

Tradíció és egyéni tehetség

T. S. Eliot

Az angol irodalomban ritkán beszélünk tradícióról, inkább csak olyankor emlegetjük, ha hiánya miatt valakit elmarasztalunk. Nem utalhatunk „a tradícióra”, vagy „egy bizonyos tradícióra”; ezt a szót legfőljebb jelzőként használhatjuk, ha azt mondjuk, hogy Ezésez költészete „tradicionális”, sőt — „túl tradicionális”. Egyébként a szó ritkán fordul elő, hacsak nem megrovó értelemben. Lehet ugyan enyhén jóváhagyó értelemben is használni, amely esetben az így megdicsért mű valamely tetszetősen helyreállított műemlékkel hozható kapcsolatba. Az angol fül aligha érzi jóhangzásúnak ezt a szót anélkül, hogy utalás történe a régészeti bizalomgerjesztő tudományára.

Az bizonyos, hogy a szó aligha fordul elő élő vagy holt írókról írt értékeléseinkben. Minden nemzetnek, minden fajnak megvan a maga — nemcsak alkotó, de kritikai — gondolkodásmódja, és hajlamosabb elfeledkezni kritikai módszereinek hiányosságairól és korlátairól, mint alkotó géniuszának tökéletlenségeiről. A francia nyelven kinyomatott kritika-irodalom roppant tömege alapján ismerjük, vagy azt hisszük, hogy ismerjük a franciák kritikai módszerét és jellegzetességeit, ám egyetlen következtetésünk az (hisz mi, angolok, oly kevéssé vagyunk tudatosak), hogy a franciák „kritikusabbak”, mint mi, néha még kissé kérkedünk is ezzel a ténnyel, mintha ez bennünket spontánabbakká tenne a franciáknál. Lehetséges, hogy valóban ez a helyzet; de nem szabad elfelejtenünk, hogy a kritika oly elkerülhetetlenül szükséges, mint a lélegzetvétel, s hogy nem veszünk erényeinkből, ha hangot adunk annak, ami egy könyv olvasása közben megfordul a fejünkben és emócióra készítet, ha saját elménk kritikai működését kritizáljuk.

Eközben fény derülhet — a többi közt — arra a tényre is, hogy amikor egy költőt dicsérünk, művének rendszerint azokat a vonásait hangsúlyozzuk, amelyekben legkevésbé emlékeztet más költőkre. Ezekben a vonásokban, a mű e részleteiben véljük megtalálni azt, ami a költőben egyéni, azaz sajátosan lényeges. Elégedetten izlelgetjük a különbséget, mely a költőt elődeitől különösen közvetlen elődeitől elválasztja; keresünk valamit, amit kiemelhetünk a mű egészéből, hogy különállásában élvezhessük. Ha viszont egy költőhöz a fenti előítélet nélkül közeledünk, nemegyszer az a benyomásunk, hogy művének nemcsak a legjobb, de a legegényebb részei éppen azok, ahol költőnk ősei, a holt költők a legerőteljesebben jelentik halhatatlanságukat. S hadd tegyem hozzá — nem a serdülőkor hatásokra fogékony időszakáról, hanem a teljes érettség idejéről beszélek.

De ha a tradíció, az utókorra hagyományozás egyetlen formája a bennünket közvetlenül megelőző nemzedék utánzásából, vagy e nemzedék eredményeihez való vak és elfogódott ragaszkodásból áll, jobb, ha mindenkit eltanácsolunk ettől a „tradíciótól”. Mint ahogy gyakran láthattuk, az ilyen vékonyan csörgedező áramlatok eltűnnek a homokban; különben pedig az újdonság jobb az ismétlésnél. A tradíció ennél sokkal nagyobb jelentőségű dolog. Nem lehet örökölni, s aki igényt tart rá, csak kemény küzdelem árán szerezheti meg magának. A tradícióhoz elsősorban hozzátartozik egy bizonyos történelmi érzék, amelyet szinte nélkülözhetetlennek kell neveznünk mindenki számára, aki huszonötödik életévén túl is költő akar maradni; s ez a történelmi érzék feltételezi a múltnak nemcsak múlt-voltában, hanem jelenében való érzékelését is. Ez a történelmi érzék kényszeríti az embert arra, hogy úgy írjon, mintha nemcsak a saját nemzedéke lenne a vérében, hanem az egész európai irodalom Homérosztól napjainkig, azzal az érzéssel, hogy ez és ezen belül az illető saját népének a teljes irodalma egyidejűleg létezik és harmonikus rendet alkot. Ez a történelmi érzék, az időtlen és az időhöz-kötött, valamint a kettő együttes érzékelése teszi az író-t (a szó igazi értelmében) tradicionálissá. S ugyanakkor ez az, ami a legélesebben tudatosítja az íróval az időben elfoglalt helyét, saját jelenkorúságát.

