

A KRITIKÁRÓL

Major Nándor

1.

A költő halálakor ismét elővettem műveit, s nyúggel végzett mindennapos munkám közben heteken át egyre-másra felbukkantak előttem nagy felismeréseinek egyre messzebb ható összefüggései, s lassan meggyőződéssé érlelődött bennem a régi, lappangó sejtés, hogy ez a költői mű, Elioté, az újkori irodalom gyújtópontjában áll, s nyilván ennek kereszttüzeiben tekinthetjük át legvilágosabban azt a hosszú folyamatot, amely a költészetben, úgy képzem, a romantikával indult meg, s különös fényt vet a kritika mindmáig felettébb vitás helyzetére, gyámoltalan kontroverziáira, ég és föld közötti lebegésére, arra, amiről már oly régóta készültem elmondani, ha fragmentárisan is, néhány észrevételemet, remélvén, hogy végkövetkeztetésemben egyikét szilárdabb pontot is nyújthatok egy korszerű kritika kibontakozásához.

Azonban túlságosan nagy akadályok torlódtak elélem. Annyi bizonyosnak látszott, hogy Eliotnak volt igaza, amikor a kritikát olyannyira ahhoz tartozónak tekintette, amiről szól, hogy nem is feltételezte: akadhat kritikus, aki azt a ferde nézetet vallja, hogy a kritika autochton tevékenység. Követői, az új kritika művelői ebben is eltértek tőle, saját kárukra. A kritika mindig annak a tevékenységnek a szerves, strukturális része, amire vonatkozik, legyen akár mű- vagy társadalomkritika: már itt előreveti árnyékát az a nagy akadály, amelybe ütközünk: hiányzik a *praxis* filozófiai kategóriájának alapos áttekintése, amelynek keretében, úgy véljük, a kritikának imént említett helyét és szerepét világosan felismerhetnénk.

A kritika és az, amire vonatkozik, hasonlóképpen függ össze, mint a kérdés és a felelet: képtelenek vagyunk olyan értelmes, tudatos kérdést megfogalmazni, amelyre nem adhatunk feleletet, és nincs fe-

lelet, amely nem tartalmazná a kérdést. A kérdés és a felelet közötti különbség tulajdonképpen csak a praxis struktúrájának azon a szintjén és olyan viszonylatban jelenik meg, mint a formális és a dialektikus logika ellentmondása.

Minden kételyes kérdésünket csak olyan kételyes formában fogalmazhatjuk meg, amilyen kételyes feleletünk vele együtt már meg is születik: az agnoszticizmus, helyesen mondják, azért tárgyitalan, mert úgy képzei, hogy a kérdező olyan kérdéseket tehet fel, amelyekről neki magának sincs fogalma: üreseket, amelyekre valaki állítólag válaszolni köteles. Ha Platon kérdésére ma más feleletet adunk, mint ő, akkor kérdésünk csak formálisan azonos: Platon fejében nem ez a kérdéstartalom bukkant fel, feleletünk kérdése már a miénk. Nem a költészet a kérdés és a kritika a felelet, fordítva sem, hanem a tudatos költői alkotás bennefoglalja kritikaelméletét és kritikáját, ha az utóbbi sohasem is születik meg implicite — maga az alkotó munka kritikus is —, hasonlóképpen a kritikaelmélet vagy koherens kritika-gyakorlat, bármely költészet legyen is vizsgálódási tárgya, magában foglalja a maga költészetét, ha sohasem is írják meg exemplárisan: maga a kritikus munka alkotó is.

Ilyen értelemben minden nagy költészetnek megvan a kritikája, és minden nagy kritikának megvan a költészete a lehetőségek reális világában. S ahogyan akár a kritika, akár a költészet, egy-egy hatalmas alkotó egyéniségének keresztútjában összefügg a praxis, a világ, a társadalom, a lét, a tudat szövevényében, úgy ez a kritika és a költészet sem lehet a puszta empirikus egymásrataltságot dűledező építménye, hanem az összefüggő feltételezettségbe nyúlnak gyökerei.

Már eddig is felmerült a probléma, miért kötjük a kritikát a költészethez általában, hiszen a széppróza kritikájára is gondolnunk kell, s ha már korszerű kritika kibontakozását célozzuk, miért tévesztjük szem elől, hogy a széppróza épp az újkorban teljesedett ki, s tört csúcsra a regény műfajában?

Két dolog is megfontolásra int bennünket: az egyik az, hogy le nem becsülhető elméletek érvei szerint a költészet és a széppróza, pontosabban a regény nemcsak mérhetetlenül különböznek egymástól, hanem akkora ellentétben állnak egymással, hogy minőségileg mást jelent az egyik és mást a másik, úgyhogy legfeljebb csak anyaguk azonos, mint a szobrászatnak és az építészetnek, de nem két válfajról vagy műfajról, hanem két művészetről van szó; a másik az, hogy a regény, úgy tetszik, Joyce, Proust, Musil, Svevo, James művészetével elérte azokat a kereteket, amelyek konstituálásának pillanatában lehetőségként benne rejtettek, bebizonyosodott tehát róla, hogy korántsem oly amorf, hogy végtelen — hegeli értelemben rossz végtelen — lehetőséget rejt, nem oly elasztikus, hogy végtelenbe nyúló időnkig újabbnál újabb metamorfózison mehet át, korunk jellegzetes művészeteként teljesült ki tehát, mint az ókori tragédia a saját korában, s mi sem tanúsítja jobban, hogy korunk reprezentáns művészete, mint az, hogy épp korunkban teljesült ki. Jusson hát eszünkbe: a világ első összefüggő kritikaelméletét Arisztotelész is korának reprezentáns művészete, a görög tragédia alapján írta meg.

Caudwell például több helyütt bizonygatja, hogy az, amit ma költészetnek értünk, döntően különbözik a regénytől vagy a drámától. Helytálló, tanulságos megállapításai vannak a költészet eredetétől és korai szakaszáról, a költészetnek a munkával kapcsolatos jelentkezéséről, participáló törzsi világban az eposz és líra mítoszteremtő szerepéről, e világ szétbomlásával, a vallás megmerevedésével, a társadalomtól való elválásával párhuzamosan a gondolatnak a cselekvéstől való elválásáról, amelynek következtében az anyagi valóságtól elszakadt gondolat lassan meddő *formalizmussá*, a gondolattól elszakadt cselekvés pedig vak *mechanizmussá* vált: megjelenik egyfelől az örendeltetést elvesztő, azt pusztá öncéllal felváltó, a tobzódó kifinomultságra irányt vevő költészet, másfelől megjelenik az elveszett szerves mitológia babona formájában tovább élő, valóságos alapot nélkülöző, tehát elkorcsosult, népi mitológia, benne a mese, a legenda.

„A kizsákmányolók kifinomult művészete szembe fordul a kizsákmányoltak tündérmeséivel és népművészetével”, írja Caudwell, s ennek a megállapításnak arra a vonatkozására érdemes felfigyelnünk, hogy míg az eredendő költészet nemcsak a participáló közösség élő, valóságos mítoszvilágát teremtette meg, hanem a munkával kapcsolatos lévén, csakugyan megvalósult a munka során — aratással, vadászattal —, később a költészet sohasem valósult meg, a népi mitológia, a mesék világa már csak a *vágyteljesülés* kereteiben mozog, ez pedig a képzelet helyett az irreális *képzeltetés* megjelenését mutatja, nemkülönben azt, hogy a mese a szerves mitológiában még egybeolvadt mítikus és mágikus elemek közül az utóbbira épít, amennyiben a mágus is vágyat kíván teljesíteni, cselekvése azonban aktív beállítottságú, a mesevilágé viszont már csak passzív, akarat nélküli, merő képzeltetés.

A mitológiának, a participáló világnak széthullása után konstituált emberi világba nagy mértékben — korábban ez alól mentes területekre is — bevonul a *szükségyszerűség*, megannyi formájában; ezt már a törzsi társadalom kultikus műveleteiből kinövő, a törzsi társadalom participáló világával kezdetben még némi kapcsolatot tartó tragédia műfaja jelzi, kivált a sors, a végzet képeiben. A népi mitológia nem vesz tudomást az elburjánzó szükségyszerűségről, ellenkezőleg, a *véletlenül* épít — így van, de lehetne amúgy is —, s épp ezért sohasem lehet *tragikus* költészet.

A tragédia még így is soká a kollektív ünnephez fűződik, a mese is egybegyűlt emberek száján születik, él és terjed, a vallásnak egyszersmind az egyénnek a társadalomtól való különválása, a gondolatnak a cselekvéstől való elszakadása azonban az írás feltalálása, majd rohamos fejlesztése által az irodalom egyéni, elkülönült élvezését és alkotását is lehetővé teszi, sőt igényli. A széppróza, a novella, ezen a szakaszon jelenik meg; a próza alkalmatlan kollektív funkcióra; az intimitás megjelenését — lehet csoportintimitás is, ha már bekövetkezett a csoportmegoszlás — és a magánolvasót igényli.

A novella és a mese, a széppróza két neme, a mitológiai költészet bomlási terméke, közös forrásuk okaiból következő rokonságuk ellenére vonatkozik rájuk — alapvető különbségüket illetően — Caudwell fentebb idézett megállapítása.

A novella forrását egyfelől a fáraók emelkedett költői nyelven megfogalmazott, életüket tömören összefoglaló sírfelirataiban — általá-

ban: a hasonló jellegű szövegekben —, másfelől az *intelmek* műfajában kell látnunk. Ezt a felfogást meggyőzően bizonyítják a legrégebbi ránk maradt novellák, például az i. e. kétezer évtől errefelé fel-lelhető óegyiptomi novellák. Az *intelmek* maguk is a mágus tapasztalathalmazó munkájából erednek — de gondolhatunk itt akár az első regényre, a *Varázskönyvre* is —, innen a szépróza két eredendő neméke, a mesének és a novellának közös vonása. Szembeszökő különbsége pedig az, hogy az utóbbiban nyoma sincs a vágyteljesülés mozzanatának.

A ránk maradt novellák félreérthetetlenül mutatják, hogy a mitológiai költészet bomlási termékei, de szembeszökően kapcsolódnak a mítoszok költészetéhez is, még ha destruálják is azt; szigorú megjelenési formájuk már a kezdet kezdetén a korábbi költészet szigorúval vetekszik: nem hagy kétséget afelől — még a megjelenési forma tekintetében sem —, hogy maga is költészet.

Lukács tehát egy ragyogó korai esszéjében helyesen állapítja meg, hogy a mese mágikus eredetű, a való világon túl levő valóságot alkot, annak a világnak a mintájára — itt felsejlik a mítoszok önellentmondó és önkigazító világa —, amelyben még több valóság volt lehetséges, nemcsak az egyetlen, választott, amely immár szükségszerűségként, végzetként vonul végig, mint mai életünk realitása; a mese a véletlen világaként prolematikusságtól mentes életet ad, homogenitása a teljes megváltottság világa, a beteljesedett lét, amelyben a valósággal szemben nincs értelmet adó, követelő idea; a mese mindig akkor virágzik fel, amikor a mi, immár választott és szükségszerű világunk valósága fellazul, tehát amikor a mi felfogásunk szerint — miként látni fogjuk — a szépróza általában felvirágzik.

Ezek a megállapítások kivált akkor mutatkoznak a maguk módján találónak, ha a mesét a széthulló mitológiai költészet babonaként tovább élő formájának fogjuk fel. Lukács azonban a mesét jóval korábban képzelel, nevezetesen a lírát és a mesét tekinti a költészet legősibb formájának, s mereven szembeszegezi a költészet többi válfajával, így aztán megállapításai nagyon is problematikusak. Végül a mesét teljesen szembeszegezi a többi műfajjal. Hasonlóképpen, amikor a mesének az eredetét a mágiában jelöli meg, helyesen mutat rá, hogy a mágia a ráció ellentéte, nemkülönben az irracionálizmuson, a reálison és irreálison is túl van bizonyos értelemben, ámde ezt az eredetet nemcsak hogy abszolutizálja, hanem a mágiát kizárólag a vágyteljesítés követelésének, nempedig megvalósításának is tekinti: nem veszi figyelembe, hogy épp a mágus volt kénytelen a ráció és a realitás felé fordulni, éberén vizsgálni, hogy mit kell tennie varázslata valóra váltásáért, ha egyáltalán igényelte az eredményt.

Ha ugyanis a fenti elképzelést modern struktúrára redukáljuk észben tartva a mágustól a tudósig vezető utat, nagy bonyodalom támad, ugyanis épp a költészet és a mese — messze vivő összefüggések révén a szépróza — ellentéte bukkan fel, ilyen megoldási kísérlettel: a mese — mágikus eredeténél fogva — a racionális felé fordulás, a költészet — mítoszépítő szerepénél fogva — az irracionális felé fordulás; a továbbiakban: a mese a reálisra, a költészet viszont az irreálisra való irányulás. Bármily finoman részletezzék is, az ilyen elképzelés, ha egymásba is kívánják boronálni a két véglelet, megreked a racionális és az irracionális ellentétének keretében, holott a művészetet csak az ezen az ellentéten túlhaladó ponton lehet megérteni;

maga ez az ellentét csupán az újkorban éleződött ki igazán döntő formában. A mese és a széppróza mágikus eredetének abszolutizálása, a mitológiai költészetben fogantatásának — akár mint bomlási terméknek — elhomályosítása félreértésekhez vezet: a szépprózának a tudománnyal való tejestevségét igyekszik bizonygatni; ennek célzatosága az újkorban — miként látni fogjuk — félreérthetetlen.

Meglepő, hogy már a legrégebbi ránk maradt novella is kerek, kiteljesült, szinte zárt formát, a boccacciói szerkezetet mutatja, nevezetesen a széppróza mindmáig leküzdhetetlen novellafűzér szerkezetét. A legkoherensebb regénynek is vannak részei, amelyek önállósulhatnak és novellaként kiszakadhatnak a mű egészéből; ezek a részek, természetesen, mást jelentenek, mint a mű egészében, hiszen lehámlának róluk a regény egészéből rájuk háruuló vonatkozások; a mű ilyen széthullása ezért csupán erőszakos úton történhetne, annak a többletnek, annak a minőségi másnak a semmibevevésével, ami a regényt regénnyé teszi; mindazonáltal: olyan sajátos, koherens regényszerkezet megalkotása, amelyből nem szakadhat ki novella, vagyis a novellafűzér szerkezetének túlhaladása ma is üdöszzerű.

A cselekmény elcsenevészését s vele párhuzamosan az elmélkedés — az esszéjelleg — túltengését is sok elméleti mű izzig-vérig a modern regény jelenségének tekinti, s azzal magyarázza, hogy az újkorban, midőn már a költészet elvesztette saját valóságos tartalmát s tárgyát, idegen területeken, elsősorban a tudományán igyekezett valóságos tartalmat szerezni magának, s ebben a rugalmasság széppróza járt az élen: az elmélkedés elburjánzása, úgy vélik, ezzel kapcsolatos.

E felfogás annyiban helytálló, hogy a költészet — a széppróza is —, absztrakttá válása után fokozottan a tudomány felé fordul; a széppróza azonban, az *intelmek* révén már a forrásánál ismeri a bölcselkedést. Az első ránk maradt novellában szembeszökően csenevész a cselekmény, viszont túlteng benne az elmélkedés. Ez az elmélkedés azonban retorikai jellegű, s Arisztotelészre emlékezve, nyomban különbséget is tehetünk a magánbeszéd és a nyilvános beszéd, az egyéni meggyőzés és a kollektív érzelem, a retorika és a költészet között, s rámutathatunk, hogy a retorikának a költészetben való megjelenése — mégpedig a széppróza által — csak akkor vált lehetővé, amikor már megjelent az egyéni olvasó, s a kollektív érzelem megnyilatkozása nem fűződött okvetlenül a kollektív ünnephez.

Fischer azt írja a kései ókor regényirodalmáról, hogy érzélgősségével egy széthulló világ bomlási terméke, a valóságból a regényesbe, a szerelem, a kaland világába való menekülést jelzi; javára írjuk, hogy nem fitymálva szól erről. Ez a menekülés, amelyet annyiszor s oly nagy garral felrónak a művészetnek, úgy véljük, fordított: a valóság menekül a művészettől; olyan helyzet adódik elő, hogy a művészet képtelen méltóképpen megragadni az elillant valóságot. Igaz, hogy például igen nagy elszegényedés, ha a szerelem és a kaland a művészet egyetlen tárgya, de adódik olyan valóság is, amelyben „a társadalomból kirekedt, hallatlanul elszegényedett egyéniség számára a szerelem — a földi vagy az égi — az egyedül emberhez méltó állapot”, s hozzátehetjük: nemcsak a merő képzelet, hanem — további lefokozódással — akár a pusztá képzelgés révén is történjék ez; átvitt értelemben korunkra is vonatkoztatva. Annyi bizonyos: a széppróza már születésekor is bomlási termék, s megannyiszor felvirágozik, amikor a költészet egyéb nemei alól egy-egy megrázkódtatás után fokozatosan egyre jobban kicsúszik a valóság talaja.

Ha tehát a költészet eredetét és fejlődését nézzük, nincs okunk szakadékot látni a költészet és a széppróza között; a költészetet egyaránt megnyilatkozhatni véljük az epikában, lírában vagy drámában, s ezek megannyi változatos újabbnál újabb fajaiban, *prózában vagy versben* egy-egy kor reprezentánsaként. Arisztotelész csak az egyenes utat választotta, amikor korának reprezentáns költészeti műfajából, a dráma görög tragédiájából fejtette ki kritikaelméletét; fontos mozzanat, hogy az ő korában a reprezentáns műfajban csúcsozdak ki legszembeszökőbben magának a költészetnek a problémái általában.

Ugy véljük azonban, hogy noha az újkor legreprezentánsabb műfaja a nagyepika, a prózai regény, a költészet problémái általában mégis a lírában ütköznek ki leginkább. Ezt, közelebb nézve, megértjük abból is, hogy az újkor munkamegosztásából a költészet teljességgel kimaradt, ámde ennek a civilizációnak szelleméhez, a módszer, az elemzés, a kísérletezés, a tárgytlanság, a tudomány köldökzsinórján a valósághoz viszonyított post festum bekövetkező igazsághitelesítő eljárások szorítójában az epika, tárgyira irányulásával és széles hőmpölygésével, a próza lazaságával, sikeresebben idomult, azaz sikeresebben álcázhatta a költészet és a kor civilizációja közötti lényegbeli ellentmondásokat, s alkalmas volt arra, hogy a felszínen fitogtassa idomulási képességét, *hasznosságát* a munkamegosztáson belül — még a marxisták is a társadalommegismerés valamiféle alapvető szerepét vagy példaként a *konkrét* embermegismerésnek, az emberi sors megismerésének szerepét juttatták a költészetnek, mintha ezt más úton nem lehetne *megismerni* —, viszont a lírában, bár ugyanazzal a problémával küzdött, sokkalta szembeszökőbben ütközött ki az ellentét.

Másrészt, messzebbre nézve, ismét a praxis struktúrájának áttekintésére volna szükségünk, hogy láthassuk, a praxis mely mozzanatainak túlfeszítésére épül az újkori kultúra, s mely más, e kultúra által kategorikusan — egyúttal metafizikusan — háttérbe szorított, lebecsült, vele dialektikusan ellentétben álló mozzanatai éltetik, virágoztatják fel a művészetet — a költészetet is — lényegénél fogva.

