

AZ IRÁNYZATOS ÉS FORRADALMI MŰVÉSZETRŐL

Beszélgetés Miroslav Krležával

A zágrábi „Naprijed” könyvkiadó a közelmúltban jelentette meg könyv alakban azokat a beszélgetéseket, amelyeket *Predrag Matvejević* egyetemi tanár folytatott *Miroslav Krležával*, az európai hírű horvát íróval a mai élet homlokterében álló kérdésekről. Ezek közül Krleža írásművészetében kétségkívül első helyen áll a művészetben megnyilvánuló irányzatosság és forradalmiság problémája, amelyről ma a művészet elkötelezettségével vagy el nem kötelezettségével kapcsolatban a világirodalomban oly sok szó esik. Erre a kérdésre — írja a zágrábi Telegram október 17-i számában közzétett beszélgetésben Matvejević —, bizonyos „*exceptis excipiendis*” fenntartásokkal, Krleža *igenlő* választ adott.

Ebben az értelemben Krleža írásai, mint nem csupán a „*Dialektikus Antibarbarus*”, hanem már a „*Dráva menti motívumok*” (és előttük néhány kisebb írás) voltaképpen sok olyan, az „elkötelezett irodalomról” szóló értekezést megelőzték, amelyek a (természetesen második) világháború után jelentek meg, köztük Jean-Paul Sartre-ét, amely a „*Les Temps modernes*” c. folyóiratban látott napvilágot. Az úgynevezett *irányzatos vagy elkötelezett művészetről* szóló leegyszerűsítő felfogás provokálására (ezek az írások főleg az ún. „harkovi vonal” elfogadása után vetődtek fel), Krleža valójában sohasem a művészi irányzatosság mint olyan ellen küzdött, hanem annak *eltorzulásai* ellen. . . . „*Soha, egyetlen szavammal sem zártam ki — írja az Antibarbarusban — a művészileg feldolgozott adatok irányzatos alkalmazásának lehetőségét.*” („*Pečat*” c. folyóirat, 1939., 8—9. sz. 144. old.)

*baloldali adaptációk
és a fennsőséges
reakciók*

A *művészet irányzatosságát* ugyanúgy kellett baloldali átalakításai ellen „védelmezni” azoktól, akik dilettáns módon alkalmazták, akárcsak a jobboldali reakciósoktól, akik azt fennsőségesen, mint hullát elvetették, ez pedig már az *Antibarbarus* előtt, valamikor a húszas években kezdődött. Minde-

az irányzatosság
elvetése

vulgáris irányzatosság

nekelőtt ez utóbbiakat figyelmeztettem arra: „ha az emberek valamilyen művészi alkotást irányzatossága miatt elvetnek, nem e műalkotás ellen szabják meg kritikai állásfoglalásukat, hanem ama irányzatosság ellen, amit ez a művészi alkotás meghirdet”... Hamarosan azonban a többieket is figyelmeztetni kellett: „azok a témák, amelyek vulgárisan szociális irányzatúak, vagyis irodalmi tekintetben sem művésziek, a művészet számára tárgytalanok, avagy pedig, az igazi költők, ha irányzatosan írnak, nagy, társadalmi-irányzatos művészetet teremtenek”... , viszont az antipoéták, ha ugyanígy, irányzatosan írnak, antipoézist. Erre a témára egyébként igen sok változatot találhatnak már a *Plamen* és a *Književna Republika* c. folyóiratokban (1919., 1923—27.).

Az *Antibarbarus*-ban ön többek között ezt írta: „a szociális irányzatosság méltóságát védem” (eodem loco, 134. old.)... „legfőbb és alapvető ösztönzésem az, hogy irodalmunk balszárnyán a dolgokat rendezzem és a magasrendű irodalmi elhivatás méltóság-
teljes követelményeinek is alárendeljem”. (ibid., 225. old.) Hogyan gondolja ezt a méltóság-
teljességet?

irányzatosság
méltóság-
teljessége

a függetlenség elve

tudjunk bánni
a kifejezés eszközeivel

Meggyőződésem volt, hogy ilyen módon a szépirodalom méltóságát védelmezem, vagyis „a magasrendű írói elhivatását, amely a függetlenség, következetesség és ama szabad meggyőződés előtt hódol, mely szerint az igazság valamennyi diszciplína s így a dialektika egyetlen eszményképe”... Ezt az álláspontot több helyen, különféle alkalomkor leszögeztem és variáltam. Így például kiemeltem, hogy „társadalmi-irányzatosan alkotni azt jelenti, hogy lehetőleg valamennyi kifejezési eszközzel tudjunk bánni... ezenkívül teljesen szabadok legyünk elragadtatásainkban, ne legyünk kötve a szematikus ábrázolás konzervatív előítéleteihez, ami pedig a legfontosabb, bátrak legyünk költői természetünkhöz híven, amely úgy vezeti az igazi szociális művészt az inspirációhoz, mint vadat a szimata... és a többi. (*Antibarbarus*, 199. old.)

Így bizonyítottam, legtöbbször hiába, hogy a szubjektív akarat vagy ideológiai meggyőződés semmiféle garanciát nem jelent a művészi alkotás számára, mert az egyéni

szubjektív ihletettséggel intenzitásának sem az egyén akarata, sem erkölcsje nem szab feltételt, hanem pillanatnyi hangulata, ami egész sor, bonyodalmas ok és körülmény függvénye. (L. Barbusse, Barres, Paralella, Esszék, II. kötet 171. old.) Mindezek a kérdések többé-kevésbé mindmáig nyitva maradtak! S még ma is sokan felteszik a kérdést, vajon az irodalomnak politikailag *el kell-e köteleznie magát?* Az irodalom depolitizálásáról szóló kitartó szónoklatok irányulnak még ma is a szocialista irányzatú áramlatok ellen. Ezek a jelszavak sok konzervatív irodalomban élénk megújulásukat élik. S ma is el lehetne mondani, hogy, ami az irodalmat illeti, nem az a kérdés, vajon egyik vagy másik költő a politikai akciónak szenteli-e magát vagy sem, hanem az, hogy ezt a politikai aktivitást irodalmilag miként dolgozza fel.

Egy példa: Alekszandr *Herzen*, a „Harang” szerkesztője, az orosz liberalizmus előfutára, emlékirataiban a tanúbizonyosságok felbecsülhetetlen tömegét sorolta fel az európai elit erkölcsi-intellektuális és politikai forrongásairól, az 1848-as forradalmi romantika összeomlása körül. Herzen írásainak számtalan témája, nézeteinek kristálytisztaságával, stílusával és temperamentumával, még ma is messze felülmúlja nemcsak az akkori egyetlen orosz, hanem az emlékiratokban és levelekben megnyilvánuló európai belletrisztikai változatokat is. Még egy példa: *Daumier*. Ez a politikailag annyira elkötelezett férfi, mint századokon át kevés más képzőművész, konformista lelkiismeretként követi nyomon nemcsak a nyugat-európai politikai problémakört (a júliusi forradalomtól a Második császárság bukásáig) s még hozzá aránytalanul kitartóbban és nagyobb kifejezőerővel, semmint ez az akkori időszak egész politikai és apolitikai irodalmának sikerült.

Íme, épp ez az alapvető kérdés, ha a tehetségről és a művészi temperamentumról mint bármilyen művészi elkötelezés első és egyetlen előfeltételéről van szó, akár balra, akár jobbra irányuljon az.

