

CSOKONAI UNIVERSITAS KÖNYVTÁR



Tamás Attila

Határhelyzetben

TAMÁS ATTILA
HATÁRHELYZETBEN

CSOKONAI KÖNYVTÁR
(Bibliotheca Studiorum Litterarium)

29.

SZERKESZTI:

Bitskey István és Görömbei András

Tamás Attila

Határhelyzetben

Gondolkodás irodalomról, művészetekről



Debrecen, 2003

LEKTORÁLTA:
Poszler György

© Tamás Attila, 2003
© Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreceni Egyetem, 2003

ISSN 1217-0380
ISBN 963 472 761 1

Kiadta: a Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója,
az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja
Felelős kiadó: Cs. Nagy Ibolya főszerkesztő
Műszaki szerkesztő: Juhászné Marosi Edit
A nyomdai műveleteket a Centerprint Nyomda végezte
Terjedelem: 9,50 A/5 ív
Készült Debrecenben, 2003-ban

TARTALOM

„...nincs nélküle, nem megy nélküle...” (<i>Néhány alapgondolat</i>)	7
Játékról és művészetekről (<i>Balogh Tibor Lélek és játék című könyvének ürügyén</i>)	23
Még egyszer a valóságtükrözés problémaköréről (<i>Nem mindig komoly hangszínnel, de korántsem komolyság nélkül</i>)	31
Még egyszer(?) tartalom és forma viszonyáról	41
Lehet-e még napjainkban időszerűsége a szépeknek?	56
Könyv a szépség problémaköréről (<i>Heller Ágnes: A szép fogalma</i>)	66
Értékképletek, értékrendszerek kifejeződései a műalkotásokban	73
Ismert versről – elméleti vonatkozásban	86
Széljegyzetek egy nagyhatású irodalomkutató tanulmány- gyűjteményéhez (<i>H. R. Jauss: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika</i>)	95
Néhány polemikus gondolat a nyelvvel kapcsolatban (<i>Részlet egy nyílt levélből</i>)	103
Egy újabb keletű szóhasználatról	106
Nyelvi műalkotás, költői műalkotás, lírai műalkotás... ..	115
Kérdések az irodalom történetisége körül (<i>Vázlat-kísérlet</i>)	132
Ismert vers – nagyobb összefüggésekben (<i>Petőfi Sándor: A puszta, télen</i>)	139
Visszatekintés	145

„...NINCS NÉLKÜLE, NEM MEGY NÉLKÜLE...”

(*Néhány alapgondolat*)

„...rettenetesen »rossz« civilizációs fokon... az ember művészetet hozott létre. Nem művészetnek hívta,... az mégis művészet volt... Nem ismerünk homo sapiens nevű lényt művészet nélkül... valamit akar az ember, amit számára a művészet hordoz... Nem tudok logikai választ, hogy mire való a művészet, de nincs nélküle, nem megy nélküle...”

(*Nemes Nagy Ágnes – beszélgetése
Tóttösi Beatrixszal. Jelenkor, 1999.*)

Költő szavai vallanak itt közvetve arról az embert hajtó készletéről is, melynek nyomán ez újra meg újra magyarázatot próbál találni egy sokszor gyötrelmek árán alkotott jelenségegyüttesnek – a művészetek tárgyainak, megnyilatkozásainak – létrejöttére, egyszersmind arról a kielégületlenségről is jelzést adva, amelytől így sem tud megszabadulni. Arról, hogy megújuló próbálkozásai ellenére sem talál rá a teljes értékűnek elfogadható válaszra. („Hogy mi a művészet szerepe az emberiség életében, erre még senki nem tudott válaszolni – folytatja nyíltan is a megkérdéztet –, bár nagyon sokan... remek dolgokat mondanak...”)

A költőiség nem kizárólag a leírt szavak csiszoltságában, de nem is csak a „nem tudok rá logikai választ”-ban rejlő, a tudományok irányában érzett fenntartásoknak a kinyilvánításában mutatkozik itt meg. Legalább ennyire ott van a fegyelmezetten formált mondatokon átütő szenvedélyességben is.

Érezhető: a beszélő tudatában van a fölített – a föltehető – kérdés teljes súlyának, egyetemességet és saját személyét egyaránt érintő jelentőségének. Évtizedeink egyik – divatosnak nem minősíthető, de rangos kiadóknál kötetek sorát közreadó – kutatója szerint a művészetfilozófia egyik legfontosabb kérdése: mi a művészet szerepe az ember életében,¹ s ezzel valójában csak visszafogottabb hangvételű újrafogalmazását adja a másfél száz évvel ko-

¹ F. KUTSCHERA: *Ästhetik*. Berlin–New York, 1988, 260.

rábban megfogalmazott schellingi gondolatnak, amely szerint az esztétika lényegi feladata: meghatározni a művészet helyét „az univerzumban. E hely meghatározása az egyetlen magyarázat, amely a művészetekről létezik”.²

Ne essék félreértés: nem azért gondolom indokoltnak ezeknek a megfogalmazásoknak az egymás mellé állítását, mintha akár csak a fontosabb részletekben is rokon felfogásnak a jeleit akarnám kimutatni egymáshoz való viszonyukban. A vállalkozás *rangjának*, a feladat *súlyának* a megítélésében mutatkozó közöset érzem csak kiemelését érdemlőnek. Hogy szembeötlően a legtágabb összefüggésekben érzik csak megvilágíthatóknak a művészet legfőbb kérdéseit: amint volt idő, hogy léteztek galaktikák, de még nem alakult ki a földgolyó, s eltelték utána évmilliók úgy, hogy merőben különös égitestként már létezett a Föld, anélkül azonban, hogy kialakult volna rajta az élet, ahhoz hasonlóan voltak később földtörténeti korok, melyekben kialakult már sokezernyi változatában az élet is, de még mindig nem létezett művészi produktumokat létrehozó – és természeti dolgokat művészi produktumokkal analóg módon szemlélni tudó – homo sapiens. És azután létrejött, évtízezredek folyamatában megformálódott – „megszületett” valamiképpen – az ember, és ezzel lényegében egyidejűen (bizonyára nem ennek a folyamatnak az elején) a művészet. Illetve különböző művészeteknek – százarcú, valamilyen közös lényegget hordozva azonban közös minőséget *is* képviselni tudó tárgyaknak és tevékenységeknek – az együttese.

Eddigi ismereteink szerint a mindenségnek csupán egyetlen, relative parányi területén, föltehetően viszonylag szűk időhatárokkal közrefogottan. Az évmilliókon át érvényes fizikai, kémiai, biológiai törvényszerűségekkel meg nem magyarázhatóan, ugyanakkor akadályok áttörése árán is érvényesítve „saját léttörvényeit”, egyedeknek és egyedekből kialakuló társadalmi szerveződéseknek a hálózatában.

Mindez persze közismertnek is mondható. Valahogyan mintha mégsem lenne egészen az.

² F. W.-J. SCHELLING: *A művészet filozófiája*. (Ford. Révai Gábor.) 1991, 80.

Évtizedeinkben egymást követik az irodalomra – az egymástól nemcsak anyagukban különböző művészetek egyikére – irányuló magas színvonalú szaktudományos cikkek, tanulmányok, elméleti tételeket körvonalazó vagy esetleg egyedi alkotásokat – szövegeket – elemző írások, s a belőlük kialakítható kisebb vagy éppen nagyobb gyűjtemények. Jelennek meg monografikus alkotások is. Genette, Barthes, Jauss, Ricoeur, Iser, Žmegač munkái – és a sort bízvást folytathatnánk még, akár hazai területekre „átkalandozva” is. Csakhogy lényegesen gyakoribbak ezeknek a rangos szerzőknek a munkáiban a részletekre vonatkozó vizsgálódások, mint azok, amelyek az alapok megvilágítását tűzik céljukul. Ez önmagában még nem kellene, hogy hiányérzetet keltsen, akár természetesnek is mondható. Az viszont már kevésbé minősíthető magától értetődőnek, ha a részletek kutatói úgy járnak el, *mintha az alapok körül igazában már nem akadnának megválaszolást igénylő lényegi kérdések*. Mintha csak a narratológia terén, a különböző beszédhelyzetek kutatásában, nyitott és zárt irodalmi formák megkülönböztetésében, pre-, para- és intertextusok szerepének megvilágításában, szöveg-többértelműségek, stilisztikai alakzatok költői funkcióinak tanulmányozásában, férfi-nő szemléletek érvényesítésének a földelésében, irodalmi műfajok esetleges rendszerének a kialakításában (a felsorolást itt is hosszan folytathatnánk) adódnának már elvégzendő feladatok. Az pedig, hogy mi köze lehet – lehet-e egyáltalán érdemlegesen köze – egy nonfiguratív festménynek egy fantasztikus novellához, mondjuk az ulmi székesegyháznak Weöres Sándor *Harmadik szimfóniájához* vagy Mozart *Requiemjének* Németh László *Gyászához* – mindezeknek pedig a tarpataki vízesés látványához vagy egy tragikusan félbetört „valóságos” életút lehetséges jelentésének fölismeréséhez – az már nem kívánna tisztázásra törekvő vitákat.

