendülés és visszafogás sorozatos csodái révén a test írásával valami olyat sugall, amit, inkább párbeszédes, mint leíró prózában, egész fejezetek sem tudnának kifejezni.” Úgy látszik, a művészetnek az is egyik fő sajátossága, hogy miközben a legteljesebben önmaga és nem valaminek a jelölője, egyben mindig valami másra utal, s éppen ez a *más* lesz önmaga. François Jacob, *Az élő logikája* (magyarul: „A tyúk vagy a tojás?”) biológus szerzője azt írja: „Minden sejt arról *álmodik*, hogy két sejt legyen belőle.” Lehet, hogy a műalkotás ebben is, leginkább éppen ebben hasonlít az „élőre”. Azt lehetne mondani, hogy minden vers is arról „álmodik”, hogy kettő legyen belőle: az, ami, és az, amivé az olvasásban lesz; és voltaképpen mindig ez az utóbbi, ez a *más* lesz ő *maga*, azon kívül csak virtuális létezése van. A tánc — írás; a költészet — tánc; s mindkettő csak ebben a transzformációban lesz, csak ebben lehet saját maga. Az „opera aperta”, a

nyílt mű Umberto Eco által kifejtett elmélete a legmélyebb rétegében ezt jelenti.

„Egyet mondok, kettő lesz belőle”, így szól a magyar közmondás (Mallarmét és Umberto Ecót megelőzve), talán maga is már az élet (vagy az „élő”) alaptörvényét sejtítve. S a művészetét, az emberi gondolkodás egyik alapformáját? A vers mindenesetre mindig eleve „kettőt mond”: mindjárt a maga transzformációját — másokban. „Minden egyes embernek életszükségletévé válik minden más ember”, fogalmazza újra Marx gondolatát József Attila. A versnek eleve életszükséglete — egyetlen életlehetősége és létezmódja — az a *másik vers*, amelyé az olvasás transzformációjában válik; voltaképpen nem is létezik más, csak ez a *másik*. „Én — az valaki más”, mondja Rimbaud. A vers énje mindig ez a *más*.

Ez a *más* csupán másik oldala annak a *másságnak*, amelyet a nyelv és a költészet nyelve között észlelünk. A nyelv „második” használata, első és eredendő használata felől nézve, hibás vagy torz használatnak tűnik fel. Egy régebbi fejezetben már idéztük, hogy a rímet Roland Barthes „strukturális botrányként” határozta meg, tudniillik a köznapi nyelv strukturáját tekintve, amely ösztönösen ki akarja küszöbölni magából az összecsengéseket (mint ahogy erre törekszik még a művészi próza is, amely úgy akar hatni, mintha köznapi próza volna). A költészetnek a nyelvészetből kiinduló kutatói rendre a *deformáció* kifejezésével illetik magát a nyelv egész költői használatát. Lotz János *Általános metrikájában* ugyanúgy azt állítja, hogy „a verselés (...) a nyelv specifikus, átformált, vagy ha úgy tetszik, deformált használatát jelenti” (szerinte a vers innen is nyerte elnevezését, a latin *versus* „(el)térített” szóból), mint ahogy Tinjanov is: a versben „a jellemző tehát nem a szemantikai elem elmosódott vagy jelentéktelen volta, hanem a ritmus mozzanatának való *alárendeltsége*, vagyis *deformációja*”. Ingarden az irodalmi műben szereplő mondatok nem valódi, hanem „kvázi-ítéletéről”, „kvázi-tartalmazottságáról”, „kvázi-realizációjáról” szóló fejezetében „az irodalmi műben szereplő valamennyi mondatnak ezt a sajátos modifikációját...” fedezi fel: „Az irodalmi műalkotás egyetlen mondata sem valódi ítélet” (a szó logikai értelmében). S ezt a deformációt vagy modifikációt tételezi fel a Wellek és Warren által adott meghatározás is, amely szerint a versben a szavak mindegyike „egyszerre tárgy és jel, és olyan módon van felhasználva, amit semmilyen, a költészet számára külső rendszer nem láthat előre”; mikor maga a nyelv egyáltalán csak azáltal létezhet és töltheti be mindennapos kommunikációs feladatát, hogy *benne* a szavak használatának módja *előre látható*. „A művész feladata — mondja, talán a legkategorikusabb formában, Majakovszkij — úgy »torzítani« el a természetet, ahogyan az egyes művészek tudatában visszatükröződik.” (*A film megsemmisíti a „színházat”*: ez a színházművészet újjászületésének jele — 1913)

