

Körök a homokban

Major Nándor

A különös és különleges

1962. november 8-án. Nemrég egy rokonszenves költő — rokonszenves folyóiratban — a hozzáillő eredetiséggel szólt a sok „egyforma beszéd, egyforma szólam, egyforma válasz” átkáról, s nagy invencióval bizonygatta, hogy a szintelen tárgyilagosság és az elvont általánosság nem nyújt élményt az olvasónak, s minthogy „a marxista filozófia azt tanítja, hogy a művészet a különösben keresi meg a kifejezés módját, ellentétben a tudománnyal, mely az általános összefüggéseket vizsgálja”, tudniillik a különösben „ott villózik az egyes és bennefoglaltatik az általános is”, költőnk tehát kifejezte véleményét, hogy „különös, furcsa, rendkívüli, sőt szabálytalanságával remek és forradalmi” dolgokról kell írni, azonkívül viselkedésünkben is meg életünkben általában többet kellene a „szabálytalanságra” adnunk.

Bátran eltekinthetünk attól, hogy költőnk, amikor a fentieket írta, az újságírásra gondolt, hiszen úgy látjuk, hogy az irodalomra nézve magától értetődőnek tartja ezeket a követelményeket. Ötletének kedveségéből és írásának meggyőző erejéből semmit sem von le az a tény, hogy felhozott példáiban, úgy látjuk, némi zavart kelt a különös és a különleges kellő megkülönböztetésének hiánya; az ekörüli félreértések, nemegyszer tapasztaltuk már, igen gyakoriak s széles körökben elterjedtek.

A probléma itt az, hogy az általános, különös (tipikus) és egyedi hármas relációján a közbülső, mondjuk így, közvetítő kategóriában, a különösben valóban „ott villózik az egyes és bennefoglaltatik az általános is”, de az egyediben is „ott villózik” a másik kettő, sőt az álta-

lánosban is, viszont — számunkra most ez a fontos — a filozófia és az esztétika *különöse* mégis megkülönböztethető attól, amit ugyanilyen értelemben egyedinek tartunk — a hétköznapi beszédben viszont egyszerűen különösnek mondunk sok mindent, ami voltaképpen félreismerhetetlenül egyedi.

Persze már Lukács is fegyelmeztet, hogy a különös szó *nyelvi* ingadozása nem véletlen, s hogy ez „nincsen egészen összefüggés nélkül a különőség logikai értelmével”, jelezvén ezzel, hogy e közvetítő kategóriának mozgásterülete igen nagy: jelöli a feltűnőt, kiemelkedőt, szembezőköt, a specifikust is, „gyakran a meghatározott szinonimájaként használják”, a köznyelvben jelenti a furcsát, a szokatlant, a rendestől, a megszokottól, a szabályostól elütőt, sőt a különlegest is; ugyanis az általánostól „elütnek” mind a filozófiai értelemben vett különös (tipikus) jegyek, mind az egyediek, illetén közönséges szóhasználatban furcsának, szokatlannak, különösnek találhatjuk mind az egyiket, mind a másikat. Mindazonáltal a *különleges* határozottan és félreérthetetlenül az egyedi kategóriára utal, minthogy azt jelenti: „a maga egyedi mivoltában, tulajdonságában minden mástól különböző; csak valamely egyedre jellemző; kivételes, sajátos jellegű”, s ezzel meglehetősen elhatárolja magát a különöstől.

A különös dolog nem olyan magától értődően *különös* (tipikus), ahogy hiszük. Nem érdektelen talán idéznünk Marxot, hogy lássuk, hol foglal helyet egy-egy esetben a különös (tipikus) az ő nagy mozgásterületén. „Ha csak magát a munkát tartjuk szem előtt, akkor a társadalmi termelésnek a nagy osztályokra — mint mezőgazdaság, ipar stb. — bomlását *általános munkamegosztásnak*, e nagy osztályoknak fajokra és alfajokra való különülését *különös munkamegosztásnak* s az egy műhelyen belüli munkamegosztást *egyes munkamegosztásnak* nevezhetjük.” Közismert hasonlóképpen, hogy amikor az állatvilágról szólunk, akkor az állafajok kerülnek a különös kategóriájába, nem pedig maguk az állati egyedek. Vagy emlékezzünk arra, hogy Lenin a kapitalizmus általános jegyei mellett annak különös jegyeként az imperializmust fogta fel, az imperializmusnak pedig a háború különös (tipikus) jegye. Persze itt a dialektikus szemléletmód a legfontosabb, s a különöst is aszerint kell máshol és máshol keresnünk, amint mást és mást veszünk szemügyre; a különös csakis az általános és az egyedi szemmeltartásával nyeri el igazi értelmét; költőnk példái a maguk kiragadott kényszerűségükben, önmaguknál fogva, még nem minősíthetők fenntartás nélkül különösnek (tipikusnak). Castro szakállviselése, Hruscsovnak az az esete, amikor cipővel verte az asztalt, B. Russel béketüntetései, amikor is az agg filozófus órák hosszát a járda szélén üldögél jelmondatos táblával a kezében — költőnk példái közül néhány —, mindez az említettek egyéniségének és viselkedésének egészéhez, pontosabban általános jegyeihez viszonyítva, vagy pedig — a társadalom relációján a *különös* — *osztály*-hovatartozásukhoz viszonyítva, megítélésünk szerint mind a különös-ségnek azok az esetei, amelyek igen távol állnak az általánostól s igen közel az egyedihez, vagy pedig — a két utóbbi — éppenséggel egyediek, s ebből legalábbis azt a következtetést vonhatjuk le, hogy költőnk *elsősorban* a különös-ségnek azok az esetei érdeklík, amelyek az ő