Ön a harmincas évek elején, az ún. „*harkovi vonal*” ukázainak ellentmondva, rámutatott arra a veszélyre, amit a *konzervati-*

garancia nélkül

élénk megújulások

az 1848-as forradalmi romantika

daumier

művészi temperamentum

vizmus a forradalmi művészetben és esztétikában jelent; azt írta, hogy „a jakobinus esztétika nem különbözik a jezsuitától”, valamint arra, hogy „a szépség jelentősége nem rejlik — kizárólag — abban, hogy baloldali vagy jobboldali”. (Dráva menti motívumok, 314. és 318. old. Esszék, III. kötet) Sartre, jóval később, azt állapította meg, hogy: „a társadalmi forradalom esztétikai konzervativizmust követel, míg az esztétikai forradalom, a művész ellenére, társadalmi konzervativizmust”. („Situations” IV. kötet, 26. old. Gallimard kiadása) Nehéz volna Sartre idézett gondolatát teljes egészében elfogadni, de nem lehetne tagadni, hogy rendszerint nem a társadalmi forradalmaknak természetéből következnek az esztétikaiak. A nagy francia forradalom tovább ápolta a hagyományos akademiizmust, s a művészetben éppenséggel semmi *forradalmi* nem adott, Napóleon periódusa szintúgy; 1848 alig egy-két tanúbizonyságot nyújtott, a Kommün csak egy-két alkalmi művet; a Lenin halálát követő októberi művészi eredmények nem biztatóak...

*jakobinus és jezsuita
esztétika*

*forradalom és
konzervativizmus*

*esztétikai érték
és forradalmiság*

chateaubriand

lamartine

tolsztoj

Az, hogy egy mű esztétikai értékét nem a társadalompolitikai értelemben vett közvetlen forradalmiságával mérik, gondolom, teljesen világos. A már felsorolt példákon kívül még sok más lehetne idézni. *Chateaubriand* „Emlékirataira” például nem lehetne azt mondani, hogy apologetikusan baloldaliak, mégis, mivel a született író tehetsége mondja el őket, nem kevésbé értékesek azért, mert nyilvánvalóan Bourbon-pártiak és reakciósak. Persze, ha a jakobinizmus ölében születik meg egy a *Lamartine Girondé*-jához méltó értékű költői apológia, a forradalom megkapta volna a maga költőjét, így azonban apológia nélkül maradt, ami csupán egyik bizonyítéka annak, hogy a költészet úgy jelentkezik, akár a Szellem, ott és amikor neki tetszik.

Vagy még egy példa: ha merő véletlen folytán olyan elemi erejű jelenség, mint *Tolsztoj*, elkötelezte volna magát kora politikai problematikájának, tolsztoji erővel, a herzeni témák hangszerezésének tolsztojian lenyűgöző alkotóerejével, akkor a tolsztoji alakok galériája ma aránytalanul érdekesebb és tanulságosabb volna számunkra,

mint az Anna Karenyna körül felsorakozó egész *ensemble*.

baudelaire és wagner

Olyan tehetséges művészek politikai eszményképei, mint amilyen például *Baudelaire* avagy *Richard Wagner*, akik 1848-ban a bakunjini stílusú barikádokért lelkesülnek, az orosz és lengyel romantika tragikus sorsa (Cyprian Norwid, Ljermontov, Gribojedov), a Garibaldi, Mazzini, Kossuth köréből való genialis politikai elárvultak egész falanxa koruk szépirodalmában nem kapta meg a megfelelő irodalmi igazolást, sem tanúbizonyságot, másrészt pedig az irodalomban annyi divatos, sőt frivol ügy maradt ránk, amelyek a ma már teljesen halott epigon pátosz hamis fényében diadalmaskodnak.

az epigon pátosz diadala

társadalmi és esztétikai forradalom

Mindazonáltal mégis pontosabban kellene meghatározni olyan fogalmakat, mint „társadalmi forradalom”, „esztétikai forradalom”, amelyekkel gyakran élnek. Magam is, elismerem, igen gyakran használtam a „forradalom” fogalmát, miközben túlságosan leegyszerűsítettem a szó értelmét. Banális kép: afféle vulkáni kitörés, vagy nagy, katasztrofális erejű tűzvész; kép, amely meggyezik, s nem is egyezik meg magának az eseménynek a jelentőségével. Végeredményben nem egészen helyes, hogy a forradalmak nem váltanak ki mélyreható változásokat és stílusbeli, ízlésbeli és világnézeti változásokat, különösképpen azonban változásokat az *irodalomban*. Az egyes forradalmak hatásait ama környezetben és keretekben, melyekben jelentkeznek, *nem szabad kalendáriumi* szemszögből nézni. Fichte istentelen dicsősége, például, amikor mint kompromisszumot nem ismerő jakobinus szólalt meg, abból a hamis mendemondából született, hogy ateista traktátumának írója Kant, de Kant is úgy hozta nyilvánosságra Kritikáját, mint a nagy francia forradalom afféle szimpatizánsa. S mi van Schillerrel, mint a francia Köztársaság tiszteletbeli polgárával?

a kalendáriumi applikációk ellen

a forradalom árnyékában

Byrontól egészen 1848-ig, a nyugat-európai romantikáig az európai költők falanxai és csoportjai bukkanak fel a bonapartizmus vagy kontrabonapartizmus árnyékában, tehát mégis a forradalom vagy ellenforradalom árnyékában, de mindenképpen a Bastille utáni időszak szimbólumaként.

*az orosz irodalom
extraktuma*

Ami az orosz bolsevik belletrisztikát illeti, az még mindig az orosz irodalom mágneses mezején nyugszik: Szejfullina, Libegyinszkij, Ivanov, Taraszov, Rogyionov, s Babeljtől Zamjatyinon és Fegyinen át egészen Paszternáig legszerencsésebb inspirációiban még mindig csupán a nyolcvanas évek orosz irodalmának extraktuma. Ez az irodalom valamennyi forradalmi esztétikai és programatikus tantételnél erőteljesebbnek bizonyult.

Az említett példák konzekvenciái, úgy lát-
szik, arra utalnak, hogy egy „forradalmi
helyzetben” mindig és újból meg kell hatá-
rozni a művészi alkotás premisszáit, ennek
az alkotásnak irányzatosságát, a művészi
elkötelezés profilját és implikációit, hogy
mindezek után feltáruljon a legeredményesebb
potenciális terület, amit *alkotási szabadság-
nak* hívnak. Hogyan látja ön azokat a for-
mákat, amelyekben az egyre újabb és újabb
szabadságnak ez a keresése megnyilvánul?
Ismer-e vajon ez a keresés bizonyos (termé-
szetesen viszonylagos) *konstansokat*?

