

## KRLEŽA MŰVE NÉMELY FILOZÓFIAI VONATKOZÁSÁRÓL II.\*

DANKO GRLIČ

### II.

Ha egy gondolkodóból csúfot akarnak üzni, azzal sértegetik, hogy költő.

Krleža, 1942.

Heidegger tézise, amely szerint már a művészet lényegére vonatkozó kérdés feltételezi, hogy maga a művészet is kérdéssé vált, hogy valami-féle válságba jutott, hogy magában nem világítja be életünk lényeges útjait, és hogy ezek szerint a művészet igazságát csupán azért kutatjuk, mert nem vagyunk többé bizonyosak abban, hogy a művészet maga rendelkezik vele — ez a tétel, amely igazolt gyanakvást fejez ki a modern művészetekkel és az esztétikával szemben egyaránt, a fáradt európai értelmiségi tézise, akinek szeme előtt mindinkább végbemegy a művészet trónfosztása, amit a tudomány mind tehetetlenebbül és aggodalmaskodóbban röpköd körül, nem fogva fel természetesen egyáltalán, hogy a művészet kérdése ma, ebben az elembertelenedett világban nem csupán a művészi szándék vagy csak egyáltalán a művészet kérdése, hanem döntő kérdése a nyugati világ sorsának és a lehető emberi egzisztenciának is. Ám a különböző esztétikák kategoriális apparátusát — az esztétikákét, hogy a meumanni szótárral fejezzük ki magunkat, amelyek a művészetet „von oben” vagy „von unten” közelítik meg (ami sokkalta inkább emlékeztet valami erotikus, mint esztétikai beavatkozásra) — felcserélni hiedeggeri terminusokkal, mint amilyen az Igazság-lényeg-önmaga-állítása-a-műbe, nem jelenti bizonyos megközelítését a megfoghatatlan és megismételhetetlen alkotói anyagnak azon a módon, amely eléggé illene hozzá, hanem pusztán felcserélése egy elkopott apparátusnak egy másikkal, egy újjal, amelyik némileg kevésbé elhasznált, mint az előbbi, és amely, amíg a kerekei kissé kikopnak és analitikailag „bejáródnak”, valószínűleg ugyanarra a sorsra jut, mint esztétikai társnője. Mert bármennyire is

\* Folytatás az előző számunkból

igyekezzünk heideggeri aspektusból lehetővé tenni a műnek, hogy önmagáért beszéljen, ez a művészetfilozófia is, akárcsak a korábbi esztétikák, krónikusan abban a bajban szenved, hogy szakadatlanul nem művészi módra beszél a művészetéről, mert a művészet alkotás, a művészetelmélet vagy -filozófia pedig mindig többé-kevésbé post festum kontempláció marad az alkotásról, és mint ilyen, mindig reménytelenül kerengett az alkotás megközelítésének tulajdon nem alkotói keretei között.