Nincs költő, nincs művész, akinek teljes értelme volna egymagában. Jelentőségének, szerepének méltatása voltaképpen a halott költőkhöz és művészekhez való viszonyának a méltatása. Önmagában nem is értékelhető; a kontraszt és az arányítás kedvéért a halottak közé kell állítanunk. Ezzel, érzésem szerint, nem csupán az irodalomtörténeti: az esztétikai kritika elve is érvényesül. A művész alkalmazkodása, beilleszkedése nem egyoldalú; amikor egy új műalkotás jön létre, ugyanaz történik vele, mint ami ugyanakkor az összes korábban keletkezett műalkotással. Az előzőleg már létező remekművek egymás között eszményi rendet alkotnak, amely azonban az új (a valóban új) mű bemutatkozásával módosul, megváltozik. Minthogy ez a rend teljes már az új mű megjelenése előtt, hogy továbbra is, az újdonság felbukkanása után is az maradjon, *egészének* kell, bármely csekély mértékben, megváltoznia, hogy aztán minden egyes műalkotás viszonyai, arányai és értékei a művek összességéhez igazodva újrendeződjének — így illeszkedik egymáshoz a régi és az új. Aki elfogadta az ily módon elképzelt rendet, mint az európai és az angol irodalom formáját, nem találja majd ter-

mészetellenesnek azt a gondolatot, hogy a jelennek alakítania kell a múltat annyiban, amennyiben a múlt irányítja a jelent. És a költő, aki ezt felismerte, tudatában van az előtte tornyosuló nehézségeknek, érzi a reá nehezedő felelősség súlyát.

Bizonyos értelemben azzal is tisztában van, hogy elkerülhetetlenül a múlt mércéjével kell megmértenie. Ez megmérés kell hogy legyen, s nem megcsonkítás; nem annak a megítélése, felér-e a művész a halottakkal, jobb vagy rosszabb-e náluk; s nem szabad, hogy mércéül a holt kritikusok kánonjai szolgáljanak. A helyesen alkotott ítélet összehasonlítás lesz, két dolog egymással való megmérése. A régivel való pusztá egyezés az új mű számára valójában egyáltalán nem jelentene illeszkedést — nem lenne új, s így nem is lehetne műalkotás. Mi nem is pontosan azt állítjuk, hogy az új azért értékesebb a réginél, mert beleillik a rendbe, de beilleszkedése értékpróba — igaz, csak lassan és óvatosan alkalmazható próba, hisz nincsenek, akik tévedhetetlenül el tudnák dönteni, mi illeszkedik, s mi nem. Azt mondjuk tehát: illeszkedni látszik, s talán egyéni, vagy egyéninek látszik, s meglehet, illik a rendbe; az viszont kevésbé valószínű, hogy az egyik a másik nélkül fordulna elő.

Hogy érthetőbb módon világítsuk meg a költőnek a múlthoz való viszonyát, a költő nem fogadhatja el a múltat válogatás nélkül, egyetlen alakatlan tömegben, de nem is alapozhatja magát teljesen egy vagy két költő iránt érzett személyes elragadtatására, s nem építhet kizárólagosan egy kor költészetére, amelyet jobban szeret más korokénál. Az elsőnek említett magatartás megengedhetetlen, a második a fiatalok egyik fontos élménye, a harmadik pedig kellemes és kívánatos többletet ad. A költőnek jól kell ismernie kora főáramlatát, amely nem mindig a legkiemelkedőbb tekintélyek műveiben folyik. Feltétlenül tudatában kell lennie annak a nyilvánvaló ténynek, hogy a művészet nem tökéletesedik, de a művész anyaga változik. Tudnia kell továbbá azt, hogy Európa szelleme — szülőföldjének szelleme — a régiről idővel megtanulja, hogy sokkal fontosabb egyéni értelménél — változik, s hogy ez a változás olyan fejlődés, amely semmit sem hagy el *en route*, amely nem teszi elavulttá sem Shakespeare-t, sem Homéroszt, de még a Dordogne vidéki barlangok művészeit sem. Meg kell értenie, hogy ez a fejlődés, amely talán kifinomodás, de feltétlenül bonyolultabbá válás, a művész szempontjából nem jelent haladást. Meglehet, még a pszichológus szempontjából sem tekinthető haladásnak, vagy legalábbis nem akkora haladásnak, mint képzeljük; végső fokon talán csak a közgazdaság és a gépi technika bonyolultabbá válásáról van szó. Jelen és múlt között azonban van egy nagy különbség: a tudatos jelen a múlt egy olyan fokú és jellegű érzékelése és tudatosítása, amelyre a múlt ön-tudata képtelen.