*redefiníció
premissza
konstans*

*angyalcsapat a Madonna
kíséretében*

Nem nehéz bizonyítani, hogy eszme nél-
küli és irányzatosság nélküli művészet so-
hasem volt és ma sincsen, még akkor sem,
ha alkonyi félhomályban angyalcsapatként
lebeg, a Madonna kíséretében és az Angelus
harangszava mellett. Sem a múltban, sem
ma a művészet nem természetfölötti üze-
netek hírnöke, hanem csupán az emberi
gondok árnyéka, vágyakozás a földi gravi-
táció legyőzésére, mint az álom ártatlan
képe. A művészet mindig elkötelezett volt
akkor, amikor abban a meggyőződésben élt,
hogy nem az; tegnap még vallási vagy na-
cionalista, ma pedig szocialista vagy anti-
szocialista értelemben.

a gravitáció legyőzése

A művészet állandóan igyekszik szaba-
dulni társadalmi vagy vallási béklyói és
fegyelme alól, és tulajdon gyengeségétől
félve és a halódó világnézetek elleni harc-
ban állandóan engedelmesen vagy engedet-
lenül, vétkesen és képmutatóan viselkedett.
Létezik azonban egy *konstans*, hogy a Mű-
vészet, amióta van, hisz és nem hisz az is-
tenben, az államhatalomban, a háborúkban,
a hadseregekben, a győzelmekben, hogy
mardossa vagy nem mardossa a lelkiismeret,
ha a szószékről vagy katedráról hazu-

*társadalmi vagy
vallási béklyó*

politikai papagájok

*alá nem rendelés
az elveknek*

strip tease

tévutak

dik, hogy nem hisz többé a politikai pártok és mozgalmak misztériumában, s mégis gyakran a politikai papagáj szerepét játssza, hogy nem engedelmeskedik a fegyelemnek, s nem akarja semmiféle elveknek, sem irányzatos, sem nem irányzatos irodalomnak alárendelni magát, s ha felvetjük a kérdést, voltaképpen mit is akart a művészet, be kell vallani, hogy nem éppen világosan látta, mit akart, de ha egyáltalán valamit akart, akkor önmagát akarta, önmagáról pedig még ő sem rendezte szabályosan sem a saját gondolatait, sem pedig saját fogalmait. Századokon át vedlik, akár a kígyó, levette magáról minden vart, lerakódást és üledéket (a strip tease-nek ezt a fajtáját ma az irodalom *demisztifikációjának* hívják). Igen rámenősen, ékesszólóan beszél arról, miszerint meg akarja szabadítani az embert a rárakódások és hazugságok terhétől, miközben saját magát is igyekszik meggyőzni, hogy önmagát megszabadítja valamennyi lehető és lehetetlen tudatalatti fetisizmustól, amelyek megakadályozzák az embert abban, hogy szabadon kibonthassa egyéni értelemben vett személyiségét, és így, végül is mindentől felszabadultan, mint valami metafizikai léggömb, felszáll majd tulajdon „létének és önlétének” megismeréséig. Ma a vallási, esztétikai vagy pedagógiai értelmű tévutak egész szövevényén bölcselekszik, miközben arra törekszik, hogy bármilyen nyilvános funkciótól és kötelességtől elhatárolja magát.

Az utóbbi öt-hat évtizedben az irodalom önmegtágadóan legradikálisabb elméletéig tört előre, kimondva bármiféle, még a legártatlanabb „retorika” halálos ítéletét is.

Az ön diagnózisát még egy szimptomával toldanám meg: ma (mint egyébként tegnap is) nap mint nap halljuk, hogy a művészet a legártatlanabbul „*innovációnak*”, önelégedetten *forradalomnak* nyilvánítja magát... Miként látja ön mint regényíró az ún. „új regény” jó és rossz oldalát, az új regényét, amely elveti az úgynevezett „hagyományos regény” klasszikus rekvizitumait, mint például az *anekdotát*, a „*pszichológiát*”, az *elkötelezettséget* stb?

Az „*új regényről*” vagy *antiregényről* szóló mai, legkorszerűbb, de kissé már divatja-

az „anekdota”
száműzetése

múlt elméletek szerint az *anekdota* egyszer s mindenkorra befejezte pályafutását, s halálra van ítélve. E halálos ítélet végrehajtására vonatkozó procedurális előírások éppolyan rejtélyesek, akárcsak a már említett elcsépeelt jelszavak, amelyek szerint a művészet nem lehet „irányzatos” vagy „elkötelezett”, mivel voltaképpen legtisztább hajtása annak a valaminek, amit századokon át mint „*Ding an sich*”-t istenítettek, s ha nem erről a világról való, ugyan miért mocskolják be problematikus földi ballasztal, ahelyett, hogy a sorainkba leszállt angyal szerepét játssza?

procedurális előírások

E kampány révén kompromittálódnak a regény klasszikus rekvizitumai, és ma senki a világon le nem merné írni, miszerint „*a grófnő öt órákor kikocsizott*”. Az egyedüli, amiről ma írni szabad, a biológiai *tropizmusok* vagy objektumok és mindezt „*objektálisan*” (amint ezt *A. Robbe-Grillet* nevezi). Mai világunk egyik tekintélyes kritikusa, *R. Kanters* ilyen kérdést vet fel: „melyik tekintélyes írónak jutna ma eszébe, hogy az emberek egymáshoz való viszonyát párbeszéd alakjában ábrázolja, ki merészelné ma szépirodalmi kompozícióját olyan ódivatú módon kibontakoztatni, hogy hőseit saját nyelvükön szólaltassa meg? Roland *Barthes*, amidőn *Alaine Robbe-Grillet*-ről ír, arra oktat bennünket, voltaképpen hogyan is kell írunk: *Le Roman, ici enseigne a regarder le monde non plus avec les yeux du confesseur, du médecin ou de Dieu, toutes hypostases significatives du romancier classique, mais avec ceux d'un homme qui marche dans la ville sans d'autre horizon que le spectacle.*”*

*confesseur, médecin
ou dieu*

Barthes-nak ez az absztrakt szemlélője, aki immár nem a vallomástevő, sem a medicus, sőt még isten szemével sem nézi a világot, *Barthes*-nak ez az imaginárius regényírója programatikusan minden emberi tulajdonságtól meg van fosztva. Így tehát, miközben könyveit írja, még gondolkodni sem mer, sem hinni, sem prédikálni, sem pedig beszélgetni a „felebarátaival”, mert

* A regény itt arra tanít bennünket, hogy a világot többé ne a vallomástevő, az orvos vagy isten szemével nézzük, ne a klasszikus regényíró teljes jelentőségű hiposztázisával, hanem annak az embernek a szemével, aki a város utcáin lépked és a spektakulárison kívül nincs más horizontja.

*a szabad imagináció
nevében*

E rigorózus tételeiben Barthes-nak a követőkön kívül számos elődje is volt...

*mallarmé
hermetizmus*

Engedje meg, hogy hozzátegyem: olyan költészet ez, amely a saját immanens *abszolutuma* nevében önmagát „in contumaciam” elítéli, s így egyre gyakrabban marad közönség nélkül, másrészt viszont a közönség marad — ...költészet nélkül! Szinte hallatlan paradoxon...!?

*a homéroszi
fegyverzörej*

a mai széppróza eme előírásai szerint, a rejtélyes emberi természetet, vagyis mindazt, amit temperamentumnak vagy fantáziának nevezünk, kizárólag *vegetatív* módon szabad ábrázolni. Viszont mégiscsak tudományos igazság, hogy ez a szerencsétlen emberi természet, miközben gyökeret ver, úgy nő a föld alatt, mint láthatatlan gumócska, s mindaz, ami kis kacsként a földkéreg fölé szeretne ágaskodni, saját pszichomatikus alkata törvényei szerint szembeszállva a gravitációval, e belletrisztikus recept értelmében paradoxálisan vagy valóban s tökéletesen szabad imagináció nevében ballasztként megsemmisül.