Innen érthető, miért volt az újkori líra kialakulására nézve perdöntő fontosságú, hogy egy irodalomnak milyen érett regényirodalma, szépprózája, prózairodalma volt általában. Így, ha a franciák érett prózájára gondolunk már az újkor kezdetén, nem tűnik véletlennek, hogy a modern költészet Baudelaire-nál mutatkozott meg először teljes problematikusságában, s az sem véletlen, hogy mivel ez az út Mallarmé után Valérynál a prózától végleg elfordulva metafizikusan zárt költői nyelvhez vezetett, az irányultságával velük együtt haladó, de épp az újabb érett prózához forduló, sőt a hétköznapi próza nyelvét nemesítve a költészet nyelvét feloldó s egyúttal megacélosító Eliot magasra ívelő költészete hozta meg az újabb kritika felvirágzását, egy olyan összefüggő kritikaelmélet kiépítését, amilyen Richardsé — Arisztotelészén és Coleridge-én kívül, nagy s jellemző fogyatékoságai ellenére, alig találunk még egy ilyen összefüggő művet a kritika történetében —, akinek nyomán az új kritika a kissé megfoghatatlan kommunikáció kategóriájának tárgyát, elemét magában a nyelvben vélte megtalálni gyakorlati tevékenységében.

A magyar irodalomban mindig a líra járt az élen, ámde mindig megdöbbenően archaikus volt, mígnem korunkban a lemaradás akkora távra nyúlt, hogy mire ez a költészet megérne valamely vívmány követésére, addigra az már nem érdemes követésre. A hallatlanul cse-

nevész magyar próza sohasem volt képes bokros problémákkal szárnyat adni a lírának; igazán a korhoz felzárkózótt európai jelenség, méreteivel is, talán csupán Déry Tibor volt. A próza csődjét a bölcsélet hiánya, a meglevő kiábrándítóan epigon jellege, kuriózumszerűen hézagossága — Descartes-é Apáczainál, Voltaire-é Bessenyeinél, Hegel-é Erdélyinél —, az elméleti tevékenységre való képtelenség — Széchenyi művének anekdotikus forgácsoltsága — erősítette meg; a hegyóriásként kimagasló Lukács György tulajdonképpen a német kultúrából nőtt ki s gazdagította a világot, kiábrándítóan kis visszhangot keltve a magyar irodalomban.

A magyar líra mind a mai napig megtartotta a közvetlen társadalmi irányultságnak azt az explicit módját, amely az egyéniségközpontú líra számára illuzórikussá vált abban a pillanatban, amikor a polgári társadalomban megszilárdult a politikai tömegtársadalom rendszere, s az egyént — a szavazógépezet tehetetlen voksává züllesztve — megcsúfolta; a körképet festő nagyepika könnyebben eligazodhatott volna ebben a világban: a magyar líra mindmáig megtartott egy bizonyos közvetlen elbeszélői hangot is, ami fejlettebb lírákban legfeljebb nyűgös peremjelenség: a magyar lírát a csenevész próza nem tisztíthatta meg sallangjaitól, nem szorította oda, hogy önproblémáinak kielezésével tisztultabb tájak s formák felé forduljon, egyúttal a költészet lényeges problémáit tárja fel. Lángész tehetségek, akiknek fele akkora invenció is elég lett volna, mint amivel rendelkeztek, hogy gazdagabb kultúrában világra szóló jelenségek legyenek, felemás életművet nyújtottak, s nem épülhetett rájuk igazán korszerű kritikaelmélet, egyedülálló eredményeket mutató fel a világnak.

Míg másutt a tudatosan alkotó költő képe került a kialakulófélben levő újkori líra fő sodrába — Eliot egy ízben, nyilván túlozva, azt írta, hogy a legmagasabbrendű kritikát maga a költő műveli, amikor „a költészet tényeit”, „az objektív korrelatívumokat” mérlegelve megszerkeszti költeményét; Valéry elutasítja az inspiráció romantikus elméletét, módszerért kiált, s úgy véli, a költő szükségszerűen elsőrendű kritikus —, a magyar lírában az őszsenik kultusza dívott, s az igazán korszerű költőket kissé lenézve, kissé megbocsátóan poeta doctusnak nevezte, ami azt is jelentette: nem igazi. A magyar líra legnagyobb zsenije, Weöres, Illyés, József, Szabó vagy minden hangszeren játszottak, vagy időnként szükségét érezték annak, hogy bebizonyítsák, tudnak minden hangszeren játszani: kötelező lerovás volt ez, hogy megértessék, nem véletlenül művelnek olyan lírát, amilyent művelnek — de épp ez tanúskodik a líra labilis állapotairól, szervetlen, esetleges alakulásáról, ég és föld közötti lebegéséről, a gyökerek látszólagosságáról, kiránthatóságáról. Kiváló versek és nagy egyéniségek születtek ugyan, de maga a líra, egészében, képtelen volt korszerűen felvirágozni.

Amit ez az áldatlan helyzetben leledző líra egy-egy nagyszerű alkotásával mégis páratlan lehetőségként kínált fel a kritikának, azt a kritika hányavetin elkótyavetyélte. A harmincas évek munkásságának eredményeképp a negyvenes években Weöres ezt írja: „A forma mellé végre megjelent nálam a tartalom, de minden eddigőtől eltérő módon. Ennek a tartalomnak nincs logikai láncolata, a gondolatok,

mint a zeneműben a fő- és melléktémák, keringenek, anélkül hogy konkrétá válnának, az intuíciónak maradványai. Ezeket a páraszerű gondolatokat egy-egy versen belül többféle ritmus hengergeti, hol innen, hol onnan csillantva őket. Eddig azért volt nálam a tartalom mindig sátnyább a formánál, mert valahogy visszásnak éreztem, hogy versben mondjam el azt, amit prózában is elmondhatok. Így aztán a forma lett a fő és a tartalom csak mint a forma szülőkarója szerepelt. Most végre magtaláltam a csak-versben közölhető tartalmat, mely a formától el sem választható: a gondolatok nem az értelem rendje szerint, hanem az értelemre mintegy merőlegesen jelennek meg. A verssorok az értelmüket nem önmagukban hordják, hanem az általuk szuggerált asszociációkban; az összefüggés nem az értelemláncban, hanem a gondolatok egymásra villanásában és a hangulati egységben rejlik. Ezzel elértem azt, hogy versemnek nincsenek többé »megtúrt« elemi, hanem minden elem egyenrangúvá és szétbonthatatlan egységé válik . . .”

Hívjuk fel a figyelmet arra az igényre, hogy a líra a próza által el nem mondható tartalmat ragadjon meg, s nyomban megértjük a próza líratisztító szerepét az újkori költészetben meg a költészetnek a lírában kicsúcsosodó egyik legfontosabb problémáját is. Arról a kitételről pedig, hogy a verssorok nem önmagukban hordják értelmüket, tehát nem kereshetünk értelemláncot, hanem a költemény „tartalma” és „mondanivalója” a szuggerált asszociációk hangulati egységében rejlik, jusson eszünkbe, hogy Richards szakasztott ezt mondja Eliot költészetéről: hiába keresnénk a versen végigvonuló logikus értelemfonalat, az ébresztett érzelem összhatásában rejtezik az érték; ugyanerre mutat rá Curtius is az elioti „objektív korrelatívumok” szerepét taglalván, de erre utal bennünket maga Eliot is, valamennyi kritikájával együtt.

Ha hozzátesszük, hogy Weöres majd minden kritikusa felfigyelt költészetének bizonyos személytelenségére, Eliot minden ismerője előtt megvilágosodik, hogy Weöres költészete szembeszökően hasonló problémákat vetett fel, mint Elioté, a magyar kritikában még sincs nyoma mindannak, amit az elioti költészet és kritika lehetőségként magában rejtett, s aztán az angol új kritikában kiteljesedett.

A magyar kritika az irodalomtörténet pórázán hanyódott, megosztott a szellemtörténet és a pozitívizmus között, s dilemmájáról szemléletesen tudósít Halász Gábor; szavai mögött ismét azt az enyhe iróniát érezzük, amely a már kiélt, követésre nem érdemes irányzatok közelharcát józan fővel megilleti, s amit a magyar költők „én is tudok úgy írni, ha akarok” jellegű, bármely hangszerezen játszani tudó venseinek olvasásakor érzünk. A magyar kritika útját épp Halász Gábor munkássága példázza legjobban, aki élete végére eljutott a portrétól a tablóig, Sainte-Beuve-től Taine-ig, s úgy tett, mintha nem tudná, hogy csak egy rég megtett utat ismétél, hiszen a pozitívista Taine-nek épp Sainte-Beuve volt a mestere, ismétli pedig ezt az utat az elioti, richardsi kritika kibontakozása után. Amikor a magyar kritika végre *kritikaelméleti* kategóriákat szándékozott megalapozni, teljes kudarcot vallott: megint nem a költészetre alapozott, hanem társadalmi és faji kategóriák bukkantak fel benne közvetlenül, anélkül,

hogy más kategóriák összefüggő rendszerével láthatóvá vált volna, miként ragadható meg velük egyáltalán a *művészi* jelenség. Németh és Féja némely eredményei csak ennek ellenére születhettek meg. Maga Németh gyakran arra fecsérelte erejét, hogy belekeveredjen ugyanannak az újkori túlfeszített tudományódszerességnek a hínárjába, amelynek terméketlenül örvényeit jómaga valamelyest felismerte; talán a benne való elmerülésben vélt valamiféle szintézist megragadhatónak látni; ahol pedig kivágta magát a hínárból, gyakran áltudományok hálójába került, onnan mutatta fel még így is nagyszerű, egyedülálló kincseit s vereségeinek éppoly megbecsülendő értékeit. Szerb nagyvonalú irodalomtörténeteit leszámítva megrekedt a tárcakritika felszínén.

Később a szocialista realizmus vulgáris változatai pusztítottak, majd az irodalmi szociológia szovjet marxizmusra alapozott deduktív rendszere épült ki, amely a beskatulyázó jelzőkkel, társadalmi kategóriákkal még jobb művelőinél is éppoly tehetetlenül áll a költészet előtt, mint a többi kritika, azzal is felfedvén gyámoltalanságát, hogy gyakran pallossal kettészelt mércét kénytelen alkalmazni: társadalmi és „művészeti”. „Idealista, irracionalista, magányos, támadó — de ugyanakkor...”, írja Weöresről Szabolcsi, s midőn végre dicsérni kezdi a költő művészetét, ismét hiába keresünk kategóriákat, e szavakat használja: realitás, felszín, íz, illat, hangulat, lebegő szépség, mélyen zengő líraiság, tündéri illanás, mesteri ív, kifogyhatatlan leleménybőség, felszabadult humor, tökéletes apróművesség, csodálatos szépség. A magyar kritika régi hagyománya ez: kategóriák helyett semmitmondó leltározó jelzők. Szabolcsi maga is ezt írja: „Weöres költészetét azért — évtizedek múlva — úgy gondolom, nem az olyan jelzők fogják jellemezni, hogy 'mély', 'nagykonceptiójú', 'az igazi összefüggéseket megmutató', 'lényeglátó', hanem inkább az olyanok, mint 'játékos', mint 'bájos', 'vaskosan népies', 'sok színben csillogó'”.

A legújabb magyar kritika irányultsága és az irodalomtörténet felé mutat, s vagy eklektikus előfeltételezettségű, vagy lényegében előfeltételezés nélküli (pozitívan kimutatja az egy-egy műben fellelhető összetevőket, mint Bori), vagy egy rövidlátó filozófia mindent egyetlen folyamatra, a társadalmira levezető redukcionizmusának láncában vergődik. Ez a redukcionizmus oly gyámoltalan, hogy nem a pervertált, de még az egyenlőtlen fejlődés gondolata sem merül fel előtte, akár az irodalom korszakosításakor sem, nemhogy a történelmiség problémái, a haladás és az idősor szorítójában, egy rugalmas multiverzum képében sürgetően felbukkanhatna benne.

A marxizmus által a történelemnek tulajdonított különös szerep folytán a kritika elpangása és az egyvonalú irodalomtörténet elburjánzása mutatkozott meg legbanálisabb eredményként, holott a marxizmus a jövő felé fordulásával, a kritikának a praxis strukturális összetevőjeként való felfogásával épp a szakadatlan kritikát igényli, s mit sem kezdhet a múlt felé forduló, a már meglevőt egynemű sorba beütemező, mindent elnyelni készülő historizmussal. A fizikai (mechanikus) idő, helyesen mondják, az óra ketyegésével a múltból a jövő felé halad, a történelmi idő, ellenkezőleg, a jövőből a múlt felé; szemléletünk irányultságával útlevelet váltunk magunknak; a múlt felé

forduló „történelmiség” éppoly elvetelés, mint az a „történelmiség”, amely a jövőt a jelenben nem pusztán reális lehetőségként felsejlőnek fogja fel — tehát amiért még küzdeni kell, amit még meg kell alkotni —, hanem a jövőt a jelenben már meglevő kész adottságként, vagy az az újabb „történelmiség”, amely mind a múlttól, mind a jövőtől elfordulva a *jelen* pillanatát óriási mezővé tágítja, az adottságot abszolúte valóságosítva fetiszizálja, miként újabban nem egy magyar művésznél s gondolkodónál is megfigyelhető. Legsúlyosabb eset, amikor a jelen és az adottság tulajdonképpen a múltba esik, korszakosodva.

A kibicsaklott divat folytán az akribikus irodalomtörténeti művek beláthatatlan áradata söpör végig az irodalmon — már más népek teljes irodalomtörténetei jelennek meg magyar szerzőktől egyre-másra, pedig vannak nagy irodalommal rendelkező népek, amelyek mind a mai napig képtelenek voltak saját irodalmuk igazán kielégítő történetét megírni —, s már-már elfeledjük, hogy az irodalomtudományak egyéb tájai is vannak, vagy hogy a kritikának arra a kérdésre is választ kell adnia, mi a költészet, meg arra is, mit ér ez vagy az a mű, s bátran vallhatjuk Eliottal, hogy csak azt a kritikust érdemes olvasni, aki mindkét kérdésre feleletet ad: aki elméletileg is megalapozza művét.

A történelmiség elvének kudarca a mai irodalomtörténeti irányultságú kritikában onnan ered, hogy késik a felismerés: a marxizmus nem a taine-i tanok valamiféle továbbfejlesztése, nem reked meg a költőnek az egykorú történelmi környezetbe helyezésénél, nem elégszik meg a körülmények festésével és a mű akribikus felvázolásával a társadalmi folyamatokra való közvetlen redukcionizmus bábáskodása közben, hanem a problémák történelmi-genetikus felfogását, strukturális áttekintését, a kategóriák történelmiségét szorgalmazza, miként — korszerű példára hivatkozva — Blochnak e problémákat taglaló művéből is kiviláglik. A taine-i hagyomány még Sinkónál is kísért, ugyanakkor némely kategóriái történelmietlenek (a költő eretneksége genetikusán nézve metafizikusnak bizonyul), pedig azt a nagy célt tűzte maga elé, hogy a magyar irodalmat nem provinciálisan öngereteibe zárkozva, hanem a világirodalom, pontosabban az európai irodalom keretében és összefüggésében, egyúttal korszerűen mutatja be.

Legújabban megjelent itt-ott az úgynevezett struktúrális kritika is a magyar irodalomban, csalóka reményt keltő vak pozitivista apparátusával együtt; ez az újpozitivisták irányzatoknak a Szovjetunióban való térhódításával függ össze az összes szocialista országokban; a marxizmussal éppoly ellenkezik ez, mint a szociáldemokrácia nevezetes pozitívizmusa. Az empiriokriticizmus tejtestvéréről van szó, amely ellen Lenin oly epésen küzdött; érdemes megjegyezni, hogy míg a szovjet marxizmus az egzisztencializmussal szemben, amely az embert helyezi — még ha elfogadhatatlan módon is — vizsgálódásának homlokterébe, éppoly elutasító — ha belátóbb is —, mint régen, az analitikai és matematikai logikát, a szemantikát és kibernetikát, az élet gépekkel való operálásának eszközeit azonban minden kritikus-sága ellenére szembeszökően fejlesztette, látszik ez az összes újabb

filozófiai kiadványokból — onnan meg átszivárog a többi területre —, látszik ez abból is, hogy míg magyar nyelven a filozófiai örökség nagy része kiadatlan, csak az utóbbi években fél tucat könyv jelent meg a kibernetikáról és a pozitivistáktól. Wiener, a pragmatizmusból szárnyat bontó kibernetika atyja előtt az élet gépi irányítása lebeg. Az ember helyett a gép előtérbe helyezése Nyugaton a fogyasztás bálványozásának, Keleten a termelés bálványozásának ideológiájához vezet. A pozitívizmus, pragmatizmus, kibernetika az újkori civilizáció egyre kiélezettebben megnyilatkozó szellemét mutatja, s térhódítása a Szovjetunióban a rakétaépítéssel, az atomerő kihasználásával, a világűr kutatással, a termelés automatizálásával függ össze.

A jelenség az egyenlőtlen fejlődést példázza: a politikai forradalom végrehajtásával uralkodóvá válhatott az újkori civilizációt majdan felváltó civilizáció ideológiája legalábbis főbb — jobbára még homályos — pontjaiban, de annak ellenére, hogy ez a kibontakozófélben levő civilizáció ellenkezik az újkorival — a polgárral —, az egyenlőtlen fejlődés lemaradó területeit mégis az újkori civilizáció szellemében arra a fokra kell fejleszteni, amelyiken az egyikből a másikba való átmenet nemcsak a politikai, hanem a többi területen is lehetséges, s ahol majd világosabban felsejlik az is, hogy mi is tulajdonképpen a csírájában már kibontakozó, de még csak eljövendő új civilizáció igazi jellege: megmutatkozott, hogy a szocialista gazdasági forradalom véghezviteléhez nem elég a tulajdonforma megváltoztatása, nem egyértelműen és sajtáságosan szocialista vívmány az a termelésbeli felemelkedés, amely egyébként a kapitalizmus keretein belül is — akár hosszabb időt igénybe véve — lehetséges volna, hanem csak az a majdani lesz valóban igazán szocialista, amelyik e kereten túl következik: a tőkés gazdasági rendszer, a termelőerők és termelési viszonyok, lényegüket illetően, a velük járó civilizációval együtt — mint minden megjelenési forma —, már konstituálásuk pillanatában megsabták kitölthető kereteiknek végső határát, megsabták a fejlődésmentnek azt a szakaszát, amelyben, felső határának eléréséig, az illető fejlődésfolyamat egészének jelentős törvényei így vagy úgy mindenképpen uralkodnak, ez a határ pedig ott húzódik, ahol a termelő ember megszűnik a termelő gép járuléka lenni, megszűnik a gép ritmusához idomulni, a gép üteme szerint lélegezni, ehelyett az *automatizált* gép lesz az ember járuléka, az igazodik majd az ember szükségleteihez, életüteméhez, lélegzetvételéhez.

A praxis struktúrájából kiemelt és abszolutizált, metafizikussá tett *kísérletezés* és *elemzés* mozzanatára épült *módszeres* civilizáció végső lehetősége ott zárul majd be, megadván azt, amit a praxis struktúrájából kiemelve és túlfeszítve adhatott, úgyhogy ez a mozzanat is visszatér a praxis többi mozzanatai közé, bezárul egyebek mellett az újkori — polgári — civilizáció gazdasági törvényeinek köre is, amely a javak hiányának, az ártermelésnek, a piacnak a szorítójában ma még érvényesül akár nyíltan, akár leplezetten, nemzeti vagy világkeretekben. S minthogy az ennek a képére konstituált kísérletezési-elemzési módszercivilizációt saját elpangásával kimeríti, a valóban lényegesen új termelési viszonyokban felszabadult ember, felszabadított idejében, a praxis struktúrájának más mozzanatai, alkalmasint az alkotás tel-

jessége felé fordul: nyilván ez adja majd meg az eljövendő új civilizáció vezérfonalát vagy talán lényegét.