A VALÓSÁG ILLÚZIÓJA — AZ ILLÚZIÓ VALÓSÁGA

De ha mindez így van, s a versnek ebben a deformációban valósul meg létezmódja, *honnan tudjuk*, hogy a nyelv ezúttal deformált formában jelenik meg előttünk és akként kell tekintenünk? Miből tudjuk, hogy, ha verset olvasunk, azt versként kell olvasnunk? Ki-ki miért kezdi eleve versként olvasni a verset? A klasszikus művészetszemlélet, nagy általánosságban a *művészet mint illúzió* felfogásának alapján áll. Egy hallgatólagos öncsalás feltételezésével teszi látszólag magától értetődővé a művészettel való találkozás valójában problematikus mozzanatát. A művészetet mindenestül a természet utánzásának fogva fel — s nem tudatosítva a deformáció kikerülhetetlen tényét, amely nem csupán a nyelv deformációjaként, hanem a valóság szükségképpen deformációjaként is jelen van — az „olyan, mint” állapotát hajlandó — ez öncsalás árán — az „olyan” állapotával azonosítani. Nem vesz tudomást arról, hogy a legvalóságghűbben ábrázolt alma sem — alma, más az anyaga, a térbeli állapota és főként egészen más a szerepe. René Magritte egyik legismertebb festményével szellemesen demonstrálja minden kép (vagy vers) ez alapállapotát. A képen egyetlen pipa szupernaturális ábrázolását látjuk, s alatta a feliratot: „*Ez nem pipa!*” Már Kant azt a feladatot róta a művészetre — írja Lukács György a *Heidelbergi művészetfilozófia* II. részében —, hogy noha »tudatában vagyunk annak, hogy az művészet, de számunkra mégis természetnek« látsszék.” A modern művészetszemléletnek szükségképpen kellett kérdéssé tennie azt az illúziót, amelyet talán legelőször az illúzió par excellence művészetében, a színházban bolygatott meg. A modern színház megújító törekvései a század elejétől kezdve mind az illúzió-színház meghaladására irányulnak. Az irodalom csak jóval később jutott el ehhez az alapkérdéshez, amely egyik fő oldala a „mi a művészet?” kérdésnek. Az irodalmat az „írásra” kellett redukálni, az írást „nulla fokáig” kellett mintegy lehűteni, ahhoz, hogy kicsapódjon belőle a valóság illúziójának makacsul belekötődő anyaga, és megmaradjon, vizsgálhatóvá váljon az illúzió valósága, vagyis, hogy miben áll az a valóság, amely a művészetnek nem „természetként” való *látszata*, hanem *valóságos természete*. Azután, hogy Jakobson, Tinjanov, Sklovszkij és mások a húszas és harmincas évek fordulóján, és velük csaknem pontosan egyidőben József Attila, megalkotják az „irodalmisság” vagy „művészség” kategóriáját, mint a művészet „általános és állandó mozzanatát” (József Attila) vagy mint a költészet „funkcióját”, amely „*sui generis*, másra redukálhatatlan elem” (Jakobson), Roland Barthes lesz az, aki *Az írás nulla foka* című tanulmányában ezt a (ma véglegesen látszó) megoldást adja a kérdésre: „Az írói beszéd azt mondja, amit mond, de azonfölül azt is, hogy *irodalom*.” Minden irodalmi mű tartalmaz, minden „tartalmán”, mondanivalóján és elemén túl, illetve mindenfajta tartalmában, mondanivalójában és elemében bennefoglaltan, egy olyan kitapint-

hatatlan komponens, amely eleve és minden egyéb külső jelzés vagy útmutatás, minden külön (tipográfiai, kereskedelmi, irodalmi stb.) index nélkül az *irodalom* területére utalja. A deformáció magában hordozza a deformáció külön tudatát — mind az íróban, mind az olvasóban. Megszűnik tehát — felfogásunkban — az irodalom a valóság vagy a valóság az irodalom fedőszervének lenni, megszűnik mintegy az irodalom „illegalitása”, az a kölcsönös megegyezésen alapuló illúzió, aminek fenntartását Kant a művészet egyik feladatának tartotta.

Ez a tisztázás azonban egy további feladatot rótt az irodalomra. Azt, amit folytonos öndefiníciójának nevezhetnénk. Az irodalmi mű immár nemcsak azt mondja, hogy irodalom, hanem azt is — mindig újra —, hogy *mi az irodalom*, mi az irodalom *most* és ebben a megvalósulásában. Miután az irodalom elvesztette klasszikus kánonait, amelyek az új műveket már előre mintegy igazolták, sőt minősítették (versformájukat a tipográfiával, műfajukat sokszor magával a versformával stb. eleve megadva), a „szabad” versnek mindig újra igazolnia kell — a saját maga alkotta kánonnal vagy struktúrával — nemcsak értékét és érvényét, hanem pusztá válását is. Azt, hogy *miért* vagy *mitől* vers.