Valaki azt mondta: „A halott írók messze vannak tőlünk, mert mi annnyival többet *tudunk*, mint ők tudtak”. Pontosan így van — mi őket is tudjuk.

El vagyok készülve egy szokásos ellenvetésre, amely a költői mesterségről alkotott programom egy bizonyos tétele ellen irányul. Azzal vádolnak, hogy elméletem nevetségesen sok erudíciót (tudálékosságot) kíván meg, s hogy bármely nemzet klasszikus poétáinak az életére utalva, ez a követelmény elvethető. A nyomaték kedvéért még azt is

hozzáteszik, hogy a sok tanulás eltompítja és megrontja a költői érzékenységet. Bár továbbra is az a véleményünk, hogy a költőnek kell annyit tudnia, amennyi nem árt meg szükséges fogékonyságának és szükséges lustaságának, nem szabad a tudás fogalmát arra korlátozunk ami haszonnal alkalmazható vizsgákon, társaságban, vagy a nyilvánosság más, még hatásvadászóbb formáiban. Van, aki valósággal magába issza a tudást, de a lassúbb felfogásúaknak meg kell érte izzadniuk. Shakespeare több lényeges történelmet tanult Plutarhoszból, mint a legtöbb ember tanulna a British Museum egész könyvtárából. Csupán egy feltételhez ragaszkodunk: a költőnek ki kell fejlesztenie múlt-tudatát, illetve szert kell rá tennie, s pályája során mindvégig fejlesztenie kell ezt a képességét.

Ez voltaképpen nem más, mint önmaga — az adott időpontban létező önmaga — folytonos átadása valaminek, ami nála értékesebb. A művész szüntelen önfeláldozáson, a személyiség szüntelen kioltásán át fejlődik.

Nem marad más hátra mint hogy meghatározzuk a deperszonalizáció folyamatát a tradíció értelméhez viszonyítva. Úgy is mondhatnánk, a művészet ezen az elszemélytelenedésen át válik hasonlóvá a tudományhoz. Kérem az olvasót, gondoljon arra az analógiaként alkalmazható folyamatra, ami akkor megy végbe, ha egy vékonyra vágott platinadarabot, oxigént és kéndioxidot tartalmazó edénybe vezetünk be.

II.

A becsületes kritika és a fogékony értékelés nem a költőre; magára a költői műre kell hogy irányuljon. Ha a lapok kritikusaik zavaros zsvajára és a nagyközönség ezt ismételtető morájára figyelünk, egész sor költő nevét hallhatjuk; ha azonban nem protokollszerű tájékoztatásra, hanem élvezhető költészetre van igényünk, ebből a forrásból aligha kapunk jó verset. Megpróbáltam kimutatni annak a fontosságát, hogy a verset más költők verseihez viszonyítsuk, s azt ajánlottam, fogadjunk el egy egyetemes koncepciót, amely felöleli a minden időkből írt költészet ma is élő egészét. A költészet e Személytelen Elméletének másik aspektusa a vers viszonya a szerzőhöz. Egy kémiai analógia alkalmazásával utaltam arra, hogy az érett költő nem „személyiségében” különbözik az éretlen költőtől, még csak nem is abban, hogy feltétlenül érdekesebb, vagy „több mondandója van” amannál, hanem abban, hogy elméje tökéletesebb, kifinomultabb műszer, olyan közeg, melyben különleges, vagy igen különböző érzések léphetnek egymással új kombinációkra.

Analógiának a katalizátort hoztam föl. Amikor a fentebb említett két gáz egy platinaszál jelenlétében keveredik, kénsavat alkot. Ez a kombináció csak platina jelenlétében történhet; mindazonáltal az újonnan keletkezett savban nyoma sincs platinának, s látszólag nem változott maga a platinaszál sem: semleges maradt, passzív, megmásíthatlan. Ez a platinaszál a költő elméje. Az alkotás folyamatában ez támaszkodhat részben, vagy akár kizárólagosan is szemiélyes élményekre; de

minél tökéletesebb a költő, annál inkább elkülönül benne a szenvedő ember az alkotó elmétől, annál tökéletesebben emészti meg és alakítja át az értelem az anyagi lényegű szenvedélyeket.