nagy mozgásterületén át-átcsapnak az egyedibe, s *legalábbis* nem vonzák azok az esetei, amelyek az általános közelébe húznak. Ez a körülmény mindenesetre elég világosan beszél arról, hogy költőnk voltaképpen az egyediséget, az alakok egyedi vonásait követeli és dicséri, azzal az igénnyel, hogy azok valamiképpen, Lukács szavaival élve, „az ő saját különösségükbe” (tipikusságukba) emelkedjenek, amit ugyan Lukács egész más esetre mondott, tudniillik a műalkotás egyéniséget vizsgálva magára az íróra értette, akinek szerinte a maga „egyéniségének a praktikuláris egyediségből” a fenti szintre kell emelkednie. Ezt az utat nyilván megtehetik egy műalkotás hősei is, csakhogy abban az esetben egész más képet nyerünk róluk, mint ahogy költőnk pillanatfelvételében rögzítette őket. Példái önmagukban még nem különösek (tipikusak), hanem csak az írás által válhatnak azzá, sok más dolog révén. Ha különösnek (tipikusnak) mondhatók — Lukács szerint — Natasa Rosztova „vidám léptei” vagy Anna Karenina báli ruhája, akkor nyilván Russel járdaszéli üldögélése is különössé (tipikussá) válhat, ha például úgy ül, úgy tartja tábláját, ha excentrikusan egyedi fellépésében is elárulja „a fajt és a fokot, saját típusa különös jellegét”. Csak ilyesmi révén válhat különössé az önmagában véve különleges viselkedés, ha tehát költőnk ezt kívánja — ezt a különöset —, úgy tűnik fel, egy lépést meg kell tennie, de lám, ez alapján véve mégis egyfajta „általános” felé vezet bennünket, attól viszont ő — okkal — óva int bennünket. A dolog mibenlétére Lukács egy magyarul tudomásunk szerint még meg nem jelent könyvében, a *Die Gegenwartsbedeutung des Kritischen Realismus*-ban (a szerb kiadás áll rendelkezésünkre) derít fényt sokkal inkább, mint bármelyik eddigi művében: „Az irodalom és a művészet esetében viszont karakterisztikus a különös (tipikus) sokfélesége: a fejlődés egy szakaszának mellékes tendenciái, epizódikus áramlatai a művészetben megformálhatók különösként (tipikusként), sőt úgy kell megformálni őket, ha a megformálás esztétikai maradandóságát igényeljük. Amíg tehát a tudományban (és a politikában) világosan megkülönböztethető a tipikus a nem tipikustól, az irodalomban nem létezik egy igazi, valódi hős, aki a maga módján nem lenne tipikus: azok a tendenciók is, amelyek a tudomány szempontjából csupán nem tipikus esetlegességek és egyediségek, irodalmilag feldolgozva tipikus jelleget öltenek, a kompozíció esztétikai hierarchiájának pedig gondoskodnia kell róla, hogy ezen az új, sajátos úton egy más, *ugyanannak* az objektív valóságnak éppoly igaz tükröződése jöjjön létre, mint a tudomány útján. A tudomány és a politika különös (tipikus) fogalmának dogmatikus-mechanikus átvitele a művészetre fatális leszűkítéshez és elferdítéshez vezethet.”

S ez az idézet nemcsak azt mutatja, hogy a különös kategóriája valóban nagyon ingadozó, hanem azt is, hogy: a tudománnyal szemben az irodalom központi kategóriája nem az általános, hanem a különös, azonkívül pedig — s számunkra ez a fontos — ez a különös sem azonos egyszerűen a tudomány különös kategóriájával. A dolog kissé bonyolult, mindennek a magyarázata tudniillik abban rejlik, amit Lukács a *valódi hősről* szólván fejteget, tudniillik, hogy a legexcentrikusabb egyediségből is ki *kell* sugározni a tipikusságnak, egy hős „azzal válik tipikussá,

hogy személyiségének legbensőbb lényegét olyan vonások mozgatják és jellemzik, amelyek objektíven a társadalmi fejlődés egy jelentős tendenciójához tartoznak”, a hős azonban „sohasem megtestesítője vagy csupán illusztrációja” e tendenciának, rámutatva egyben, hogy a sematikus hősök viszont „ugyanakkor e különös alatt és felett mozognak.”