S mintha elég lenne a szorosabb tárgytól – mintegy az általánosítás jegyében – *alkalmilag* ki-kitekinteni a filozófia, a nyelvészet, az informatika, a kommunikációelmélet irányában. Nem kérdezve rá arra: *milyen lényegi tulajdonságaiból adódóan olyan lény az ember, hogy szükségét érzi annak, hogy intenzív kapcsolatokat teremtsen műalkotásokkal és velük részben rokon tárgyakkal, jelenségekkel.*

Messze már az idő, amikor Immanuel Kant még kötetet tudott szentelni annak hozzávetőleges tisztázására: mi is lehet a lényegük a tetszés-nemtetszés tárgyában állást foglaló emberi értékítéleteknek.

A magam stúdiumai is az utóbbi évtizedek (szűkebb fél évszázad) szakmai írásai közt a legértékesebbek között tartják számon H. R. Jauss munkásságát, de az ő *Der ästhetische Genuss und die Grunderfahrungen der Poiesis, Aisthesis und Katharsis* (Esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai) című, mintegy húsz nyomtatott oldal terjedelmű, valóban középponti tárgyra irányuló írásműve (részlete) is nagyjából beéri Arisztotelész, Gorgiász, Augustinus, Schiller s a kortársak közül Barthes és Adorno néhány fogalmának, fogalomhasználatának a megvilágításával és módosításával, ezeknek a felújításával.

Hogy századunk irodalomtudományi gondolkodásának az átalakításában kié volt az értékesebb szerep, annak kérdése fölött már aligha fognak viták föllángolni, viszont – legyünk azért őszinték – ebben a tekintetben Lukács György még több energiát szánt az alapozásra.

Századunk nagyhatású filozófusa annak a munkájának az indításában, mely a műalkotás *eredetét* *alapkérdésként* exponálja, sokat ígérően mondja ki: „Az eredet... azt a valamit jelenti, amittől fogva és ami által a dolog az, ami, és olyan, amilyen... Valaminek az eredete... lényegének származása”.³ Arra is gondolhatnánk itt, hogy ezt követően azután az idézett schellingi kérdésfelvetés szellemében halad tovább: a művészeteknek (és a nagyjából velük kapcsolatos szemléletmódnak) az univerzumban – vagy ezen belül legalábbis az emberi létezés egyetemességében – elfoglalt helyét kísérli majd meg földeríteni. Azt, hogy milyen sajátosan emberi adottságok, alapsajátságok *értelték meg* annak igényét, hogy a mai ember őse idővel olyan produktumokat hozzon létre, amelyek olyan érzékeket *fejlesztnek ki* benne, melyeknek az aktivitásával majd több ezer éven át sajátos – gyűjtő néven művészinek mondható – tárgyakat és cselekvési formákat (hajlékokat,

³ HEIDEGGER: *A műalkotás eredete*. 1988, 3. (Ford. Bacsó Béla.) 33.

szobrokat, énekeket) fog kialakítani. (Vagy ilyeneket használni, ilyenekben részt venni, ilyeneket szemlélni.) Mennyiben egyediek és milyen mértékben inkább a társas létre jellemzőek, illetve ahhoz kötöttek ezek, mik vesznek ebben a lényegmeghatározó alakulási folyamatban részt mint ösztönző, és milyenek ezzel szemben, mint akadályozó tényezők. Hiszen ahhoz, hogy megválasszunk, hogy „egy adott organizmusnak miért épp olyan a struktúrája, amilyen, a legfontosabb válaszokat az illető faj múltjában kell keresnünk” – mondja ki a Nobel-díjas etológus, K. Lorenz is.⁴ „Az eredet a lényeg származása”, „...ami által a dolog az, ami, és olyan, amilyen” – valóban: például az emberi kéz mibenlétét, illetve milyenségét is abból a tényből érthetjük meg, hogy ősrünk – az élőlények nagy többségétől eltérő módon – főként kapaszkodásra használta mellső végtagpárját, majd fokozatosan növekvő szerephez jutlatta használatának folyamatában a szerszámhasználat-szerszámkészítés kettősét, mindehhez pedig utóbb (immanens célként) a gesztikulálásnak, másfelől a más lények iránti vonzódásnak a kifejezésére alkalmassá tevést társította. (A szellem területéről véve példát: a tudomány és a filozófia mibenlétének – s így milyenségének – a tisztázásához is elengedhetetlen eredetük: keletkezésük s korai átalakulásaik megértése, hiszen míg korunkban már például a szerényebb megélhetési források egyikét is föl lehet ezek valamelyikének a művelésében ismerni, amellet politikai tényezőként is számbavettelt érdemelhetnek, de akár hobbi-szerepet is játszhatnak, ezeknél a körülményeknél mégis többet árul el lényegükből az a tény, hogy *eredetükben* a szűkebb vagy a tágabb emberi környezet dolgai, ezeknek különböző viszonylatai közt történő *elgazodást* voltak hivatva szolgálni. S ez az a funkciójuk is, mely a későbbi, ezekhez – a „járulékosokhoz” – képest *maradandónak*, mivel *lényegszerűnek* bizonyult.) Nem minden alap nélkül várhatnánk tehát el az alapgondolat előbb idézett megfogalmazását követően azt, hogy az említett könyvben majd ilyen szellemű, hasonló irányultságú okfejtések következnek, a művészeteknek a lényegüket meghatározó eredetére vonatkozóan, az ember – mint emberiség, mint az emberi nem – viszonylatában.

⁴ K. LORENZ: *A tükör túloldala*. 2000, 81.

Sajnos, ezt nem kapjuk meg.⁵

Kapunk helyette valóban meggyőző gondolatokat az *egyedi* – már műveknek az alkotására is képes, már velük számot vetni is tudó – embernek mint művésznak, illetve a már fejlett szinten létrehozott különböző műalkotásoknak és művészeteknek egymáshoz való viszonyáról. Ezen túl *egyedi* műalkotásnak és e műalkotás alkotójának, valamint befogadóinak az egymáshoz való viszonyáról. Részben időbeliség – időbeli elsőbbség vagy utóbbiság – vonatkozásában. Ezt követően arra vonatkozó érdekes kijelentéseket is olvashatunk, hogy művészi megnyilatkozása (alkotó tevékenységbe kezdése) előtt a művészeteket általában már maga előtt találja a művész. Ami kétségkívül igaz is – bizonyos mértékben. Csakhogy eközben – a gondolatmenet formálása közben – figyelmen kívül marad az a föltehetően mégiscsak meghatározó fontosságú tény, hogy azért „a művészet” (a maga „egészében”) egyáltalán *nem állhat még készen* egyetlen művésznak a tevékenységét megelőzően sem. Annak csupán az a *része*, amelyik már *valóban készen állt* akkor, amikor ő még semmit nem alkotott. Mivelhogy *a művészetbe* (tehát annak egészébe) már az ő megkezdett, majd befejezésig vitt tevékenysége is bele fog tartozni, illetve létrejöttével már bele is tartozik. A sixtusi kápolna freskói vagy a *Sziklás Madonna* megalkotottsága *előtt* kialakult festészet a mából nézve ugyanis már semmiképpen nem azonosítható *a* festészetnek a fogalmával (és ugyanez a helyzet természetesen a Mozart és Wagner zenéjének megalkotását megelőző időszak zenéjére stb. vonatkozóan is), csak egy, a mából nézve *csonka* (hiányos) festészetről, *csonka* (hiányos) zenéről, illetve művészetről mondhatjuk azt, hogy ez már megelőzte Mozartot és Wagnert, Leonardót és Michelangelót s a többieket. Ha tehát az emberiség egészére vonatkozólag vizsgálódunk, akkor – mindebből következően – azt kell tudomásul vennünk, hogy a történetileg elsőnek tételezett (elsőnek tételezhető) művész *előtt még semmiféle művészet nem létezett*, nem létezhetett. Csak valamilyen „művészet-féle” művészet-előzmény állt hosszú időn át valamilyen „művészfélék”-nek

⁵ Igaz, végül majd meg is fogalmazza egyértelmű „önitéletét”: „Az előbbi megfontolások a művészet rejtélyét érintik, ami maga a művészet. Távol áll tőlünk a rejtély megoldásának igénye”. I. m. 123.

a rendelkezésére, ezeknek az *egymással kölcsönhatásban* létrejött rendszereiből alakulhatott ez hosszú évezredek folyamán művészeknek, mű-közvetítéseknek és mű-befogadóknak az élő rendszerévé, rendszereivé.