Észre fogják venni, hogy az élmény, amelynek elemei az átalakító katalizátor hatáskörébe kerülnek, két részből tevődik össze: indulatokból (emóciókból) és érzésekből. A műalkotás élvezete olyan élményt nyújt, amely teljességgel különbözik minden, nem művészet által kiváltott élménytől. A hatás alapulhat egy indulaton vagy több indulat kombinációján, s ehhez különféle érzéseket lehet hozzáadni (amelyek az író számára bizonyos szavakban, kifejezésekben vagy képekben jelennek) a végső hatás kedvéért. De nagy költészetet lehet írni anélkül is, hogy bármely emóciót közvetlenül alkalmaznánk: csupán érzésekkel. A *Pokol XV.* Cantója (Brunetto Latini) nem más mint a helyzetből egyenesen következő indulat fokozása, de a hatást — amely oly egységes, mint bármely más műalkotásban — a költő a részletek nagyarányú összetettségével éri el. Az utolsó négy sor élénk vetít egy képet, s egy érzést, amely a képhez tartozik, amely „magától jött”, azaz nem egyszerűen a megelőző sorokból fejlődött ki, hanem valószínűleg a költő elméjében lappangott, függött mindaddig, amíg a megfelelő kombináció, amelyhez hozzátehetette, el nem érkezett. A költő elméje voltaképpen egyetlen roppant raktár, amelyben számtalan érzést, kifejezést és képet hord be és halmoz fel, mindaddig amíg a részecskék, amelyek egyesülhetnek, hogy egy új összetételt alkossanak, egybe nem gyűltek.

Ha összehasonlítunk néhány jellemző részletet a legnagyobb költők műveiből, kiténik, mennyifajta kombináció lehetséges, továbbá, hogy mennyire célt téveszt minden, a „fennköltség” féletikus kritériumával operáló kritika. Nem az indulatok, az alkotóelemek „ereje”, intenzitása, hanem az alkotó folyamat hőfoka, intenzitása, mondhatnánk, a nyomás, amely alatt az új vegyület létrejön, számít csak igazán. Paolo és Francesca epizódja egy meghatározott emócióra épül, de az epizód költői intenzitása teljességgel különbözik az elképzelt élmény intenzitásától, amelyről fogalmat igyekszik adni. Továbbá ez az epizód nem kelt erősebb benyomást, mint a XXVI. Canto, Ulysses utazása, amelynek nincs közvetlen indulati alapja. Az indulat átalakítása a legkülönbözőbb módokon történhet: Agamemnon meggyilkolása vagy Othello haláltusája alighanem hívebben adják vissza a cselekményt, amely eredetileg megtörténhetett, mint Dante jelenetei. Az *Agamemnon*ban a drámai indulat és a néző felindulása igen közel jutnak egymáshoz, az *Othello*ban pedig a művészi emóció szinte azonos a hős indulatával. De a különbség művészet és valóság között mindig abszolút: a kombináció, amelyet Agamemnon meggyilkolásának nevezünk, valószínűleg éppoly összetett, mint Ulysses utazása. Mindkét esetben különféle elemek keverednek, olvadnak össze. Keats ódája számos olyan elemet tartalmaz, amelynek nincs különösebb köze a csalogányhoz, de amelyet a csalogány, részint talán hangzatos neve, másrészt költői népszerűsége következtében, segített összefogni.

A nézet, amelyet minden erőmmel igyekszem támadni, talán összefügg a lélek lényegi egységének metafizikus elméletével — ugyanis az a véleményem, hogy a költőnek nincs „személyisége”, amelyet kife-

jezhetne, csak egy bizonyos (szellemi) közege, amely csupán közeg, s nem személyiség, s ebben a benyomások és a tapasztalatok sajátosság és váratlan módon kombinálódnak. Könnyen megeshet, hogy azok a benyomások és élmények, amelyek fontosak az ember számára, nem jelentkeznek a költői műben, viszont azok, amelyek jelentőséget nyernek a költészetben, teljesen elhanyagolható szerepet is játszhatnak az ember, a személyiség életében.

Idézek néhány sort, mely elég kevésbé ismert ahhoz, hogy a fenti észrevételeknek a fényében új fényt — vagy új homályt — nyerjen:

*„S most úgy tetszik megróhatnám magam,
Hogy szépségéért esengtem, bár halálát
Nem közönséges tett bosszulja meg.
Neked szőné a hernyó színselyem
Gubóját? Éretted ölné el magát?
És jószágok hölgyekért vesznek el,
A silány kéjért, mit egy perc bódulat ad?
És te, ki utak rettetgetője vagy,
Életed bíró nyelvére adván, csupán
Ezt finomítanád? — Embert s lovat
Ezért tartasz, s üzetsz — ezért?”*