Az ipari forradalom az újkori civilizáció immanens lehetősége volt, sőt szíve, szárnya, talán épp legjellegzetesebb megnyilatkozása, amely részben még a művészetet is tömegcikké volt képes átgúrní — s miként látni fogjuk, a különös nehézségek folytán ez nem kis dolog —, mégis, ha a polgári fejlődés évszázadait nézzük, nem korai, hanem későbbi szakaszában következett be, addig viszont az újkori civilizáció termelése a korábbi termelés hínárjában vergődött. Az újkori civilizáció különös teremtménye, a mindenhova kulcsot adó módszeres tudomány csak az ipari forradalommal juthatott perdöntő szerephez; kettejük egymásrautaltságáról, egymástól való lemaradásukról bőven tájékoztat bennünket a tudománytörténet. A kialakulófélben levő szocialista civilizációba a politikai forradalom után éppúgy átnyúl az ipari forradalom, kínárt teremtve, mint az újkori civilizáció termelésének első szakaszába a korábbi termelés.

Az ipari forradalom azonban az automatizálással, a javaknak a mechanizált emberi erő helyett az automatizált gép általi elegendő termelése révén bezárul — a kibernetika már a munkamegosztás ellenében állítólag a munka szintézisét is szorgalmazza a géppel, ámde ne tévesszen meg bennünket: nem szintézis ez, hiszen csupán statikusan különálló területek mechanikusan összehangolt akciójáról van szó —, s az újkori civilizáció konstituálta módszeres tudomány akkor hüvely nélkül marad, hasonlóképpen mint Zenonnak az arisztotelészibő kisarjadt *tudása*, a gőzgép őspéldányával együtt. A közgazdászok jól tudják, hogy az ipari forradalom bezárulásával éppúgy lassúbb, békésebb korszak következik a termelésben és a gazdaságban, mint az ipari forradalom előtt: a primér és a szekundáris tevékenységekből az automatizált gép által kiszorított ember a terciális tevékenységben talál menedéket — ez a tendencia máris felettébb szembeszökő —, s az alkotó művességben és művészetben teljesíti ki felszabadult önmagát. Az élet egyenes vonalú, szakadatlan gyorsulásának elmélete téves, a mechanikusan értelmezett kumuláció felfogásának vetülete csupán.

Ahogy a mítoszokba foglalt *tudhatónak* megvolt konstituálásával megszabott betölthető kerete, ahogyan az ókori — arisztotelészi — *tudás* is ilyen keretbe illeszkedett, éppúgy az újkori *tudomány* is — a Galilei, Vico, Bacon, Newton, Descartes konstituálta tudomány — betölti egyszer önkereit, s ami utána kibontakozik, semmiképpen sem lesz ennek *egyenes* folytatása, mint ahogy ez sem az előbbieké: minőségi ugrás következik.

Az újkori civilizáció, a gazdasági, társadalmi, politikai, kulturális területen (ezeken belül további megoszlásban), a XIII. századtól a XIX. századig konstituálódott korántsem egyenesvonalúan, korántsem minden területen egyszerre, s ez az út nem nemzeti keretekben, hanem világfolyamatként tekinthető át csak igazi méreteiben; erről némiképpen az iménti nevek is tanúskodnak. A szocializmusban, világfolyamatként fogván fel, az újkori civilizáció törvényei megannyi területen továbbra is élénken hatnak, az eljövendő civilizáció csak hosszú évszázadok alatt teljeseedik ki a különböző területeken, s nem jár

ez mechanikusan a politikai forradalom végrehajtásával, noha mindezeket a folyamatokat ez a forradalom szembeszökően befolyásolja, módosítja, meg is gyorsítja. Mindazonáltal mindegyikükért külön-külön is meg kell küzdeni: nincs mechanikus módon elérhető vívmány. Maga a politikai forradalom mint vívmány éppen ezért nyeri el szemünkben rendkívüli értékét. Az eljövendő kor kultúrájának szellemét talán Marxnak sikerült legátfogóbban megragadnia, majd pedig az ifjú Lukácsnak, ámde éppúgy lehetséges, hogy csak egy későbbi évszázad lángeszű fiának eszes elődeit látjuk majd bennük, mint ahogy Descartes megjelenése előtt elődeit képzelhettük az ő helyére. Nem másra célzunk ezzel, csak a távlatokat kívánjuk megnyitni.

Ennek fényében Németh egyébként nagyszerű esszéje, *A líráról* című, képtelen gondolati elvetélést mutat azzal, hogy az újkori civilizáció fejlődési útját a szocialista politikai forradalom végrehajtása után a konkrét országokban mechanikusan megakaszotttnak, tárgyatalannak vagy elpárolgotttnak tünteti fel a kultúrában is; ellenkezőleg, valójában a költészettel kapcsolatban is napirenden maradnak a korábbi problémák, mígszak az újkori civilizáció olyan eleven hatóerővel bír, hogy a költészet önrendeltetési problémái nem rendeződhetnek; erre csak a majdan kialakult új civilizációban kerül sor. S minthogy ez a majdani máris kialakulófélben van, legalább csírájában, e rendeződés éppen e problémák természetének tudatos felismerésével veszi kezdetét.

A költészetnek, amely az újkori civilizáció munkamegosztásából kimaradt, Németh hirtelenében rengeteg feladatot tulajdonít, de ha egyet is konkrétan megemlítené, múlhatatlanul kitérné, hogy megint csak nem a művészet konstitúciós funkciójáról van szó, hanem társadalmiról, pedagógiáról, politikairól, etikairól vagy más hasonlóról, éppen úgy, mint ahogy eddig is ezer feladatot — gyakran ellentéteset — szándékoztak tulajdonítani neki az egész újkori civilizáció alatt, hiszen a Baudelaire-től kezdődő kísérlet, amelyről Németh is beszél, éppen ennek a kiélezése: volt-e valaha is több elmélet, mégpedig egyaránt megokoltnak látszó, a művészet funkciójáról, mint épp az újkorban? S épp ez tanúskodik arról, hogy az igazi, a saját testére szabott hiányzik: a költészet akkor vívja majd ki szerves helyét életünkben, ha mindazonáltal, hogy sok mindenre szolgálhat, rendeltetése, funkciója — feladata — az lesz, hogy költészet legyen és nem valami más.

A költészetnek olyan önrendeltetésére gondolunk, magasabb szinten, új szintézisben, amelyet a mítoszok világának elpangásával veszített el, ami aztán a törzsi társadalomtól napjainkig egyre élesebb formában vetődött fel a költészet tárgyának s valóságos tartalmának kérdéseként, úgyhogy ha a mindmáig burjánzó babona egy részét a mítoszok világából kinöve a hajdani varázsló által *tudhatónak* felszín alatt tovább élő, ellaposított formájaként fogjuk fel, amely tudhatót a tudás és a tudomány szervesen felülmúlta, megállapíthatjuk, hogy a költészetet a mítoszok óta ilyenformán semmi sem múlta felül, továbbbélése tehát immár *tárgyatalanul* sem a felszín alatt folyt, de anélkül inkább kiélezte rendeltetésének abszurd helyzetét, s nem rejt-

hette el, hogy lényegében mindenestül absztrakttá vált, létezése pedig pusztá továbbélés.

Ha Marx méltán mondhatta, hogy „a vallás az emberi lényeg fantasztikus megvalósulása, mert az emberi lényeknek nincs igazi valósága”, akkor, hasonlóképpen, méltán mondhatjuk, hogy a művészet, amely csak a *képzeletben* valósul meg, híján van annak a valóságnak, amelyben az emberi lények igazán megvalósul; elég csak észben tartanunk, hogy a mítoszok világában a művészet közvetlenül életalkotó és valóságos volt, viszont már a görögöknél felmerült, hogy pusztán illúzió vagy éppen mimesis, s elhangzott az a vád is, hogy a költészet hazug: mind a mai napig elkeseredett, meddő igyekezet, hogy a költői igazság mibenlétét kiagyaltják, előbb a filozófia, majd a tudomány igazsága ellenében, holott az igazság és a hazugság a költészettől éppoly idegen, mint a hit és a nem-hit, hiszen ezek az eleve hívés világában konstituálódtak költészet utáni, új választás által elrendezett világ képződményei.

Hasonlóképpen, amikor Németh az újkori civilizáció költészetének arisztokratikusságát emlegeti és a szocialista társadalom tömegkultúrájának demokratizmusára hivatkozik, felfedi, hogy nem látja: a tömegtársadalom, amely szétzúzza az elsődleges közösségi kapcsolatok maradványait, s a magányossá szigetelt egyedeket formátlan tömegszervezetekben tömöríti, egyéniségük hatóképességét antidemokratikusan összezsugorítva tehetetlen vokssá zülleszt, ellenkező előjellel konstituálva — pusztán a forma tartalmából, nem pedig lényegi tartalomtól következő előjelcserével — még nem a várva várt majdan eljövendő, hanem ugyanazon újkori civilizációnak társadalma, vagyis a polgári társadalom visszénye, elsődökü negációja. Ha tehát a szocialista politikai forradalom után is fellelhető, akkor ez még a korábbiaknak a maradványa; folyományként a tömegkultúra az újkori civilizáció szülte szabványosított kultúrcikknek ipari termelése és passzív fogyasztása, nem pedig a majdan eljövendő új civilizáció demokratizmusa, a felszabadult egyéniségek sokoldalú kultúrája.

A fentiek fényében Lukács ugyancsak meghökkentően kicsinyesnek mutatkozik Szolzsenyicinnről szóló, a regény és a novella történelmi kapcsolatának egy vonatkozását oly nagyszerűen kifejtő esszéjében, amikor a polgári modernista irányzatoknak a szocialista világban való jogosultságát teljességgel — tehát bármily értelemben — elutasítja, mintha *csupán* nemzeti keretekben, legalábbis zárt világban, nem pedig világviszonylatban alakulna a kultúra és a majdan eljövendő új civilizáció, holott a nemzeti keretek csupán az új civilizációhoz, a humánumhoz világviszonylatban vezető haladás-út egy-egy kísérleti formája, s reális voltak is csupán ezen a szinten fogható fel; mindent betetézi: mintha e kísérleti út vagy bármi más tiszta formában nyilatkozhatna meg, mintha Dante és Boccaccio között, mert úgyahogy két ellentétes világot képviselnek majd egyazon korban, majd egyazon társadalomban, minden tekintetben kínai fal húzódná.

Éppígy vagyunk Lukáccsal, amikor konokul erőlteti a szocialista realizmust, mintha az eljövendő irodalmat beerőszakolhatnánk egyetlen, egynemű irányzatba az előttünk álló hosszú évszázadok során, mintha az eddigi művészet gazdagabb s változatosabb lehetne az ez-

után következőnél, s ha nem, mintha épp ennek az első s ilyen szakasznak kellene fenntartani a szocialista jelzõt meg a realizmus meghatározást is. Végül Lukács odáig megy a társadalom és irodalom adekvátságának felfogásában, hogy tagadja a három-négy évtizeddel korábban, ugyanezen szocialista politikai forradalom utáni társadalomban felvirágzott, ugyancsak szocialista realizmusnak nevezett irodalom vívmányainak használhatóságát és érvényét napjainkban, mintha a kultúrvívmányok oly rövid életűek volnának, hogy úgyszólván születésük pillanatában holtta merevednének; mintha nem volnának örök kultúrvívmányok is, amelyeknek visszfényét több ezer év távlatában is majd minden újabb művünkben megtalálhatni, vagy mintha a társadalmi mozgások minden rezdülése oly közvetlenül s perdöntően hathatna a művészetre: a makrofolyamattól eltekintve egyszerűen közvetlenül redukálna.

E gondolatok vázlatosságát nyilván csak az mentheti, hogy pusztán egy kis kitérőre volt szükségünk alapproblémánk megértéséhez: a magyar költészet — úgy tetszik, sietségünkben sötétebb képet festettünk róla, mint amilyen valójában — nem alkalmas arra, hogy korszerű kritikát alapozzunk rá, s valamelyest nyilván ez magyarázza a magyar kritika pusztá tengődését is — még ha sötétnek is bizonyulna a róla festett képünk. A magyar líra — Németh helyesen állapítja meg — lényegében csak Baudelaire-ig követi a nyugati újkori civilizáció irodalombeli ellentéteit, utána már, úgy véljük, akkorára terjedt a lemaradás, hogy mire a magyar líra önerejéből követhette volna az egyik vívmányt, a még újabb vívmányok illuzórikussá tették a követést, s elérkezett az az idő, amikor a magyar líra zsenijeit a nem pusztán követés, hanem élenjárás kilátástalanságát érezve némi ironikus színnel időnként minden hangszeren játszottak.

Más költészetek viszont eléggé át nem tekinthetők számunkra. Fennmaradt az a lehetőség, hogy olyan kritikaelmélet kibontakozására gondoljunk, amely nem meglevő költészetre épül, hanem a meglevőről szólva magában foglalja egy majdani költészet lehetőségeit. Így azonban a fejlődési menet és a távlatok felvázolásán kívül egyébre aligha gondolhatunk.

2.

A leendő új civilizáció hordozója, a proletariátus, kívülrekedt a nyugati újkori civilizáción, s mert a leendő új civilizációt megnyitó szocialista politikai forradalmakat a nyugati újkori civilizáció peremvidékein vagy éppenséggel azon kívül hajtották végre, ennek az újkori nyugati civilizációnak tulajdonképpen vége szakadt, viszont továbbra is virágozhatna, ha a proletariátust, a civilizáció belső ellenzékét idejében bevonja önkereteibe és áttér a szocializmusra — ez a felfogás nem több mulatságos képzelődésnél. A majdani új civilizáció hordozói nem merő daczból maradtak ellenzékiségben az újkori civilizációval szemben, hanem azért, mert felismerték végső határának vonalát, felismerték, hogy a módszercivilizáció „csodálatos kulcsa, amely minden zárat felnyit”, a pervertált haladás szörnyű erőit is ki-

szabadítja, viszont abban a civilizációban, amely ennek határain túl kezdődik, semmit sem nyit ki.

Marx intenciói e tekintetben tulajdonképpen így festenek: felismerte az újkori civilizáció gazdasági életének, politikai társadalmának, hely-lyel-közzel szűkebb értelemben vett kultúrájának is kiúttalanságát, embertelenségét, egyúttal azonban azt is, hogy fejlődésének végső határáig múlhatatlanul létrehozza az emberiség alapvető anyagi jólétének termelőeszközeit s velük együtt megássa saját sírját, megnyitja a majdani új civilizáció útját; ennek a fejlődési szakasznak könyörtelen bírálatát adva felismerte, hogy a majdani új civilizáció hordozói még ezt a tőlük idegen fejlődési szakaszt is jobban vezetnék végig, mint az újkori — polgári — civilizáció hordozói, legalábbis annyiban, hogy a fejlődési szakasz menetét tudatosan meggyorsítanák, a pervertált haladás emberrnyomorító erőinek hatását a lehetőség szerint fékeznék, s leendő civilizációjuk kibontakozási útját távlatszerűen, kedvezőbb körülmények közepette egyengetnék.

Hogy pedig a majdani új civilizáció hordozói már az újkori civilizáció fejlődési szakaszának irányítását kezükbe vehessék, e szakasz uralkodó törvényei értelmében — amelyek pedig, mert polgáriak, ellenkeznek az általa vallott majdani civilizáció eszméivel — alkotta meg a politikai forradalom elméletét, mégpedig azért e szakasz törvényei értelmében, mert benne még a szükségszerűség uralkodik, s ahhoz, hogy valami eredménnyel járjon, épp a fennálló törvényszerűségek nyújtotta lehetőség érvényesítése szükségeltetik: aki a politikai társadalom — tehát polgári társadalom — oly könyörtelen bírálatát adta, létrehozta e társadalom legrigorózusabban megszervezett pártját, s tehette ezt épp a távlat birtokában, a leendő civilizáció csíráinak felhasználásával e pártban, a politikai forradalom sikerével pedig már megkapta annak a bizonyítékát, hogy a majdani civilizáció hordozói csakugyan már az újkori civilizáció törvényei szerint is hatékonyabban képesek cselekedni az újkori civilizáció hordozóinál.

Csak Marx későbbi rövidlátó tanítványai tévesztették össze az ilyenképpen konstituált pártot, társadalmat, gazdaságot, kultúrát, amelyek az újkori civilizáció kiteljesüléséig e civilizáció lényeges törvényeinek — akár rejtett — uralkodása közben megannyi tekintetben e civilizáció folytatását képezik, egyértelműen magával az eljövendő civilizációval — szocializmussal —, méghozzá az egyenlőtlen fejlődésről is megfeledkezve.

A szocialista politikai forradalom utáni társadalmakban felbukkanó újpozitívizmust, kibernetikát, az automatizáláshoz vezető úttal járó további elidegenülést, valamint minden ezzel vállvetve járó jelenséget csakis ennek fényében érthetünk meg: a fejlődési szakasz kiteljesüléséhez óhatatlanul szükséges eszközök ezek, amelyeket tehát — hiszen ez még a szükségszerűség világa — minél előbb ki kell fejleszteni a majdani civilizációval ellentétes szellemük ellenére, hogy már voltukban megtegyék kötelességüket — de ezt nyíltan s világosan kell tenni, nem megalkuvóan az eszközt céli rangjára emelni, nem a majdan eljövendő civilizáció részének vagy éppen kifejezőjének nyilvánítani őket, vagyis felesleges — sőt meddő dolog — megkísérelni „beolvasztani” őket a majdani civilizációba. A legnagyobb félre-

értést a majdani civilizáció hordozói között — akik csírában már ápolják azt a civilizációt — éppen ennek a problémának az elködösítése okozza.

Ha a leendő új civilizáció minőségileg különbözik is az eddigitől, mégsem jelent olyan „ellenzékiséget”, amely a nyugati újkori civilizáció teljes elpangását igényli, olyannyira, hogy nyomát sem lelhetjük majd az eljövendő világban. Minden civilizációnak vannak alkotásai, amelyek a praxis struktúrájában úgy épülnek a konvenciók rétegére, hogy átütnek a kísérletezések, elemzések, hitelesítések rétegén, s az alkotás rétegében olyképpen konstituálódnak, hogy magukban foglalnak, megőriznek bizonyos konvencionálhatatlan minőséget. Ezek aztán az élő kultúra maradandó megvalósításai, amelyek minden időben mindenekelelt konvencionálhatatlan minőségükkel hatnak az emberek interakciójában. Az újkori civilizáció ilyen minőségei elévülhetetlenek.

Viszont látni való, hogy a majdani átfogó civilizációban elképzelhetetlen valamely civilizációnak olyan egyeduralma, amilyen a nyugati újkori civilizációé volt a maga korában. A szocializmus csak látszólag a nyugati civilizáció gyermeke, valójában a világviszonylatban a humánnumhoz vezető úton minden civilizáció eljut önnön keretében ahhoz az új civilizációhoz, amely a nyugatiból kifejtett szocializmusnak a megfelelője. A különféle civilizációk azt mutatják, hogy évszázadokon át tetszhalottként vegetálhatnak a felettük tovairamló történelmi időn kívül vagy alatt, úgy festenek, mintha az ugyanezen történelmi időben felvirágzó más, idegen kultúra eltemette volna őket még földrajzilag is, azaz mintha földrajzilag is kiterjeszkedett volna rájuk, holott akár az arab, akár az afrikai néger civilizáció tetszhalottságából való ébredése napjainkban potenciális életerejüket mutatja; az ezer évvel korábbi arab aranykorból éppúgy éltető nedvek szivárognak, mint abból az afrikai néger civilizációból, amely a középkor kezdetén fejlődésileg az európaiktól magasabb fokon levő néger társadalmakban, államokban virágzott — ezt a megdönthetetlen tényt a nyugati újkori gyarmatosító civilizáció teljesen kivetette az emberiség tudatából —, s a fejlődési szakaszok menetében bizonyos hasonlóságot láthatunk ezek és az ógörög—zsidó—keresztény—újkori civilizáció, menete között.