Minderről már gazdag őstörténeti – és velük részben párhuzamos, késői primitív népek köreiben végzett – kutatások is tanúszkodnak. (Hellyel-közzel magának az ember – a homo sapiens – előtti létezésnek a területeire: némely állatoknak a pre-esztétikai tevékenységére is vissza-, illetve kipillantva.⁶

Ezeknek, valamint a korunkbeli (XIX–XX. századi) primitív népeknek a tárgyalkotási, hajléképzési és kultikus tevékenységeiben mutakozó művészi csíráknak („előzmények”-nek, „ősformák”-nak) a sajátosságait vizsgáló tanulmányok kisebb könyvtárgyi anyagot mondhatnak a magukénak, esztétikai vonatkozásaik ugyanakkor nem nyertek még kellő kihasználást. Időnként amellett prekonceptiók is zavarták felhasználásuk módját.⁷ Abban az esetben, ha nem kívánunk ilyeneknek az áldozatául esni, célszerű óvatosan kezelni a tökéletes egységeket mutató koncepciókat, s a tényeket minél nagyobb respektussal figyelembe venni – akkor is, ha ez első tekintetre talán eklektikussághoz vezet. (A lényeg megragadására törekvés nem mondhat le a felszínen mutakozó hasonlóságok fölötti áttekintés megtevéséről, de a lényegyet kell keresnünk.)

Ha nem sajnálunk több irányban vizsgálódni, akkor részben arra a – közvetlenül filozofikusnak nem, egyelőre inkább csak empirikusnak mutakozó – megállapításra juthatunk, hogy a tárgyak (szerszámok, fegyverek, utóbb edények, csónak-, illetve tutajféleések, rituális és más célú „díszek”), hajlékok (megszer-

⁶ Vö. elsősorban Th. Sebeok és Szőke Péter kutatásainak eredményeivel: *A művészet előzményei*. 1983, ill. *A zene eredete és három világa – Az élet előtti, az állati és az emberi lét szintjén*. 1982.

⁷ Itt kívánhat említést Lukács György két tekintélyes kötete, *Az esztétikum sajátossága* (1965) is. Figyelmet érdemlő előtanulmányokat hasznosító gondolatai nem csupán azért teszik azt is szükségessé, hogy erős fenntartásokkal közelítsünk hozzájuk, mert az általa hivatkozott munkáknál már számos újabb is napvilágot látott, hanem azért is, mert gondolatainak irányát mindvégig erősen befolyásolja – kritikus pontokon meghatározza – az a görcsössé vált törekvése, hogy az „illetékesek” előtt igazolja „gondolójuk” marxista voltát.

kesztett sátrak, kunyhók, települések), szobrok és maszkok készítése, a rajzok (karcolatok) és falfestmények, a többnyire egymással egybefonódó zenék-énekek-táncok, valamint a puszták közlés és felhívás szándékán túlmutató, különböző típusú más szövegek, a próbára tevő, majd magasabb szférákba emelő avatási szertartások és a harci játékok – melyek az ipar- és az építőművészetnek (településtervezésnek), a képzőművészeteknek, a zeneművészetnek, valamint az irodalomnak és a színházművészetnek az ősfarmait adták – több, nagyjából közös sajátságot hordoztak, illetve ma is ilyeneket hordoznak. Így részben azt mutatják, hogy különböző változatokban *kapcsolatot teremtettek* (teremtenek) az ember és a szűkebb-tágabb környezete *érzékeltető felszínével* (rajzoknak, festményeknek, szobroknak *utánzó* jellegű eljátszási és zeneelemeknek az esetében, a körvonalakat, a színeket, a hangzásokat tekintve), ezen túlmenően e környezet *belső konstrukciós törvényszerűségeinek* számottevő részével is. (Szimmetriájukkal, ritmusukkal, párhuzamaikkal, ellentéteikkel, egyenes-, kör- és háromszögalakzataikkal, illetve ezeknek a variációival, kombinációikkal – zenében, költészetben, tárgyformálásban, építkezésben és testdíszítésben. Ezek a főbb vonásaikban egymáshoz hasonló kapcsolatteremtések nem csupán az egyik vagy a másik vonatkozásában mutatkoznak meg, hanem gyakran – kisebb vagy nagyobb mértékig – mind a kettőben.) Ennek a kapcsolatteremtésnek a módjai is többféle természetűek; az egészen általános hasonulási tendenciákon belül nagyjából a következők különíthetők el egymástól: a játékos-empatikus *azonosulás* másoknak az alakjával (és valós vagy föltételezett szellemével): halott ősökkel, természeti erőkkel, saját (valós vagy képzelt) önkibontakoztatási lehetőségekkel. (Az egyszer lefolytatott vadászatok és harcok újraeljátszásaiban, a természetvarázslási szertartásokban, a *felfokozott erő*ről valló énekes-táncos megnyilatkozásokban.) Kapcsolatteremtési forma ezen kívül az *összhangba kerülés* is – (részben a csecsemőringató, részben a munkadalokban, az egyes emberi szervezetek, illetve az emberi szervezetek és az általuk használt eszközök: őrlőkövek, evezők, ütőszerszámok praktikus alkalmazásainak a viszonylatában. (A sérelmes külső hatásra ellenhatással válaszolás végső soron ugyancsak egyfajta indirekt

összehangolódásnak – amennyiben egyensúlyteremtésnek – tekinthető; ilyen pl. a pusztító természeti csapásra dinamikus, annak elűzésére hivatott tánc-énekekkel történő válaszolás is. Távolabbról részben még a pszichikum erőinek kitörését biztosító, majd pszichikai egyensúly részleges helyreállítását megvalósító sirató-énekek megfogalmazása-előadása is ide sorolható.) Viszonylag jól elkülöníthető ezektől az elméleti absztrahálást is magában foglaló *megismerő-megismertető* kapcsolatteremtés, mely legjellegzetesebben a (későbbi közmondások, magasabb szinten bölcséleti magvat hordozó irodalmi művek irányába vivő) mondások költészetében, képzeleti tevékenységeknek nagyobb teret adva pedig a mítoszokban, a nagyjából látványhű történet-újrajátszásokban és ezek esetleges lefestésében figyelhető meg. (A grafika területén azonban a jelent-újraalkotás – események megörökítése – a korábbi évezredekben alig fordul elő, itt inkább a – ritkább – ún. röntgen-stílusú: a legfontosabb belső szerveket láttató állatrajzok érdemelnek a megismerés szempontjából figyelmet.) Az egymástól elkülönítve számba vett kapcsolatteremtések egyik viszonylag összetett változata⁸ a valaminek – például a tágabb környezetnek – az *összefüggés-hálózatába történő beillesztése*, ahol is összehangolási, ellenhatási, azonosulási és megismerési mozzanatok különböző együtteseivel találkozhatunk. (Leginkább talán a mítoszok adnak erre komplex példákat; náluk egyszerűbb típusok ismerhetők föl a szakrális építmények, települések különböző változataiban.)

Ha a részletek futó – némiképp prózainak is mondható – áttekintését követően a funkciók általánosabb összegzésére is vállalkozunk, akkor azt állapíthatjuk meg, hogy ezek által a kapcsolatteremtések által (illetve ezekben magukban) egyfelől az *emberhez valamilyen viszonylatban hasonlóbbá vált, szellemibb arculatot nyert külvilágrészlet* jön létre (valamilyen geometrikusan faragott tárgyban-tárgyakban, ritmikus hang- vagy mozdulatsorokban), másrészt az *ember intenzívebb módon vagy extenzívebb kapcsolat-*

⁸ Figyelmet érdemelhetnek ezzel kapcsolatban a *Psychologie der Kultur* (Hrsg. Gion Condrau – Weinheim-Basel, 1979.) egyes tanulmányai. Így: A THALI: „Ein daseinsanalytisch-phänomenologischer Zugang zum Verständnis der Kunst.” 546, 548–549.

*hálózatban lesz integrált részévé a maga környezetének (külvilágának). Ennek általánosabb törvényei révén, ezeknek a közvetítésével. Az egyedi voltában őt táplálva óvó anyatestből kiszakadt, nembeliségében pedig az ösztönös létezés szerveesebb, elevenebb, spontánabb kötődéseinek „Paradicsomából” magát fokónként kizáró ember – aki többnyire már a világtól őt elszigetelni és abban őt szétforgácsolódni egyaránt „képes” kisszerű mindennapi tevékenységek halmazában kényszerül élni – ezekben a nem mindennapi tevékenységekben olyan tényezővel „találkozhat”, amelyek őt – legalábbis ideiglenesen, adottságait sajátosan bontakoztatni tudó lényé: „teljesebb önmagává” alakíthatják. Visszacsatolva őt a tágabb külvilág összefüggés-hálózatába. Ez pozitív élményt válthat ki, az emberi lényegét érintő gyönyörködést keltethet: joggal tehető föl, hogy *valahol itt kereshetjük az esztétikai élmény egyik alapját.**

Ha most már úgy tekintünk végig az ősművészeti alkotások különböző csoportjai fölött, hogy az emberi alkat alaptényezőire összpontosítjuk a figyelmünket, akkor – erős leegyszerűsítések árán – azt mondhatjuk, hogy ezek a külvilágra való emocionális (ösztönös, érzelmi, „beállítódási”) és gondolati – (szükségszerűen értékelésmozzanatokat is tartalmazó) – reakcióknak, valamint képzeleti tevékenységeknek a komplex megnyilatkozásai, illetve ilyeneknek a tárgyiasításai. Olyan kapcsolati tényezők, amelyek ugyanakkor – *közvetlen célra irányított eredetükhöz* (erő-növelés, összehangolás, fájdalomtól megszabadítás, a dolgok rendjébe illesztés) képest majd *egyre inkább csak játékosnak mondható rugalmas kapcsolatban vannak az eredeti közvetlen – valóságos vagy vélt – praktikummal.*⁹

Ezek lehetnek ugyanakkor a maguk együttesében *valamilyen emberi specifikumnak* (specifikumoknak) a jelképes megjelenési formáivá.