A „szépség” elembertelenedése természetesen egyáltalán nem R. Barthes találmánya. A mindennapos valóság szolipszista tagadása Mallarmé teorémáinak genézise volt, ő pedig poétikájának gyakorlati alkalmazását is ránk hagyta: költői műve a hermetikus költészet valamennyi válfajának egyik legfőbb útmutatója, hogy ne mondjam, tankönyve, s ezt a hermetikus költészetet már teljes évszázada ápolják a párizsi iskola valamennyi lírai alapelve szerint.

Minden, s így a költészet okozta túlságos jóllakottság is eltompult közönyt okoz, s így a líra közönsége — miután a különféle rímbe szedett irományokban túlságosan kigyönyörködte magát — a jóllakott unalom csapdájába esik. Az újabb szenzációk keresésében a szellem ezúttal sem tagadta meg magát, s így került sor a teljes felszabadultságra nemcsak a szimbólumokban, hanem a formákban, szavakban és a képekben is. Hosszú ideig tartott az út a homéroszi fegyverzörej-től Lukianószig és Trimalchióig, Leoparditól Marinettiig, Lamartine-től Tristan Tzaráig. André Gide egyike ama ritka újítóknak, akiben törekvéseivel ellentétben, volt annyi erkölcsi-esztétikai

bátorság, hogy arra a kérdésre: voltaképpen ki a legnagyobb francia költő, így felelet: „Sajnos, Victor Hugo”...

Mindebben sok a paradoxon. Valójában senki sem akadályozza bármiféle újítás teoretikusait abban — s nincs is joga ezt cselekedni —, hogy tantételeiket úgy reklámozzák, ahogyan csak tudják és ahogy erre képesek. A baj azonban ott van, hogy ma, az orrunk előtt, a művészi alkotás eszményi szabadságának nevében voltaképpen egészen fantasztikus *tilalmakat* mondanak ki. Ezek egyike, amint láttuk, például az, hogy a szépirodalomnak semmiféle *anekdotát* sem szabad mesélnie, vagyis le kell mondania az úgynevezett *fabuláról!* Mint vaknak a hídon, térdre hullva kell könyörögnie szolilokviumában, a kisebbrendűség érzetében! Napi huszonnégy órán át kell beismernie emberi gyengeségeit, vagy pedig a legkülönbözőbb kaszárnyai igába fogva elátkozott Hephaisztoszként kell egyre újabb és egyre leleményesebb fegyvereket kovácsolnia veszélyes politikai csaták és háborúskodások érdekében...

„sajnos!”

Ön tehát valójában az egyes jelenségek kizárólagos és tolakodó „totalitarizmusával” és azok létezésével száll szembe. Egyébként, hogy a mai újítások közül mennyi a *valóban új*, az külön kérdés. Még a legeredetibb alkotások között is annyi van, amit „*már elmondtak*”, amint ezt ön gyakran mondogatja, az efféle beszélgetések kitéréseit félbeszakítva. Gide, amidőn La Bruyere „Karakter” c. könyvének ismeretes „*Már mindent elmondtak*” c. bevezetőjére válaszolt, körülbelül azt mondta: „Igen, mindent elmondtak, mivel azonban senki sem hallja, nem árt a mondottakat megismételni.”

„Már mindent
elmondtak”

*a látszólagosság
abszolútuma*

Egy a különféle újításokkal való játék, más viszont az, ha az ilyen látszólagos újításokat abszolút értéknek nyilvánítják, holtott nem azok. Így például egy halódó irodalomról Samuel Beckett roppant bölcsen megállapítja, hogy az út végére érkezünk. Ő csak egy olyan témát variál, amelyik az európai irodalomban több mint száz éve megszokottá vált. Beckett prózája a sokáig tartó értelmetlen szenvedések vége, meddő felismerése annak, hogy belevesztünk a világegyetem teljes ürességébe, mi, a csillagok

beckett siráma

alatt örökre elátkozottak, éhesek, halálra fáradtak, megaláztak és szégyenteljesen leterítették.

lamentáció az ítélet napjáról

Beckett színészeinek siráma, istentelen halotti miséje az ész, a szeretet és a részvét halálát siratja, a mindent elpusztító szenilitás peremén, s mégis, azt kérdezzük, vajon mindez nem csupán szemfényvesztés-e, hogy elhiggyük: ezeket a Siralom völgyéről szóló banalitásokat most először mondották el? Nem hallottuk-e már az ítélet napjáról szóló lamentációt a középkori misztériumokban, s ugyan ki tudna attól a meggyőződésünktől eltéríteni, hogy az Artamonovok vége, Maxim Gorkij regényében, nem ugyanúgy az egész halódó orosz polgárságról szóló reménytelen látomást képviseli?

A jelenet, midőn a deklasszált, kiközösített, a társadalmi nullára leszállított, mindenkitől elhagyott, halódó öreg Artamonov undorral hajítja el az utolsó, penészes, sáros és bűdös kenyérdarabot, amikor ezt a *mindennapi kenyeret* csizmával tiporja, és paraszti közönségességgel, de mégis leari pátozzsal káromolja tulajdon értelmetlen sorsát, vajon ez a haldokló Artamonovról szóló vízió nem a rothadó és összeomlott kapitalista társadalom témája-e, s egyúttal rekviem a polgári civilizáció ravatala fölött — „*A mélyben*”,* amit már ötven évvel Beckett előtt írtak meg...

Őn már az *Antibarbarusban* (220—21. old.) — hogy ismét visszatérjünk rá — megkísérelte, hogy Gorkijt megszabadítsa a különféle leegyszerűsítésektől, melyeket az ő rováására írtak. Mit tudna ma ehhez hozzáadni?

durva devalválás

Mivel valamennyi irodalmi siker vagy sikertelenség konjunktúrája az ízlés szeszélyessége folytán ide-oda lebegve elpárolog, Gorkij neve ma irodalmilag minden tekintetben kompromittált, sőt nevének pusztá említése is kompromittáló. Ebből a névből afféle esztétikai és irodalmi hánytatószer lett, ami pedig Maxim Gorkij irodalmi profilját illeti, jelenségének teljes, durva devalválása valóban nem első ízben jelentkezik. A mélységesen megsértett nacionális-teokratikus hangulatú jobboldali orosz intelligen-

* Az *Ejjeli menedékhely* eredeti orosz címe (Ford. megj.)

*az orosz „önmagát
szembeköpiés”*

cia perspektívájából Gorkij maga is áldozatul esett részrehajló negatív álláspontjának, úgyhogy 1913-ban fellázadt Dosztojevszkij kultusza ellen, amely a Művész-színházban megnyilvánult. Akkori ismeretes tiltakozásával szembefordult azzal a beteges és perverz orosz jelenséggel, amely „önmagát köpi szembe”. A forradalom győzelme után sem kímélték meg a negatív vádaskodásoktól; mint a bolsevik öntudat rágalmazóját megbélyegezték, emigrációba vonult, deklaszszált lumpenproletárnak, közönséges, bárcás kurva fattyának nyilvánították, ellenforradalmi firkásznak, szégyenteljes és botrányos irodalmi nullának, száanalomra méltó, tehetéstelen tollnoknak és misztifikátornak nevezték, aki elvetélte a szocialista realizmust (így írtak Gorkijról 1925 körül). Az irodalmi jelenségként megvetésre méltó, tökéletes nullára korlátozott Gorkijt ma számos koca-esztétikus úgy értékeli, mint a vidéki ízléstelenség fogalmát, ugyanakkor pedig, íme, Samuel Beckettet a bibliai próféta szimbolikus fogalmává emelték, ama apokaliptikus napok gigantikus jelentőségű, emberfeletti látnoki költőjévé, amelyek a mai Európát elkerülhetetlen pusztulással fenyegetik.