Mínthogy a majdan eljövendő új civilizáció csakis világviszonylatban képzelhető el, nyilvánvaló, hogy termékeny kölcsönhatással világviszonylatban egységesen a humánnumban torkoltnak, de ez a körülmény annál élesebben veti fel az egyenlőtlen fejlődés bonyolult összefüggéseit épp az elkövetkező szakaszban, úgyhogy egy rugalmas multiverzum nélkül korunk bármely problémájának firtatásakor legfeljebb sötétben tapogatózunk.

Ha mármost sikerült valamelyest felvázolnunk az esetünkben ható civilizációk mozgását, könnyebben feltárukozik előttünk a távlat is, legalább egy-két ponton, s végül feltehetjük azt a kérdést is, mi a költészet központi problémája napjainkban. Az eddig elmondottak, ha rendezetlenül és szórványosan is, tulajdonképpen már minden felbukkanó problémára megadják a választ, úgyhogy legfeljebb az marad hátra, hogy e problémákat és a választ jól kiélezve fogalmazzuk meg.

Ha tehát azt valljuk, hogy a majdan eljövendő civilizációban az automatizált gépi termelés ellátja az embert a szükséges javakkal — korántsem történik ez oly utópisztikus egyszerűséggel, mint ahogy sokan elképzelik, de erről más alkalommal —, akkor a szükségszerűség világából a szabadság világába érkező, érvényüket veszítik mindazok a törvényszerűségek, amelyek a szükségszerűség világában a módszercivilizációval voltak leginkább megragadhatók.

Nem térhetni hát ki a kérdés elől: akkor vajon mi szabja meg a szabadság világában az emberi lét törvényeit? Feleletünket így előlegezzük: a nem részeire bontott s egyes elemeket fetiszálva egymás ellen kijátszó, hanem egységesen felfogott praxis törvényei, amelynek csúcán az alkotás áll. Mondhatnánk így is: az alkotásnak az egységesen felfogott praxisból fakadó törvényei.

Ennek a problémának a bolygatásával talán a modern gondolkodás egyik legnagyobb kihagyására mutatunk rá. Érthetetlen ugyanis: Marx száz évvel ezelőtt felismerte, hogy minden gondolkodás, amelynek központjában nem a praxis áll, pusztá szemlélődés, tehát lényegében a statika gondolkodása, mégis, mind a mai napig egyetlenegy kísérlet sem történt egy a praxisra alapozott létten megalkotására, sőt a praxis struktúrájának elemzésére sem. Képtelenség, de így van: a marxistának mondott filozófia visszakanyarodott a Marx előtti materializmus pozícióra azzal, hogy a létten, vele a filozófia, központi kérdésének megtartotta az anyag, a lét és tudat stb. „objektivistá” problémáját; ebben a keretben azonban minden „továbbfejlesztés” csupán a Marx előtti materializmus kiteljesítése, nem pedig túlhaladása lehetett.

Ezzel éppen azt veszejtették el, ami Marxnál a klasszikus materializmus túlhaladását jelentette. A marxista létten számára a materialista létten csupán elfogadott előfeltételezés, központi problémája azonban nem az anyagé, hanem a praxisé. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a marxizmust nem érdekli saját előfeltételezésének problémája, s azt sem, hogy valami másra alapozódik, mint ami ő maga; ellenkezőleg, mindazok a problémák, amelyek a klasszikus materializmus léttenének problémái — tehát az anyagé is —, éppen a praxis kategóriájának fényében mutatkoznak meg igazán marxista színben.

Az ember az a lény, aki a praxis módján létezik, s ez azt jelenti, hogy létében megannyi lényel, sőt tárggyal igen sok közös vonást visel, de az egyetlen lény, amely sajátosan a praxis módján létezik, s ezáltal fogja fel és változtatja meg a világot, amely egyúttal őt is változtatja: így hozza létre önmagát és világát. Az ember azonban csakis a majdani újkori civilizációban, tehát a szabadság világában létezhet a praxis *kiteljesült*, egységes, nem pedig részeire szakadt módján, s épp ennek távlata, közeledte teszi fel sürgetően a praxis léttenének problémáját. A praxis, látni való, az embert vetíti a létten központjába; nem véletlenül neveztük hát *humánusnak* a szabadság világát, amelyben az ember létezése a praxis *kiteljesült* törvényei szerint realizálódik. Az ember csakugyan képtelen kibújni a bőréből; minden kísérlet, hogy az ember például a kozmosz álláspontjáról ítélje meg a világot, a létet, merő lehetetlenség, abszurdum; az ember számára

mindennek csak annyiból van értelme, amennyiben világában értelemmel bír.

Nem gondolhatunk arra, hogy ezen a helyen kifejtsük a praxis lét-tanát, néhány olyan problémára azonban, amely zavarja megalapozá-sát, vázlatosan utalnunk kell. Mindenekelőtt arra, hogy a praxist mind a mai napig csupán practicista, operacionista módon fogták fel: ezt mutatja az utóbbi évtizedekben kialakult tudományos filozófiai disz-ciplína, a praxeológiai is, amely a hatékony cselekvést az empirikus tudományok általánosítási eljárásával vizsgálja, jól körülhatárolta te-rületét, megállapította a felette és alatta levő szaktudomá-nyokat, de még csak kísérletet sem tett arra, hogy magát a praxist el-méletileg átgondolja, s szemügyre vegye struktúráját. Tulajdonkép-pen a cselekvésnek a munkamegosztás körülményei között felbuk-kanó problémáit taglalja csak. A praxisnak az újkori civilizáció mód-szervilágában való effajta elveszejtését Kotarbinski könyve jól szem-lélteti: nem csoda ez, ha a filozófiát, az újkori civilizáció konzekven-ciáinak behódolván, csupán az összes tudományok nyújtotta újabb-nál újabb adatok általánosítójának és összefoglalójának tekintik.

Erre kívánunk rámutatni: megengedhetetlen, hogy a praxist *első-sorban* — vagy kizárólag — ismeretelméleti, nem pedig léttani kate-góriának fogják fel, így ugyanis kiváló alkalmat nyújt arra, hogy ismeretelméleti, tehát legfőbb igazsághitelesítő kategóriaként is az új-kori civilizáció képére fogják fel, és beleveszejtsék az empirikus prak-ticizmus hínárjába. Azt a kritériumot ugyanis, hogy mely feltételek mellett lehet a praxis az igazság legfőbb kritériuma, a meglevő tuda-mány elvei szerint szabják meg, ami pedig azt jelenti, hogy a tuda-mányt elsőbbségnek tekintik, mint az ismeretelméletet; az igazsághitele-sítés legfőbb kategóriájaként a praxis így természetesen semmi egye-bet nem igazolhat, csak amit a tudomány megszabott neki. A meg-ismerés valójában a közvetlen cselekvés folyamatában már megtört-ént, s úgy *igaz*, ahogy épp megtörtént, viszont a tudomány, igazság-hitelesítő apparátusával, a hipotézissel, kísérletezéssel, elemzéssel, ál-talánosítással — a praxist részeire bontva — az igazságot csak post festum baktató merő formalitássá züllesztí, hiszen legfőbb tétele azt hirdeti, hogy felismerhetünk ugyan valamit, ami később igazságnak bizonyul, de mindaddig mégsem tekinthetjük annak, amíg a tuda-mány ezt be nem bizonyítja; ha ez a bizonyítás a tudomány konsti-túciós fogyatékosága miatt késik, akkor sohasem tekinthetjük igaz-nak a praxis elsődleges fokán már régesrég igaznak bizonyult dolgot. Az újkori civilizáció képtelen a praxist a cselekvés *élen s folyamatá-ban* igazsághitelesítő kritériumként felfogni — ezt nyilván a majdan eljövendő civilizáció oldja meg —, hanem csak statikussá merevítve a cselekvés végén, még inkább: után.

Hasonlóképpen a marxizmus azáltal, hogy a praxist kizárólag vagy elsősorban ismeretelméleti kategóriaként fogta fel, szakasztott úgy járt el, mint napjaink újpozitivista — beleértve minden, gyakran el-lentétes irányzatát —, úgynevezett tudományos filozófiája: úgyszól-ván kizárólag logikai és ismeretelméleti vizsgálódásokra szorított (még ha a logika évtizedeken át tiltott tudomány is volt!), szinte szak-tudományként fogván fel ezt, a filozófia többi területét pedig vesz-

teg hagyta, ha ugyan el nem vetette. A marxizmusban az az elburjánzott, hallgatólagos felfogás, hogy a filozófia immár végleg rögzítődött — szinte kanonizálódott, egyetlené vált —, s a filozófiának már semmi más feladata nincs, csak a tudomány által szállított egyre újabb tényanyagot elrendezni és általánosítani — tehát megint csak a tudomány módszere szerint, megint csak úgy fogván fel, hogy a tudomány elsőbb, mint a filozófia —, a filozófiát közönséges tudomány-filozófiává züllesztették — nem lett belőle tudományos filozófia! —, s még csak egy történetfilozófia illúzióját sem hagyták meg: a tudomány saját tárgyának történetét is merő egymásutániságként fogja fel.

Ebből már látszik az igazi probléma: minthogy a praxis léttani vizsgálata hiányzik, az ismeretelmélet olyannak fogja fel, ahogy az illető korban prakticista módon fest: az újkori civilizációban e civilizáció prakticizmusa szerint, nem pedig a praxis lényege értelmében. Ennek láttán felsorakoztathatnánk mindazokat a gyilkos szavakat, amelyeket Marx Benthamról mondott: ahelyett, hogy megvizsgálná az ember természetét, kora angol nyárspolgárát normális embernek veszi, s az ő képére akarja átformálni a világot. Esetünkben ugyanis az történt, hogy a munkamegosztás által lassacskán részeire bontott praxist — az újkori civilizáció éppen a szétbontott részek elhatárolására és statikussá merevítésére épült — normálisnak és örökösnek vették, e szétszakadt rétegekkel igazságot kalkuláltak, s eszükbe sem jutott megvizsgálni, vajon az *egységes* praxis hogyan viselkedne ismeretelméleti, hát még léttani kategóriaként.

A kiteljesült, egységes cselekvés a praxis alsó rétegére, a konvenciók rétegére — valaki így nevezte egyszer: mechanikus mozgástér — épül, s magába foglalva a kísérletezés és elemzés mozzanatait, arra irányul, hogy bizonyos jegyeivel áthágjon a praxis felsőbb rétegébe, az alkotás rétegébe; az ide áthágó jegyek között vannak konvencionálhatók és nem konvencionálhatók, az előbbieket az emberiség a konvenciók rétegében birtokba veszi és tapasztalat formájában él vele, az utóbbiak az emberiség megismételhetetlen értékeként élnek messze átnyúlva a civilizációkon.

Az újkori civilizáció részeire bontotta a praxist, s emberek száz-ezreit arra kárhóztatta, hogy egy életen át kísérletezzenek, mégpedig amennyire csak lehet, módszerrel konvencionált módon; másokat arra, hogy egy életen át elemezzenek, s még jó, ha közben hébe-korba legalább részalkotásokhoz eljuthatnak, amelyeket összefogva a szerencsés kivételesek behatolhatnak a praxis felső rétegébe, az alkotás régióiba. De az újkori civilizáció még az alkotás régiójában is szembezőköen arra irányult, hogy minél több kvantifikálható, tehát a konvenciók terébe szállítható megvalósítás legyen — innen a tapasztalat jelentősége a tudományban s újabban a művészetben is —, hiszen a konvencionálhatatlan, tehát jellegében kvalitatív alkotásokkal az árutermelésre és reprodukálásra beállított világ nem tudott mihez fogni. Itt tárul fel a technika elburjánzásának titka.

Az újkori civilizáció mindent betetőzött azzal, hogy az emberiség beláthatatlan tömegét a praxis alsó rétegében, a konvenciók régiójában való cselekvésre kárhóztatta, s leghatékonyabbnak éppen azt a

cselekvést tette meg, amely a lehető legnagyobb mértékben beütemezett, koncencionált. Ennek messzeható következménye lett: ha ugyanis az ember lényegi megnyilatkozásai a munkában jutnak kifejezésre, nem pedig magánéletében — hiszen a munka alkotó, feltéve, ha a praxist nem bontják részeire —, akkor ebben a civilizációban olyan helyzet adódott elő, hogy a munka teljes konvencionálása után az ember csak a tulajdonképpeni munkán kívül fordulhatott a valóban alkotó munká felé.

Ez a körülmény nyitja meg a majdani új civilizáció felé mutató távlatot is: minél teljesebb a munka, a termelés mechanizálása, az ember annál inkább ezen a munkán, termelésen kívül leli meg az alkotómunka lehetőségét, a szabad alkotást, vagyis ez válik igazi termelő munkájává, ez a termelés azonban már nem árutermelés. Ha felszabadított idejében ez tölti ki életét, ez nyújt alkalmat lényegi megnyilatkozására, akkor a művesség és a művészet alkotómunkájának távlata előtt állunk.

Így csúszik ki a nem feldaraboltan statikussá tett, hanem egységesen és folyamatszerűségében felfogott praxis kritériuma az újkori civilizáció kezéből. Minden filozófia, amely ezzel nem vet számot, megmarad tulajdonképpen az újkori civilizáció filozófiájának, és sohasem lehet a majdan eljövendőé. Csupán így érthető meg Marxnak az a felfogása is, hogy az új, majdani civilizációban, a tárgyakat pusztán eszközzé degradáló, technizáló kvantifikációtól megszabadulván, a termelés is művészi jelleget ölt.

Ezzel multhatatlanul eljutottunk a művészet nagy kérdéséhez: ha a művészet, a mítoszok világának elpangásával, a teljes világ három nagy részre hullásával — a tudomány a valóság világa, az erkölcs, a religió a valóság feletti világ, a művészet a „képzelettel alkotott” világ —, elvesztette reális tárgyát s tartalmát — ahogy Németh mondja: kimaradt az újkori munkamegosztásból —, vagyis absztrakttá vált, kiélt hüvelyként vegetál csupán, akkor vajon erre a művészetre a jövőben akkora szerep vár-e, hogy a szubsztancia épp általa nyilatkozhatik meg? Eddigi érveink igenlő választ sugalmaznak. Nyilvánvaló azonban, hogy az eddigitől gyökeresen különböző művészet lesz ez. Természetét anticipálandó, nem lesz érdektelen egy pillantást vetni absztrakttá válásának folyamatára.

Helytállónak véljük azt a nézetet, hogy a művészetnek csak olyan világban lehet *valóságos* tartalma, amely nem hullott részeire; ha igaz az, hogy a görög istenek egyáltalán nem létezhetek volna a művészet nélkül, akkor az is igaz, hogy mihelyt egy istenszobrot anélkül is élvezhetünk, hogy az eleve hívés állapotában leledzünk, nyomban nem valóságos tartalma s az ebből fakadó forma, hanem az elvonatkoztatott forma s az ebből fakadó tartalom ragad meg bennünket.

Ilyenformán Kant csakugyan az újkori művészet lényegét ismerte fel; voltaképpen a művészet absztrakt voltát. Nem véletlenül bukkan fel nemrég az a nézet — egy szovjet elmélkedő vallotta —, hogy mindaddig, amíg nem határozzuk meg a művészet tárgyát és tartalmát, a marxista esztétika is a kanti pozíciókon marad, ugyanis legfeljebb a forma tartalmát firtathatja. Ez a megfogalmazás azért futott vakvágányra, mert azt a feltevést rejti, hogy a művészet való-

ságos tartalma a mai világban megvan, csak meg kell határozni tárgyát; arra való kísérlet volt ez, hogy a meglevő, újkori civilizáció világában, hasonlóképpen, mint bármelyik tudománynak, a művészetnek is kiszabjunk egy darabkát a felosztott világból.

A művészet számára azonban olyan *kiteljesült világ* kell, amelyben magamagának képes megadnia tárgyát és tartalmát, s önnönmagában leli meg értelmét. Korunkban, akár az erkölcs, akár a tudomány által felölelt világból meríti azt a tartalmat, amelyet „képzellel megalkotott”, valóságosan idegen tartalmat ragad meg, önnönmagában pedig pusztán formája tartalmát hordozza. Ezáltal válik *kényszerűen* absztrakttá, tisztává, formálissá, legyen szó akár Tolsztojról, Mannról vagy Kafkáról, noha különbözőségük korántsem érdektelen. Az absztrakttá válás szélsőséges megnyilatkozásai csupán e helyzet mereven következetes végiggondolásából fakadnak.

Ezért van az, hogy bármilyen *tartalmat* is erőltetünk ebben a világban a művészetre, követelésünk jellege mindenképpen formális marad, s nem érinti a lényegét. Ezért van az, hogy Németh hiába beszél a költészet új feladatairól, eleve csupán formális külsőségeket érinthet. Így mutatkozik meg a művészet lényegbeli ellentéte az újkori civilizációban a valóságosságot — magát a valóság világát — önmaga számára kisajátító tudománnyal szemben, amely pedig — a praxis szétbomlasztásának vizsgálatakor láttuk — ezt a való világot is csak tovább szétbomlasztani képes.

Az összes esztétikákból az világlik ki, hogy képtelenek a művészet közvetlen kapcsolatba hozni a valósággal; összes értékmérő kritériumaikat a tudomány kategóriáinak közvetítésével kötik a valósághoz, s ez azt jelenti, hogy a művészetet a tudomány köldökzsinórján aszaltatják, még ha úgy is nyilatkoznak, hogy a valóságnak kétféle egyenrangú, közvetlen *tükrözője* van: a tudomány és a művészet. Az a körülmény, hogy a művészetet képtelenek a tudomány közvetítését megkerülve, más, sajátos kritériumokkal közvetlenül a valósághoz fűzni, éppen azt mutatja, hogy a művészetnek az újkori civilizációban nincs konstitúciójához simuló valóságos, hanem csak kölcsönözten absztrakt, illetve formából fakadó tartalma. Azok az esztétikák, amelyek a tudománnyal leszámolva az irracionális felé fordulnak, voltaképpen ugyancsak megrekednek az újkor ellentéteinek keretében; az irracionális maga is racionálissá lesz azáltal, hogy értelmet csak a racionális megléte és vele ellentétesnek való felfogása által nyer, nemkülönben az irracionális kifejtése is, fonákjára fordulva, rejtetten racionális formát nyer.

Az újkori civilizáció, beállítottságánál fogva, mit sem kezdhet a művészet — egyes alkotásokban megnyilatkozó — egyszeri, megismételhetetlen minőségeivel, mert a mérést — az értékmérést is — kvantifikálással végzi, viszont ezek az értékek nem konvencionálhatók: a művészet így könnyen e civilizáción kívül rekedhet. Ezt elkerülendő múlhatatlanul előtérbe kerülnek a műalkotásoknak azok a jegyei, amelyek e civilizáció szellemében konvencionálhatók, vagyis a praxis konvencionális rétegébe szállíthatók: így uralkodik el a művészetben is a technika, a „megtisztulás”; a spontaneitás ellenében a tervezett alkotás, a módszer, a kísérletezés, az elemzés, a kiszámítottság. A for-

malizálódás, az absztrakttá válás, az irreálissá pangás útja ez.