Emberi specifikumnak leginkább a *nyitottság* tekinthető.

Az ember regénye című könyvében a kibernetikus A. Ducrocq fogalmaz így: „Az ember... a Föld első nyitott lénye”.⁹ Ezt a Herderre visszamenő gondolatot korunk más kutatója is meg-

⁹ 1979, 16. (Hogy lenne még második vagy többedik is, arra vonatkozóan – bizonyára indokoltan – nem tesz említést.)

fogalmazta,¹⁰ a lényeket illetően egybevágón a fenomenológus M. Scheler véleményével, aki szerint az ember – kezdetlegesebb lényektől eltérően – „nem környezetfüggő, hanem... világra nyitott”. (K. Lorenz szerint „specifikuma specializálatlansága”).¹¹ A megkülönböztetés arra irányítja rá a figyelmet, hogy *változó feltételekhez alkalmazkodva* (ezekre való rögzülések nélkül) *viselkedési változatoknak a sokféleségét* tudja kialakítani. Szabadabb lény a többieknél (biológiai alkatában már nem is törekszik specializált irányú továbbfejlődésre), melyet viszonylag kevéssé határoznak csak meg a motorikus, illetve az ösztönkésztetések. Tudásának segítségével döntési lehetőségek – és kényszerek – sokféleségében van módja – illetve kell – választania: a más lényekbe ősidők óta „betáplált” (betáplálódott) viselkedési módok között ugyanúgy, ahogyan azok között az újabbak között, amelyeket ő maga alakított ki. Ide tartozónak tekinthető az az adottsága is, hogy véletlenszerű, „*most éppen így*” viselkedő egyedi-önmagának a *meghaladására* törekszik: tulajdonságai közé tartozik, hogy csak önmagát meghaladva lehet önmagává – mint ezt Jaspers is mondja.¹² A tudattalanjában megőrződött, *távoli múltjába* visszanyúló élményeket (mint őt viselkedésében befolyásoló tényezőket) is részben tudatának az ellenőrzése alá tudja vonni, de képzeletének és tudatának az együttes tevékenysége révén részben *jövőjének* a lehetőségeivel is számot tud vetni. Minden más lényénél erősebbek empatikus: más lényekbe való „belehelyezkedésén” alapuló adottságai. (Erről költői szavakkal – történetesen ugyan éppen tragikus hangszínnel – Weöres Sándor szól találóan *De profundis*-ában: „Kóbor macska szívja csibe vérét: / ennek halálkínját, annak éhét / egyben szenvedem. / Sziklát zúznak, föld

¹⁰ A. GEHLEN: *Der Mensch*. Bonn, 1958, 367. – S. Varga Pál említi ugyanazzal kapcsolatban Herder *Abhandlung über Ursprung der Sprache* (1772) c. művének hatását „...az ember véges állat...” Fehérgyarmat, 1998, 15.

¹¹ *Az ember helye a Kozmoszban*. 1995, 46. Vö. még J. HEMLEBEN: *Teilhard de Chardin*. Hamburg, 1966, 132.

¹² V. P. M. ELIADE: *A szent és a profán*. 1966, 176; M. SCHELER: i. m. 56–57, 67; K. JASPERS: *Bevezetés a filozófiába*. 1989, 67–95; N. HARTMANN: *Lételeméleti vizsgálódások*. 1972, 512; A. GEHLEN: *Der Mensch*. Bonn, 1980, 377.

húsába törnek: / nem fáj az a kőnek, sem a földnek, / de fáj énnekem.”) Ugyanakkor tudata is messzire túlmegegy annak a szerepnek a határain, melyet *közvetlen gyakorlati* tevékenységének az irányításában játszhat, és térben-időben a *végtelenre* irányul, végokok kereséséig merészkedik – nem egyszer találkozáskor össze ennek során a képzelet útjaival. „A világ vagyok – minden ami volt, van: / a sok nemzetség, mely egymásra tör. / A honfoglalók győznek velem holtan / s a meghódítottak kínja meggyötör”; „...az összejtig vagyok minden ő...” – vall lényegében ugyanerről, csak történetesen épp a jellegzetesen társadalmi vonatkozásokat kiemelve József Attila. „Minden táj érdekel, minden történelmi kor...” – fogalmaz megint más szemlélet talaján állva, végső soron ugyanakkor azonos jelleggel Szentkuthy Miklós.¹³ „Együtt élek több milliárd évvel ezelőtt megszületett első élő sejtekkel; mi volt vajon a pillanat varázsa, hogy ez megtörténhetett, és hogy éppen akkor és ott történt meg? Az egymillió évvel ezelőtti növények között sétálok... Együtt haldoklom naponta a dinoszauruszokkal, együtt születek a legelső virágokkal. Fejemben vannak az összes halottak, mindazok, akik ebben a pillanatban halnak meg, fejemben az egyiptomi múmiák, akik egészen friss halottak számomra. Egyformán együtt élek az ősz-ősszemmel, félállatokkal és majmokkal, úgy, ahogy minden pillanatban metafizikai koordináták között élek...”

Megismételhető a gondolat: az a képesség, illetve igény, mely végső soron a homo sapiens bonyolultabb, külső világától részben elidegenedett lényének a kialakulásától napjainkig létezik, s melynek a szerves kapcsolatok intenzívebbé és extenzívebbé tévése alkotja a lényegét, természetesen kíván kielégítést, ugyanakkor az alkalmankénti részleges, *közvetett igénykielégítések* is az ember lényegét érintő gyönyörködést adhatnak eredményül.

Különösképpen azért fontos ez, mert – futólag már volt róla szó – a homo sapiensszé alakulás nem kizárólag gazdagabbá válást, illetőleg ennek lehetőségeit hozta magával. A tudattal rendelkezés külön problémákat is okoz – már azzal is, hogy ön magát is szemléletének tárgyává tudja tenni az ember, ami az önma-

¹³ *Frivolitások és hitvallások*. 1988, 543.

gával primitív szinten még azonos lény számára nem adatott meg – de kényszerűséget sem jelentett. A „vagyok és vagyunk” szemlélete valahol itt kezdi átadni helyét a „vagyok – és van körülöttem egy nagyobb világ” felfogásának, ami pedig a „miért?”-ek nyugtalanítóan szaporodó kérdéseinek jelentkezését is maga után vonja. Saját tetteinek *elbírálását* – többek között *jó* és *rossz* kategóriáiba sorolhatóságukat is, ilyen *törvények* létezésének a tudomásulvételével együtt.

A „miért?”-ek között pedig majd olyanok is jelentkeznek, amilyen az élet és a halál tudatos szembeállításából adódó „miért kell meghalnom?”, és ennek ellentéte, a „miért élek?”.

Jórészt a tudat, az értelem egyre nagyobb szerephez jutása éberszti fokról fokra arra is rá, hogy már nem él sokoldalúan szerves kapcsolatban környezetével. Tevékenységi formáiban lassan növekvő szerephez jut egyfajta specializálódás, nem utolsósorban varázs és munka elkülönülésében. Arra is rá kell majd jönnie, hogy akarátának rajta kívüli dolgokra való közvetlen átvitelével hiába kísérletezik: a körülötte fújó szelek sem közvetlenül a vágyainak, sem kialakított szertartásainak nem fognak engedni, s hasonlóképpen fognak viselkedni más természeti erők: esők és csillagjárások, felhők és földmozgások is. Részben még vele egy arculatú embertársai is kivonják magukat áldásainak és átkainak a varázsa alól. Nemcsak hangjának s gesztusainak közvetlen hatása gyengül, hanem tárgyaira karcolt geometrikus vonalainak, fölfestett különös színeinek a varázsa is veszíteni látszik az erejéből: a környezettel egy életet élés érzetét elkerülhetetlenül gyengíti a működő törvényeket feltárni törekvő értelem.

Olyan körülmények között, amelyekben a *közvetlen* sikert ígérni tudó gyakorlati tevékenységi módok egyre kevésbé kínálnak (vagy legalább biztosítanak) lehetőséget önmegvalósítás élményét adó külső kapcsolatteremtésekre, indokolt, hogy kialakuljon valamilyen sajátos, legalábbis *relative önálló szféra* (is) ilyen céloknak a szolgálatára. Nem elsődlegesen – vagy legalábbis: nem jellegzetesen – gyakorlati tevékenységi formáknak (amilyen – legalábbis képzeletben – a varázslás, a munkasegítés, a küzdelemre ösztönzés, a próbára tevés, a védelmet biztosítás, konkrét vagy elvontabb ismeretek megfogalmazása, illetve továbbadása stb.), hanem

olyanoknak, amelyek valamiképpen jellegzetesebben *általánosra irányuló lélektani hatásokat* váltanak ki.¹⁴

Nem látszik rá okunk, hogy föl ne lételezzük: végső soron leginkább valami ilyesmit célzott az ember, mikor „művészetet hozott létre” (noha igen hosszú ideig „nem használta rá ezt a szót”). Végső soron ez (vagy valami ilyen) az, amit meg-megújuló próbálkozásaival „akar az ember, amit számára a művészet hordoz” – ami nélkül, úgy érzi, hogy „nem megy”. Játékos nyitottságának, világba illeszkedni és világot formálni tudásának *jelképessé is váló*, tárgyiasult megnyilatkozása.