A magunk részéről hozzátesszük, hogy voltaképpen az egyedi felett mozognak, s ezzel egyidejűleg — a művészi alatt. S így elérkeztünk ahhoz a kérdéshez, mely nyomászó, bizonytalan ködként már évtizedek óta ott lebeg a szépirodalom szociológiai vizsgálatának borús egén: a korunkban olyannyira felfújtt és kielezett ellentétet, az egyén (egyedi) és a társadalom (általános) ellentétét véljük-e elsimitani ezzel a szokatlanul nagy mozgásterületű, a mai napig sem eléggé fel nem kutatott „közvetítő” (!) kategóriával, melyet éppenséggel az *esztétika* „központi kategóriájának” vélünk? A közkeletű hiedelem, lám: a különösség azért központi kategóriája az esztétikának, mert „ott villószik benne az egyes és bennefoglaltatik az általános is”, mintha a másik kettőben éppúgy nem „villódnának” amazok. S vajon mire jutunk vele? Sikerül-e végre túljutnunk ennek a képtelen ellentmondásnak a misztifikálásán? A valóságban az ellentét feloldásának a titka, hogy az *egyén maga a társadalmi lény*, az egyén életnyilvánulása, „még ha nem jelenik is meg egy közösségi, másokkal egyszerre véghezvitt életnyilvánulás közvetlen formájában” (Marx) „saját nemének hol különös, hol általános módja magának az *egyén létének* módja, vagyis az ő egyediségével egyénien vesz részt mind a különösben, mind az általánosban, ebben is, abban is, ez pedig a mi konkrét esetünkben azt jelenti, hogy nincs különösebb okunk a különösben kutatni az egyedit és az általánost, hanem az egyediben a különöst és az általánost, a művészet olyannyira sajátos területén, ahol hősök — egyedek — révén hozunk létre egyfajta világot, s ez olyannyira a szerző sajátos kreációja, a *társadalmi én* alkotása, miként Caudwell mondáná. S e fentebb említett ellentmondásnak feloldását ekként meg is találjuk minden igazi műalkotás sajátos, autonóm világában, e világ relációinak közvetlenségében, s bátran alá is vethetjük egyebek mellett szociológiai vizsgálatnak is, ebben az esetben pedig semmi szükségünk annak terminológiáját annyi megszorítással torzítva használnunk.

Ez persze messzemenő következményekkel járna. De a különösnek mint esztétikai kategóriának újabb és újabb megszorításokkal való — úgy rémlik — szakadatlan menetelés az egyedi felé, önmagánál fogva is felhívja a figyelmet a dolog aktuális voltára. S minél specifikusabbá — s paradox módon: megfoghatatlanabbá — válik a különösség az egyedibe való át-átcsapással s egybemosódással a művészetben, annál inkább megkérdőjelezni magának az alapvető tételnek —, a valóság *tükrözésének* az irodalomra vonatkozó, *napjainkban* közkeletűen felfogott tételét. A valóság *tükrözésének* elmélete, mely ugyancsak megszorítással kezdődik az irodalomra vonatkoztatva, azzal tudniillik, hogy az irodalom specifikussága folytán ez a tükrözés lényegesen más, mint a tudományban, voltaképpen mégis a tudományosan értelmezett általánoshoz húz. hiszen a reá alapozott esztétika egy szépirodalmi művet, egy regényt például, sohasem a maga közvetlenségében veti össze a valósággal (erre az összevetésre nincsenek irodalmi eszközei, de magának az irodalom-

nak kizárólagos autonómításából származó „tudományos” eszközei se, úgyhogy zömével kölcsönként eszközöket, a valóság tudományos tükrözésének — szociológia, filozófia stb. — eszközeit használja az irodalom valóság-tükrözésének „ellenőrzésére” adaptálva), hanem a tudománynak (elsősorban a társadalomtudománynak) a valóságról alkotott képével veti össze, tehát az egyik tükrözést a másik, éppoly kétséges tükrözés eredményei szerint ítéli meg, s ily módon az irodalmat a gyakorlatban a tudomány köldökzsinórján aszaltatja, noha elméletben kimondja egymás melletti létezésüket és autonómításukat. Jellemző, hogy elméletben is mindig így kerül megfogalmazásra: az irodalomban, a művészetben, sajátos úton, de „ugyanannak az objektív valóságnak éppoly igaz tükröződése jöjjön létre, mint a tudomány útján”, ám soha senkinek sem jutna eszébe, hogy a tudományok elé kitűzze: a valóságnak éppoly igaz tükrözését nyújtják, sajátos eszközeikkel, amilyent a művészet nyújt, s eredményei — a tudományé — azzal vetendők össze. S ez a körülmény arról árulkodik, hogy tudat alatti meggyőződésünk szerint a tudomány a maga „egzaktságával” mégis megbízhatóbb és pontosabb tükrözése az objektív valóságnak, hiszen az irodalom, művészet „az objektív valóság szubjektív tükrözése”. S innen a kétely: vajon univerzális esztétika-e ez, vagy csupán az irodalom, a művészet szociológiai aspektusa? Ha csupán az utóbbi — s ez nem kis dolog, és feltétlenül nagy szükség van rá —, akkor a szociológia fegyvertárával minden fenntartás és megszorítás nélkül megközelíthetnénk és a szociológia eredményeivel összevetethetnénk egy művet — s tudnánk, hogy ez csak a mű egy bizonyos aspektusa. Ha ellenben univerzális esztétikát látunk benne, felfigyelhetünk rá, hogy a tudomány terminológiáját evégett lépten-nyomon kénytelenek vagyunk újabb és újabb megszorításokkal eltorzítani, s mint-hogy a tudomány tükrével való összevetés eleve a tudomány *általánosá*-hoz vonz bennünket ítéletünkben, a központi esztétikai kategóriájává tett *különös* kénytelen torz mankókon feltartóztatathatatlantul az *egyedi* felé bicegni, hogy valamelyest átfogóan magyarázhatjuk a műveket, így is oly sok megoldatlan problémát hagyva, s ez a különös már egyre körülményesebben keresgéli a maga helyét, hiszen annyi kibúvót hagyunk, hogy valamit elismerhessünk különösnek (emlékezzünk: „amíg tehát a tudományban [és a politikában] világosan megkülönböztethető a tipikus a nem tipikustól, az irodalomban nem létezik egy igazi, valódi hős, aki a maga módján ne lenne tipikus”), hogy mindaz, amit annak ismerünk el, voltaképpen már egészen más, másként is kellene neveznünk, csak mi éppen — adaptált terminusokat használva — annak nevezzük őket. Ugyanakkor a Todor Pavlov-i tükrözési elméletet, minden tiszteletreméltó eredménye ellenére, egyre több helyen kikezdi a mechanizmus rozsdája, az érvek egyre elgondolkoztatóbbak, s egyre többfelől halljuk őket. Pavlov fejtegetései arról, hogy a művészetben „az objektív valóság szubjektív tükrözése”-ről van szó, úton-útfélen magukon viselik az objektum —szubjektum ideálista ellentétének felfogását; a tudós gyakran megfledkezik arról, hogy az az objektum nem valami totálisan elzárt, különálló dolog attól a szubjektumtól, amely legalábbis *társadalmi ént* jelent, sajátosan elkülönülő objektummá az „elidegenedés” útján válik, másrészt megragadva a gnoszeológiában, kicsúsznak kezéből a