Ha a művészet, felvirágozásához, tartalommal telítődéséhez valami *fundamentálisabbat* igényel, mint a mitológia, akkor ez az alap csupán a minden dolgoknak az élet történelmi eredetéhez közelebb álló, a totalitást egybefűző megértése lehet, az élet alaposabb megértése, mint amit az újkori civilizáció tudománya nyújthat. Ez az alap pedig, úgy tűnik, csakugyan összefüggésben van az olyan közösségnek a megteremtésével, „ahol a közügyek intézésének spontaneitása — miként Sutlić írja —, amely biztosítja a közös mű elsődleges értelmét, ismét a leglényegesebbé válik, szemben az autoritativ, közösség fölé rendelt kényszerűséggel”; úgy tetszik tehát, hogy az így kialakuló „közös mű *elsődleges értelme*” lesz az a mitológiától is meg az újkori civilizációtól is szélesebb átfogó alap, amely *valóságos* tartalmat kölcsönöz a művészetnek, úgyhogy „akkor a művészet sem lesz absztrakt, hanem az ember, a többi lények és a természet értelemmel telített, történelmi léte a műben”.

Közös műről volt szó, műről, amely a művészi jellegű termelés világában születik, műről: a művészet így e *mű* által önnönmaga világában leli meg tárgyát s tartalmát. A praxis teljességét juttatja érvényre; ebben a közös műben teljesül ki igazán a praxis. Ennek a majdani új civilizációnak a központjában — amelyben az ember ismét participáló, kiteljesült életet élhet — a közös mű megalkotása lesz, nem pedig valamiféle elvont totális társadalom vagy társadalmi totalitás ügye, amelynek az ember, az egyén alá van rendelve, sem pedig a társadalom akár dialektikus irányítása — ez utóbbinak a fontossága az újkori civilizációban még óriási, kivált a szocializmus korszakában —, hiszen az alárendelés, az irányítás per definitionem irányítókat és irányítottakat feltételez.

A közös mű alkotása a társadalmi totalitást önmagukban hordozó, nem pedig önmagukat annak alá- vagy fölérendelő egyéniségeket kíván. A pusztán önmagáért cselekvő ember individualitása elcsenevészsedik, akár kényszerű, akár önkéntes a visszavonulás; az egyéniség önmagában nem nyilatkozhatik meg, hiszen hiányzik számára az a médium, amelyben tárgyi tevékenysége által nyilváníthatja magát. A közös mű alkotása elképzelhetetlen a társadalmi totalitást hordozó, kiteljesült egyéniségeknek e közös mű alá- vagy fölérendelésével; a közös mű számukra az egyéniségüket érvényre juttató alkotás, saját alkotásuk, nem tőlük idegen kényszerképződmény. „A teljesen kifejlett egyéniség a teljesen kifejlett társadalom kifejezője”, írja Horkheimer találóan.

Marxnak az a felfogása, hogy a szabadság világában megszűnnek azok a szükségszerűségek, amelyek az embert hosszú évezredek át rabságban tartották, s az emberi tevékenységet nem zavarja majd semmi, ami öntermészetétől idegen, vagyis a tevékenység önmagának lesz a célja, nem lesz alárendelve rajta kívül álló céloknak, úgy érteendő, hogy azok a szükségszerűségek, amelyek korábban a termelés, a gazdasági élet stb. perdöntő voltában az embert nyomorították, az automatizált gépi termelés világába lesznek bezárva, ott tombolják ki szükségszerűségeiket, s az ember oly mértékben kivonja magát alóluk, hogy csak azoknak a szükségszerűségeknek lesz kitéve, amelyek

tőle, a természetessé vált embertől, az emberissé vált természetben, nem idegenek, noha akár tragikusak is lehetnek.

Az az elképzelés, hogy a munkamegosztás ebben az új civilizációban sem szűnik meg, azért téves, mert egyfelől az automatizált gépi termelés üzemeltetése, karbantartása, tökéletesítése nem elháríthatatlan *kényszer* formájában tartja fogva az embert, hanem a sokoldalúan alkotó tevékenységet folytató ember természetes érdeklődési terében lesz, s *lényegében* alkotó emberként végezheti, úgyhogy ez a részletmunka a fentebb említett közös mű *fennálló* egészében nyeri el értelmét, az üzemeltetésnek a konvenciók rétegébe tartozó tevékenysége pedig nem hárul az emberre *kizárólagosan*, hanem életének csak egyéb konvenciók tevékenységéhez csatlakozik.

Ennélfogva a gazdasági szféra *perdöntő* jellege is elpang, a szférák új elrendezést nyernek, s épp ez a távlat készített bennünket is arra, hogy vizsgálódásaink során folyton civilizációról beszéljünk, amely az emberi tevékenység minden szféráját felöleli. A közös mű megalkotása hát elengedhetetlen előfeltétele az újkori absztrakt világ valóságossá levésének, s döntő szerepet játszik a művészet felvirágzásában. S hogy az az eljövendő világ sem lesz konfliktusmentes, az bizonyos: az ember helyzete ebben a kozmoszban olyan, hogy nem konstituálhat konfliktusmentes emberi világot. Hogy a konfliktusok milyen formában jelentkeznek majd, az még beláthatatlan. Az ember egyik korlátja az, hogy elmékedésében meg kell állnia azon a ponton, ahol még távlata anticipálható. Itt és most ez a végső pont: a közös mű megalkotása.

3.

Mihez kezdhethünk a szellemi élettel egy olyan civilizációban, amelyben a tudomány jelen mindenhatóságát és eljövendő gyámoltalanságát, a művészet jelen absztraktságát és jövő felvirágozását látjuk? A tudomány minden konlátja sem jogosíthat fel bennünket gögös magatartásra, hiszen még ha a művészetben is látjuk az eljövendő kor testére szabott kifejezőeszközt: maga a művészet is, a számára legkedvezőbb körülmények között is, tökéletlen marad már azért is, mert az ember sohasem fejezheti ki közvetlenül a tiszta ént — legyen akár kollektív én is —, hanem csak az általa létrehozott tárgyak által; s minthogy az emberi kifejezés tárgyi, habár az ember csakis e művei által ragadható meg, sohasem képes teljes mértékben azonosulni művével: különben az egyszerű kifejezés tökéletes volna, és a további tevékenységet megakasztaná; ellenkezőleg áll a dolog, az azonosulás hiánya sarkallja folyton az embert újabb önkifejezésre.

Az ember önlétrehozásának folyamatában a kettős vonás, hogy az ember létrehozza tárgyi művét s a tárgyi mű hozza létre az embert a cselekvés során, egységes folyamat két oldala, amelyben azonban az egyik *nem* vezethető le a másikra, s ezért sürgetően felbukkan a kérdés: melyik az a médium, amelyben megragadható az alkotó személyiség, s melyik, amelyikben megragadható a mű vagy még inkább: a kettő együtt. Minden közeledésünkre mind az egyik, mind a másik vagy a harmadik elpárologni látszik.

Előlegezzünk ennyit: épp az iménti körülmény készítette a gondolkodókat az alkotás-, mű- és hatáselmélet szétválasztására és külön-külön felépítésére.

Az alkotók már nagyon régen felfigyeltek arra, hogy művük, mihelyt befejezik, kicsúszik a kezükből, önállósul, s csak tehetetlenül szemlélhetik útját, sorsát. Az irodalomtörténet bőven tájékoztat bennünket mindazokról az elkeseredett elméletekről, amelyekkel a művészek e jelenség miatt vigasztalgatták vagy gyötörték magukat. Elég lesz talán a korunkban is hangoztatott három legjellegzetesebb felfogásra emlékeztetnünk. Sokan a mű menthetetlen önállósulásából azt a következtetést vonják le, hogy a mű voltaképpen személytelen, ezért tehát megfontolandó, vajon nem kell-e a költőnek is ehhez igazodnia már az alkotási folyamatban, vagyis nem kell-e személytelen költészetet írni. Mint látni fogjuk, a modern költészetben jóval elterjedtebb ez az elképzelés, mint első pillantásra hinnénk.

A másikat Gide fejezte ki legszembeszökőbben, midőn azt vallotta, hogy amikor egy művet alkot, egész személyisége, egyénisége teljesen a mű szolgálatába áll, úgyszólván átváltozik, s amíg alkot, nincs más egyénisége. Arra való kísérlet ez, hogy a művet teljességgel visszavezesse az alkotóra, elszakíthatatlannak nyilvánítsa tőle, de ezért az illúzióért akkora árat fizet, hogy az egyéniséget teljesen labilissá nyilvánítja. Viszont bármily dinamikusnak képzeljük is el az egyéniséget, személyiséget, ha oly labilis volna, hogy a tárgyi munkában teljesen elveszne, akkor nemcsak hogy nem beszélhetnénk egyéniségéről, hanem az ember önlétrehozása is lehetetlen volna, s mindaz, amit az önkifejezésről szoltunk, tárgytalannak bizonyulna: a gumiember képtelen formát ölteni, hát még megváltoztatni a világot, hiszen mihelyt a legkisebb ellenállásba ütközik, formát változtat. E felfogás mögött nyilván az a közkeletű elképzelés rejtezik — furcsán elfajulva —, hogy nem a költő találja meg tárgyát, hanem a tárgy őt, meg hogy az alkotás nem kitalálás, hanem megtalálás.

A harmadik felfogás az egzisztencialistáké, akik az emberek közötti érintkezést azért tartják lehetetlennek — ebből kifolyólag végeredményben a személyiség nyilvánítását is —, mert a tárgyi világ közé vettett embernek minden alkotása nyomomban tőle elszakadt tárggyá válik, s ez az utóbbi legfeljebb azáltal különböztethető meg az előbbiektől, hogy személytelenségében is *megjelenik* vagy *megmutatkozik* bizonyos kvalitásaival, viszont az előbbiek, minthogy csupán használati értékük van, erre képtelenek.

Elég talán ezt a művészettel kapcsolatban élesen felmerülő problémát megemlítenünk — a műnek az alkotótól és olvasótól való elszakadását —, hogy az emberi világ elháríthatatlan tökéletlenségeire hivatkozva, a humánumba vezető multiverzumon tartva szemünket, a jelenlevő pervertált haladást is figyelembe véve, valamiféle értéktéltre szorítkozzunk: ennek az újkori civilizációnak, amely végül is multhatatlanul a humánumba vezet, ugyanis a humánium meghódítására készítet bennünket, testére szabott kifejezője a tudomány, amely nélkül utunk megakad, amelyet tehát legnagyobb tökélyre fejlesztetünk minden fenntartásunk ellenére elengedhetetlen követelmény.

Egy olyan civilizációban, amely a valóság megragadójává radikális elszántsággal a módszeres tudományt teszi meg — ez a lehetőség folyton jelen volt a munkamegosztás kibontakozása óta —, a tovább élő, helyzeténél fogva absztrakttá vált művészet újabbnál újabb kísérletet tesz arra, hogy ismét valóságos legyen. Persze sokak számára nyilván érthetetlen, miért mondjuk a művészetet en bloc absztraktnak; az egyszerű gondolkodás ugyanis nyilván minden bizonykodás után is így érvel: az ember Homérosz korában is élt valahogy meg ma is, ez az emberi élet valóságos volt és valóságos ma is, a művészet megragadja ezt az életet — az egyik korban ilyen, a másikban olyan eszközeivel —, és máris valóságos lesz maga is.

De mit is jelent a valóság? Valóság csak egy van, nem beszélhetünk külön a művészet valóságáról, külön a tudományéről, vallásáról. Eszünk ágában sincs belegabalyodni soha eléggé ki nem elégitő definíciókba, még csak azoknak a valóságnívóknak a firtatásába se, amelyek akkor merülnek fel, amikor észben tartjuk, hogy például a tudomány a valóság tükrözése, és semmiképpen sem tévesztendő össze magával a valósággal; ámde ez a valóságkép maga is valóság, és így tovább a tükrözés minden újabb tükrözése is, amely szintén nem tévesztendő össze az előző tükrözéssel, noha az már valóság is meg csupán tükrözés is, és ugyanez a sors vár a legeslegújabbra is.

Az, amit a tudomány alkot, nem merő tükrözés, hanem közvetlenül arra irányul, hogy megvalósuljon az anyagi világban. A költészet is ilyen jellegű volt a többi társadalomban, sőt a valóság közvetlen, szerves része volt, amelyben az ember élt. De a mitológia elenyészésével a művészet számára legfeljebb a merő tükrözés maradt meg, a mimesis, a pusztán „képelet általi alkotás”, amely azóta sem képes közvetlen megvalósulásra irányulni, hacsak a pszichológiai közvetítés által nem vélünk ilyesmit látni, ami azonban alighanem csupán az antropológiainak merő újkori kóros pótszere.

A költészetnek a szerves valóságtól való elszakadását és merő mimesis, illúzió jellegét az a vízváltó jelzi, amikor először bukkant fel ellene a vád, hogy hazug: már Platon igen élesen kifejezte korának a művészettel kapcsolatos ilyen kételyeit. A kereszténység éppúgy hadat üzent a költészetnek; a vallás valamiféle meztelen igazságot követelt, „ezért a költészetet csupán szimbólumként és az igazság ruhájaként fogadta el: az allegória egyfajta útlevelül szolgált, amely által a költészet megjelenhetett az emberek között”, írja De Sanctis, s mások mellett szintén felpanaszolja, hogy a *költői igazságot*, ezt a kizárólag a költészet védelmében kiagyalt, de megfoghatatlan, a költészettől idegen fikciót nem értették. Ő sem tett egyebet, mint a modern költészet bajnokai, akik például az újpozitivisták hazugság vádja ellen többé már nem emlegették ugyan a költői igazságot, de védekezésük éppoly kétségbeesett: a költő — hangoztatják —, soha semmit sem állít, így hát nem is hazudik; ha olyan dolgokról is ír, amelyek nem tekinthetők igaznak, senkitől sem kívánja, hogy higgyen neki, nem hazudik tehát, hiszen nem állítja, hogy amiről beszél, igaz.

Ha már a költészet nem szervesen valóságos, mimesisre és illúzióra utaltságában vajon mit tükrözhet? Ha például a kapitalizmus valóságáról beszélünk, észben kell tartanunk, hogy az angol, francia, né-

met, magyar formája csupán jelenségként fogható fel, amely persze magában viseli a kapitalizmus lényegét is, hiszen a lényeg sohasem nyilatkozhatik meg tisztán, sőt önmagában nem is létezik, de legalábbis felmerül a kérdés: minthogy a lényeg nem az összesített jelenségek valamiféle általánosítása, van-e a kapitalizmusnak olyan lényege is, amely konstitúciójánál fogva a lehetőségek reális világában megvan ugyan, csak éppen sehol sem nyilatkozott meg?

Ha ugyanis a kapitalista valóságnak van lényege és jelensége, amelyek együtt, egymás révén nyilatkoznak meg, de a lényeg olyan természetű, hogy nem nyilatkozik meg okvetlenül jelenséggént, akkor a valóság mélyebb síkon van emezeknél, s ez a valóság természetére általában vonatkozik. Egy ilyen elvont valósággal azonban a költészet mit sem kezdhet, legfeljebb a tudomány közelítheti meg. A költészet tehát, ahelyett hogy a valóságot tükrözné, a kapitalizmus francia, angol, magyar megnyilatkozásához fűződven, méghozzá konkrét emberi sorsokban, képzelet által, csupán a *jelenséget* tükrözi, általa ugyan valamelyest a lényegét is, szolgáljon vigasztalására.

Ez azonban csupán a tükrözés elvi lehetőségének a *mértéke*; s csak ezután merül fel a *végső kritérium* kérdése: vajon a valóság elismerhető-e holmi Első Ténynek, Elemi Nyilvánvalóságnak, Ősoknak, Abszolútumnak vagy Végső Megmondhatónak; joggal mérünk-e mindent hozzá, vetünk össze vele, vagyis bezárjuk-e világunkat a klasszikus metafizikába, vagy az így felfogott valóság helyett — tulajdonképpen az újkori civilizáció, a tudomány képére felfogott valóság helyett —, elvetvén minden első tényt, világunkat nyitva hagyjuk, s más alapkritériumok után nézünk.

Csak hogy a probléma ez: ha az ember a történelem során egy civilizációt konstituál, akkor a szférák egymásközi viszonyát úgy is elrendezheti, hogy némelyik eleve képtelen lesz kapcsolatba jönni a valósággal, azaz ez a kapcsolata csupán absztrakt lehet. Valamikor az is, amit ma vallásnak mondunk, valóságos volt: a törzsi társadalom embere, participálásával, közvetlenül élt az eleve hívés világában, kapcsolata volt isteneivel, ő maga *alkotta* hívésének világát mindennapi életében, midőn azonban az istent elvonatkoztatták, hívése a hit formájában absztrakttá lett: a törzsi társadalom megszűntével az ember már csak mint valóság *feletti* szférához képes viszonyulni a valáshoz, bármily „valóságosan” vallásos is legyen: napjainkban ez már a legélesebb formában mutatkozik meg.

A művészet absztrakttá válása éppoly lassú folyamat volt a munkamegosztástól errefelé, mint az elidegenülés. Nagyon jellemző — erre az adatra igen sokan hivatkoztak már —, hogy Goethe egy ízben arról panaszkodott: egyre kevesebb méltó *tárgya* van a művészetnek, holott az ókorban még bővelkedtek a megéneklésre méltó tárgyokban. A művészet valóságos tárgyának elpárolgása Baudelaire-ig teljességgel bekövetkezett, s múlhatatlanul elérkezett az a fordulat, amelytől a modern költészet kezdetét számítjuk: a költészetnek, hogy legalább valóságos tárgya meglétének látszatát keltse, első ízben kellett radikálisan kívülé álló területhez fordulnia tartalmakért, nevezetesen a tudományhoz: ettől fogva került előtérbe a költészetben a kísérletezés, az elemzés, a módszer.

Ismeretes Rilke ragaszkodása a tárgyakhoz és a dolgokhoz, vallo-
mása, hogy az ő világa a dolgok tőszomszédságában kezdődik, hogy
boldog, mert a dolgok közvetítése által él. Szomorúan szemlélte a tár-
gyak kivetését a festészetben, öncsonkításnak tekintette ezt, s egy
helyütt azt írta, hogy a háború alatt épp a tárgyaknak ezt az eltűné-
sét érezte gyakran. A művészetet a tárgyak, a dolgok nélkül elkép-
zelhetetlennek tekintette, s ha riadt elszántsággal vetette el a tár-
gyak közötti választásnak még a gondolatát is — sőt a választást
megengedhetetlennek, mi több, vétkesnek vélte, bármilyen élet elhá-
rítását is az ihlet elvesztésének tekintette —, nemcsak a választástól
való félelem eléggé el nem ítéhető erkölcsi mozzanatát kell látnunk
ebben, hanem a művészet tárgyának elkallódása után a *bármiféle*
tárgyakhoz való görcsös ragaszkodást is, akár olyan illúzió árán, hogy
minden tárgy kimeríthetetlen és érintetlen: „valóban, semmi sem
akadályozhat meg abban — írja —, hogy minden dolgot kimeríthet-
lennek és érintetlennek tekintsek: hol is lehetne a művészet kiinduló-
pontja, ha nem a végtelen kezdetnek ebben az örömeiben és feszült-
ségében”; s ez az örök kezdés akár a nietzschei művészetfelfogás iker-
testvére is lehet, abszolutizáltan, eltorzultan, nem értvén, hogy a mű-
vészet csupán olyan értelemben örök kezdés, hogy az önkifejezés tár-
gyi volta miatt sohasem lehet az alkotó és a mű között teljes az azo-
nosulás: minden cselekvés a világ és önmagunk szakadatlan létre-
hozása.