Hogy az esztétikának nemcsak művészileg, hanem emberileg is mindig értékelenebbnek kell lennie a művészetnél, ismert már a klasszikus német filozófiában is, már e boldogtalan ún. filozófiai diszciplína fel lendülésének kezdetén, amely a kérődzők, a tompa agyvelők és a bel esprit-k szép számát táplálta. Kant kinyilvánította, hogy az esztétika nem lehet semmiféle tudomány sem, hogy ebben az a priori kategoriális sematizmus nem egyezhet maradéktalanul magával az anyaggal (amely állandóan kitér bármiféle fogalmakba való szubszumálások elől), úgyhogy a művészetben csupán az eszme szimbolikus egyezéséről és érzékelhetőségéről (ún. szimbolikus hipotipózisról) van szó. Ám ahogyan egyes gondolkodóknál általában épp azt tévesztik szem elől, ami a legértékesebb bennük, ugyanúgy ez a kanti lucidus tétel a neokantianizmus vérszegény változatain belül belefűlt azoknak a hatalmas könyveknek a tengerébe, amelyeket e königsbergai gondolkodóból vonnak ki, toldanak meg, és magyarázzák újra az unalmas gnoszeológiát és etikát még unalmasabb ezer oldalakon. Ekként Kant e figyelmeztetései megkerülésével az esztétika fokozatosan és kitartóan mint tudományos diszciplína épült ki, mint ösztönösen meghatározott kánon vagy mint „Schöngesteirer” és sznob módra beparfümözött blöff a ráérő szép diáklányok számára elragadtatott előadásokban vagy egész könyvtárakat megtöltő könyvekben. Baumgartenről Fechnerig, Taine-től Meumannig, Herbertről, Müller-Freienfelstől, Lipstől vagy Zimmermannról, Maximilian Beckig, Nikolai Hartmanig, Max Dessoirig, Etienne Souriau-ig, Franja Marković nemesúrig vagy dr. Marijan Tkalčić professzorig. Hogy a modernekről ne is beszéljünk (akik csak azáltal modernek, hogy napjainkban írnak, de kérdésselvetésük napjainkban is elavultabb, mint a két évszázaddal ezelőtti borongós német konzervatív szisztematikusoké), a „szerény” szemantikus, analitikus vagy szimbolikus esztétákról, akik minden elmúlt állapotot az esztétikában „mizerábilisnak” tüntetnek fel, csupán azért mert „a múltbeli esztétika ? filozófiához kötődött”. Szemben ezekkel az eddigi mizériás, filozofikus-elméledő sarlatánokkal, a „modern” szemantikai esztétika mint szemiotika „az esztétikai jelen természetét és alkalmas genézisét (!) vizsgálva, átmegy a szociális magatartás elméletébe vagy pedig az esztétikai tárgy és az esztétikai élmény feltételeinek fizikális (!) elemzésébe, és ezen az úton ismét tudományos, nem filozófiai jelleget kap”. „Komoly” tanulmányok íródnak ezekről és az ilyen fizikális elemzésekről és tudományos nyelvi parádékról. és ezt az egész

„esszencialistaellenes” vállalkozást pl. Philippe Minguet, Max Rieser, Arnold Isenberg, Thomas Munro, Lia Formigari, Pierre Raffa vagy Gilbert Ryle „értékes profilaxissá” (G. Morpurgo — Tagliabue) nyilvánítja, komoly tapasztalati kutatással! Úgy tűnik azonban, hogy ez az egész együttvéve csakugyan nem egyéb, mint ez alkalommal „szabatosabb” halmozása az „antimetafizikus”, az „antifilozofikus” tudományos esztétika fegyvertárából származó közönséges banalitásoknak\*, amely e „művészettudományból” kivette azt a kisszámú eddigi lucidus reflexiót és a művészire vonatkozó gondolatot, és exkluzíve, türelmetlenül kihirdetett dogmatikus kánonjaival felmorzsolta, széjjeltrancsírozta és véglegesen szétverte mindazt, ami a művészetben még valami jelét mutatta az életnek mindazok után a sikertelen, fájdalmas műtétek után, amelyeket a metafizikai-esztétikai bonckéssel végeztek rajta.

Ezzel az esztétikai tudománnyal ezer és ezer tonnaszámra telinyomtatott papiros csak újabb bizonyítékát képezte annak, miszerint Kantnak igaza volt, amikor kételyeiben homályosan megsejtette, hogy a művészettel mégsem szabad úgy bánni, mint a közönséges elméleti, sematikus megismerés tárgyával. Mert ha az esztétikának olyan ambíciói vannak, hogy kioktassa a művészetet afelől, miként kell festenie az „igazi” művészi alkotásnak (és amint tudománnyá kiáltja ki magát, létezik ilyen ambíciója, mert valamennyi tudományt — ellentétben a filozófiával és a művészettel — el lehet sajátítani), akkor mindigre szükségszerűen nevetéses marad megalomán követeléseiben, mert olyan valami, ami utólagos deskripcióval jön létre, és ezáltal csak a művészi halvány vetülete (amennyiben nem közönséges vele kapcsolatos fecsegő ékesszólás), és normákat akar előírni éppen annak a számára, aminek az árnyékában és amiből él. Egyszóval: a művészet sohasem válhat a tiszta tudomány ügyévé, mivel az alkotás egy fajtája, a tudás pedig nem jelent alkotást.