Vajon minek tulajdonítható ez a nyilvánvaló ellentmondás? A mai világ darabokra töröttségének? A legalapvetőbb általános vagy egyetemesen emberi kritériumok és művészi mérték hiányának? Avagy tán egyszerűen a féktelenül szeszélyes korszak *rossz ízlésének*, a korszakének, amely talán nem is olyan sokkal szeszélyesebb más korszaknál.

*a művészi mérték
hiánya?*

a romlott ízlésről

a bomlás szimptomája

Már rég megírtam, hogy „*a művészetben megnyilvánuló romlott ízlésnek mindig bizonyos hullaszaga van. A romlott ízlés mindig megbízható bizonyítéka annak, hogy az ilyen oszladozó civilizációk lépcsői alatt valaminek a teteme rothad. Bizonyos elvek és életfeltételek teteme, korhadt világnézetek és az emberek közötti egészségtelen viszonyok teteme... A romlott ízlés matematikailag biztos szimptomája a bomlásnak, századokon át, és ezeket a szakértőket még soha meg nem tévesztették. Biztos hullafoltok ezek...*

Csuka Zoltán fordítása

A KÖLTŐI MŰALKOTÁS „DALLAMÁNAK” ÉS STRUKTÚRÁJA KOMPLEXITÁSÁNAK NÉHÁNY KÉRDÉSE

TAMÁS ATTILA

„A mondatot a költő szerkesztette. A dallam, melyhez a szerkezet simul, egyidős a szerkezettel. Vagy már előbb is ott lebeg a költő előtt, ahogy ezt Schiller írja egyik levelében” — fejtegeti *A költői nyelv hangtanából* c. könyvében Fónagy Iván. Az említett, Körnerhez szóló levélen kívül ismeretesek Arany Jánosnak Szemere Pálhoz írt sorai is: „Kevés számú lyrai darabjaim közül most is azokat tartom sikerültebbeknek, melyek dallamát hordtam már, mielőtt kifejtett eszmém lett volna — úgy, hogy a dallamból fejlődött mintegy a gondolat.” „Dallama már a fülembé motoz, szavait keresem még» — mondja Vergilius eclogájában Lycide. Aztán egyszerre megleli a szavakat a költő, leül az útfélre és írni kezd” — olvashatjuk Radnóti Miklósnak a műfordításról szóló tanulmányában is.

Érdeemes egymás mellé állítani ezeket az idézeteket — kimagasló alkotók vallomásait —, hiszen ha belőlük kiindulva azt nem mondhatjuk is, hogy általában *így születik* a vers, azt mindenképpen leszögezhetjük, hogy *így is* születik. Nem rendkívüliek ezek az esetek — *Tartalom és versforma* c. könyvében Péczely László számos más nyilatkozatra is hivatkozik — szélsőségesnek inkább csak Flaubert példája mondható, aki a maga prózai („szépprózai”) alkotásainak születésével kapcsolatban is hasonló megfigyeléseket tett. De jó, ha mindjárt arra is fölfigyelünk itt, milyen szót használnak az idézett költők az említett jelenség megjelölésére. Néhány kutatónak mintha elkerülte volna a figyelmét, hogy nem *metrum*ról, még csak nem is *ritmus*ról, hanem *dallam*ról szólnak, valamiféle zeneiséget emlegetnek.

Mi lehet ez a bizonyos „dallam”?

Ha az általános pszichikai alkotástörvényekből indulunk ki, akkor föl kell tételeznünk, az említett esetekben a mű legfőbb sajátosságainak valamilyen „kvintesszenciájáról” van szó, hogy jelentésben gazdag „valami” kapta — zenei élményekkel való rokonság alapján — ezt a bizonyos „dallam” elnevezést. A közelebbi meghatározáshoz talán kissé nehézkes, de alkalmas módszernek kínálkozik az elhatárolásos, kizárásos eljárás: az abból történő kiindulás, hogy *mi nem* lehet a vizsgált jelenség.

El kell vetnünk azt az értelmezést, mely szerint a vers *ritmikai képlete*, illetőleg ennek a szokásos eszközökkel lekottázható ritmikának az élménye előzte meg a gondolati és érzelmi elemeket. Ezek a képletek ui. néha egészen egyszerűek, hozzájuk nagyon hasonlók kimutathatók

más, egészen másfajta fogalmakkal összekapcsolt, egészen más költői szövegekben is. Azt is tudjuk, hogy a folklórban egyetlen — azonos ritmust föltételező — dallam egészen különböző szövegekkel alkothat egységet, és ugyanígy elmondható ennek a fordítottja is. Racionális módon pedig nem magyarázható meg *egy bizonyos* ritmusnak *merőben eltérő* művekre inspiráló hatása: *egy* „dallam” nem lehet egyszerre *több* különböző műnek lényegi előzménye.

A versben szereplő *hangok egymásutánja* adna olyan akusztikai sort, melynek élménye megelőzi a versnek fogalmakkal megközelíthető értelmét, a benne testet kapó gondolatokat, az általa kifejezett érzéseket, indulatokat? Hacsak nem egészen szélsőséges példákból indulunk ki, akkor ezt a föltételezést is el kell vetnünk, hiszen ez az akusztikai forma az esetek legnagyobb részében sokkalta szegényesebb a nyelvi törvények szerint hozzákapcsolódó jelentésnél.

De hát mi marad akkor? Az akusztikai formának néhány kiemelt, hangsúlyt kapó eleme: a rím, az alliteráció? A fennmaradt — a keresett „dallam”-nak a tendenciáit, jellegzetességeit részben megőrző — verstörédek alapján ilyen föltételezésnek a helyességét sem lehetne igazolni.

Viszont azt sem mondhatjuk, hogy e töredékek, e verscsírák cáfolnák egy ilyen alapokból kiinduló kutatásnak a lehetőségét. Inkább azt lehet mondani, hogy az *egy-szempon-tú* kutatások helyett a *több-szempon-tú-akhoz* adnak inspirációt. A vers-tervek fennmaradt kéziratok rögzítései ui. általában rimeket is őriznek, mint ahogyan őrzi ennek a bizonyos lekottázható ritmikának a hozzávetőleges tervezetét is, de az alakuló gondolatok, a vers szövegéhez kapcsolódó képek stb. elemei is megjelennek már bennük. Mindez arra enged következtetni, hogy ezeknek a tényezőknek az *együttese* alkotja azt a bizonyos dallamot: a költői alkotásnak a *tágabb értelemben vett ritmikáját*. Ebben benne foglal-tatik a szorosabb értelemben vett akusztikai ritmuson túl az értelmi hangsúlyok módosító hatása, beletartoznak a rímelés különböző fajtái (tehát a hasonló akusztikai jelenségek szabályos ismétlődéséből kialakuló ritmus), a hagyományosan is gondolatrítmusnak nevezett jelenség különböző („szorosabb” és „lazább”) fajtái, a hasonló motívumok szabályos váltakozásából, a mondatszerkesztésből vagy éppen a szavak asszociatív köréből adódó ritmikai tényezők. (Pl. ha egy sor utolsó szavai közt a „nap”, majd a következőnek a végén az „árny” szerepel, majd az „ég” és a „sírbolt”, ez asszociatív emelkedés—aláhajlás szabályos váltakozásának, ritmikájának élményével vesz részt a mű komplex ritmusélményének kialakításában; nagyság- és lassúságélményt adó szavak egymásutánja lassító, ellenkező élményt létrehívó szavak közelsége ritmusgyorsító hatású. É. i. t. — Magának a „tágabb értelemben vett metrum”-nak a kategóriájával egyébként nemcsak az Egyesült Államokban élő Lotz Jánosnak a műveiben találkozunk; már Sklovszkij is szólt a hang- és a kompozíciós ismétlések rokon jellegéről, Zareckij is a ritmika egy fajtájaként tárgyalja a rímelést, a párhuzamok, ismétlések ritmikai-strukturális szerepének fontosságát G. M. Hopkins és R. Jakobson is kiemelte, azt a tételt pedig, hogy a ritmusnak a lényege a nem egyforma, de egyformának ható egységeknek az ismétlésében lelhető fel, már E. Grosse is megfogalmazta.)