Hasonlóképpen elég Breton műveit ismerni, hogy a szürrealisták —
különbön nagyon is szigorú törvényekhez igazodó — automatikus szö-
vegében ne csak az önmagára irányuló egyéniség túltengő, szertelen
megnyilatkozását lássuk, hanem a tárgyi világ iránti teljes nyíltságot
is: válogatás nélkül mindent megragadni, ami még a költészet tárgya
lehet. Blanchot nagyszerű képet fest az elszabadult kézről, az író kéz-
ről, amely már — természetesen képletesen — többé nem enged-
elmes eszköz, hanem önálló erő, senki sem rendelkezik már felette,
senkié ez a kéz, csak éppen írni tud; a nyelv azonban, amelyet nyújt,
már nem képesség, kifejezőképesség: az „én” tehetetlen. Viszont min-
denről szól, nem válogat a dolgok, a tárgyak között, s ha elosztatjuk
azt a ködöt, amelyet az egzisztencializmus a választásra való jog és a
választás elutasításának a joga, valamint az embernek a dolgok és
tárgyak külvilága közé vettetettsége körül oly buzgón ereget, akkor
találónak vélhetjük Blanchot jellemzését: az automatikus szövegben
már nemcsak arról van szó, hogy a költészet méltó tárgyainak ele-
nyészése után elutasítsák a választást a még egyáltalán rendelkezésre
álló bármiféle tárgyak közül, mert hiszen ezeket a tárgyakat csupán
megkísérlik *felkínálni* a költészetnek, hanem arról, „hogy megkísérel-
jék elérni azt a pillanatot, amikor már lehetetlen bármiféle választás,
hogy elérjenek valamit, ahol már mondani annyit tesz, mint mindent
elmondani, és ahol már az lesz a költő, aki semmi elől sem tud ki-
térni, semmit sem tud megkerülni, és aki fedezék nélkül ki van téve
a lét különösségének és határtalanságának”. A mormolás végtelen jel-
lege és a mű örök befejezetlensége közötti kapcsolatot is elégszer
hangoztatták.

A költő, aki nem térhet ki semmi elől, tehát a szükségszerűt teszi, a költő, aki személytelenségbe vonul vissza — ez Mallarménál és Valérynél is felbukkan —, csak hogy költészetének valamiféle tárgyat leljen, ez az elhatározás Eliot költészetében mutatkozik meg legélesebben. A költészet méltó tárgya elkallódott: nyilván nem véletlen, hogy Mallarmé nagy témája műzsájának *sterilsége*, vagy hogy Eliot költészetében félelmetes helyet foglal el a *terméketlenség* problémája, nemcsak a *Pusztta országban*. A tárgy elenyészése elkoptatását, elhasználását ébreszti; Eliotnál kialakul az *elhasznált idő* problémája; a felbomlasztott idő alkalmat nyújt neki arra, hogy asszociációs eljárással olyan foszlányokat elegyítsen a múlt — tehát még valóságos — költészetből a jelen világ foszlányait gyűjtögető saját absztrakt költészetébe, amelyek az egykori valóságos költészet fonalaival szövik át költészetét: kísérlet ez a költészet önterületén történő valóságossá tételére, a költészet méltó tárgya s tartalma visszanyerésére. Csakhogy a múlt költészete valóságos ugyan, de maga a valósága rég elenyészett már.

Nem egyszerűen másodlagos, „hellénisztikus” költészet ez. Mallarménál, Valérynél is megelhető a költészet valóságos korszakába való szökés, ha más formában is, nevezetesen a tiszta klasszicizmus felé fordulással. „A Pusztta országban a valóság és az idő poétikus relativizálása sajátágosan modern jelenség — írja Curtius —, az idő olyan érzéklése, amilyent Joyce-nál is megelhetünk. Az összes idők egyidejűsége, ez egyszersmind az idő derealizálását jelenti.” Tegyük hozzá: az idő derealizálását, hogy ezáltal netalán a költészet reálissá lehessen.

Nem térünk ki arra, ami az idő derealizálásának felfogásában feltétebb problematikus, megelégszünk azzal, hogy ismét utaljunk a lírának a prózával való viszonyára. Ugyanis érdekes felfigyelni, hogy a romantika után a líra és a próza útjain kettéválnak: a romantikát a prózában a realizmus váltja fel, a lírában a szimbolizmus. Nagyon érthető ez, ha a költészet valóságos tárgya Goethe felpanaszolta elpangásának végső bekövetkezését erre az időre tesszük: az epika, a rugalmas próza formájában, miként mondtuk, az empirikus való élet mimesisével, a nagy körképű *elemzés* látszatát keltve, jól leplezhette a költészet helyzetéből általában fakadó központi problémát, olyan színben tüntethette fel magát, hogy megtalálta az újkori civilizációban hasznos helyét, a kor reprezentáns műfajává válhatott, az énközpontú lírában azonban, amely ugyanezen problémák előtt állott, mindez kiéleződött.

Amikor tehát Baudelaire-től Eliotig a nagy modern költők esetében sorra személyes társadalmi dekadenciájukról beszélünk, megelédkezünk arról, hogy a költészetükben fellelhető dekadencia jelentős részben magának a költészetnek e civilizációban bekövetkezett dekadenciáját jelzi, vagy legalábbis ezzel koincidál, s mindazoknál a költőknél, akiknél ezt nem lehetjük meg valamilyen formában, a kor központi *költészeti* problémája sikkad el: hogyan valóságossá tenni magát a *költészetet*, nem csupán — csaló látszatként — külön-külön a verseket, pusztán társadalmi mondanivaló tekintetében.

Eliotnál az idő szétbomlásával létrejött időtlen időstruktúrában annak a körülménynek, hogy a jelen mindig gyatrábbnak, csenevészebbnek mutatkozik, mint a múlt, nemcsak Eliot világosan vallott konzervativizmusát kell betudnunk, hanem fel kell figyelni arra is, hogy amikor a költő mai világunkban a költészet méltó tárgyát kutatja, ez a mai legalábbis részben azért marad eleve alatta a múltbéli költészeti megvalósítások hasonló tárgya mögött, mert a múltbéli olyan korban fogant, amelyekben a költészet még talált magának *valóságos*, méltó tárgyat: a mai társaságbeli hölgy eleve messze lemarad Shakespeare Kleopátrájától, a szerencsétlen gépirónó és a patanásos gyakornok szerelme a tristani szerelemtől — egy ismertetés épp a minap ezeket a példákat hozta fel, igaz, más összefüggésben. Ennek az oka a meghatározott módon konstituált újkori valóságban van, nem kizárólag a költőben.

A szimbolizmus, futurizmus, dadaizmus, szürrealizmus mind ezt az utat járja, a valóságossá válás módját kutatja, *a módszert kísérletezi* megszállottan, akár tudatosan, akár tudattalanul. Hasonlóképpen, amikor a romantikától — Baudelaire-től errefelé — elszakadt szimbolizmus dekadenciája ellenében a romantikától — Balzactól errefelé — ugyanakkor elszakadt realizmus életességéről és haladó jellegéről beszélünk, megfeledkezünk arról, hogy ez a „haladó jelleg” jórészt a költészet központi problémája álcázásának, a korszellemet viselő tudományhoz való rugalmas idomulásnak, tehát pusztán látszatvalóságosságnak az eredménye; az pedig, hogy ez a realizmus csakugyan csupán látszatvalóságosságra tett szert, s nem lelte meg magának a költészetnek lényegi, szerves valóságosságát — tehát valóságos tárgyat s tartalmát —, abból is látszik, hogy a nemességirató Balzac műve jelentésében saját ellentétébe csaphatott át, a polgári feltörekvés magasztalásává válhatott, vagyis ismét csak a forma tartalma vált döntővé.

Így már jól látható, hogy a romantika korántsem az újkori civilizációval ellenkező kisiklás, hasonlóképpen, a realizmus — mind a mai napig, bármilyen formájában — sem visszatalálás a valósághoz, hanem a költészet valóságossága problémájának eltussolása, a forma tartalmának egyféle álcázott érvényesítése.

A romantika hatalmas tirádákban ünnepelte a tudományt: még abban az illúzióban élt, hogy az újkori civilizációban lehetséges lesz a tudomány és a művészet dualizmusa. Felfigyelt a művészet tárgyának elpangására, de nem gyanította, hogy ez a civilizáció felfalja mind e tárgyat, s épp a tudomány által fosztja meg a művészetet valóságosságától. A romantika kitérülése, a világmindenséggel való egyesülési vágya egyfelől a tudomány mindenhatóságának ünneplését jelzi, amely által az egyén a kozmoszig felér, másfelől pedig egybesik az egyén nagyarányú történelmi kibontakozásával, amely a polgári fejlődés előfeltétele — nem véletlenül hozzák kapcsolatba a romantikát bizonyos vonatkozásban a francia forradalommal.

Amikor azonban az újkori módszercivilizáció félreérthetetlen tanújelét adta az egyén destrukciójának és a költészet tartalma elveszejtésének, a romantika világfájdalma és önpusztító démonisága már azt a fordulatot jelzi, amely majd a szimbolistákkal következik be, és

megalapozza a modern költészetet: előbb a módszer, majd a kísérlet, az elemzés lázas kutatása, végül magának a személyiségnek a lírából való kiiktatása következik be, persze megdöbbentő félmegoldások sorozataként.

Ma már világos, hogy a szimbolizmusnak a romantikával való szakítása korántsem oly lényeges, mint amilyennek látványossága és hangossága alapján vélnénk; Supek helyesen mutatta ki a romantika, szimbolizmus, futurizmus, szürrealizmus azonos lényegbeli ideo-affektív konstituáltságát. Hasonlóképpen világos, hogy sem realista líra, sem realista dráma, érthető okokból, sohasem volt képes konstituálódni; ez utóbbi csupán az elfajult realizmus, vagyis a naturalizmus formájában bontakozott ki: ez a körülmény ugyancsak fontos utalás a költészet problémájának a lírában való kiéleződése tekintetében.

A modern költészet félmegoldásait említettük az imént: kimeríthetetlen téma ez, bokros összefüggéseinek kibogozására tanulmányok egész sora is csupán csepp a tengerben. Elég lesz talán, ha csak két, elég köztudomású vonatkozásra utalunk: kizárólag a modern költészettel merül fel a pusztá kísérletezésnek — vele az elemzésnek, a technikának, a módszernek — önmagában véve is *értékként* való kezelése, holott azelőtt mindig is csupán a befejezett, teljes műalkotás számított; hasonlóképpen, csak azóta ismert az a döntő mérce, hogy mi *újat* hozott egy mű, mi az újszerűség benne — fékevesztett eredetiséghajszolással jár ez —, holott azelőtt a mű tökélye számított csak, vagyis az, ami a praxis konvencióvilágából kiindulva az alkotásrétegben konvencionálhatatlan minőségként mutatkozott meg; az újszerűség kritériuma viszont az alkotás régiójában is túlnyomórészt a konvencionálható, tehát technikai-módszerbeli, elemezhető eredményeket mutatja fel.

A művészetben azonban, valójában csak a befejezett művet lehet méltányolni, a művészetben csak jó vagy rossz művek vannak, s az, hogy valamely mű csupán kísérleti fokon áll, semmiképpen sem nyújthat semmilyen rangot neki, vagyis az ilyen alkotások habozás nélkül elvetendők. A művészek ősidóktól fogva mindig elvégezték műveikben azt, amit ma a kísérlet szóval jelölünk, de az újkor előtt sohasem különítették el az alkotási folyamattól, sohasem tulajdonítottak külön fontosságot az alkotási folyamat kísérleti szakaszának.

A tudomány kumulatív jellegéből fakadó jelenség: a tudósok ezrei pusztán apró részletkísérletezéssel élhetik le életüket, anélkül, hogy a részfelismerések kiegészült eredményt hoznának, mert hiszen a következő nemzedék tudósainak újabb ezrei közvetlenül építhetnek eredményeikre, s végül egyszer megszületik a nagy mű, az alkotás is. Ez a folyamat, körülmény, a művészet elé a hasonlóság délibábját játszotta. A művészet azonban abban, ami művészi — tehát lényegét illetően —, sohasem lehet ilyen értelemben kumulatív. Ady nem Vajda eredményeit folytatta ott, ahol Vajda abbahagyta, hanem saját költői világát építette alapjaitól kezdve, ha mégannyi elődje is volt; hasonlóképpen, Vajda nem Ady számára kísérletezett ezt vagy azt, úgyhogy Ady egészen átvehette volna eredményét, hanem a saját életművét alkotta meg. Nem mondhatni, hogy Ady oda jutott el, ahova Vajda jutott volna, ha következetesen folytatja művét. A művészetben azo-

kat, akik közvetlenül folytatják valaki művét, nem művészek, hanem epigonnak hívják. A művészetben minden műnek vannak előzményei, mindegyik bizonyos hagyományokra épül, konvenciókba illeszkedik be, de soha egyik sem valamely eredmény közvetlen eredője vagy folyománya. A művészetet nem az teszi, amit a művészek egymástól kumulatíván eltanulhatnak; közönséges dilettánsok gyakran tökéletesebben bánnak az elsajátítható művészi konvenciókkal, módszerekkel, mint a törőlmetszett művészek.

A kísérletnek önmagában véve értéként való elismerése azt jelenti, hogy az eszközt cél rangjára emeljük, az alkotásnak a kísérletezésre korlátozása viszont a célnak az eszközzé züllesztését mutatja. A művészetben azért nem érvényesülnek a munkamegosztás konzekvenciái — pedig előfordul, hogy társszerzők írnak regényt, vagy hogy, kivált az ipari termelésben, valamiféle munkamegosztást végeznek: más írja a szinopszist, más dolgozza ki a fabula részleteit, más írja a dialógust —, mert minden mű csak egyetlen műalkotáségyéniséget mutat, vagyis minden munkamegosztást eleve elmos; ha ez nem történik meg, azt jelenti, hogy a mű nem koherens, szétesik: rossz mű.

Hasonlóképpen az új, az újszerűség követelménye is a kumuláló és kvantifikáló tendencia elterjedésével került előtérbe a tökély kritériumával szemben. Természetesen mindig minden mű újat is hozott, hiszen tökély nem lehet a praxis felső régiójában létrejött konvencionálhatatlan minőség nélkül, tehát egyszeri s megismételhetetlen, radikális új nélkül. Maga az új azonban itt csupán járulékos fogalom. De ha ezt a felettébb folyékony tartalmú újat a tökély trónjára ültetjük, akkor nemcsak annak a kérdésnek az őserdejében veszünk el, hogy vajon mi az, amiben új, hanem elvben el kell ismernünk, hogy a fércmunkák is a különféle újnak nagy mennyiségét hozhatják magukkal — ez különben meg is felel az újkor kvantifikáló szellemének —, sőt magasztalandó újat hoz az a mű is, amelyik az összes eddigiektől rosszabb: új a rosszban. Arról meg akár egy szót se ejtsünk, hogy egy retrográd korszak után visszatérni a rég idejétmúlra, ugyancsak újat jelent; nap nap után szemtanúi vagyunk egy-egy ilyen diadal-ünnepnek.

Az újkori — modern — költészetnek tehát az a központi problémája, hogy mivel elveszítette szerves valóságosságát — nincs valóságos tartalma és tárgya —, megkíséreljen kimenekülni az absztrakció szorításából, megkíséreljen valóságossá lenni. Ez elől azonban nincs menekvés mindaddig, amíg meg nem születik az a társadalom, amelyik annak a közös műnek az alkotásával, amelyről fentebb szoltunk, meg nem veti a költészet valóságos alapját. Az újkori költészet legjelesebb művelői talán ösztönösen is ahhoz a szférához igyekeztek idomítani a költészetet, amelyik ebben a civilizációban valóságos, tudniillik a tudományhoz; talán tudattalanul is azt remélték, hogy a valóságos szféra közvetítésével a költészet is valóságossá válik.

Ez az igyekezet azonban csak még inkább kiteljesítette az absztrakttá válást. Ennek az igyekezetnek a végső konzekvenciája csakugyan a teljességgel tárgyatlan művészet. Az izmusok szédületes váltakozása épp a költészet tárgyainak elpangásától, tehát a valóságosságtól való megfosztottság kiteljesedésétől veszi kezdetét; a romanti-

kától errefelé az összes izmusok tulajdonképpen a módszerért való versenyfutást jelentik. Minden izmus két-három részletmeglátásra alapozva azt fejti ki, hogyan kell költeni; még az automatikus szövegnek is megvan a felettébb kiszámított módszere, amelyben a kísérletezés és elemzés mozzanata is eminens szerephez jutott, noha spontaneitásáról legendák keringenek. A futurizmus és szürrealizmus felettébb szigorú módszerességéről talán felesleges is szót ejteni. Persze mindig minden költészetnek volt alkotási módszere, a legklasszikusabbnak is, de ez a módszer a költészet valóságosságának jellegéből eleve adódott, méghozzá huzamosabb időre; a módszer nem lelése a valóságosság hiányából fakad, s egyszersmind reá mutat.

Így látszik csak igazán: ha a magyar költészet csak Baudelaire-ig kísérte az újkori költészetet, akkor ez azt jelenti, hogy egészében elsiklott az újkori költészet központi problémája mellett, holott az újkori civilizáció a magyar költészet előtt is múlhatatlanul felvetette — s ma is ezt teszi — e problémát. A különféle irányzatok, ha valóságossá nem is teheték a költészetet, a kifejezőeszközöket felettébb érzékennyé fejlesztették, a nyelv kifejezőerejét rendkívül rugalmassá tették. Ahol például a szürrealizmus megtette kötelességét, ott többé nem lehet úgy verset írni, ahogy előtte lehetett, vagy ahogy nélküle lehetne. Aki az újabb magyar költészetre akár csak futó pillantást is vet, észreveszi, hogy ezek az izmusok csak egyes költőket érintettek, azoknál is csak középszerű műveket adtak, csupán afféle csodabogár közjátékot jelentettek, de a magyar költészet egészét úgyszólván nem is érintették: ma már szinte nyomuk sincs. Nem nehéz levonni a konzekvenciákat.

4.

Mallarméban minden megvan, amit az utána következő költők hoztak, s ezért az ő műve áll az újkori költészet gyújtópontjában? Úgy véljük, Eliot nagyvonalú koncepciója messze túllépte a mallarméi keretet az újkori költészet központi problémája, valóságossá tévése ügyében. Azt, hogy Eliot előtt meg-megvilágosodott ez a probléma, abból is látni, hogy elképzelése szerint az az igazán jó költemény, amely annak a rendszernek a keretében nyeri el egységét, amely egyúttal az egész világ egységét is nyújtja. Dantet ezért helyezte oly magasra, Vergiliust ezért tekintette a klasszikusok megtestesítőjének. Dante mögött hatalmas filozófiát látott, meg azt, hogy az emberi érzelmek *legnagyobb skálája* az ő költészetében van — nem zavarosan, hanem *tisztán* — legjobban *elrendezve*; Shakespeare mögött csak foszlányos gondolatiságot tapinthatott ki.