A művészet alapvető kérdése épp ezért nem is lehet holmi pedagógiai-tudományos eszközök és módszerek alkalmazásában, amelyeken belül mindig — Schelling szavai szerint — az esztétika neve alatt csupán szakácsnőknek való recepteket készítenek. Tulajdonképpen ezek az ún. nevelési és oktatási eszközök és feladatok épp ott szűnnek meg, ahol csupán elkezdődhetne az ember mint lény, amely önmagát alkotja meg és állítja fel személyiségként alkotásában, a műben, amely sohasem befejezett, adott, meghatározott, valami közönséges kiváltott készség, és nem is

\* Pl. az „érezni” szó különféle értelmének elemzése: „Érzem a meleg vizet” vagy „Érzem a zsebemben a gyufát” vagy „Az ellátott úgy érzi, mintha a kötél a nyakán lenne” vagy „Fáradtnak érzem magam” vagy „Kellemesen érzem magam”. Mindezekben a mondatokban, amelyek oly éles elméjűen mutatnak rá az érezni szó különböző jelentéseire, hogy végül diadalmasan feltárljon az esztétikailag releváns jelentés, úgy tűnik, hogy a nagyra becsült G. Ryle szem elől tévesztett egy jelentést: „Érzem, hogy ez az egész elviselhetlenül unalmas”.

lesz az, hanem teljességében nyitott és ismeretlen marad, ami mindig bátor nekivágást jelent a felfedezetlennek. Csak a mindenféle külső normáktól való szerencsés megszabadulás e pillanatában kell az embernek önmagáért — helyenként, igaz, azoknak az eszközöknek a segítségével, amelyeket az iskolailag szakosított tudás nyújt — mindig újra felfedeznie a tulajdon világát. A művészeti pedagógia, minden pedagógiai esztétika, sőt egyáltalán az esztétika is ezek szerint a legjobb esetben — és csak az individuális fejlődés meghatározott fokán — első előfeltétele lehet annak, hogy az individuum megtanulja felszabadítani önmagát, hogy megtanuljon megszabadulni mindenfajta sémától, minden pedagógiától és minden esztétikától. Az esztétika így, akárcsak a művészi anyag mindenfajta tudományos ismerete, tulajdonképpen valamennyi esztétika megszüntetésének prolegomenája lesz, ami egyetlen ésszerű célja és értelme lehetne. Semmiféle pedagógia vagy esztétika sem teheti lehetővé ugyanis azt valaki más számára, hogy művészileg alkotóvá váljék, tanulságok és okítások révén nem teheti lehetővé valaki számára az egész belső világ gazdaságának feltárását, amit a művészivel vívott pokoli harc rejt, mert ez annyira abszurd, mintha egyszerűen valaki más helyett élnénk vagy mintha valakit hivatalosan kijelölnének, hogy helyettünk vegye ki részét az élvezetekből, gyűljön, szeressen, vagy csak egyszerűen teljes, kész ember legyen, minden preokkupációval és törekvéssel — de helyettünk. A pedagógiai-esztétikai koncepciók közönséges szolgálatában — bármennyire is szabadelvűek is legyenek — vagy a valóság tényeinek pusztá regisztrálásában, másolásában, tükrözésében — a művészi alkotás sohasem lehetne igazi öröm, saját öröm a saját új mű iránti viszonylatban, a saját kezünk és elménk alkotása felett érzett öröm, mint képzeletünk, szeretetünk, értelmünk és akaratunk erejének bizonyítéka, mint egész emberi természetünk üzenete. Mert

... írni nem annyit jelent, mint leírni, sem átírni. Írni nem azt jelenti, hogy leírni az élet valóságát, mert ha az irodalmi értelemben vett írás a tények közönséges, egyszerű leírása volna, akkor valamennyi írók költő lenne. (Krleža, 1952.)