A hatvanas évek neo-avantgardjának egyik legmerészebb újtója, Denis Roche, *Eros énergumène* című verskötete előszavában írja: „... be kell ismernünk, hogy a költészet nincs tisztában a maga születésével, nincs tisztában a maga használatával, már nincs tisztában a maga tudományával és sosem volt tisztában a maga társadalmi létével. A modern költészetnek ezt a tudományos feladatot is részben magába kellett építenie. (Szinte) minden költeménynek újra kell próbálnia tisztázni ezeket az alapvető körülményeket, a maga létének, történetének, önismeretének és funkciójának természetét, s ha a költészet az „öntudat” műve, ahogy Lukács György tételezi, akkor azt lehet mondani, az új helyzetben a költészetnek, minden egyes költeménynek immár az *öntudat öntudatává* kell válnia. Ez hozza létre azt az irodalmi szituációt, amelyben a költészetnek magának a költészet tudományává kell válnia, a költészet tárgya az eddiginél sokkal nagyobb mértékben önmaga lesz. A modern költészet az ars poeticák költészete. Ezért is válhatott a két háború közötti európai költészet központi alakjává az a Valéry, aki — a kor másik központi alakjának, T. S. Eliotnak véleménye szerint — „minden költőnél mélyebben tanulmányozta saját szellemének versírás közbeni működését”, s magát a versírást mintegy feloldotta szellemének e versírás közbeni működésében. Egész költészete, amely a hallgatásba torkolt, s a hallgatásból indult ki újra, mint ahogy nem egy kritikusa feltárta, magát az ember költészetre való képességét s a költészet létrejöttének lehetőségét és módzatait teszi szinte egyetlen tárgyává. De úgy, hogy ezt a tárgyat az emberi érzékenység és intellektus teljes együttes mezejévé tágítja ki. Nem tudván beletörődni abba, hogy — mint az a költészet legutóbbi, a romantikában kicsúcsosodó folyamatában fokozatosan történt — az „öntu-

dat” e legközvetlenebb kifejezése mintegy *öntudatlanul* menjen végbe, hogy a líra egyben mintegy a „sacrificio dell’ intelletto” aktusa legyen; az intellektus feláldozása nélkül, sőt annak teljes latba vetésével kívánt eljutni a líráig, mint egy „*magamnál* csodálatosképpen felsőbbrendű ÉN” kifejezéséig.

Míndez, ha látszólagos „szegényedését” jelentette ki a költészetnek, semmiképpen nem a l’art pour l’art vonalában esik, éppen annak meghaladása és felszámolása. A modern költészet, ami a költészetben modern, az éppen a teljes szembefordulás a l’art pour l’art-ral. Szembefordulás, persze, ezzel is, amivel a l’art pour l’art-nak kellett szembefordulnia: a művészet kiszolgáltatottságával! A művészet autonómiájáért vívott harc — de úgy, hogy ez az autonómia visszaadja, vagy megadja a művészetnek a legteljesebb lehetőséget, amivel a társadalom életének része, szükséges és elmaradhatatlan része lehet. Mi mással kezdődik a modern költészet (nem történetében, hanem alapszemléletében), mint Lautréamont azóta annyit idézett mondásaival: „A költészet célja a gyakorlati igazság” és „a költészetet nem egyvalakinek, hanem mindenkinek kell művelnie”? A költészet nem a költészetért magáért akar létezni, de felismeri, hogy csakis *költészetként* való létezésében létezhet másért. Ha minél teljesebben betölti ama legbensőbb természetét, amiben leginkább tér el testvéreitől, politikától és tudománytól egyaránt. Ez pedig éppen a fentebb tárgyalt, az idővel szemben invariáns volta. A tudomány felfedezései az idővel elévülnek, a politikának, éppen a forradalmi politikának, folytonosan módosítania kell önmagát a gyakorlat szakadatlan próbájában. A költészet, mint ahogy Paul Celan mondja késői költészetének egyik darabjában, „visszavonhatatlan tanúság”. Ha igazán az, sem alakját, sem érvényét nem veszti. Éppen ezért kell önmagában mindinkább önmagává válnia, s leválasztania magát a saját képében megjelenő, lényegtől mégis idegen formáktól, azoktól, amelyeket Celan a „Gedicht” (»költemény«) szó helyébe képezett neologizmussal „Genicht”-ként jelöl meg. Nézzük (amennyire lehetséges lefordítani) az egész költeményt:

Elmaratva
beszéded sugárszelétől
az élmény tarkabarka fe-
csegése — az ezer-
nyelvű Én-
vers, a nemvers.

Ki-
sikálva,
szabad
az út az ember
formájú havon,

a vezeklés haván át, a
vendégváró
gleccserszobákhoz és -asztalokhoz.

Mélyen
az idő hasítékában,
az odvas
jégnél
ott vár lehellet kristálya,
visszavonhatatlan
tanúságod.

A költészet (a modern költészet által fel is ismert) lényege nem az, hogy nem tesz tanúságot az „életről”, hanem éppen az a „visszavonhatatlan tanúság”, amelyet tesz róla. Ezzel válik pótolhatatlanná az „élet”, a társadalom és tovább a társadalom küzdelmei számára is. És éppen ezt a visszavonhatatlan tanúságát *vonja vissza* az a fajta olvasási megítélési, használati mód, amely nem tanúsága sajátos egészében fogja fel, hanem annak visszavonható részeiben vagy rétegeiben.