Az a bizonyos „dallam”, ez a tágabb értelemben vett ritmus tehát

nem pusztán akusztikai tényező. Nem valamilyen tisztán *akusztikai* szféra előzi meg tehát sok esetben a *gondolati-emocionálisat*, hanem egy teljesen még sem akusztikai, sem gondolati-fogalmi tekintetben ki nem alakult, de mind akusztikai, mind fogalmi (stb.) tekintetben konkrét objektivációt, formát kereső ill. azt magának kialakítani törekvő, *komplex ritmusélményként* észlelt lelki tartalom (valamiféle „lelki színvázlat”) előzi meg a minden tekintetben kialakított, *végleges megformált művet*. „A vers megformált érzelmi-képzlet-gondolati, tehát összetett, komplex tartalom” — mondja ki *Vers és aállam* c. könyvében László Zsigmond is, érintve a voltaképpeni „dallam”-nak egyszerre zenei és értelmi szerepét. Hasonlóképpen látja ezt a kérdést a szovjet Szaparov is, de igazában már Hegei is így ítélte, mikor azt mondta, hogy a ritmus olyan zene, „mely jóllehet még csak távolról, de mégis visszhangozza már, bár homályosan, de azért határozottan a képzetek menetét és karakterét”.

Nézzünk meg legalább futólag egy-két példát is a mondottak szemléltetésére.

„Boldog akartál lenni és hiába, hát légy, mi vagy: végképp boldogtalan.”

„Szabad szerettem volna lenni mindig, s örök kísérték végig az uton.”

A két idézet (Kosztolányi Dezső: *Számadás*, ill. Radnóti Miklós: *Ne gyedik ectoga* c. verséből) nem mutat különösebb hasonlóságot, ha csupán képzetbe rögzíthető ritmikájukat nézzük, „dallamuk” mégis egybejátszik. Mert a „boldog akartál lenni” éppúgy kérdéshez hasonló (az „es mi történt?”, „és mi lett az eredménye?” kérdést rejtetten felidéző) hangleyjtésemelkedésre „fut ki”, mint ahogyan a „szabad szerettem volna lenni”; az „örök kísérték” az „és hiába” után következő „hát légy, mi vagy” kijózanult valóságlátásának a hangját variálja, a „*végképp boldogtalan*” és az életútra utaló „*végig az uton*” kimondásakor pedig igazán nem lehet nehéz észrevenni a hangleyjtésbeli hasonlóságot. Más a metrika, mások a szavak is, de van köztük bizonyos hasonlóság, aminek alapján a belőlük formált komplex egységek a *formálás rokon tendenciái következményeképpen* már erőteljes hasonlóságot mutatnak. Talán nem jogosulatlan ezt a rokonságot a bennük levő „dallam” rokonságaként megjelölni. Juhász Ferenc *Rezi bordalán*ak és a más alkatú, de *ugyanabban* a korválságban a helyét *hasonlóképpen* férfias tartással megállni akaró Benjámin Lászlónak *Ne szégyenkezz, ne légyenykedj* c. verse is mutat pl. ilyen rokonságokat, akár a késői József Attila és Kosztolányi lírájának nem egy darabja. Ennek a „belső formá”-nak valamilyen intuíciónál érzi magában minden bizonnyal a költő, illetőleg a költők egyik típusa — ez a „belső forma”, ez a „dallam” azonban egyszersmind „tartalom” is, ha nem általános akusztikai kategoriák felől közelítünk hozzá, hanem az egyedi mű jelentését vizsgáljuk. Ez a dallam kapja majd meg az önkifejezés és a formálni, alkotni akarás törekvéseinek kölcsönhatásában a maga külső (betűk, hangok formájába történő) rögzítését. De az elkészült műnek sem az akusztikai elemei fogják „a formáját” jelenteni (ezen az alapon a zenei műalkotás „tisztá forma” lenne), szemben a nyelvtanilag kielemezhető értelem „tartalmával”, hanem a legkülönbözőbb, egymást kölcsönösen

átható-meghatározó tényezőknek komplex *egysége* adja az ember számára való jelentésben gazdag műalkotást.

Hogy ennek a „dallam”-nak (nem a még rögzíthető formába nem rendeződött — tehát csupán a költő belső világában rejtőző —, hanem a már elkészült mű szövegének elolvasása nyomán keletkező, a mű fontos komponenseként szerephez jutó „dallam-élmény”-nek) a megragadása, fölmérése sem történhet meg, ha pusztán a teljesen „kézzelfogható” elemeket (a hosszú és a rövid, a hangsúlyos és a hangsúlytalan szótagokat) vesszük figyelembe, arra vonatkozólag talán már az eddigiiek alapján is lehet bizonyos következtetéseket levonni. Még inkább így van ez, ha ennek a „dallam”-nak a komponensei közé — adott esetben — a műben testet kapó érzelmi menetet is odaszámítjuk.

Itt azonban mindjárt az a kérdés is fölvetődhet, hogy vajon tudományos verselemzés, tudományos versstruktúra-vizsgálat során lehet-e egyáltalán ilyen tényezővel számolni. Nem vinne ilyen tényezők figyelembevétele a romantika vagy esetleg az impresszionizmus irodalomszemléletének a legközvetlenebb közelébe?

Kétségtelen tény, hogy az érzelmekről viszonylag könnyebb szép, nagy szavakat mondani, mint őket számba véve egzakt irodalmi műelemzéseket adni — ha csak nem az érzelmeikkel összekapcsolódó, viszonylag könnyen mérhető biológiai mozgások gondos fölmérését és leírását tekintjük műelemzésnek. Ugyanakkor viszont érzelmeknek, indulatoknak és költői műalkotások némelyikének az összefüggése sem tagadható. És — ami igen fontos — nem pusztán *kísérő* érzésekről (hangulatokról, benyomásokról) lehet szólni: valamely lelkiállapotnak a kifejezési, ill. földézési képessége a megformált nyelvi anyagnak éppúgy *tőle el nem választható tulajdonságai közé tartozik*, mint a gondolatmegfogalmazásra vagy a képföldezésre való alkalmasság. A leírt szöveghez szükségszerűen kapcsolódó tényezők sorában az emberi bensőnek érzelmi-indulati mozgásai is ott vannak: ezek is részt vesznek az „an sich” is létező pusztá írásjel-soroknak „für uns” létező műalkotássá alakításában. A gondolkodás és a nyelv összefüggéseit boncolgató munkájában Vigotszkij egyértelműen leszögezte, hogy a gondolkodás és az érzelmi-indulati tevékenység egymástól való elválasztása magának a gondolkodásnak a megértése elől is elzárná az utat, sőt, arra is rámutatott — épp irodalmi szövegek elemzéséből kiindulva —, hogy még a gondolat sem esik minden esetben közvetlenül egybe a nyelvtani szabályok alapján boncolható nyelvi kifejezési formával: az eleven mondatnak mindig van egy „mögöttes szövege”, hozzá kapcsolódó, felszínre nem jutó gondolatokkal. Az eleven nyelvi anyagból alkotó költő művének elemzésekor tehát a *gondolati-affektív „mögöttest” is számításba kell venni*. Ennek a voltaképpeni költői alkotáson *belüli* vonulatnak a figyelmen kívül hagyása a szavak „helyi értékének” (potenciális jelentésköréből az adott összefüggésben realizálódott jelentésének, értékének) megértését sem teszi lehetővé, ezzel összefüggésben a voltaképpeni struktúrájának a maga teljes, eleven komplexitásában való feltárása sem hajtható végre ily módon.