És ahogyan a műalkotás létrehozását nem lehet megtanulni, akként az maga nem is lehet tanulságos, okító, nem képezhet semmiféle sem szociális, sem erkölcsi előírást, amit szigorúan követni kellene. Mert ha a műalkotás csupán általánosságokat emel ki valami elvont, általánosan érvényes, lélekmentő tanulság céljából, akkor minden konkrét és egzisztenciális az irodalomban, vagy minden formai és érzékelhető a festészetben csak külső és fölösleges dísz, valami véletlen akcidencia a lényegbe, az általánosba, a programszerűbe oltva, úgyhogy a műalkotás ennek az eszmének, ennek a fogalmi-pedagógiaiinak a nyomására mint *művészi* unnyira elformátlanodik és elértéktelenedik, hogy közönséges iskolás sé-

mává, tettetett eszmeiséggé, katekizmussá, erkölcsi parancsolattá, igehirdetéssé lesz bizonyos általános témákról. Ezzel, természetesen, a forma és a tartalom többé nem szervesen egybeforrva mutatkozik, mint éiválaszthatatlan egész, mint az új művészi élete.

Csak a puszta esztétikai megmagyarázhatóság, mint leírás, mint kontempláció, mint regisztrálás, tagadásában, csak a megismételhetetlen emberi alkotói dimenziók elérésére tett erőfeszítésben, és nem abban, hogy leltárba vegyék a meglévő esztétikák valamelyik könyvelési rubrikájában, lehetséges valóban a művészi fenoménje megközelítésének értelmezése. Ám eddig az alkotói dimenzióig csak akkor lehet elhatolni, ha ez a megközelítés maga is eredendően alkotói módon történik, és ha magából a művészet lényegéből sarjadva szakadatlanul leküzdi és bensőjében minduntalan a saját lét- és személyes kérdésekként oldja meg a művészi kérdését.

Krleža életművének egésze — mind szépirodalmi művei, mind művészi-ileg ihletett esszéi és kritikái — egyikét képezi épp ennek az erőfeszítésnek az európai méretekben való legszerencsésebb és legkifejezőbb megvalósulásának, vagyis hogy a művészi megközelítése művészi módra történjen, előre kialakított konstrukciók és tudományos analízisek nélkül, amelyek mindig egyszerűsítenek, s ezzel megcsonkítják és ignorálják azt az intim módon emberi, feltartóztathatatlan és eleven törekvést a művészi után.

Az esztétikai-pedagógiai előadás és a művészi alkotás közötti viszonyt Krleža igen pregnánsan fejezte ki egy korai, Ljuba Wiesnerről (1927-ben) írott esszéjében:

Még egyetlenegy vak sem vált látóvá azért, hogy előadásokat hallgatott a szem anatómiájáról vagy az optikai elemzésről. És az optikai elemzés a látás esetében megfelel a költői mesterség elemzésének.

Krleža opusa ismerőjének — amennyiben a legcsekélyebb érzékenységgel is rendelkezik ez anyag iránt — valóban el kellene csodálkoznia azon, hogy ez az író mekkora érzékenységgel és belső áttekintéssel, mekkora autentikus művészi beleéléssel és kicsoda alkotói szómagiával hatolt be közvetlenül a művészet különböző területeire. Emlékezzünk csak a színeknek és az illatoknak arra a skálájára, azokra az elhaló csöndekere, ringásokra és félhomályokra, arra a „fehér, sületlen, haskos, köldökös asszonyi kenyérre”, azokra a bugyogásokra, az „érett nyári éjszaka zöld, villogó kelméire”, azokra a sárga és kobaltkék terekre, amelyeken belül oly festőien eredendő módra rajzolta meg egy elveszett festő arcképét, aki „nem tartozik egyetlen festői stílushoz, irányzathoz, sem iskolához”, és akinek a kifejezésre való eruptív törekvésében nem elegendők magukban a festészet eszközei:

Amikor ez a vásznon való beszéd túlságosan kötődik a festői eszközök egyoldalúságához! Amikor lehetetlen megfesteni a hangokat és az illatokat, a képek viszont tökéletes megvalósultságukban elképzelhetetlenek hangok és illatok nélkül!