dolog antropológiai vonatkozásai, a naiv realizmustól s a mechanizmustól nem mentes fejtegetés nem egy kényes helyen eltorzult s hasznavehetetlenné válik. Az „objektív valóság tudományos tükröződése” ekként áll a „művészet tükröződési elmélete” tudományos esetében, amelyhez a műalkotásokat, „az objektív valóság művészi tükröződéseit” mérjük, persze azzal, hogy konkrét alkalmazása esetén egyéb társadalomtudományok is közbelépnek. A művészet azonban, melynek lám, eszerint nincsenek saját autonóm értékmérői, produkálhat oly egyedülálló műveket, amelyek közül egyikre Engels azt mondta, hogy „még a gazdasági részleteket illetően is” — tehát tudománvról van szó — többet tanult belőle, mint a kor összes „történészeitől, közgazdászaitól és statisztikusaitól együttvéve.” **S ez vigasznak nem is kevés. De csak vigasznak.**

Szándék és indulat

1962. nov. 12-én. — Az alkotás talányos folyamatáról, az alkotóról és a közte s az alkotás közötti kifürkészhetetlennek látszó, szerteágazó összefüggésről emberemlékezet óta oly irdatlan betűrengeteget írtak, hogy már-már azt hinnők, tudunk is róla némi bizonyosat, akkor azonban mindig rábukkanunk egy-egy elfeledett, de frissiben újra s újra felmelegített, toldott-foldott, s részgazságában és semmitmondásában agyonvariál s agyonmagyarázott gondolatra, mely mindig elképeszt bennünket, hiszen azt a látszatot kelti, mintha egy vakmerő, kurta aforizma Kolumbus tojásával megnyugtató módon elintézhetnénk azt, amit bonyolult vizsgálódással avatottak egész sora épp hogy kezdett kibontani a homályból. Az egyszerűség, az aforizmáké is, tetszetősebb, népszerűbb, egyben szellemesebbnek s világosabbnak is tetszik, mint a bonyolultság; az emberek egyszerűsége törekednek. balseán hívén, hogy egyszerűsmind feltétlenül világosak is lesznek, holott az egyszerűség nem egyszerű súlyos sötétséget leplez. A metafizikus gondolkodású ember szemrebbenés nélkül azt mondja: „nem akarni, hanem lenni kell”, s mi, akik már árnyaltabban is hallottunk e témáról szólni, de ismerjük azt a variánsát is, hogy: „a költő nem lesz, hanem születik”, e predesztinációs felfogásnál nem sok időt vesztegetnénk, sőt a bonyolultság és „mélyebb” gondolatosság látszatát keltő, voltaképpen mégis semmitmondó magyarázó szövegnek sem, mely ezúttal — de találhatnánk más példát is — így hangzik: „a művészetben semmiképpen sem szabad akarni, hogy valamivelene legyünk, olyannak kell lenni; ha ilyenek vagyunk, hiábavaló akarni; a művészetben általában semmit sem kell akarni”, tehát nem sokat időznénk nála, ha az ellentmondást nem tűrő, vakmerő aforizmából — abból az elsőből — nem éreznénk ki egy robbanó, elkeseredett kitörést, dacoló felkiáltást, amit az interpretáció már rezignált révedezéssé szelídített.

Pedig ez az aforizma nem gondolatosságával, hanem a benne feszülő indulattal érdemel figyelmet. Ha felfigyelünk erre az indulatra, az aforizma gondolati sutasága kevésbé ingerel bennünket a gvermeteg szentenciákkal és féligazságokkal, hiszen köztudomású, individuális képesség kell ahhoz, hogy valaki művész lehessen. Az aforizmák vitéz-