Vegyük például Arany *Ősszel c.* költői alkotását.

Tény ugyan, hogy a szavaknak és más kisebb, „kézzelfoghatóbb” egységeknek a számbavétele nyomán is kirajzolódik a mű elemzője

előtt a műben levő ellentétek egymást váltásának némely fontos tényezője — de nem valamennyi.

„Mert fájna most felhőtlen ég,
Mosolygó, sima tengerarc,
Élénk, verőfényes vidék —
Óh, fájna most nekem e rajz!
Kék fátyol messze bérc fokán —
Arany hajó, mely futva szegdel
Bíbor habot... Jer, Osszián,
Ködös, homályos énekeddel.”

— olvassuk pl. a második versszakban. Talán az említett alapelemek vizsgálatának alkalmazásával is megállapíthatjuk az első és a negyedik sor „fájna” szavának közelebbi vagy távolabbi egymásba játszását a refrén szavaival, velük szemben pedig kirajzolhatjuk a derű, a szépség értékeit hordozó szavaknak, szószervezeteknek a rendezett csoportját, és észlelhetjük magát az ellentétet is. Valami, aminek pedig nagy szerepe van a költeményben, mégsem domborodnék ki ily módon. Nem derülne fény arra a hallatlan érzelmi bonyolultságra, az érzelmeknek egymásba átmenő, egymásba átcsapó, időben lejátszódó eleven küzdelmére, amely oly nagy mértékben járul hozzá ahhoz, hogy remekműként könyveljük el ezt a verset. Arra, hogy ha egyszer azt mondta a sorok írója, hogy *fájna* Homér világát megidézni, akkor utána a homéri világ *szépségeinek* mámoros megéneklése egyúttal a *fájdalomnak* a kiáltása is. A fájdalomtól való félelem visszatartaná a derű világát magasztalva festő szavakat — hiszen érzi kimondójuk, hogy a *kontraszt* mindjárt *növeli* is a fájdalmat —, ezek a szavak mégis előtörlődnek és egymásra halmozódva már-már feledtetik a fájó valót — míg a mámorok az öngerjesztő ereje ki nem merül, és a kifulladás a *kezdetben csak hangulatilag átélt* — és e fájdalmas hangulatban sejtve rettegett —, egyértelműen határozott fölismerésig el nem visz. Amíg el nem jutunk a „beült hozzám az unalom”-tól a „Csak sír az égbolt ezután *Örök unalmú* lanyha cseppel” általánosításáig, a „Hallgat, komor, fázik dalom”-tól a kategorikus megfogalmazásokig:

„A természet lassan kihál;
Nincs többé nagyszerű csoda,
Többé se napfény, se vihar...
Nincs délibáb...”

Bonyolult, ellentéteken át vivő érzelmi fejlődés más-más fázisait fejezik ki a leírt sorok. Ezért *más-más* jelentésű, más kifejezés-értékű a refrénnek *ugyanaz* az ismétlődő mondata is. (Nem jogosultság nélkül írta Baránszky Jób László, hogy az *Ősszel* valójában az olvasó bensőjében születik meg, „az írott szöveg erre nyers anyag”. Csakhogy nem kizárólag erre a versre érvényes ez a megállapítás — legföljebb az mondható el itt egyedi sajtáságként, hogy azon versek egyike áll előttünk, melyben az említett törvények különös határozottsággal mutatkoznak meg.)

Elmondhatjuk azt is, hogy statikus versmodellből kiindulva (tehát a vers időbeliségét, folyamatjellegét figyelmen kívül hagyva) ebből éppoly kevésbé tárulna föl valami, mint a költemény további mene-

tének bonyolultságából — és egyúttal a mű alkotóelemei elrendezésének *törvényszerűségéből*. De már azt is megállapíthatjuk itt, hogy egy költemény nem csupán elemi részekből — ezeknek a „kapcsolási törvényei” szerint — fölépített nyelvi alkotás, hanem még valami más is. Más szóval: adott esetben nagyobb szövegrészek — akár maga az egész mű-szöveg — felfogható a maga nemében „elemi egység”-ként, abban a tekintetben, hogy egy bizonyos *teljes periódust* alkotó érzelmi-indulati folyamatnak a teljes kifejezése is *zárt egészet* alkot — függetlenül a kifejezés során felhasznált eszközök számától és milyenségétől.

Ez azt is jelenti, hogy a költői műben megformált nyelvi anyaghoz ilyen értékek is szükségszerűen hozzátartoznak, a mű ilyen tulajdonságai révén is lehet — mégpedig nagymértékben — esztétikai értékeknek a hordozója. Nem minden költemény ilyen, s az ilyenekben is kimutathatók a kisebb akusztikai, stilisztikai értékek, a mű értékét azonban nem pusztán ezeknek az összessége adja. (Más oldalról nézve: lehet egy vers akusztikai összecsengésekből, ellentétekből, párhuzamokból stb. gondosan kiépített egész, hogyha ebben az „érzelmi-indulati egész” voltában elhibázott, nem szerves egység, akkor akár giccsesség is lehet. Az egyébként értékes strukturalista vizsgálatok általában azért nem érzik szükségét annak, hogy ilyen tényezőkkel számoljanak, mert gondosan megrostált anyaggal — nem-strukturalista szempontokkal vagy nem-strukturalista egzaktussággal dolgozó lapszerkesztők, kritikusok, irodalomtörténészek, írók, esztéták ellenőrzésén már átment anyaggal — dolgoznak, belőle válogatnak elemzési anyagot, példát.) Ahogyan egy hangnak vagy egy felidézett képnek is lehet az emberi pszichikumban (évezredes múlt alapján) gazdag jelentése, ahhoz hasonlóan lehet meghatározott pszichikai törvényekkel való egybevetés, nekik való megfelelés alapján is egy szöveggépződmény valamilyen különösen intenzív belső drámának a hordozója: ennek kifejezője ill. felidézője is. Közismert, hogy néha egy-egy mondatban feltárul, sejtethetővé lesz egy egész jellem, pár szó néha az *önkifejezés törvényei* szerint felkavart lelkiállapotokba ad bepillantást. „Nincsen fia!” — jajdul föl Macduf a *Macbeth*ben, s ez ott tökéletesen érezteti azt a félelmetes felindulást, melyet saját fiainak elvesztése idézett benne elő: hiába gondol akármire, úgy érzi, nem tud méltó bosszút állni, ha fia gyilkosának a fiát nem ölheti meg. Közvetlenül nincs ebből semmi leírva, csupán egy tómondatnyi töredék. Mint ahogy a jéghegy roppant tömegének vonulataiból a víz felszíne fölé nyúló csúcsok vonalai sejtetnek meg valamit, vagy ahogyan a régész képzeletében egy épület csúcshívének néhány darabja sejteti csak meg az elpusztult *egészet*, akkor némileg hasonlóan érezteti egy-két mindenképpen hangot követelő és azt megtaláló érzés vagy gondolat a többit, az elhallgatottat. A drámákban is így van, így van versek esetében is. Adynak *Véresre zúzott homlokkal* c. műve teljes lelki zavarodottságából magát összeszedni próbáló ember drámai monológjaként hat, ilyen lélekállapotnak a tétova, döbbszent mozdulatait érezteti, Vörösmarty egyik legdöbbenetesebb alkotása, a *Fogytán van a napod* egy élet pereméhez való közeledés utolsó lépéseinek az átélését közvetíti nehezen gördülő, meg-megakadó szavaival. A „Fogytán van...” és a „Ha volna is — minek?...” közti átváltás érzelmi mélységét *pusztán* a szavakban vagy a mondatokban megfigyelhető ellentéteknek és párhuzamoknak a szám-