Ebben a szakaszban (ami nyilvánvaló, ha a szövegbe ágyazva nézzük) pozitív és negatív érzelmek keverednek; a szépséghez való igen erős vonzódás együtt jelentkezik a szépség ellentétének és gyilkosának, rútságának, egy ugyanolyan erős ígézetével. Az ellentett érzések ezen egyensúlyához a drámai helyzet megkívánja a beszédet; a helyzet egymagában nem elég hozzá, mivel, hogy úgy mondjuk, ez csak a dráma szerkezetéből következő emóciót fejezi ki. Az összhatás, az uralkodó hangnem azonban annak köszönhető, hogy a lebegő érzések egy csoportja, amelyek kapcsolata a szerkezeti emócióval egyáltalán nem magától értetődő, kombinálódott vele, s így egy művészileg új emóciót hozott létre.

A költőt nem egyéni érzelmei, vagy az életben előforduló események által kiváltott indulatok teszik jelentőssé vagy érdekessé. Ezek lehetnek egyszerűek, nyerssek vagy éppenséggel laposak. A költészetben jelentkező emóció viszont igen összetett lesz, jöllehet nem olyanformán, ahogy a komplikált, illetve rendkívüli érzelmekkel bíró emberi emóciói. A költői különködés egyik tévedését éppen abban látom, hogy új emberi érzelmeket akar kifejezni míg végül a téves irányban való újdonságkeresés közben felfedezi a betegeset. A költő dolga nem az, hogy új érzelmeket találjon, hanem, hogy a közönséges érzelmeket lírává dolgozza fel, olyan érzéseket fejez ki, amelyeket hiába keresnénk az adott érzelmekben. S ebben az igyekezetében a költő a sohasem tapasztalt emóciókat csakúgy felhasználja, mint a jól ismerteket. Következésképpen a „nyugalomban felidézett érzelem” formuláját pontatlannak kell minősítenünk, minthogy sem érzelemről, sem felidézésről, de még — anélkül, hogy a szó értelmét megváltoztatnánk — nyugalomról sincs szó. Az alkotás: koncentráció, s valami ebből létrejövő új; s ez a koncentráció számtalan olyan élmény összegezéséből származik, amely a gyakorlati és aktív

ember számára egyáltalán nem számít élménynek; és ez az összegező sűrítés nem tudatos, nem előre megfontolt. Az élményeket nem lehet „újra felidézni”, s a léggör, amelyben összeállnak, csak annyiban „nyugodt”, amennyiben feltételezi a szóban forgó történés passzív szemléletét. Természetesen ez nem minden — a vers írásának nem egy tudatos és eleve meggondolt mozzanata is van. A rossz költő például rendszerint nem ott tudatos, ahol tudatosnak kellene lennie, és tudatos ott, ahol nincs szükség tudatosságra. Mindkét hibája segíti abban, hogy „egyéni” legyen. A költészet nem az indulat szabadonbocsátása, ellenkezőleg — menekülés az emóciótól; nem a személyiség kifejezése, de menekülés a személyiségtől. Persze, csak akiknek van személyiségük és vannak indulataik, tudják igazán, mit jelent ezektől menekülni.

III.

Az esszé írója úgy véli, meg kell állnia a metafizika és a miszticizmus határán, és olyan gyakorlati következtetésekre kell szorítkoznia, amelyeknek a költészet iránt komolyan érdeklődő ember hasznát veheti. Dicséretes cél a költőről a műre terelni a figyelmet, mert ez elősegíti a költészet igazságos értékelését, legyen az jó, vagy rossz költészet. Sokan vannak, akik nagyra becsülik az őszinte érzések versben való kifejezését, s vannak olyanok is — bár kevesebben —, akik a technikai tökéletességet is értékelik. De nagyon kevesen látják meg a *jelenlős* érzelmet, azt, amely nem a költő élettörténetében, hanem magában a versben él. A művészi érzelem személytelen. És a költő nem érheti el ezt a személytelenséget anélkül, hogy teljesen átadná magát az elvégzendő feladatnak. És nem valószínű, hogy tudná, mit kell elvégeznie, ha nem éli azt, ami nemcsak a jelen, de a múlt jelen pillanata, ha nincs tudatában nemcsak annak, ami halott, hanem annak is, ami már él. (1919)

Gömöri György fordítása

A fordító úgy érzi, fel kell hívnia az olvasó figyelmét arra, hogy Eliot igen gyakran, más-más értelemben használja az „emotion” szócskát, amely magyarul fordítható indulatnak, emóciónak, sőt érzelemnek is. A fordító élt mind a három megoldással, mert úgy érzi, egyetlen magyar szó sem fejezi ki egymagában az angol szó teljes jelentéstartalmát.