kedő magyarázó szövegei azonban, a tetszetősség hintáján ringatózva, gyermekes módon, óvatosság hiányában, szinte szabály szerint beleszólnak azokba a csapdáikba, amelyeket az aforizma, kényszerű általánosításával, vetett. Kellő disztíngválás nélkül összefolynak a szempontok, s a konfúzusan bölcselkedő szövegek szerint hol az íhletett nyelvi kifejezésre általában „lenni” — születni — kell, s hiába való az akarás, majd az irodalom műveléséhez általában, majd a szép-irodalomhoz, majd e koncentrikus körök legbensőbbjéhez, a költészet-hez, pedig némi erudícióval könnyen belátja az ember, mily nagy különbség van kívánalmakban és követelményekben ezen vagy azon a téren — gondoljunk csak arra, mily éles vonalat húzott Caudwell a költészet és a széppróza közé —, s szóljunk csak arról is, hogy még ha a legexkluzívebb területre, a költészetre szorítkoznánk is magyarázatainkkal, számolnunk kellene azzal a korszerű felfogással, hogy a *költői* fogalma — Croce értelmezése kivételével — nem jelent egyben érték-mérést a minőségi színvonal tekintetében; a rossz költemény is elvileg költemény, a fogalom meghatározásakor felmerülő nehézségek ellenére, illetén pedig aki „lett”, vajon lett-e eleve? További disztíngválást igényelnek az alkotott művek irodalomelméletének szférájába tartozó fejtegetések és az alkotás irodalomelméletéhez tartozók, s minthogy ez utóbbi korunkban háttérbe szorult, felettébb fontos megtudnunk, miként is szólunk a művészről fennkölt és (vak)buzgó intelmeinkben, s végül még azt is tudnunk kellene, vajon a „lenni s nem akarni” dilemájának eldöntésével nem szándékozunk-e voltaképpen arra válaszolni — helytelen kérdésfeltevéssel —, ami e látványos színpal mögött rejtőzködik: min múlik egy mű efemer sorsa vagy maradandósága a művészin messze túlmutatva, miként születik a maradandó mű, s miként viszonyul szerzőjéhez, eltűnődve közben taláalomra Saint-Simon herceg emlékezése-in vagy Samuel Pepys naplóján, melyek nem a szépirodalom, hanem pusztán az irodalom vagy egyszerűen az írásbeliség kategóriájába tartoznak, emlékezve arra a híres mondásra, mely szerint Casanova „beszélhámoskodta magát a halhatatlanságba”, közben elmerengve azon, hogy ugyanakkor nem egy „lett” költő kétségtelenül költői műve az idők során megérdemelten feledésbe merült vagy pusztán irodalomtörténeti adattá szürkült visszavonhatatlanul.

Úgy érezzük, hogy itt szólhatunk róla: nemcsak egyszerűen „lenni (születni) kell” vagy „olyannak kell lenni”, hanem az kell: lenni, de *valamivé*, s ez a szócska a „lenni kell” metafizikus állóképét egyszerűen folyamattá változtatja, a ködös lezárttságot, a misztikus fennköltséget egyszerűen az összefüggések szövevényével váltja fel. Az antropológiai vonatkozásoknak nagy fontosságot kell tulajdonítanunk, annál inkább, mert évtizedeken át szokatlanul háttérbe szorultak, s figyelmet kell szentelnünk Sartre eredményeinek is, aki nem egy kísérletet tett, hogy „megértsük a folyamatot, mely létrehozta az egyéniséget és az egyéniség termékét egy osztályon s egy adott társadalmon belül, adott történelmi pillanatban”. De bizonyos értelemben ezen is túl kell lépnünk: nem pusztán az egyéniség létrejötte, hanem felemelkedése érdekel bennünket. A befejezett életmű láttán gyermekesen kijelenthetjük, hogy Proust „lett” művész, pedig arról kellene szólnunk, miként történhetett,

hogy az aranyifjú dilettáns a különösebb figyelmet nem érdemlő Győ-
nyörök és napok szerzője, aki jelentéktelen cikkekcskéket közölt, felszí-
nes karcolatokat az irodalmi szalonok életéről, hízelgő bírálatokat és
portékát gyártott, s akit Gide is előbb csupán „sznobnak, világfinak,
mükédvelőnek” hitt, miként történhetett, hogy élete delén váratlanul
messze fölibe emelkedett a szürke közepszerűségnek s megalkothatta
epochális művét, *Az eltűnt idő nyomában*. S mi történt vajon, hogy
Joyce, aki első műveivel joggal kellett kétségbe G. W. Russelben: „Félek,
hogy nincs önben annyi káosz, amennyiből egy egész világnyira futná”.
a *Kamarazene* után, melyben a kortársak utánérzéseket láttak, s G. W.
Russel eldöntetlenül hagyta, vajon csupán „a hagyomány vízgyűjtője”-e,
majd a *Dublini emberek*, eme csupán érdekes, de korántsem a mediocri-
tas fölé emelkedő mű után megalkothatta az egyedülálló remekműve-
ket, az *Ifjúkori önarcképet*, s az *Ulysest*, s közben oly elhibáztatt, mint
a *Számkivetettek*. S mi történt du Gard-ral, aki az *Egy szent élete*, a
Béérkezni! és a *Marise* kétségbeejtő kudarca után egyszeriben megír-
hatta a *Jean Baroist*, a „párbeszédes regényt”, melyről azt hitte, hogy
„kitaláltam egy addig ismeretlen modort, amely egész művemre ráüti
egyéniségem bélyegét” és „határtalan lehetőségeket tár fel”, s noha már
következő műve, az igazán korszakalkotó *A Thibault-család* előtt belátta
vélt modora csődjét, s megtalálta az újat is, de már a *Jean Barois* meg-
hozta neki Gide szállóigévé vált felkiáltását: „Lehet, hogy nem művész,
aki írta, de legény a talpán”, s a meghitt barátságot és hódolatot oly
hírességektől, mint Gide, Larbaud, Alain-Fournier, Thibaudet. Az iro-
dalomtörténészek, minthogy az, ami meglett, kétségtelenül nem a sem-
miből lett, főként azon fáradoznak, hogy a korábbi, gyatra művekből ki-
mutassák a nagy mű csenevész csíráit, s úgy vélik, ezzel már egyben
magyarázatot is adtak a talányra, holott csupán a korábbi művekben
fellelhető „lehetőségek” közül az egyikhez tartozókat sorakoztatták fel
s csak aztán kellene megmagyarázniok, miként hogy épp ezek a „lehe-
tőségek”, ezek a csenevész csírák szöktek virágba, s mások, szintén fel-
lelhetők, a művészre kedvezőtlenebbek, elsatnyultak. Természetesen.
esetenként, külön az egyik vagy a másik művész mikéntjéről mégis kap-
unk valamelyes átfogó magyarázatot, a számításba jövő legkülönbé-
lébb hatóerők körütekintőbb számbavételével, beleértve azt az eset-
legességet is, hogy a művész agyában egyszer csak megvilágosodott va-
lami egy nagyszerű koncepcióról s az addig szétfolyó részletekről, mi-
ként a nagy feltalálókéban vagy miként Descartes-tal történt egy éjjel,
vagy Balzackal, akinek Gyergyai tanúsága szerint egy látomásban egy-
szerre villant fel regényeinek egysége, az *Emberi színjátéké*, azzal a
Balzackal, akinek banalitásai láttán azt mondták egyszer, talán ő az
egyetlen, akinek jogában áll rosszul írni. De ha az egyik vagy másik
művész esetében kapunk is valamelyes magyarázatot arról, miként lett
valamivé, az esetek rendszerezésével és elméleti kifejtésével adós az al-
kotás irodalomelmélete, melyet Max Wehrli nyomán különböztetünk
meg az alkotott művek irodalomelméletétől. Kísérletek híján így még
mindig annál a szokványos, részleteiben felettébb homályos és vizsgá-
lódásra ingerlő általánosításnál tartunk, melyet sokak mellett Thomas
Mann is vallott, a konkrét esetben Csajkovszkij egy alkotása kapcsán:

„Mindig van abban valami szépség és valami megragadó, mikor azt látjuk, hogy egy határozott tehetség, a körülmények ilyen vagy amolyan alakulása következtében eljut lehetőségei csúcsára.”

A „határozott tehetség” fogalma mögött rejlő dolgok éppoly homályosak, mint a „körülmények *ilyen vagy amolyan* alakulása” mögött rejlők. A tehetség fogalma oly zavaros és általánosításokban oly megbízhatatlan, hogy témánk szempontjából úgyszólván mit sem hozhatunk ki ismereteinkből. Plehanov nagyon helyesen mondta, hogy „a körülmények közegében leledzenek, de ha már a körülmények *alakulásáról* zseniális alkotóban individuális jellegű”, s a tehetséget alapján véve ilyenek kell tekintenünk. Ezek a művészen „adott” dolgok a körülmények közegében leledzenek, de ha már a körülmények *alakulásáról* beszélünk, ők sem viselkednek semlegesen, a körülmények befolyásából ugyan nem *magyarázhatjuk* meg azt, ami az alkotóban individuális jellegű, de meg kell kísérelnünk, hogy segítségükkel legalább *utaljunk* erre a legindividuálisabbra vonatkozóan egy-két nem is érdektelen dologra. Amikor például Gyergyai Albert bizonyos kétélyeit fejezi ki azt illetően, hogy Proust nagy „átváltását” megnyugtató módon lehetne magyarázni a korábbi, szokatlan figyelmet nem érdemlő műveiben fellelhető „oroszlánkörmökkel”, hiszen azokból a művekből legfőképpen az tűnik ki, hogy ez az immár negyvenéves ember kétségbeesetten vívódik „tehetetlensége tudatában, s kétségbeesetten keresi azt az erőt, azt a módszert, azt az életcélt, vagy csak ismeretet, amely kijuttatná ebből az örökös pályakezdeésből”, a lendületek és a megtorpanások egyre szegényletesebb körforgásából”, hiszen ez a világgal és mindenekelőtt önmagával elégedetlen ember például az *Anti Sainte-Beuve*-ben kerekken ki is mondja: „Életem nagy szomorúsága — tehetetlenségem tudata”; amikor tehát Gyergyai rámutat arra, mit jelenthetett Proust számára a felismerés — megvilágosodott előtte —, hogy az elveszett és a megtalált idő, maga az idő bizonyos felfogása az, ami egybefűzi és távlatot, sajátos értelmet ad addig széthulló, töredékes és homályos témáinak és szándékainak, hogy „ily módon a sok rögtönzés egységes és haalmas művé és az eddigi műkedvelő igazi alkotásává magasodjon” (s minderről maga Proust ad számot a *Megtalált idő* befejező részében), akkor voltaképpen arra hívja fel a figyelmünket, hogy egy felismerés, melyhez eljuthatunk a „körülmények” közrejátszásával, de akár a vakvéletlen útján is, tudatunkban olyan változásokat idézhet elő, melynek fényében a már individuális tehetség, amelyet a művészetben „adottnak” tartunk, valamelyest fölibe emelkedik addigi önmagának, amennyiben ez a „szétszóródott” tehetség az új felismerés fényében „rendeztetebben” irányul valami felé — s ez az elkövetkező művek *részletjegyeit* illetően is kifejezésre jut majd, minthogy az új aspektus nemcsak az *elrendezés* útján követeli meg a magáét. Nemcsak egy minőségen belüli változásról szólunk, hanem — a jelek szerint — épp minőségi változásról: a diletáns páratlan művésszé lett, az ephemer művek alkotója maradandó művek alkotójává. Nem feledkezve meg arról, hogy épp egy prousti tehetségre volt szükség, épp egy Proustban meglévő „adottságok” kellett ahhoz, hogy a fentebb említett felismeréshez egy művész *esetleg* eljuthasson s tudjon véle mit