Ez a változó körülményei között változó irányú-intenzitású energiáknak az indukálására képes lényező az, amely képes arra, hogy mintegy „beavasson” a létezés más tényezőinek sorába.

Vagy csak romantikus, meghaladott nézeteknek az újraélesztésével kísérleteznének ezek a sorok – azzal például, hogy hangszúlyozzák a beleélés képességének fontosságát? Talán éppen „a

¹⁴ Minderről részletesebben írtam a költészet – a művészi értékű irodalom – szorosabb vonatkozásában: ezt nem érzem indokoltnak megismételni. A leírtak lényegi megváltoztatását sem érzem viszont egyelőre szükségesnek, tekintettel arra, hogy – legalábbis eddig – sem az írásos, sem más természetű reagálások nem cáfolták a könyvemben megfogalmazottakat. L.: *A költői műalkotás fő sajátosságai*. 1972. A költészet önállósulásáról, művészeté levéséről szóló rész: 96–124. – A könyv különböző részeiben hivatkozott szakirodalmon kívül ehhez az íráshoz (és az *Esztétika* c. KLTE-jegyzethez – Debrecen, 2001) a művészet(ek) ősfórmáira vonatkozóan még a következő munkákat hasznosítottam: A. BORST: *Der Turmbau von Babel*. Stuttgart, 1957, G. BURENHULT: *Az első emberek*. 1995, E. DURKHEIM: *Die elementaren Formen religiöser Lebens*. Frankfurt am Main, 1984, M. ELIADE: *Az örök visszatérés mítosza*. 1998, J. JELINEK: *Das grosse Bilderlexikon der Vorzeit*. Gütersloh–Berlin–München–Wien, 1975, W. v. KOENIGSWALD – J. HAHN: *Jagdtiere und Jäger der Eiszeit*. Stuttgart, 1981, A. LAMING: *Lascaux*. Dresden, 1959, J. LAUDA: *Fekete Afrika művészete*. 1972, LÁSZLÓ Gyula: *Az ősemlék művészete*. 1968, H. LEHNERT: *Struktur und Sprachmagie*. Stuttgart, 1972, A. LOMMÉL: *Vorgeschichte der Naturvölker*. Gütersloh, 1967, H. LOTHE: *Sziklafestmények a Szaharában*. 1977, Sz. Ju. NYEKLJUDOV (szerk.): *A művészet ősi formái*. 1982, OKLADNYIKOV-MARTINOV: *Szibériai sziklarajzok*. (Bev. Hoppál Mihály) 1983, H. READ: *Bild und Idee*. Köln, 1961, Ju. I. SZEMJONOV: *Hogyan keletkezett az emberiség?* 1973, J. WAECHTER: *Az ember őstörténete*. 1988, J. WOLF–Z. BURIAN: *Menschen der Urzeit*. Praha 1979, ZOLNAI Vilmos: *A művészetek eredete*. 1983.

hőssel való azonosulást” – egy mind kevesebb „irodalmi hőst” szülő időszakban?

De hát nem a romantika valamelyik híressége, hanem napjaink egyik rangos kutatója írta le a XX. század prózájának egyik megújítójáról ezeket a szavakat: „Az olvasóhoz intézett fölhívás azt az ajánlatot tartalmazza, hogy az olvasó élje bele magát száz és ezer élethelyzet pillanatába, amelyek intenzitásukkal pótolhatatlanok...”¹⁵ Többek között Baudelaire szellemében is fogalmazva, aki szerint: „A költő élvezi azt a páratlan kiváltságot, hogy kedvére lehet ő maga és valaki más”, vagy Whitmanéban, aki szerint „minden emberben önmagamát látom”, egyszersmind ugyanakkor Flaubert-nek a nyomdokain is járva, aki szerint: „Nincs nagyobb gyönyörűség, mint... benne keringeni abban a világban, amelyről beszélek”, s aki ennek a „világ”-nak a szereplői közé odasorolja a Bovarynéban megjelenített szerelmespáron túl a lovasát hordozó lónak az alakját is, akár a nappalt lezáró nap látványát, a szél áramlását, a hullásra készülődésükben megjelenített faleveleket – végül pedig a megidézett beszélgetésekben elhangzott *szavak* együttesét is.¹⁶

Álljunk itt meg.

Elméleti szempontból ítélve hozzátehetjük: *az olvasó* már közejük sorolhatja *az elbeszélőnek* – a narrátornak – a megszólalását is. Akárcsak *az író*nak a művészi szerkezetet teremtő gesztusokban rejtőző – megjelenő – alakját. Akár a szöveg „működését” sajátos fölépítettségében érvényesülő *strukturáltságának* a kisugárzását is. (Adott esetben azonban akár a *struktúra föllazításának* a hatását is.)

És akkor talán már mindenkinek a szemében messzire túljut-hatunk – ha nem is minden tekintetben a romantikán, hanem ennek korunkban már valóban avultaknak minősíthető egyoldalú nézetein.

Máskülönben: a XX. század kutatóinak sorában méltán nagyra értékelt Jass is jól ismeri a játékos – rugalmas – azonosulások szerepét az irodalmi alkotásokban: ezért is hoz létre ő maga

¹⁵ V. ŽMEGAČ: *Történelmi regénypoétika*. In: *Az irodalom elméletei I.* (Szerk. Thomka Beáta.) Pécs, 1996, 105, W. WHITMAN: *Ének önmagamról*.

¹⁶ G. FLAUBERT: Levél L. Coletnek, 1953. dec. 23. *Levelei*. 1968, 141.

öt alfajt a vizsgált alapkategórián belül.¹⁷ Érdemes lehetne akár más művészetek területén is földeríteni – lélektani vizsgálódások segítségével – a beleélő-identifikációs kapcsolatteremtések minden bizonnyal másfajta lehetőségeit, ezeknek a sajátosságait.

Más törvényszerűségeknek, másfajta pszichodinamikai tényezőknél a változatos együttesében. Hogy miképpen tudják ezek majd inkább az önkibontakozásnak, majd inkább a világba kapcsolódásnak, megint máskor a világot formálásnak az alapigényeit szolgálni. A különböző irányzatok jegyében formálódott képzőművészeti alkotások esetében ugyanúgy, ahogyan az építőművészet vonatkozásában is.¹⁸

Hogyan szolgálja például ez az ember tér- és időbeli megszilárdulását – „helyfoglalását” a Kozmoszban. Mintegy térbe feszített zeneműként – mely őt „a vegetáció tagjává” képes avatni¹⁹ – időtlenségbe merevített mozgásként váltva ki a lehetséges létigenlés ítéletét. Esetleg éppen olyasfajta szavakra indítva, amilyenekkel két évszázada Goethe foglalta össze a strassburgi székesegyház látványának az ő számára-valóságát: hogy mennyire fölemelő „nézni a roppant tömegeket, a maguk számlálhatatlan részletéig, legkisebb vonásáig menő, az örök természethez hasonlatos meg-elevenedettségekben, formává levésükben, ahogy minden az egész létet célozza... A te tanításodnak köszönöm, Géniusz, hogy nem szédülök már mélységed fölött, hogy lelkembe ama szellem gyönyörteli nyugalmanak egy csöppje hullott, mely egy ilyen alkotásra letekinthet, és így szólhat: »jól van így!«”²⁰

¹⁷ H.-R. JAUSS: *Ästhetische Identifikation – Versuch über den literarischen Helden*. In: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main 1984, 244–292.

¹⁸ Hogy mi a viszonya ennek a felfogásnak a másokban való önmegértés koncepciójához, annak kifejtése önálló fejezetet (fejezeteket) érdemelne. Úgy gondolom azonban, hogy erre nincs itt okvetlenül szükség. Látható, hogy a kettő nem azonos egymással, nem is része az egyik a másiknak – megítélésem szerint azonban nem is állnak az itt előadottak egymást okvetlenül kizáró viszonyban a rangosabb szerző rangosabban előadott tanításaival.

¹⁹ SZABOLCSI Bence: *A zene története*. 1940, 9–10.

²⁰ J. W. GOETHE: *Von deutscher Baukunst*. In: *Schriften zur Kunst*. Stuttgart–Berlin, 1962, B. 33. 9.