Joyce-ról szóló esszéjében ezt írja: „A mítoszt használva Joyce olyan módszerrel él, amelynek alkalmazásában másoknak is követniük kell. Igen egyszerűen ez a módja annak, hogy a hiábavalóság és anarchia hatalmas panorámáját, amit a jelenkori történelem példáz, elrendezzük, formát és értelmet adjunk neki és ellenőrizzük. A narratív módszer helyett most a mítoszok módszerét kell használnunk. Ez a módszer, úgy vélem, egy lépést jelent afelé, hogy jelen

világunkat lehetségessé tegyük a művészet számára, egy lépést jelent a rend és a forma felé.”

Ismét a próza termékenyítő hatását látjuk, mint korábban, amikor Eliot Henry James prózájának szigorú konvencióira épít. A fenti idézetben nem véletlenül merült fel az, hogy világunkat megragadhatóvá — lehetőségessé — tegyük a művészet számára. Hasonlóképpen nem véletlenül bukkant fel a mítoszok világa sem, a művészet valóságosságának kora, sem az egységes elrendezés gondolata. Eliot számára döntő fontosságú volt megelélni valamit, ami a világ és a költemény egységét egyaránt nyújtja, ez a mítoszok világa felé terelte figyelmét, s megelépte azt, ami legalább látszatra hatálytalanította a tudomány és a művészet világunkban felbukkant dualizmusát, ez pedig a *to pathei mathos*, a szenvedés általi megismerés, amely azonban csupán a rendkívül felfokozott emócióknak az *anankéval*, tehát a végzetességgel vagy talán a szükségszerűséggel, a kényszerűséggel való találkozásában valósul meg: például a tragédiákban. A *to pathei mathos*-hoz szükségszerűség, végzetesség, tragédia kell, csupa olyan jegy, amelynek bizonyos színezetét Eliotnál kizárólag pesszimizmusnak, dekadenciának tekintenek.

Innen érthető „hellénisztikus” magatartása, az, hogy számára a korábbi költői művek, amelyekből gyakran lelhettünk foszlányokat verseiben, egyenértékűek a valósággal. „Van egy felszínes tétel — írja Poundról szóló esszéjében —, mely azt tartja, hogy az eredeti költő közvetlenül az élethez viszonyul, míg a ’másodlagos’, a képzett költő az ’irodalomhoz’. Ha a dolog mélyére nézünk, látni fogjuk, hogy éppen az a költő ’másodlagos’, aki az élet kedvéért mellőzi az irodalmat, s az ok, amiért e hibát elköveti, nagyon gyakran éppen abban rejlik, hogy nem olvasott eleget. Komoly oka van annak, hogy képzett ember számára az irodalom az *élet*, s az élet az *irodalom*, s ugyanígy igen bonyolultak a körülmények is, melyek közt a fenti megállapítás igaznak tekinthető. Végül is ne keverjük össze az anyagot s a hasznót, amit a szerző belőle merít.”

A *to pathei mathos*szal a feladat Eliot számára már adva volt: megelélni valamit, ami magában a költészetben is — nem pedig pusztán egy-egy versben, külön-külön — *szükségszerűséget* ad, s ami a *to pathei mathos*t, amelyben emóció és megismerés, tehát művészet és tudomány egyesül — olyképpen, hogy az érzelem szinte az intellektuális megfogalmazás formuláját adja —, a lehető legprecízebbé teszi, vagyis szinte egzakttá, ellenőrizhetővé emeli az érzelmét. „Úgy beszélünk, mintha a gondolkodás meghatározott, az érzelem viszont meghatározatlan volna — írja Eliot. — A valóságban precíz és bizonytalan érzelmek vannak... minden precíz érzelem intellektuális megfogalmazásra hajlik.”

Jusson itt eszünkbe Proust elképzelése, hogy a valóság minden vonatkozásban hozzáférhető a művészet sajátos *megismerési* módja számára; a művészet a világ univerzális felfogásának egy alakzata, úgyhogy a művészet tárgya éppúgy ráerőlteti magát a művészre, mint a tudósra az ő tárgya: elkerülhetetlenül, szükségszerűen, külső erőként; ezért a költő alá kell hogy vesse magát a felfogott valóságnak, hiszen alkotása, mint minden megismerés, csak utánzás. Proust osztja

azt az ismert felfogást, hogy nem a művész keresi az anyagát, hanem az anyag őt, vagy — ahogyan az ifjú Lukácsnál is találkozunk e nézettel, — a művészet nem kitalálás, hanem *megtalálás*. Elegáns szemhunyas ez a művészet tárgyának elkallódása felett. Persze észben kell tartanunk, hogy a megismerés Proust szerint az intuíció által történik; de mindazoknak az elképzeléseknek, amelyek szerint a művészet sajátos megismerési forma, konzekvenciája az volna, hogy a tudomány mellett a művészetnek külön ismeretelmélete, logikája, ontológiája van. Eliottal ellentétben — ez a felfogás a dualizmus feloldatlan érvényesítése.

A szükségszerűség problémája Eliot tradíciófelfogásában nyer megoldást. Kétségtelenül megvan benne bizonyos konzervativizmus, sőt a metafizikus költökhöz való viszonyulásában már-már a dogmatizmus is, majd a későbbi években az ortodoxok türelmetlensége, azonban van tradíciófelfogásának egy fontos vonatkozása is, amelyet méltói jobbára figyelmen kívül hagynak. Tudniillik bármennyire is hangoztatja Eliot a múlt szakadatlan jelenvalóságát, sőt a költészet időn kívüliségét, azzal, hogy a tradíció szerinte nem a követendő konvenciók pusztá hagyományozásából áll, tehát nem a múlttól a jövő felé halad, akár a fizikai idő, hanem ellenkezőleg, minden új nagy művészet eltolódást és újrarendeződést eredményez a tradícióban, vagyis a tradíció a jövőből fut a múlt felé, akár a történelmi idő, Eliot voltaképpen nyíltan a jövő felé fordul, ha ezt a gondolatot Eliot el is hártítja magától, ha ez a mozzanat csupán lehetőségként rejlett is benn elképzelésében, explicit kinyilvánítás, megvalósulás nélkül.

Minden nagy költészet új elrendeződést ad a tradícióban: ez a felfogás azt jelenti, hogy mindig a következő kérdés merül fel előttünk: milyen költészetet művelhetünk, milyent *kell* művelnünk a *meglevő után*. S ha olyant alkotunk, amely a meglevő tradícióban új elrendeződést eredményez, ha tehát képes ezt eredményezni, akkor költészetünk szükségszerűnek mutatkozik. Ezra Pounddal kapcsolatban, aki bizonyos értelemben elődje volt, ezt írja: „Az igazi eredetiség csakis a fejlődés; és ha ez valódi fejlődés, végül olyannyira szükségszerűnek tűnik, hogy csaknem arra indít bennünket, hogy megtagadjunk a költőtől minden 'eredetiséget'. A költő egyszerűen mindig éppen azt teszi, amit tennie kell.”

Az idő itt egybefut, rugalmas sokrétűségében a múlt a közvetlen jelenben ragadható meg, „a múlt múltjának” semmi jelentősége, vagyis Eliot azon kitétele, hogy az európai irodalom egésze, Homérosztól errefelé, egyazon korban egzisztál és egyazon időben zsúfolódik össze, valóban — miként mondják —, korszerűen felfogott antikvitást jelent, egyúttal valamiféle bizalmatlanságot a „klasszikus” iránt.

Az ímént felmerült elképzelésnek másik jelentős mozzanata a költő személytelensége. Nemcsak arról van szó, hogy akinek a műve szükségszerűséget testesít meg, az nem lehet egyetlen konkrét személyiség kifejezője, hanem nyilván általános érvényű kifejezést ad. A személytelenség elve az objektívség igényéből is fakad, abból, hogy a to pathei mathosban csakugyan egybesimuljon az emóció és a megismerés. Eliot előtt a kitarulkozó, énközpontúan vallomásszerű lírát

művelték, ő azonban rámutatott egyfelől arra, hogy a költő személyes érzései teljesen érdektelenek is lehetnek, viszont ki lehet fejezni olyan emóciót is, amelynek ugyan a költő nincs birtokában, de jelentős emóció, másfelől viszont az olvasó nem a költő leírt személyes emócióját éli át, hanem azt, amit ez az emóció ébreszt benne: ha egy kétségbeesett embert látunk, akkor ez nem kétségbeesést ébreszt bennünk, hanem azt, amit egy kétségbeesett ember látványa a konkrét környezetben jelent: lehet, hogy félelmet, lehet, hogy elkeseredést, szánalmat, de az is lehet, hogy éppen derülést.

A költő dolga tehát arra ügyelni, hogy milyen emóciót ébreszt; ez Eliot elképzelésének hatásméleti irányultsága, s Richards kommunikációs elve felé mutat. Ilyen irányultság csak úgy lehetséges, ha a költő személyisége ellenében a művet helyezzük előtérbe, s csakugyan, Eliot nemegyszer rámutat, hogy a vizsgálódás tárgya csakis a mű lehet. Aki azonban művével meghatározott hatást kíván kelteni, annak multhatatlanul ki kell dolgoznia az alkotásméletet is, mégpedig nem az alkotó személyiség, hanem a megalkotandó mű szempontjából.

„Az egyetlen mód, hogy emóciót művészi formában kifejezzünk — írja Eliot —, egy 'objektív korrelatívum' meglelésében rejlik; más szóval tárgyak csoportja, bizonyos szituációk, események láncolata kell, amelyek annak a meghatározott emóciónak a formuláját képezik, mégpedig úgy, hogy amikor adva vannak a külső faktorok, amelyeknek érzéki tapasztalatban kell végződnie, az emóciót közvetlenül ébresztik.”

Itt már nemcsak módszerkutatásról, kísérletezésről, elemzésről, kvantifikálásról, kalkulálásról, formulaadásról van szó — az újkori civilizáció szellemében —, hanem legalábbis elvben felmerül az a lehetőség, amelyet még soha egyetlen költészet sem nyújtott: az alkotás *ellenőrizhetősége*, úgyszólván kísérleti úton történő —, amikor csak kedvünk kerekedik rá — objektív hitelesítése, akár a tudományos igazsághitelesítési eljárásban.

Mert ha egy költeményben ezután már nem húzódik végig egy gondolati fonál, hanem a költő egy meghatározott emóció *formulájaként* csupán „objektív korrelatívumokat”, tehát tárgyakat, események láncolatát, szituációkat, „a költészet tényeit” — miként Eliot más helyütt mondja — sorakoztatja fel, akár egy tudós a laboratóriumában, akkor legalább *elvben* felmerül a lehetőség, hogy bármikor ellenőrizhetjük: vajon csakugyan épp ezek az „objektív korrelatívumok” képezik-e egy meghatározott emóció formuláját vagy sem. Természetesen ilyen ellenőrzésre sohasem kerülhet sor, hiszen arról van szó, hogy egy költő bizonyos „objektív korrelatívumokkal” mindig bizonyos emóciók formuláját adja, azokét, amelyeket épp adja, jól vagy rosszul: nincs mit ellenőrizni rajtuk; mindazonáltal az ellenőrzés *elvi* lehetősége fennáll.

Gyökeres változás ez a költészetnek a tudományhoz való hasonulásában. Egyúttal azt is mutatja, milyen értelmű a költői személyiség kiiktatása. Azzal, hogy a költő emóciót kíván kelteni, de nem a sajátját — vagyis saját személyiségét e közvetített emócióval elfedi —, a dráma felé utal, ugyanis a „harmadik személy” lép a színre, az „objektív korrelatívumok” eseményláncolatával pedig, a felbomlasz-

tott időfelfogás közrejátszásával, az eposz felé tesz egy lépést, s a költészet igazi, kiteljesült hőskorát ébreszti; az eposz is, dráma is a lírával ellentétes személytelenséget kíván: Eliot nagy teljesítménye a három nagy műfaj valamiféle szintézisét célozza. Természetesen csak célozza, nem valósíthatja meg. Ezen a ponton tehát az epika mai élő formája, a prózaregény ismét előtérbe kerül, s épp e kor reprezentáns műfaja lévén, újabb éltető nedveket ad a lírának a költészet kiélezett problémáival való küzdelmében. Igazat adunk azoknak, akik úgy vélik, hogy Eliot gyökeresen új konvenciót honosított meg a lírában: a személyiségközpontú vallomáskonvenciót a tudósi kalkulatív személytelenség konvenciójával váltotta fel.

Németh nagyszerűen látta meg, hogy az újkori költészetnek talán a *szabad versben* lett volna alkalma testére szabott kifejezési formát alkotnia. Úgy véli azonban, hogy ezt az alkalmat elszalasztotta. Eliot egy már többször említett esszéjében foglalkozott a *vers libre*-rel; a prózával való összefüggésben szemügyre veszi a Whitman teremtette verstípust és *prózának* nyilvánítja, ez nála epikához kapcsolódó szépprózát jelent; mondhatjuk, ugyanazt az elszalasztott alkalmat látja a whitmani szabad verstípusban, mint Németh a szabad versben általában; aztán felméri azt az eredményt, amit Pound ért el a *beszélt verssel* és az *énekelt verssel*, végül pedig rájövünk, hogy a szabad vers éppen Eliotnál teljesedett ki, mégpedig olyan szigorú kifejezési formaként, amelyet épp most vázolunk. Úgy tetszik, hogy ilyenformán csakugyan a szabad verset tekinthetjük az újkori költészet leghitelesebb, kiteljesült kifejezési formájának.

Eliot művének legnagyobb eredménye, hogy talált egy pontot, amelyen a művészet nem a tudomány *közvetítésével* érintkezhet a valósággal, hanem vele közösen egyetlen aktusban, emócióval járó megismerésként és megismeréssel járó emócióként, mégpedig úgy, hogy a kettő nem választható szét: mint mondtuk, a *to pathei mathos* esete ez. Így méltán felbukkan a kérdés: vajon azt jelentse-e ez, hogy megelerte azt a lehetőséget, amely ismét valóságossá teszi *magát a költészetet* abban a civilizációban, amely munkamegosztásával absztraktságra kárhóztatta? Úgy tűnik, hogy igennel kell felelnünk; ez aztán még inkább emeli a szemünkben Eliot életművét.

Igen, ebben a civilizációban maga a költészet absztrakt, de soha semmi sem nyilatkozik meg tiszta formában, mindig vannak pontok, amelyeken a formák megtörnek. Ha Goethe korában már nagyon elapadtak a költészet méltó tárgyai, s Baudelaire-től errefelé el is párologtak teljesen, még mindig lehetséges, hogy korunkban is fennállt a valóságossá levés egy lehetősége, amelyet azonban Eliotig senki sem lelt meg: a *to pathei mathos* révén.

És csakugyan, aligha sikerülhetett volna Eliotnak a költészet ily nagymérvű „tudományossá” tétele anélkül, hogy ne járjon a költészet öngyilkosságával, ha a megoldás nem a költészet valóságosságát eredményezné. Hiszen ha feloldódik a tudományban, megszűnik költészet lenni, s mennél inkább ezt teszi, annál nagyobb a veszély; Eliot esetében mégis magasra szárnyalt a költészet, megannyi lényeges jegye felvirágozott, s még az is csupán csalóka délibáb, hogy költészete túlzottan intellektuális jellegű.

Richardsnak igaza van, hogy az intellektualizmus látszatát főként a versekben „objektív korrelatívumként” használt rengeteg allúzió kelti: az olvasó úgy érzi, hogy valami közvetlen mondanivaló rejtezik itt, amelyet ő nem ért. Ezek az allúziók, azzal hogy milyen emóciót váltanak ki, csupán rendkívül tömör kifejezőeszközök. A zavar legfőbb forrása, hogy a költeményekből jobbra hiányzik az a végigvonuló koherens intellektuális fonál — már szoltunk róla —, az egyes részeket felfűzik. Az olvasó végül maga eszel ki ilyen fonalat, s beleképzelel a versbe, ez azonban hiábavaló fáradság. „Mert az egyes részeket effektusaik összhangja, kontrasztja és kölcsönhatása köti össze — írja Richards —, nem pedig valamiféle elemzéssel feltárható intellektuális séma. Az érték az összeagálásban rejlik, amelyet ez a kölcsönhatás az igazi olvasóban kelt. Az egyetlen szükséges intellektuális tevékenység a különálló részek realizálásakor történik. Természetesen 'racionálizálhatjuk' az egész tapasztalatot is, mint minden tapasztalatot. Ha ezt tesszük, olyasmitt adunk hozzá a vershez, ami nem a sajátja. Az ilyen logikai séma, a legtöbb esetben, csupán afféle állványzat, amely azon nyomban eltűnik, mihelyt a verset befejezzük. De mi már úgy kiépítettük idegrendszerünkben az intellektuális koherencia követelményét, még a költészet esetében is, hogy nélküle nehézségekre bukkanunk.”

Vagyis Eliot a tudományhoz közeledve mégis lemondott a költeményen végigvonuló koherens intellektuális fonálról, éppen arról, ami intellektuálisan megfogalmazható „mondanivalóként” a verset, a költészetet hosszú évszázadokon át — természetesen más összetevőkkel egyetemben — a való világhoz kötötte, napjainkban meg ahhoz a szférához, amelyet deskriptív tudománynak nevezünk, ezzel szemben úgyszólván minden lapot a költészetre oly sajátos emóciókra, az érzelmre, indulatra tett fel, de ne feledjük: azzal, hogy az érzelmi összehatást *képletnek* tekinti, az emóció összeforr az intellektussal. Talán mondanunk sem kell, hogy Eliot ezzel az eljárásával alaposan próbára tette a költészet kifejezőerejét, s a nyelv rugalmasságát minden eddiginél finomabbá mívelte. Azok a nemzeti irodalmak, amelyeknél nem következett be az elioti fordulat, a költői nyelv kifejezőerejét nem is tették még igazán próbára: nem fér kétség hozzá, hogy ezt megsínylik.

De tegyük fel még egyszer a kérdést: vajon *valóban* valóságossá vált-e *maga a költészet*, kivágta-e magát az absztraktságból, sikerült-e a tudomány közvetítése nélkül közvetlenül kapcsolatba lépnie a való világgal a to pathei mathos révén? Nem oktalan ezt még egyszer megkérdezni. A to pathei mathosban csakugyan egyazon aktusban, elválaszthatatlanul jelenhet meg az emóció és a megismerés révén a művészet és a tudomány — illetve csupán a *tudás*, ugyanis a tudomány nem ismeri el megismerési elvként a to pathei mathost. A tudomány felülmúlta a tudást, az újkori civilizációban a tudás csak továbbélő, valóságtól fosztott — vagyis absztrakt formában valóságos, igazsága tekintetében hitelesítetlen — forma lehet, így a to pathei mathosban csupán a művészet és a tudás eddig is ismert összeférését látjuk, ér-

vényét csak arra a korra vonatkozva, amelyben még mindkettő valóságos volt. A tudomány továbbra is elfedi a művészet elől a valóságot. Keserves kudarc ez.

5.

A fentiekből látszik, hogy az, amit Eliot nyújtott, ellentétben van mindazzal, amit a majdan eljövendő civilizáció költészetének jellegéből anticipálni vélünk. Eliot a szükségszerűség világának költészetét *szükségképpen* fejlesztette oda, ahova jutott; az ő szemében is ez a legnagyobb dolog, amit egy költőről mondhatunk. Nekünk viszont le kell vonnunk a konzekvenciákat, tekintetbe véve, hogy a szükségszerűség világában élünk még, amelynek törvényei, bár küzdünk ellenük, ránk is szigorúan hatnak, s ha Eliot eredményei ellenkeznek is a majdani költészetéről alkotott képünkkel: ebben a világban egyetlen költészet sem ért fel az övéhez, s korszerű költészetet az ő eredményeinek megkerülésével lehetetlen művelni: minden kibúvó eleve alulmaradást jelent.