bavétele alapján nem lehet megmérni. Juhász Ferenc *Ady Endre utolsó fényképe* c. versének soraiban a „Nagy repülések — Uramisten! Ott liheg leomolva” három egysége között lehetetlen nem érezni a teljes kimondásig vezető úton valahol megrekedt, egymásba torlódott mondatoknak a *sokaságát*. Juhász Gyula egyik késői remekében, Gulácsy Lajoshoz írt soraiban merő képtelenség volna egyszerű ismétlést látni abban, hogy ténylegesen kétszer szerepel egymás után két rövid mondat:

„... Esengtük Grandet Eugenia szerelmét,
A csillagot kerestük, mely letűnt.
A csillagot kerestük... merre is vagy? ...”

Csak a szavakra koncentrálna nem derül ki, hogyan jut itt el a költő — akár monológja során valamely dráma szereplője — az emlékek felidézésének fokozódó bódulatából asszociációi nyomán a tragikus valóságra való fokozatos, nehéz ráébredésig: a költött világba való magát-beleélés játékból-mámorából annak tudatosodásáig, hogy az egykori barát nem mellette, hanem tőle az örültekháza falával elválasztva él — e józan tudaton át pedig annak riadt sejtéséig, hogy ket-tejüket mégis összeköti valami, ami a keresés tétova mozdulatait azért indokolhatja: hogy saját útja is arrafelé veszi fordulatát. Az adott szöveg egész „mögöttesének” megértése teszi csak lehetővé, hogy elhatároljuk ezt az ismétlést a más esetekben, más összefüggésekben inkább nyomatékosító funkciót betöltő ismétlésektől (amilyen pl. Heine *Takácsokjának* refrénjében találkozhatunk). A döntő tényezőt jelentő mögöttes vonulat feltárása, lehetőségek szerinti fölmérése nélkül tehát a voltaképpeni műalkotás vonalai sem rajzolódnak ki előttünk.

Igaz, ez a vonulat nem egészen kézzelfogható, mégsem jelenti ez azt, hogy a költészetnek valamilyen „titkába” kell itt ütköznie a kutatónak. Illetőleg: minden titok addig titok, amíg meg nem magyarázzák mibenlétét. Titokzatosság forrásává legföljebb az lehet itt, hogy a lélektan még (?) nem tárta fel *egyes* lelkiállapotoknak bizonyos kifejezési formákkal való törvényszerű kapcsolatait, melynek alapján az adott forma képes meghatározott lelki folyamatok intenzív *előidézésére* is. Amint azonban valaminek az energiamennyiségét a legkevésbé sem befolyásolhatja, hogy erről az energiamennyiségről milyen kategorizált ismereteink vannak, ahhoz hasonlóan nem változtat e téren való ismereteinknek hiányossága vagy rendezetlensége sem az adott tényeken. A költői műalkotás minden bizonnyal nem csupán kisebb „súlyú” tényezőknél igen bonyolult rendszerét testesíti meg magában. Viszonylag egyszerűbb vagy kevésbé kiegyensúlyozottá szerkesztett-csiszolt nyelvi anyag is lehet remekmű, ha anyagának nagyobb „súlya” van: ha erőteljesebb belső mozgásokat testesít meg (fejez ki ill. idéz elő). A szó jelentéskörének megértésekor sem mindig az egyes hangok — tehát azon belüli „*elemi részek*” — és közvetlen relációik vizsgálata, majd a kapott eredményeknek valamiféle *összegezése* útján jutunk el, hanem ha a szó mindenekelőtt egység voltában szemléljük, amely felbontható még külön-külön vizsgálható alkotóelemekre. Michelangelo *Mózes*e sem csupán geometriailag viszonylag kevésbé szabályos idomoknak — szem-, orr-, kar-, kőtábla- (stb.) formáknak — az egysége, hanem ember- ill. egy legendabeli „*Mózes-forma*” is. Ehhez némileg hasonlóan lehetnek

nagyobb — akár teljes vers terjedelmű — szövegrészek, melyek *mindenekelőtt sajátos egység voltukban* érthetők meg. Ezek is hangokból, szavakból (stb.) épülnek föl, meghatározott törvények szerint, összekapcsoltságuk azonban nem érthető meg minden tekintetben, ha nem vesszük figyelembe, hogyan kötődnek pl. bizonyos érzelmi-indulati folyamatoknak a törvényszerűségeihez. Ezen az alapon írhat joggal a két szovjet pszichológus: Vigotszkij és Leontyev is „a műalkotás által kiváltott reakciónak, belső tevékenységnek a struktúrájára”-ról, ill. arról, hogy az érzelem „alkatrésze a művészi gépezetnek, hajtósíja a művészi formának”. (Tehát — az Aranytól vett példánál maradva — a szavak szótári jelentéseinek és asszociatív körükön túl szükséges annak ismerete is, hogy néha egyszerre vannak bennünk egymást átható ellentétes érzések, hogy a képzelet néha elragad bennünket, és a vágyat valóságként éljük át, de utána annál kijózanítóbb a valóság tényeire való rádöbbenés; hogy néha sejtünk valamit, de el akarjuk — és néha el is tudjuk — hártani magunktól a sejtelem bizonyossággáérését. Másrészt: hogy amikor elragadnak a szavak, amikor el akarunk valamit hességetni a tudatunkból — stb. —, akkor szoktunk ehhez hasonlóan beszélni ill. viselkedni.)

Ha egészen szigorúan nézzük, akkor valamely költői műalkotás nem egyéb leírt, csak nagyjából elrendezett vonalaknak (esetleg lazán elrendezett hangoknak) az egymásutánjánál: *mindent, ami több ennél*, valami módon *az emberi benső ad hozzájuk*. Nem önkényesen — illetőleg: számunkra az veendő figyelembe, amit nem önkényesen —, hanem meghatározott törvények szerint. Ezen belül részletkérdés csupán, hogy mit gondosan már könyvek sokaságába rögzített konvenciónak és mit az emberi pszichikumnak a rejtettebb, egymást át- meg átható törvényei alapján. Ennek a pszichikumnak a mű létrehívásában részt vevő mozgásait a maguk teljes bonyolultságában megragadva érthetjük csupán meg tudományosan magát a költői művet is, így tárhatjuk fel annak struktúráját is.