JÁTÉKRÓL ÉS MŰVÉSZETEKRŐL

Balogh Tibor Lélek és játék című könyvének ürügyén

Sik Sándor: *Isten játékosan – művészién teremtett.*
V. Nabokov: *A művészet isteni játék.*

„Mi volt, Öreg, a legjobb? – Játsszani. / S aztán? Hagyd a gyerekkort! – Játsszani. / Vágyni a nagyvilágba? – Játsszani. / Készülni szent csatákra? – Játsszani...” – válaszol rendre ugyanavval a szóval a *Tücsökzene* különös Archimédésze a neki szögezett kérdések növekvő sorára. Távolról mintha Kosztolányi provokálva csábító kérdéseire is felelne itt Szabó Lőrinc, mintegy azokat a kérdéseket variálva, melyeket társa évtizedekkel korábban fogalmazott meg: „...akarsz-e mindig, mindig játszani? / Akarsz-e játszani mindent, mi élet, / ... / Akarsz játszani kígyót, madarat, / hosszú utazást, vonatot, hajót, / karácsonyt, álmot, mindenféle jót?” – végül a szecesszió morbid hangulatiságának jegyében még a halál borzongató „játékainak” kipróbálására is maga után csalva.

A két vers keletkezési idejének feleútja tájékán veti papírra a híres holland gondolkodó az emberről mint jellegzetesen játszó lényről – a „Homo ludens”-ről – szóló gondolatait. Ekkoriban formálja az immár érett Kosztolányi különös novelláskötete hőségének, a halálos játékokba is bele-bele-bocsátkozó Esti Kornél-nak az „énekét”:

Hát légy ügyes te s könnyű,
könnyű, örökre játszó,
látó, de messze-látszó,
tarkán lobogva száz szó
selymével, mint a zászló...

Mindebben szerep jut természetesen a véletlen számára is – talán mindjárt „a véletlen játékát” is szóba hozhatnánk ezzel kapcsolatban –, de azért józanul okszerű magyarázatokat is ta-

lálhatunk. Az ösztönös és a hasonló indíttatásokat magasabb szinten kibontakoztató indulati-érzelmi reagálások, illetve másfelől a merev ráció jegyében egy technicizálódó környezetben mindinkább elgépiesedéssel fenyegető viselkedési formák között valamilyen közbülső, közvetítésre is alkalmas szférát, rugalmas átmeneti, „átkapcsolási” területet keres a művész éppúgy, mint az emberi őstörténet szakértője, a bölcslő és a lélektan kutatója. Egy tágabb értelemben vett antropológia megannyi elkötelezettje, akik akár a szaktudományi határok áthágásának kockázatát is vállalni tudják. A múlt század fordulóján a jénai egyetem filozófia tan-székének tanára, K. Groos egyenesen azt a kihívó állítást is megkockáztatja, mely szerint: „Csak esztéta írhatja meg a játék lélektanát.”¹

Mindez jogossá teheti, hogy a TMB olyan kutatót is bevont egy elsődlegesen pszichológiai arculatú doktori értekezésnek a bírálatába, akinek irodalmi művek különböző megközelítésű vizsgálatai adják a voltaképpeni szakterületét; ez teheti más oldalról ugyancsak jogossá ennek a megtisztelő feladatnak a vállalását is.

Erősíthet ebben a véleményalkotásban az a körülmény is, hogy már a klasszikus esztétika alapjait a legelmélyültebb alapozással megvető Kant is a pszichikai erők, illetve a megismerési energiák (Erkenntniskräfte, Gemütskräfte) szabad *játék*ában kereste a szépség élményének meghatározó tényezőit, s az ő nyomdokain elinduló Schiller is egyfajta játékösztönben jelölte meg a szépség létrehozását célzó törekvések lényegét. Élő anyagi valóság és erre rendet kényszerítő elvont formák világa közötti „lengedezés” lehetőségei után nyomozva, így törekedve megtalálni az ember egész „esztétikai nevelésének” az értelmét. („Csak ott játszik az ember, ahol egészen ember – csak ott egészen ember, ahol játszik” – vallja.) Évekkel később Schlegel is készült arra, hogy tanulmányt írjon a játékról és ennek esztétikai vonatkozásairól: ha más oldalról az őstörténet és a néprajz, ezeken belül pedig nem utolsósorban a művészetek keletkezésének kutatói is érdeklődésük terébe állították bizonyos állatfajoknak és az embereknek a játékos megnyilvánulásait, akkor ebben végső soron egységes, napjainkig húzódnó láncolatnak a szemeit ismerhetjük föl.

¹ *Die Spiele der Thiere*, Jena, 1896, IV.

Ha nem kovácsolódtak is mindig teljesen egymásba ezek a láncszemek – lévén, hogy gyakran eltérő talajon állva, különböző stúdióknak a kutatási eljárásaihoz igazodva formálták meg őket. Az egységbe munkáláshoz azonban így is megteremtették a lehetőséget későbbi korok gondolkodói számára.

Örvendetes, hogy Balogh Tibor ilyen lehetőségek kihasználására, ilyen feladatok egy részének az elvégzésére törekszik nemrégiben megjelent könyvében.²

Találóaan idézi bevezetőjében József Attila néhány ide illő verssorát és szerkesztői üzenetként általános érvennyel (és erőteljes hangsúllyal) megfogalmazott ítéletét: „félek a játszani nem tudó emberektől”. Tény azonban, hogy ugyanez a költő – akinek egyik arculatát „kölyökkutya-játékosságú”-nak őrizte meg az emlékezet – teoretikus-minőségben (engedjünk egy pillanatra ezúttal is a csábításnak, megkockáztatva ezt a fogalmazást: „a szigorú teoretikusnak a társadalmi szerepét játszva”?) még néhány szóval félrefricskázhatónak minősítette a művészi alkotás és a játék közti kapcsolatok kidomborítását, kimondva: „...ennek semmi értelme nincs, ... remélem, nem veszik a játékosztón hívei egy kalap alá a pókert a költeménnyel”.³ Nem utolsósorban az a szigorúan célulvű kommunista marxista felfogás érvényesülhetett az ítéletalkotásnak ebben a magabiztosságában, mely a későbbiekben társadalmi viszonylatban is olyan rendnek a megteremtésére törekedett, mely nem hagyott helyet a játék számára. (Evvél a rideg életidegenséggel néhány éven belül olyan kis remekműben testet kapó tiltakozást is kiprovokálva, amilyen a mozgalmat belülről is jól ismerő Déry Tiboré lett, aki a játékos megnyilatkozásokat képviselő kölyökkutya elpusztítását állítja *Niki* című kisregényének tengelyébe.) De még az 1972-ben kiadott *Esztétikai Lexikon*-ban is (szerkesztők Szerdahelyi István és Zoltai Dénes) kategorikusan nyilatkoztatja ki: „A marxizmustól – mint ezt Schillert bírálva Lukács kifejti – a játékelmélet koncepciói teljességgel idegenek...” (327.) – Mondja ezt annak ellenére, hogy Th. Mannról (közvetlenül Felix Krullról) szólva közben maga Lukács György

² *Lélek és játék*. 1991.

³ JAÖM – szerk. Szabolcsi Miklós – 1958. III. 81–82.

is igen pozitívan értékelt egyfajta „játékosság”-nak – és ami, úgymond „mögötte van” – a szerepét.⁴

Balogh Tibor értekezésként benyújtott könyve éppenséggel arra vállalkozik, hogy akár a „pókert a költeménnyel” is „egy kalap alatt” tárgyalja. Hatalmas, szerteágazó kutatási anyagot tudva maga mögött – főként német, de francia, angol, orosz és más nyelvű kutatókét is – itthoni „terepen” azonban közvetlenül csak lényegesen szerényebb előzményekre támaszkodva. Elsősorban Grastyán Endrének értékes vizsgálódásait hasznosítva.

Grastyán, azokon a kísérletekkel részletesen dokumentált megállapításokon túl, melyek szerint a játék olyan „objektívációs-motivációs mechanizmusok”-nak a megnyilvánulása, illetve „olyan viselkedésforma, amelyet a hőszabályozással rendelkező élőlények szervezete minden közvetlenül belátható haszon nélkül, spontán és ismétlődő jelleggel önmagáért végez” – és hogy rámutat: a játékszás (például H. Spencer vélekedésétől eltérően) nem magyarázható meg úgynevezett „főlös biológiai energiák” levezetésének céljával, és nem is kizárólag „minden más szükséglettől mentes, teljesen konform környezet” föltételeinek a meglétében jön létre – a *kreativitás* kifejlődésének szempontjából is értékeli azt. Balogh Tibor hangsúlyozza ennek nyomán a játékos tevékenységek viszonylagos autonómiáját – elismerve ugyanakkor, hogy ezek alapvető létfunkcióknak a befolyásolásában is részt tudnak venni. Számomra meggyőzően fogalmazza meg ezzel kapcsolatban, hogy míg ezek a tevékenységek egyfelől közvetlenül „olykor eksztázisig eljuttató örömet” is tudnak szerezni, közvetett úton az intelligencia fejlesztésében is részt vesznek, így – legalábbis részben – végső soron értelmes tevékenységeknek is tekinthetők. Neurobiológiai és pszichológiai vizsgálódások eredményeinek együttes hasznosítására törekedve valószínűsíti, hogy „az érzelmileg színezett, közvetlen, vágyakként fellépő motívumok tudatosabb, általánosabb érvényű szándékok formájában megnyilvánuló motívumokká” alakulhatnak.⁵

Igen fontosnak és indokoltnak mutatkozik számomra ezen túlmenően a játéknak a Garai László által kiemelt *szabadság-szük-*

⁴ LUKÁCS Gy.: *A játékosság és ami mögötte van*. In: *Világirodalom*, 1969.