Ez a megtépázott, beteg, elveszett festő állandóan magában hordja, megoldhatatlan személyes problémaként, mint mephisztopelészi kérdést, a festői mesterség értelmének és értékének és egyáltalán a festészet küldetésének a kérdését, mert ebben a mézárásoktól megtizedelt és tompa világban, a Jože Podravec kocsis és a vidéki bordélyházak világában minek nekünk a festészet, amikor „a nőstények is szörmékről és szelyemarisnyákról álmodoznak, és nem festményekről”, amikor minden értelmetlen és megváltoztathatatlan a maga folyamatos értelmetlenségében.

Ezt a kérdést a festészet szükségességéről vagy szükségtelenségéről más szempontból, vagyis mint korszerű kérdését egy technifikálódott kalkuátóri milieu humanizálása szükségességének vagy fölöslegességének, ami na oly szuverénül uralkodik e mérnökieken kvantitatív atomvilágban, kérdést, mint egyikét az ember humanizálódása, a teljes értelmetlenség pereméről való minőségi visszafordulása lényeges kérdéseinek a humánumból, érezte meg Krleža prófétai módra régen, még az amerikai és európai modern civilizáció egzaktan tudományos és gépi örületének teljes elhatalmasodása előtt, amely feltartóztathatatlanul megőrölte maga előtt minden öröknyet, és amelynek fülsiketítő recsegésében és dobolásában minden nűvészi erőfeszítés szükségtelenné, idillikussá és romantikus rajongássá válik, amit még a legjobb esetben szórakoztató és feledtető játékként lehet kezelni. *On les tolère comme les bordels* — mondták egyszer a franciaországi tudományos intézményekre. Ez a festészet helyzete a modern világban. Ám ha megmarad e mérnökiek világ puszta regisztrálásának és ükrözésének a szintjén, és amennyiben megbékél vele, és csupán elvontmérnökiek konstrukciója vagy jóindulatú dekorálója lesz, akkor is szükségtelen marad, még azoknak a gépeknek és az emberi lelkek mérnökiek szemszögéből is. A Georg Groszról szóló esszében Krleža ezt írja: A festészet napjainkra tehát lassanként elveszítette célját.” (...) „A konstruktivista festő minden tekintetben elmarad a valódi konstruktivista mérnök vagy építész mögött. A festészet elmarad a technika mögött.”

És mégis! A kor, a divat, a gépek, az összegyűrt és elembertelenedett agy halhidegségű egzisztenciák ellenére Krleža művész marad. Filipatinovicz alakjában valósul meg festői credójának minden mélysége, yugtalansága és lázas kutatása az autentikus művész után. Krleža e stótt nagyon ötletesen festői módra festi meg, és a Latinoviczra vonatkozó reflexiók szinte egyedülálló dokumentumai a kép szavakká való átoztatása lehetőségének, az igazi festészet irodalmivá való átoformálásának, a színek hangokká való átoalkításának lehetőségének, de akként, egy ez ne legyen egyszerű irodalmi-esztétikai és verbális meditáció, ha-

nem valós, tevékeny, úgyszólván igazi, szó szerinti festés, amelynek során mintha látnánk a palettát is, a vásznat is meg a mester kezét is:

Mert: miként volna lehetséges, hogy mindezeket a szétáradó szagokat, a fűrészpórét, a benzinét, az olajét, a porét, a füstét, a bagóét, a glicerint és a légtömlőkét abban a zsvajban és köhécselésben festeni meg, azokban a pillanatnyi, megfoghatatlanul ülepedő csöndekben, ahol nem hallatszik sem a gumikürt hangja, sem a villamos csöngetése, és mintha az egész város megtorpant és megállapodott volna egy beteg cipőjének talpa alatt, aki vonsozolja halott lábbelijét az aszfalton, és nem hallatszik semmi más abban a pillanatban, csupán az, hogy a beteg húzza szakadt cipőjét a járdán.