kezdeni, s főként hogy éppúgy váltsa valóra, miként ő tette, tehát észben tartva, hogy a dolog legindividuaisabb vonatkozásaira nincs *magyarázatunk*, azt mindenesetre megállapíthatjuk, hogy egy felismerés, tehát szellemi, gondolati szférába tartozó dolog „szabadította fel” az „adott” tehetséget, arra képesítve, hogy „az eddigi műkedvelő igazi alkotóvá magasodjon”, s ne maradjon meg esetleg élete végéig diletánsnak. Ha nem is magyarázat, mindenesetre *utalás* ez arra, hogy ama bizonyos legindividuaisabb miként bontakozhatik ki — bizonyos esetben — talán épp a körülmények közrejátszásával, hogy egyáltalán hatékonyra lehessen. S körültekintően fel kell hívnunk a figyelmet: nagy kérdés, hogy esetenként a sok összetevő közül melyiknek jut nagyobb, vagy éppenséggel perdöntő szerep. Ha most azt az ellenvetést halljuk, hogy a „gondolkodási képesség” — művészetről lévén szó, nem a „tudományos gondolkodás” értelmében —, mely különféle felismerésekhez vezet, ugyancsak a művész legindividuaisabb tehetségének összetevői közé tartozik, akkor mindenekelőtt az az észrevételünk, hogy fentebb mi magunk is ezt vallottuk, de: egyrészt a tehetségnek ezek szerint — annak a legindividuaisabbnak — több olyan összetevője van, amelyek kölcsönhatásukban az összességet fejleszthetőnek mutatják, csak éppen azt nem tudjuk, hol lehetnek *lehetőségei csúcspontjai*, noha kétségtelenül egyedenként megvannak, másrészt viszont a „gondolkodási képesség” még csak feltétel, de nem biztosíték a kívánatos kifejléshez, hiszen a dolog épp abban van, hogy *valami* ezt a képességet egyszerűen csak olyképpen aktivizálja, hogy páratlan eredményhez vezet.

Amikor egy felismerésnek, értelmi, szellemi szférába tartozó dolognak ily nagy szerepet kellett tulajdonítanunk, voltaképpen ugyanoda jutottunk dolgunkkal, ahova Goethe, nem a művész, hanem a mű szempontjából vizsgálódva, a maradandóság meghatározói után kutatva. „Tisztelem a ritmust és a rímet, amely a költészetet költészetté teszi, ámde a költőből, ha művét prózára fordítják, mégis csak a tulajdonképpen mélység és gyökeres hatás, az igazság megalkotása és előremozdítása marad meg”, mondotta nemegyszer, majd pedig, minden fenntartása ellenére. Thomas Mann is a szellemi szférában, a „lefordíthatóságban” állapította meg a *gyökeres* hatóerőt — döbönt rezignációval.

A művészi igazság persze köztudomásúlag nem azonos a tudományos igazsággal, mások a kritériumai. De ha Goethe a művészi igazságot egy költői műben a „lefordíthatóság” (akár prózára vagy más nyelvre) útján is megmaradni vélte, sőt épp azt találta maradandónak benne, ami e lefordítás után „marad”, akkor a mai felfogás szerint voltaképpen többé nem is beszélhetünk költői műről, hiszen C. Caudwell oly kézzelfoghatóan bebizonyította, hogy a költészet egyik legfőbb jellegzetessége a le nem fordíthatóság, amiből az következik, hogy minden egyes fordítás eleve új, más művet jelent. Ennélfogva Goethe a művészi igazságot mintha valamelyest a szó szerinti gondolatosságban látná, talán szinte a tudományos értelemben vett igazság indulatú úton való kifejezésében. Mindazonáltal tudjuk, hogy nem egy, kivált lírai mű bizonyult gondolati lapossága ellenére maradandónak, s az epikában megmosolyogni való gondolatiságot tartalmazó rémtörténetek is bizonyultak maradandónak, s nyilván bizonyulnak ezentúl is. Ilyetén lassan, de feltartóztatatlana-

nul eljutunk Krležának ahhoz a már olyannyiszor idézett megállapításához, mely szerint azok a konstatációk, amelyekhez gondolati, tudományos úton jutunk, pár száz év múltán oly naivaknak hatnak, „Altamirának és Lescaux-nak a freskói azonban ugyanúgy méltóságteljesek, mint ahogy voltak azon a napon, amikor a tehén melankólikus tekintete legelőször tükröződött az ember művészi öntudatában”. Igen, persze látjuk: ha egy költői műnek nem az nyújt maradandóságot, ami Goethe szerint „a költészetet költészetté teszi”, hanem a gondolatiság — olyasmi tehát, amit tudományos úton nyilván pontosabban, egzaktabban is kifejezhetünk —, nem feledhetjük, hogy épp arról van szó: ennek a gondolatiságnak nem tudományos, hanem művészeti, tehát érzelmi, indolati úton kell kifejezésre jutnia, mégpedig: egyedülálló művészi módon.