⁵ I. m. 35.

séglet megnyilatkozásaként való felfogása. Itt igazában a kultúra őstörténetét tanulmányozó H. Schurz XIX. század végi eredményeire is hivatkozhatott volna, aki hasonlóképpen vélekedett erről – nem teljesen idegenül a más összefüggésben már említett K. Groostól és E. Grossétól: „Az érzékileg kellemesen és szabályosan érzett öröm, a ritmus varázsa, az utánzás és az illúzió öröme, az intenzív izgalomra való törekvés... mindez... a játékból a művészet világába vezet át”. A művészi törekvés pedig általában is „lényegében azonos a játékra való törekvéssel, azaz egy külsőleg céltalan, tehát a testi és lelki képességeknek esztétikai jellegű tevékenységével”. „Szellemi térre átvive a dolgot, a művészet és a játék gyönyöre a szabadság gyönyöröként jelentkezik... A művészet... kilágítja az ember egyedi létének szűk körét, fölismereti vele, hogy... része a természet egészének, és létének, erejének érzését a végtelenbe látítja”.⁶ A szabadságérzet öröme egy látszattevékenység szabadságában leli meg az alapját, mely arra szolgál, „hogy megszabadítson, illetve megváltson a szűk, nyomasztó életből”, a földhöz kötöttség szorongásaitól.⁷ Hasonló módot látta ezt A. Gehlen is, mikor arról írt, hogy a művészetekhez hasonlóan a játék *magának a nyíltságnak*, a mozgékony sokoldalúságnak az egyik jelentkezési formája.⁸ Nem idegenek ezek a gondolatok H.-G. Gadamernek a felfogásától sem, aki a művészetben „szabad játék”-ot látott, s aki *A szép aktualitásáról* szóló munkájának első fejezetében „A művészet mint játék, szimbólum és ünnep” cím alatt fejti ki teóriájának egy részét.⁹ Groos már az állatok játékában – játékos látszattevékenységükben – is kimutatta egy kezdetlegesebb fokú szabadságérzetnek a jelentkezését, hozzátéve ehhez, hogy mi magunk is hasonlóképpen vagyunk ezzel: „sehol másutt nem érezzük magunkat annyira szabadoknak, mint a játékban”.¹⁰ Balogh Tibor teljesen indokoltan mondja ki – bizonyos művészi, illetve játékos tevékenységek rokonsága alap-

⁶ GROOS: *Die Spiele der Menschen*. Jena, 1899, 348; GROSSE: *Anfänge der Kunst*. Freiburg-Leipzig, 1894, 646–648; SCHURZ: *Urgeschichte der Kultur*. Leipzig-Wien, 1900, 497.

⁷ GROOS: uo. 502–503.

⁸ *Der Mensch*. Bonn, 1950, 221–223.

⁹ 1994, 36, 38–51.

¹⁰ *Die Spiele der Tiere*. 333.

ján, más kutatók véleményével egybehangzóan – általában véve is „játék és esztétikum” lényeges hasonlóságait – nem áll azonban itt meg, és többek között a társadalmi szerepjátszás különböző változatait is bevonja vizsgálódásainak körébe. A korábbi rendszerezési eljárásokat módosítva-alkalmazva indokoltan különít el azután a „szűkebb értelemben véve” is játékosnak minősíthető tevékenységek együttesén belül is számos altípust – többek között a szerencsével vagy a nyelv eszközeinek felhasználásával történő „játszás”-nak egyes kérdéseit is érdekesen tárgyalva. Úgy gondolom ugyanakkor, hogy elkülönítései nem mindig eléggé határozottak.

Hiszen a Grastyán Endre által adott és Balogh Tibor által elfogadott idegéletteni szempontú játékmeghatározás inkább csak a szorosabb értelemben vett játszásra alkalmazható. A társadalmi *szerep-betöltés* például inkább csak közös mozzanatokot tartalmaz a szabad önkibontakoztatás „öncélú” örömet adó játszással. (Amikor is inkább behatárolt, rövid időszakaszban „alakít” valaki valamilyen „más” szerepet; tehát olyat, amelyik eltér attól, amelyik valamilyen társadalmi elváráshoz igazodik. A szabad szerep-próbálgatás és a kész, kidolgozott sémákhoz igazodás között alighanem nagyobbak a különbségek annál, hogysen az egyiket a másik egyszerű változatának tekinthetnénk – részletesebb magyarázatok nélkül.) A szerencsejátékok – illetve a szerencsével való játék – esetében pedig részben magának „a véletlennek a játéka” adja az alapot, tehát nem valamilyen lélektani természetű, illetve idegéletteni indítékú tevékenység. Az ehhez való emberi kapcsolódás – a *részvétel* a szerencse játékában – a művészetek vizsgálatának területéről vett analógiával leginkább a *mű-befogadói* magatartással rokonítható. (Ezen belül is az ún. természeti esztétikum befogadását adó, a vele való kapcsolatleremtésben kialakuló lelki élményekkel.) A vicc – a tréfás rejtvény stb. – esetében legalább annyi indokot látok *magának a tréfálkozásnak* (mint esetleg többszereplős tevékenységi, illetve viselkedési formának) a vizsgálatára, ahol is a viccnek, illetve a viccességnek elsősorban mint a tréfálkozásban szerepet kapó *eszköz*nek az elemzése válhat feladattá. (Külön tárgyalást kaphatna alighanem a Neumann János által létrehozott ún. matematikai vagy a Harsányi János által kimunkált közgazdasági játékelmélet is. Nem lenne

haszontalan ugyanakkor általában véve is szembenézni azzal a körülménnyel, hogy vannak többjelentésű szavak. Előfordul tehát, hogy egymástól teljesen eltérő dolgokat jelöl ugyanaz a hangalak, az is, hogy egymáshoz részben hasonlókat, és az eseteknek csak egy részében jelöl azonos lényegű, mindössze részleteikben egymástól eltérőeket.)

Általában véve javára vált volna a könyvnek, ha több teret szán arra, hogy meggyőzőbbé tegye elhatárolásait, illetve csoportalkotásait. Hogy pontosabbakká tegye használt fogalmait, hézagtalansabbakká érvelési eljárásait, esetleg akár olvasóinak szeme előtt kerítve sort érvek és ellenérvek ütköztetésére. (Melyek például a funkcionális és melyek a konstruktív játéknak a pontosabb ismérvei? miben áll pontosabban az animizmus, illetve a fantáziálás esetében a játékoság szerepe? Shakespeare III. Richárdja mennyiben élvezi *magát a játékot*? Mi a különbség egy-egy játék *szabályrendjének szertartássá avatódása* – pl. párviadatok esetében – és *a szertartásosságnak a megjátszása* között? Vagy miben is ragadható meg a játékmozzanat a szerelemben: „két önzés... párbajá”-nak megannyi megnyilatkozásában?)

Nem azt rovom föl Balogh Tibornak, hogy eltér a kezdő tanulmányírók jelentős részétől, s nem dokumentálja a tárgyra vonatkozó szakirodalmi tájékozódásának minden egyes lételét. De ha a kiadó csak karcsú könyvnek a kiadására kötött vele szerződést, tudományos elbírálásra benyújtott szövegében, az ittenieknél többet tehetett volna közzé azokból a kutatási fázisokból is, amelyek kötetében csak a sorok mögöttesében (és a csatolt bibliográfia által jelzett más publikációkban) húzódnak meg, végeredményeik jelzését engedve csak a felszínre.

Úgy gondolom, azt is helyeselhetnénk, ha egy ilyen tárgyú értekezés a további kutatások feladataiból és lehetőségeiből is jelezne valamennyit – nem annyira a természetszerűen mindig tovább folytatható részletezés, inkább az általánosra irányulás tekintetében. Mennyiben kapcsolódik össze egymással a *beleélő* szerepjátszás általánosabban magával az *empátiával*, s így végső soron avval a körülménnyel is, hogy az ember nem csupán érző és érzelmét kifejezni tudó, hanem érzelmei révén a másikkal eleven *kapcsolatot teremteni* tudó lény is? (Túl a tisztán értelmi-informatív kapcsolattartáson.) Mennyiben tartozik másfelől a játék lényegé-

hez a *dolgokkal történő variálás-kombinálás* könnyed mozgalmassága? Milyen mértékben alkotnak ezek egymástól elkülöníthető típusokat, és milyen mértékben fűzi őket mégis össze egymással az a szabad mozgásszerűség, mely a szónak nem csupán a magyar jelentésében foglaltatik benne (hanem pl. a régi német „spilan”-ban is), s némelyek szerint a teljesen zilált véletlenszerűség és a merev, nehézkes determináltság közti *rugalmas átmenetet* biztosíthatja? (Ilyesféle értelemben foglalkozik a játékosság egyik funkciójával korunk egyik kiemelkedő jelentőségű irodalomtudósa, a Gadamer-követő H. R. Jauss is.)¹¹ – Olyan kérdések ezek, melyek föltehetően nemcsak a lélektan tudósai számára mutatkoznak – az általam körvonalazottnál föltehetően határozottabb formában – választ kívánóknak, hanem olyanoknak is, akik más stúdiók művelése közben kerülnek érintkezésbe a pszichológia tudományával – illetve olyan kérdésekkel, melyekben az emberi lélek hivatott tanulmányozóinak lehet leginkább illetékességük.