Ezek a hangok és illatok, ezek a titokzatos színes és ülepedő csöndek festészeti szempontból még impresszívebb módon kerülnek fel vázlatként egy másik vásznonra: a színhely egy provinciális bordélyház. Úgy tűnik, valóban igazolt feltenni a kérdést, hogy vajon valaha is leírták-e szavakkal egy mesteri képet ennyire festőien, vajon valaha is rögzítettek-e egy eseményt ennyire költőien, és vajon valaha is, kivéve a színek nagy francia varázslói ihletének csúcsait, megvalósítottak-e festészetileg ilyen impresszív képzőművészeti anyagot:

Kisasszonyok! Hol van régmúlt ideje a különös kisasszonytitkoknak és annak a fehér, sületlen, haskos, köldökös asszonyi kenyérnek?

Ekként ül Filip Joža Podravec ruganyos ülésén, és beleveszik gondolataiba, hogy konkrét lehetőséget találjon arra, hogyan kellene ezt a motívumot festőileg megoldani.

Fekete-fehérben?

Túlságosan gyöngé. Túlságosan egyoldalú. Ennél a régmúlt eseménynél a fő megvilágításban az a romlott, sületlen, felfuvalkodott, hatalmas valami volt, az a titokzatos asszonyi valami, amit Toulouse-Lautrec-osan kellene adni, de mégis befutja valami különleges, egészségtelen fénye a hervadt bőrnek. Annak a hasnak keresztül kellett volna folynia a vásznon, egészen rothadt, folyékony állapotban, akár a túlérett camembert, és ezt nem lenne szabad úgy hozni, mint egy bordélyházi részlet képét: annak a hasnak fáradtnak, óriásinak kell lennie, egy öreg, megkínzott szülő asszony, komoly, szomorú, leromlott nő hasának, aki megszűnt kaptoli kisasszony lenni, hanem jelképe képlete annak az állapotnak, amelyben a modern nő él, elrejtve, akár a gyermeki sanctuarium, leköpve, akár a köpöcsésze, amelytől még egy Joža Podravec is undorodik. A köré az ágy köré oda kellene csavarni a titkos, lángoló bujaság valamennyi láthatatlan fátylát, az ártatlan félelem és valami bejelentetlen, természetfelettre való várakozás minden iszonyatát, ott pedig a hideg félhomály, amely savanykása

az ecetre szaglik! A női has volna a téma, de teljesen nyitott téma, veszélyes: a női meztelenség témája, amit egyszer szemérmetlenül, valódián kellene rögzíteni, a legérzékibb rajongásokkal, különleges, leplezetlen alárajzolásával a testiségnek: egy fehér, moztalan testet kellene festeni, morbidan, eszelősen, perverzül, mint a rettenet, a nyugtalan-ság, a láz, a fiatalkori iszonyat, a sötétség, a bűz, a savanyú dunyhák, a gyorsforraló és a piszkos csészék, amelyekben elázott a zsemle, megvilágításába mártott torzót, miközben egy kelleetlen zöld légy döng a sötétben, és verdesi szárnyával a tükröt.

Ezt a nagyobb részletet azért idéztük, hogy ezekben a jegyzetekben is nemcsak mint eleven tagadása maradjon meg a külső, dekoratív, általános frázispufogatásnak a festészet didaktikus és erkölcsi komponenseiről vagy esztétikai sémákba való beszorításáról, ami évtizedek óta tart már az európai és a hazai képzőművészeti kritikában, hanem mint igazolása is annak a tételnek, hogy a művészetről érdemlegesen csak művészien lehet írni.