Mi dolga hát ilyen körülmények között a kritikának? A válasz abból adódik, ahogyan az újkori költészet fejlődési útját felfogtuk és a majdani költészet némely jellegzetességeit anticipáltuk. Az út látása eleve tájékozódás: az a szakasz, amely a majdan bekövetkezőből napjainkban már anticipálható, tíz évnek előtte még sűrű ködbe burkolózott. Hirtelenében aligha lehetne megállapítani, vajon vezet-e, s ha igen, melyik fonál, mily áttételeken Eliot költészetétől a majdani civilizáció anticipált költészetéhez, amelynek alapja már *a közös mű* lesz, a praxis teljességének érvényre jutásával. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy a jövőbe mindig is — bizonyos értelemben — a meglevőből lehet eljutni, nem valahonnan máshonnan.

A kritikának tehát az előre vezető fonalat kell meglelnie, az elioti költészet felülmúlásának lehetőségén kell tartania szemét, azon az igyekezeten, hogy a művészet tárgyának és tartalmának elpangása után vajon van-e rá mód, hogy ez az absztrakttá vált költészet, maga a költészet, még ebben a civilizációban leljen egy pontot, amelyen érintkezésbe kerülhet a valósággal, ahol tehát a tudomány nem fedí el előle a valóságot. Ha ezt a pontot sehol sem is lelik meg a majdani civilizáció kibontakozásáig, a keresése nyilván még sok számottevő eredményt hoz a költészetben, Eliotéval vetekedő vagy talán azt felül is múló eredményt. S egyszer majd, ha talán személy szerint nem is érzük meg, bontakozni kezd a közösségek *közös műve*, s vele a költészet valóságossá válása is a majdani új költészet bevezetéseként: hiszen semmi sem történik egy csapásra.

Az elioti költészetre alapozott kritika után alighanem csak a kibontakozás korában lehet majd igazán kiteljesült nagy kritikát meg-alapozni, addig pedig az a kritika lesz a kor színvonalán, amely mindig a végső lehetőségig elmegy az anticipálható majdani költészet felfogásában, s az új felismerések birtokában világosabban látja a meglevő költészetet is. Az eljövendő költészet anticipált jellegzetességei közül a majdan megalapozandó kritikára nézve a már ma is látható releváns konzekvenciák közül néhányat fel is vázolhatunk.

Mindenekelőtt: a praxis struktúrájának szemmeltartása megadja azt a minőségi és mennyiségi mértéket, amely nemcsak az alkotás rétegéből a konvenciók rétegébe utalandó konvencionálható, kalkulatív eredményeket méri, hanem a konvencionálhatatlan, egyszeri megismételhetetlen eredményeket is mint minőségeket értékeli, nemkülönben e minőségek minőségét és mennyiségét is figyelembe veszi, sőt elsősorban épp ezt tartja számon. Leegyszerűsítve: a konvencionálhatatlan minőségek maguk is lehetnek minőségben jelentősebbek vagy kevésbé jelentősek, nemkülönben az ilyen minőségek mennyiségben is eltérők lehetnek a művekben. A minőség minőségének, vagyis a konvencionálhatatlan minőség jelentőségfokozatának megállapításakor nyilván a közösség alkotta közös mű szolgál alapul, amely egyszersmind a költészet valóságos tartalmának a tárgyának öntestű alapja is — tehát a művek médiuma —, és amelyben a praxis is teljes gazdagságában bontakozik ki.

Ez egy olyan radikális műelmélet megalkotását sugalmazza, amely szervelesen képes felölelni az alkotáselméletet és a hatáselméletet. A probléma ugyanis abból áll, hogy az ember önlétrehozása, a világ megismerése és megalkotása, az önkifejezés tárgyra irányuló tevékenység, de olyan egységes folyamat, amelynek egyik oldalát — a létrehozott alkotást — nem lehet levezetni a másik oldalára — létrehozó és létrehozott alkotóra —, és fordítva sem végezhető el ez a művelet, mert miként mondtuk, a létrehozott műalkotásszubsztjektum sohasem azonos az alkotó partikuláris szubsztjektumával. Egyfelől tehát a művet nem lehet elszakítani alkotójától, de az alkotóra sem lehet levezetni, másfelől viszont a mű önállósul, de nem csupán az írótól elszakadt saját műalkotáségyéniségével hat az olvasóra, hanem hatása az olvasó egyéniségétől függően alakul ki, vagyis az olvasó számára éppúgy megismerendő és megalkotandó szubsztjektum-objektum, mint minden egyéb, amelynek megismerése közben ő maga újraalkotja a művet, a mű pedig őt.

Az újkori civilizációban, a szükségszerűség világában, az alkotónak nincs rá módja, hogy részt vegyen annak a közös műnek a megalkotásában, amely — a költészet valóságos — a műalkotások alapját képezi, mert ilyen közös mű — az egyének participálásával, tehát irányítás, azaz irányítók és irányítottak nélkül — nem létezik. Ezért van az, hogy az alkotóra le nem vezethető mű nélkülözi a megítélés reális alapját. A közös mű a visszatért közvetlen valóság, amelybe minden műalkotás mint a közös mű további része, megtér. Hasonlóképpen a közös mű megalkotásában ugyancsak részt nem vevő olvasóra a műalkotás tőle idegenként fejt ki hatást — és ő is a műre —, nem pedig olyanként, amely tartalmával és tárgyával abban a közös műben gyökerezik, amelynek az olvasó is alkotó részese, s minthogy ez a közös mű a műalkotás alapja, a műalkotást közvetve sajátjaként érzékelheti. Ezért van az, hogy az újkori elméletben egyazon dolog széthullik alkotáselméletre, műelméletre és hatáselméletre. Az elkülönült alkotáselmélet és hatáselmélet azon nyomban elveszti talaját, mihelyt a műalkotás megalkotása annak a közös műnek az alkotásából fakad, amelynek az alkotó és olvasó is participáló részese. Ebben az esetben az önállósuló mű mégsem *idegenül el* az alkotótól és olvasótól.

Felbukkan a kérdés: ha a közös mű alapul is szolgál a műalkotásoknak, megmarad az önkifejezés eszközeinek problémája: mit mivel; továbbra is gondot okoz azoknak a művészi eszközöknek a megelése, amelyek a mű — esetenként elütő — szépségét létrehozzák. Csakhogy az eszközök a tartalomból természetszerűleg következnek. Ami egyáltalán cél lehet, annak megvan a természetes eszköze; a mű értéke valóságos tartalmából adódik, amelyet természetes eszköze hivalkodás nélkül fejez ki. Az eszközök utáni versenyfutás — eredménnyel kecsegtető csalóka reményként — csupán a tartalom elkalódása után vette kezdetét, az eszközök elburjánzása csak a célok elenyészésével indult meg, midőn az egyik cél más cél eszközevé zülött ad infinitum. Az önkifejezés gazdagsága azonban a célok bőségének rehabilitálása nélkül elképzelhetetlen. A célok bősége az aktív viszonyulást jelenti; nem lehet eléggé hangoztatni, hogy az egyéniség maximális fejlesztése és ápolása a majdani civilizáció és költészet elengedhetetlen feltétele.

A szép fogalma, olyan értelemben, ahogy az esztétikák használták, csupán a költészet tárgyának s tartalmának megfogalmazása alóli kibúvót jelentette; az esztétikai cél megfogalmazásával kerülő úton azt fogalmazták meg — merő délibáb volt ez —, melyik mű tekinthető művészinek, költőinek. Ilyen értelemben a szép kategóriája a majdani költészetben feleslegessé válik. Ami pedig értékmérő használatát illeti, a praxis alkotás régiójában a minőség minőségének elve jóval érzékenyebb, átfogóbb értékelést nyújt, mint a szép bármikor is. Végül pedig: a szépnak a közönséges tetszés értelmében való használata joggal érdeklődésünkön kívül reked.

Ez a körülmény arra hívja fel figyelmünket, hogy az elméletnek a jövőben jól át kell gondolnia az önkifejezés jellegét, nevezetesen azt, hogy az egymásra le nem vezethető mű, alkotó és olvasó *együttesen* mely médiumban ragadható meg legteljesebben már az újkori civilizációban. Nekünk úgy tűnik, hogy nem a műben magában — az új civilizáció sajtóságából fakad —, hanem az emberek közötti interakcióban, a társadalmi élet külön rétegét képező kulturális életben.

Ez az a közeg, amelyben a mű önállósult ugyan, de még nem szakadt el teljesen alkotójától: újabb műveivel egészíti ki őket, s a művek ébresztette hatásokra e közegben még mindig saját intenciói szerint visszahathat. Ez azt jelenti, hogy a művek hatása is e közegben jut kifejezésre *valamilyen* módon az olvasó részéről is, többnyire nagy áttételeken; egyúttal arra is utal, hogy mindazok a hatások, amelyek — jól emeljük ki — *valamilyen* módon nem jutnak kifejezésre e közegben, privát, partikuláris voltukban elpanganak, hasonlóképpen azok a művek, amelyek nem keltenek hatást, csupán a kultúra tetszhalott javai, potenciális javai, minthogy a folyton változó közegben valaki által bármikor aktivizálódhatnak. A szerző így haláláig közvetlenül aktív hatóerő, utána már csak egyéniségének a műalkotáségyéniségbe koherensen beépült összetevőivel hat, lényegében tehát passzívan el-tűri, hogy hasson, mégpedig úgy, ahogyan éppen hat. Hasonlóképpen áll az élő alkotó is az azokban a kulturális életekben keltett hatásaival, amelyekben személyesen nem vesz részt. Nyilván az *ilyen* inter-

akcióban fennálló kommunikációs elv — nem pedig a Richards-féle — kidolgozása igazíthatja útbá a kritikust a művek megítélésekor.

A kommunikációs elvvel azonban csinján kell bännünk: Richards pszichológiai, emocionális elmélete sok dogmával terhelte e fogalmat, követői pedig a nyelv vizsgálatával megrekedtek, anélkül, hogy sikerült volna kielégítően megkülönböztetniük a költőit és a nyelvet, akár dualista elképzelést vallottak, mint maga Richards, olyképpen védve a költészetet — egyúttal hevesen támadva a tudományt —, hogy két-féle nyelv van, tudományos és költői (megfelelkezve arról, hogy az újkori civilizációban így eleve a költészet alsóbbrendűségét vallhatjuk csak), akár pedig egyetlen nyelvet ismernek el. A szavak jelentése, a szimbólumok felfogása, a kommunikáció, az interpretáció, maga a nyelv körüli végeleáthatatlan viták és áthidalhatatlan nehézségek azt mutatják, hogy a költészet aprólékos empirista vizsgálata épp azt veszíti el, ami a műben költői; ez a vizsgálat csak azoknak a természetlen rágódását szolgálhatja, akik a művet képtelenek *átélni*, s ezt sohasem is fogják elérni, de azt hiszik, pótszerűl megteszi, ha felkoncolva *megmagyaráztatják* maguknak; úgy képzelik, a felcsipegetett törmelékek magát a művet jelentik. Richards kritikaelmélete tehát a gyakorlati tudományos alkalmazásban ellaposodott, bár nagyvonalúságával, például koherenciájával a legmagasabb szinten jelzi, hogy egyáltalán mihez kezdhetett, meddig juthatott az újkori civilizáció, saját, tudományos szellemével, a költészet felfogásában.

Van itt még egy probléma, amelyet pár évnek előtte megbolygattam már, nevezetesen az eleve hívés művészeti elve. Arról a problémáról van szó, hogy a *szerves* mitológia, a praxisszal kapcsolatban önmagát folyton rugalmasan kiigazító mitológia csontosodásával veszi kezdetét az a folyamat, amely a költészetet megfosztotta valóságos tartalmától s tárgyától, amelyben a művészet elől valami *más* fokozatosan elfedte a valóságot. Mint láttuk, az újkori civilizációban ez a szerep — kivált legújabb szakaszában — a tudománynak jutott. Figyeljünk csak fel a hit és a hitelesítés — igazság-hitelesítés — közötti titkos kapcsolatra. Viszont a művészet, eredendő konstitúciós jellegzetességeként, múlhatatlanul ellentétbe kerül mindenféle csontosodással, dogmával, hittel, hiszen minden új minőséget hozó alkotás túllép a meglevő kereteken. A mitológia megcsontosodásának az lett a következménye, hogy a költészetben már csak hinni lehetett volna, mert elveszett az egész világot összefogó eleve hívés világa. Ámde a hit önálló régióban konstituíódott — épp, mert a költészet, jellege folytán, nem lehetett a hit kifejezője: innen a hit és a költészet közötti teljes összeférhetetlenség, amire például Auden is felfigyelt —, s minthogy hinni nem lehet a költészetben, hanem csak az eleve hívés állapotában átélni, az eleve hívés reális világa pedig elenyészett, a költészet merő illúzióvá és játékká vált. Így jutottunk el oda, hogy egy költői művet formából fakadó tartalma ellenére — akár reakció is lehet — nagyra értékelhetünk: leválaszthatjuk azt, amiben hiszünk, vagyis a költészet esetében nem hiszünk semmiben, eleve hívésünknek pedig, amelynek segítségével átéljük, nincs semmi reális alapja.

A megcsontosodott mitológiáról Caudwell helyesen írja: „Elfogadásához hit kell, vagyis egy olyan erény, melyet a primitív ember nem

ismer. Neki nem volt szüksége hitre, mert egyszerűen közvetlenül átélte a kollektív érzelem világát. A regényolvasónak sincs szüksége hitre, mert közvetlenül átéli a művészet világát. Hitre akkor van szükség, amikor a mitológia 'igazi' vallássá csontosodik. A hit és a dogma annak a jele, hogy hiányzik a hit, s a doktrína gyanússá válik."

Ezt csak ennyiben egészítenénk ki: a hit és a dogma annak a jele, hogy hiányzik a *hivés*, a regényolvasónak pedig azért nincs szüksége hitre, mert a *hivés* állapotába lép, de nagy különbség van az olyan átélés között, amikor a *hivés* magában az életben való participálásban is megvan, vagyis amikor a *hivésnek* reális alapja van, meg a között az átélés között, amelyben a *hivés* merő illúzió alapul.

Amíg a művészettel kapcsolatban felmerül, hogy hiszünk benne vagy sem, addig az eleve *hivésnek* nincs reális alapja; a nem-hit ugyanis szintén hit, pusztá tagadásként ugyanabban a régióban leledzik az egyik is, a másik is: a nem-hit a hit tagadásának hite, pusztá más-hit. A hit természetszerűleg szakadatlanul termeli az eretnekséget, vagyis a nem-hitet, a más-hitet. Ilyen értelemben Marx helyesen különbözteti meg az újkori civilizáció után következő ateizmus korát az eljövendő humanizmusétól; az utóbbi, úgy véljük, abban különbözik az előbbitől, hogy az ember ismét a valóságos eleve *hivés* állapotába kerül, hiszen az életben alkotóként megvalósuló embernek, a közös művet alkotó embernek nincs szüksége hitre vagy nem-hitre, mert — Caudwell szavaival — ezt az erényt nem ismeri: élete, világa azonos cselekvésével; minden dolog egyszerűen az, ami, és nem valami más. Amíg a nem közönséges szóhasználatban vett ateista költészetben napjainkban is igen kihívóan kísért a hit — nemcsak rejtett jegyei láthatók, hanem közönségesen is ostromozza például azokat, akik meg akarják fosztani az embereket valamiféle hittől; tessék csak számotvetni ezekkel a költeményekkel, tele vannak velük a folyóiratok —, addig a költészet valóságossága, eleve *hivésének való világa* megszese van.

A kiteljesedett praxis *közös művet* alkotó világa az eleve *hivés világa*. Ha számításba vesszük, hogy a reménynek csak ott jut szerep, ahol elpang a hit, akkor azzal egészíthetjük ki a fentieket, hogy az eleve *hivés a remény világa*. Egyszer már kifejtettük: a teológia csak a következtelenség és a szavakkal való visszaélés árán egyeztethette össze a hitet és a reményt: ha ugyanis hiszek, akkor minden el van rendelve és nincs mit remélnem, mert hiszek; hinni, de remélni, hogy amiben hiszek, nem úgy van, a hit szétbomlását jelenti: hinni, és remélni, hogy úgy van, ahogy hiszek, a remény feleslegességét tanúsítja; hinni, de úgy, hogy a hit a lét lényegére vonatkozik, egzisztenciánkban viszont azt hinni, hogy valami mást remélhetünk, abszurdum. A közös művet alkotó ember életében a remény elve veti meg az eleve *hivés* alapját; ez az az elv tehát, amelynek a művészetben való szerepét halaszthatatlanul meg kell vizsgálnunk, s konzekvenciáit le kell vonnunk. A *docta spes*, tartva szemünket nem járunk sívó pusztaságban, a remény elve régóta ott dolgozik szívünkkel egyesülni kész eszünkben, s ha elgyötörve, megcsúfolva csak csenevész gallyakat hajtott néha-néha, a kéreg alatt ott feszül már a rügy, a dús ágakat kihajtó.

6.

Elkészülvén vázlatommal, bele-belenézek a halomnyi műbe, amelyekkel évek során csendes délutánokon és éjszakákon át perlekedtem, amelyeknek találó megállapításait hónapokig ízlelgettem, körülbástyáztam magam velük, és megannyiszor szétlöktem őket magam elől, átléptem rajtuk, vissza-visszatértem hozzájuk, jegyzetek papírhalmazát szórva szét magam körül, amelyekből néha találó gondolatok is forgácsolódtak, néha meg elvetélt ötletek kallódtak el bennük.

Ez a vázlat most elkészült, s ahogy a termékenyítő könyvekben lapozgatok, a fakó jegyzetek között turkállok, az az érzésem támad, hogy a türelmes olvasónak, aki nem restelt ennyi időt fecsérelni e sorokra, tartozok még egy útbagazítással, nem is a saját írásommal, hanem azokkal a művekkel kapcsolatban, amelyekkel perlekedtem, amelyek gondolatokat kölcsönöztek vagy ébresztettek bennem. Azt a tiszteletet, ragaszkodást, megbecsülést kívánnám megosztani vele, amelyet e művek iránt érzek. Amíg ezen jár az eszem, s a művek és a jegyzetek között turkállok, kezembe akad egy papírszelet, ki tudja, mikor s honnan jegyeztem tele, ez áll rajta:

„Nem az a nagy filozófia, amelyet nem lehet elvitatni. A nagy filozófia az, amelyik valahol győzelmet arat. A nagy filozófia nem megrohátatlan filozófia. A félelem nélküli filozófia az. A nagy filozófia nem diktátum. Nem az a legnagyobb filozófia, amelynek nincsenek hibái, nem az az igazán nagy filozófia, amely ellen semmit sem lehet felhozni. Az a nagy filozófia, amely mond valamit... Nem az a nagy filozófia, amely végső ítéleteket hoz, amely végső igazságot hirdet. Az a nagy filozófia, amely nyugtalanságot okoz, amely megrázkódást hoz a világra. A világ talán nem követte a karteziánus módszert, és nyilván Descartes sem követte. De Descartes és a világ követte a karteziánus megrázkódást. Nem az a nagy filozófia, amelyben semmit sem lehet megtámadni, hanem az, amely valamit megragadott.”

Pontosan ez az, amit a körülöttem heverő, megtermékenyítő, perlekedést kiváltó művekről mondani szándékoztam.

Péguy írta ezeket a sorokat.

A descartes-i módszer ügyét másként ítélte meg, mint ahogy vázlatom *fundamentumában* magam látom.

Bárcsak elbírná vázlatom ezt az idézetet befejezésül.