Most tehát, hogy láttuk, csöbörből vödörbe jutottunk, azzal vigasztalódunk, hogy ezek a nagyon is vázlatos sorok egyszer még arra ösztökélhetnek bennünket, hogy tanulmányban járjunk végére a dolognak, a tőlünk indulatosabbakat azonban elkeseredett robbanásra készíteti: „Nem akarni, hanem lenni kell” s a robbanás füstje készségesen belengi, el is ködösíti ezt a pár szót, hát ne kutassuk gondolati értelmét... A keserű indulat itt van, s elégedjünk meg vele; jellege éppolyan, mint József Attilának, amikor kitört belőle: „Fütyülök a művészetre!”, hiszen a kifakadást nem vehetjük szó szerint: jelenti mindenekelőtt a szándék, az akarás igazolását, de jelenti a megdöbbenést is, majd a belenyugvást abba, hogy lehetnek a művésznak bármilyen igényei önmagával szemben, amelyeknek törekszik eleget tenni, nem bújhat ki a saját bőréből, nem tökélheti el, hogy az önmagáról előtte lebegő ideált kiszabja énjéből, noha képzelőerejéből nem is futná olyasmire, amiből még nincs már meglévő énjében legalább valamicske valami formában, belenyugvás ez tehát abba, hogy azt nyújthatja csupán, amire képességéből éppen telik, egyénisége ingájának kilengési határain belül, ama „ilyen vagy amolyan” körülmények közrejátszásával, művészet ez vagy sem; ugyanakkor jelenti ez a kifakadás a lázadást is mindannak érvényrejtuttatásáért, ami a művésznak máris közvetlen sajátja.

És mégis: minden egyes mű alkotásakor mást sem tesz a művész, mint törekszik valamire, *akar* valamit, megannyiszor megkísérli, hogy kibújjon a bőréből: minden mű kísérlet, szándék, akarás. Az akarásról és a bőréből való kibúvás szándékáról mi sem tanúskodik jobban, mint hogy soha még mű olyannak nem született, amilyennek elképzelték, és soha még a műalkotás-egyéniesség nem volt azonos a művész perszonális egyéniségével — vezérelje a szerzőt akár az autentikus önkifejezés szándéka, vagy ellenkezőleg, számoljon eleve azzal, hogy műve a különösség kategóriájának bűvkörében fogan.

Szakadatlan kitérési szándék, lázadás és ismételt belenyugvás abba, hogy kitérni lehetetlen — újra azt kell látnunk, hogy egy jelenséget a belső ellentétek — közmondásos egységükben — jellemeznek, ez a mozgatóerejük, ez a rúgójuk, ez az, kétségtelenül ez az a titkos inger, mely egyre újabb művek alkotására készíteti a szerzőt: a szándék (az akarás), hogy megfogalmazza a ki nem fejezhetőt, s a felismerés, hogy ismét kicsúszik, kicsúszott a keze közül, nem pusztán s nem is elsősorban az annyiszor hangoztatott nyelvi korlátok miatt.

Ennek az egységes ellentétnek a porázán vergődik minden alkotó, bárhogyan is igyekezzék kibújni alóla:

legyen *önelégtűt*, önhitt vagy magabiztos, bizonygassa csak hetykén, gögősen vagy kihívóan, hogy épp az a művészet, amit ő mível, ha tehát az övé összeférhetetlen mindazzal, amit fennkölt misztifikálók művészetnek tartanak, ez utóbbi csak annyit érdemel, hogy füttyüljenek rá, mert a mérce ő, s nem emez; bizonygassa csak indulatosan, vakmerően a maga igazát, hitesse el magával, harsogja túl a bensejében pusztító lemondást és belenyugvást, hogy bátorságot meríthessen további kitörési szándékokhoz és nagy akarásokhoz;

legyen *elégedetlen* örökös kísérletező, aki vagy hasadt egyéniségű, vagy csak önvédő s önigazoló ösztöne satnyult el, a szakadatlanul bugyogó érzelmi s értelmi kétkedés forrásait képtelen saját egyéniségének és képességének kanonizálásával irgalmatlanul betömni; legyen a torzók fáradhatatlan alkotója, álljon össze életműve töredékekből, legyen a sosemvolt konok keresője, az újabb és újabb önmaga elkeseredett kutatója s felfedője, meghasadt énje folytonos elvesztője és állhatatos újragyűrője; a bőrükből kibújni vágyók legkonokabbjai ők, a belenyugvást a váltópontok letörései jelzik, a két fellobbanás közötti parazsallás, a meghasonulás, a kifejezéssel való szakadatlan küzdés, maga az ismételt rádőbbenés, hogy újra a körön belül mozognak;

legyen *kétkedő* óvatos, érje fel ésszel, hogy semmi sem biztos, semmi sem elég tökéletes ahhoz, hogy ne lehetne tökéletesebb, sem az övé, sem a másé; lássa be, hogy e mulandó világban oly ritkán ragadható meg a maradandó, s dobbal nem lehet verebet fogni, húzódjon vissza. s szerényen, feltűnés nélkül, lelkiismeretesen végezze dolgát, alkossa a műveket rendületlenül, megannyiszor mégis megkísérelve, illúzió nélkül, hogy egy csipetnyit megragadjon a tűnő pillanatból a maradandóságnak, néhány tétova kitörési kísérlet után még óvatosabban és konokabban idézze fel maga elé azt, amit tündöklőnek sejt, s az önbizalom óráiban, szemérmesen leplezett álmodozása közben ragadjon ismét elszántan tollat, hogy aztán a tündöklő álmot szertefoszlassa vele, s megint keserű szájjal hallgasson önmagáról s műveiről, ajka szögletében elnéző mosollyal be- s kifelé egyaránt.

S szemügyre vehetnénk megannyi típust, láthatnánk jól, hogy felfogásunkat igazolják, s m bizonyos, hogy e típusoktól a művészet minősége független. Tudjuk már, hogy a szándék, az akará s a művészi tevékenység egyik fontos mozgatója, ám sikerhez és sikertelenséghez egyaránt vezethet. Szándék nélkül azonban nincs sem siker, sem sikertelenség: szándék nélkül mű sem születik, se ilyen, se olyan.