Festészeti szempontból közelíteni meg a festészetet (Filip Latinovicz, Grosz, Goya, Račić, Becić, Hegedušić), lírai muzikális módon a zenét (Bach, Bartók, Chopin és a hegedűről szóló fejezet a *Zászlókban*), plasztikusan, tapintható-érzéketesen, belső érzékkel az eszmei struktúra és a mű értéke iránt, a szobrászator (Michelangelo, Rodin, Meštrović), a költészetet meg költőien (Wiesner, Petőfi, Laske-Schüler, Rilke) — ez az a jelszó, amit Krleža védelmez, nem valami doktrinér esztétikai okokból, hanem mint olyan művész, aki érzi minden egyes művészet pulzusát, akárcsak a saját ütőerét, és aki ehhez a művészhez nem akar hűtlen lenni, nem akarja degradálni szociologizáló frázisokkal vagy beszorítani egy esztétikai-filozófiai Prokrusztész-ágyba. Ez, természetesen, nem azt jelenti, hogy Krleža nem hatol be a szociális, általános kulturális ambiensbe és klímába, amelyben az egyes művészi alkotás létrejön, hogy összehasonlító reflexiók egész sorával nem helyezi el a művet az általános európai áramlatokban (pl. a Kranjčevićről szóló esszé) és hogy nem teljesen világos és határozott szociális irányzatosságában. Akkor azonban mindig tudatában van annak, hogy társadalmi viszonylatokról beszél és hogy a műalkotást a maga teljességében és személyességében nem lehet kizárólag gazdasági, társadalmi vagy eszmei-politikai korrelációkra csökkenteni, amelyekből kialakult és egyedül ki tudott alakulni.

Ezért Krležának, mint az egyetlen való baloldali kritikusnak, következetesen védelmezve a művészt a művészetben, már korán síkra kellett szállnia a dogmatikus szocrealista közhelyek ellen, amelyek a harkovi irodalmi kongresszustól Zsdanovig és egyes kortárs epigonokig meg agit-propos káplánokig tartanak, és az inercia meg az elmebeli restség miatt mint egyedül üdvözítő, legszentebb képleteket írják elő őket a haladó irodalom, festészet, zene és szobrászat számára, és amelyeknek a nevé-

ben legújabb, kínai változatuk értelmében a valósággal való szorosabb kapcsolat kialakítása céljából, meg hogy a valóság jobban „áthassa” őket, az írókat különböző iparágakba rendelik (a vegyiparba 55, a szövegiiparba 40, az építőiparba 70, a fémkohászatba 120 író került, 85 pedig a könnyűipar különböző ágazataiba, személyes vonzalom és szabad\* elhatározás szerint).

Krleža azonban erélyesen képviselve az őszinte, az alakítatlan és az irányítatlan, tehát a szabad művészi alkotás téziséét (mind az 1952. évi ljubljanai beszámolójában, mind egész sor háború előtti és utáni szövegében) nagyon határozottan felemelte a szavát azok ellen az önjelölt és istenadta bírások ellen, akik e szabadság nevében a saját penészes, reakciós politikai elméleteiket akarják beszivároztatni. Mert az ilyen tézisek érvényesülése gyakorlatilag a valódi alkotói szabadság megszüntetését jelentené. A szocialista szabadság homlokegyenest ellentétes a kaptoli vagy a nemzetisoviniszta „szabadsággal”, amelyen belül a művészet területén is mindig történtek (és helyenként valami „érthető” módosulásokkal ma is történnek) kísérletek arra, hogy az esztétikai szabadság cégére alatt teljes fejlődési lehetőséget nyújtsanak épp azoknak az erőknél és egyéneknek, akik mindig is szervileg gyűlölték a szabadságot.

A művészeti irányzatosság körül éveken át folytatott vitában gyakran meddőn elnyújtva és téves vágányon zajlott az álproblémák feltárása: mert hogyan hasson valami művészileg bárkire, ilyen vagy olyan mértékben, ebben vagy abban az irányban, amikor az első előfeltételnek, valamennyi értelmes törekvés *conditio sine qua non*-jának sem tesz eleget, ez pedig, amit ma már egyes, annak idején nagyon ortodox dogmatikusok is belátnak, a legegyszerűbben abban van kimondva, hogy a művészet legyen egyszerűen csak művészet, és ne frázis, reklámlakát, intellektuális vákuum, didaktikus gyötetés, a művészi tehetségtelen zsarnokainak leckéztetése, ami senkit semmiről sem tud meggyőzni, vagyis hogy legyen „eleven hatóereje”, „őszinte és meggyőző, egyszóval megélt mondandója”.

Krleža sokkalta korábban írta ezt annál, mielőtt ennek a művészetre vonatkozó alapvető feltevésnek a helyességéről meggyőződött volna a mindenáron való propagandairányzat tézisének nagyszámú és valamikor nagy hangú képviselője:

A költők, irányzatosan írva, nagy szociális irányzatú irodalmat hoznak létre, amelyet senki sem von kétségbe, de a fűzfapoéták ugyanezzel az irányzatossággal írva fűzfapoézist hoznak létre. Az

\* Ez a szabadságnak ugyanaz a fajtája, amelynek értelmében, a kínai étkezésekben nemrégtről fogva az étkezők saját hajlamaik szerint, tehát szabadon, nem pedig érkezésük sorrendjében foglalhatnak maguknak ebédkor asztalt.

irányzatosság talán mindkét esetben ugyanaz, de a művészi, azaz a költői eredmény semmiképpen sem, mert nem lehet az irányzatosság, amelyet senki sem tagad, esetenlül, ügyetlenül és provinciálisan falsul, dilettáns, barbár, diluviális módra fejezzék ki, tehát ostobán és nevetségesen, hanem az, hogy az az irányzatosság lehetőség szerint mégis többé-kevésbé minél meggyőzőbben, tehát minél őszintébben valósuljon meg, tekintettel arra, hogy az igazi és meggyőző és őszinte irodalomnak nem kell rossz csepürágóként alakítania.

Emiatt a művészetre és a művészire vonatkozó néhány alapvető igazság miatt Krležát hosszú és heves viták során még a szellem arisztokratájának is kikiáltották, olyan lírikusnak, aki mindenre sub specie aeternitatis néz, az úgynevezett abszolút líra, az *an sich* líra védelmezőjének, amely felülemelkedik a plebejus világon, és sokan a legkonokabb dogmatikusok közül így egyszerűen, gyors eljárással megfélemedtek a legplebejusabb lapok ezreiről, amelyek a legvilágosabban szociális irányzatosságúak azok között, amelyeket valaha is írtak irodalmunkban. Ezért elítélték, és még ma is, nyíltabb vagy burkoltabb formában elárasztják azokkal a díszítőjelzőkkel, amelyekkel évtizedeken keresztül epébe mártott tollal áldották a kaptoli Maraković-féle firkász majmokat.

Miután a dogmatikusok sértő hallgatása vagy káromlása vette körül, a jobboldali értelmiségiek vagy az objektív szaktekintélynek számító ordinárius fejek pedig mardosva meggyűlöltek, Krležát *mint korunk és az ország gondolkodóját és filozófusát* elfeledték, persze, teljesen. Ezek a tudományos ítések mindig is komolytalannak és szakszerűtlennek, szinte ignoránsnak tekintették, vagy a legjobb esetben, nem is sejtve, hogy mekkora szolgálatot tesznek neki, „csupán” költőnek kiáltották ki. Mert azzal „sérteni meg” a gondolkodót, hogy költő, kedvenc eljárás a filozófiában és a szociológiában azoktól az időktől kezdve, amióta megalkították az első katedrákat, egészen a tudományos és agitpropos mindentudók megjelenéséig. Ám ezek a tudományos esperesek és mindentuók, akik mindent tudnak, mégsem tudnak és sohasem is fognak tudni az eredendő emberi rajongásról, nem tudnak a megismerő és a művészi szenvedélyről sem, és vakon bámulnak azokra a világítótornyokra, amelyek „az emberi ész strázsáján” állnak, és amelyek a sötétben s a kínos, hajótöréses időkben, amikor az esztétikai, az irodalmi, a filozófiai és a tudományos iránytűje megzavarodva remegett, utat mutattak a ködből és a kiúttalanságból azoknak az elveszett és ihletett egyéneknek, akiket Nietzsche költői víziójában hajótörötteknek nevezett:

„Lángnyelvként lobogni a magas árbocokon: kevéske fény ez ugyan, de mégis nagy vigasz az elveszett hajóknak és a hajótörötteknek.”