¹¹ *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main 1984, 221–231, 244–245.

MÉG EGYSZER A VALÓSÁGTÜKRÖZÉS PROBLÉMAKÖRÉRŐL

*Nem mindig komoly hangszínnel,
de korántsem komolyság nélkül*

Valamelyik vitapartnerre – talán Adorno – megszámlolta (megszámoltatta valamelyik fiatalabb munkatársával), hogy hány alkalommal írta le esztétikája elkészült első harmadában Lukács György a „tükrözés” (Widerspiegelung) szót. Tisztes – vagy inkább riasztó? – számot kapott eredményül. Hatalmi tényezők ma nem állnak már jól szavainak és gondolatainak méltatását célozva¹, így a korábbiaknál zavartalanabban nézhetünk szembe gondolatrendszerének ezzel az évtizedeken át középpontba állított tényezőjével, de azért – ha ez manapság kevésbé mutatkozik is megkerülhetetlennek, mint amennyire ilyen volt három-négy év-

¹ Ismeretes: a hivatkozott időhatárok között sem föltétlenül a Lukácssal való rokonszenvezés jegyében volt indokolt figyelembe venni a hatalom megnyilatkozásait, hiszen ötvenhat novemberében őt is ugyanaz a busz rabolta el a jugoszláv követség előteréből, amelyik társainak egy részét végső soron börtönökbe, vagy éppen az akasztófa alá vitte. Esztétikájának fontos alkatelemeire és szakmai tekintélyére viszont néhány évvel ezt követően már egyre nyomasztóbban lett szükségük azoknak, akik a politikai életben akkor még a legszívesebben nemlétezőnek tekintették volna a személyét. Az akkor párton kívüli, hivatalosan revizionistának bélyegzett filozófus hosszabb időtávon át nem lehetett ilyen minőségben alkalmas a realizmus-esztétika fémjelzésére, ezért szüntették azután meg „erre illetékesek” ezt az állapotot, Lukácsnak az MSZMP-be való visszavételével. Ennek az aktusnak volt szembeötlő jele Pándi Pálnak a hivatalos pártlap hasábjain közzétett írása, melyben a művészet valóságtükröző szerepe mellett kiálló érveknek az egyik legfontosabbjaként az a kijelentés szolgált, hogy ezt „Lukács *elvtárs*” is így fogalmazta meg. Így adatott urbi et orbi mindennek tudtára, hogy Lukács ismét (vagy továbbra is?) tagja az MSZMP-nek, szavai tehát úgyszólván kinyilatkoztatás-értékűeknek tekintendők, kiállása a realizmus oldalán immár úgyszólván egymagában eldöntheti a vitákat.

tizeddel korábban – érdemes még élni ezzel a lehetőséggel. Tetszik vagy nem: óriási tudású, kiváló képességekkel rendelkező szereplője volt Lukács a XX. századi Európa szellemi életének. Amellett Lukács (és az általa kiindulási pontul vett Marx) előtt is használták (a „tükrözés” szót) és a halála után is használják – csak éppen jóval ritkábban. (De a 2002-es év végén még meg is jelent nálunk egy könyv, mely úgyszólván provokatív módon a *Tükörben tükröződő tükör* címet viseli. Fontosabb azonban ennél, hogy régi felfogásokhoz kötődés demonstrálására vállalkozás indítéka nélkül, közbeszéd-szerű szakmai szövegben is elő-előfordul a „tükrözés”.) Nem lehet tehát az „elavult kifejezés” címke felragasztásával elintézni használati indokoltságának vagy indokolatlanságának kérdéseit.

Ha kissé iskolás – illetve unalmas – is a lépésről lépésre való előrejutás, a logika ezt az eljárásmodot ajánlja.

Először tehát talán a legkevésbé vitatható szómagyarázatot célszerű elvégezni. A tükör mindennapi életünknek is része, melynek számunkra fontos képességével – a „tükrözésével” – kisebb-nagyobb mértékben más dolgok is rendelkeznek. (Akár természeti jelenségek is – gondoljunk például a sima víztükrökre, csillogó drágakövekre vagy fényesre csiszolt fémlapokra.) Az egyszerű tükör pontosan visszaveri a rá érkező fénysugarakat, s egy pontos, csak éppen megfordított virtuális kép színeinek-vonalainak a kirajzolásával lehetővé teszi, hogy az emberi szem olyan helyekről is részesülhessen meghatározott tárgyaknak és jelenségeknek a látványában, amelyek nélküle hozzáférhetetlenek maradnának számára. A célba juttatott kép esetleg kisebb vagy nagyobb az eredetinel, s más irányban deformált is lehet. Ezek az eszközök a látványt nyújtani képes tárgyaknak és jelenségeknek főként a látás alapján megvalósítható felületi megismerését szolgálhatják. (A puszta fényvisszaverés vagy esetleg a figyelemfölkeltés mellett.)

Ehhez mindjárt azt is hozzátehetjük, hogy nem járunk el felelőtlenül, ha hosszabb bizonyítgatás nélkül is kijelentjük: ebben a képmástovábbító tevékenységben – ebben a „tükrözésben” – még semmiképpen nem ismerhetjük föl a művészetek lényegét, legyen szó bár költészetről, építő- vagy zeneművészetéről. De hát ilyesmit nem is állít senki. A képmás-létrehozáson (illetve ennek további-

tásán) túlmenő tevékenységekre is ki lehet azonban tágítani – szerény önkényességgel – a tükrözésnek ezt a fogalmát: az „ábrázolás” irányában, s ezzel a lehetőséggel a tükrözés-iskola képviselői már nem ritkán éltek (és élnek) is. A festészet és a szobrászat esetében nem is minden eredmény nélkül lehet értékes, különböző irányzathoz tartozó művészi alkotások sokaságára hivatkozni, melyekben ennek a képmás-adásnak – elfogadottabb nevén ábrázolásnak – fontos *szerep jut* (juthat). Egy fokkal továbbágítva a fogalom körét még az irodalom egy részében is szólhatunk képmás-adásról, illetve ábrázolásról, ábrázolásszerű tükrözésről: *belső* látványok (stabil vagy mozgásban lévő látványok) jelentős (bár ha nem is okvetlenül döntően fontos) szerepéről. Talán nem szükséges itt erre példákat felhozni. Indokolt ezzel szemben itt azt legalább nagyjából tisztázni, hogy mit is értünk (mit indokolt értenünk) az ábrázolás fogalmán. (Nem a sajtószerűen művészi ábrázoláson, hanem általában véve.) Ez ugyanis azért nem annyira egyszerű, mint amennyire nem egyszer gondoljuk.

Először is indokolt megkülönböztetni tőle a véletlen látvány-egybevágásokat. Az itáliai félszigetben nincs értelme ábrázolást látni, noha az igen nagy távolságból nézve csizma-alakot mutat. Ez azonban független bármiféle céltudatos emberi tevékenységtől. Másod- vagy harmad- (stb.) példányoknak a készítését sem lenne indokolt itt tárgyalni, hiszen ezek éppoly kevésbé vonatkoznak egymásra, mint a rét egyforma fűszálai. Indokolt ugyanakkor kiemelni az ábrázolásnak a szem, illetve – már vitathatóan! – a fül „számára valóságát”. Ízlelésünk, szaglásunk vagy tapintásunk vonatkozásában ugyanis – és nem indokolatlanul – nem használatos ez az „ábrá”-val kapcsolatos elnevezés. Arra is fontos rámutatni, hogy az ábrázolás gyakran – mibenlétéből adódóan – szkematizál, illetve deformál valamilyen módon illetve mértékben az eredetihez, illetve a modellhez képest. (Méretben, térbeliség tekintetében, színezésben, vonalelrendezésben – harmonikusabbá vagy éppen diszharmonikusabbá tevésben – é. í. t.) Az sem maradhat említetlenül kritériumainak számbavétele során, hogy az ábrázolásnak viszonylag határozott *célja* van: az ábrázolás tárgyára történő utalásban. Ez az utalás leginkább a valamilyen vonatkozásban az „eredeti” helyett állásban ismerhető föl;

ezt jelzi az általában csatolt szöveges tárgymegjelölés is. („Balassi Bálint”, „Esztergom vára a XVI. században”, „a Duna Visegrádnál a reformkor idején” é. í. t. Hogy azután ez a „helyettesítés” milyen további célokat szolgál – pusztán az emlékezetbe idézés szerepét tölti be, vagy esetleg a benne való gyönyörködését is – esetleg éppen az elborzasztását – az már további kérdés.) Festmények, szobrok, leíró jellegű irodalmi alkotások (alkotásrészletek) sokaságában – noha távolról sem mindegyikükben! – lehet rájuk ismerni. A zenében és az építészetben már csak lényegesen szerényebb szerep jut számukra. (Zeneművekben madárhangok, szélzúgás, vízszörgedezés, mennydörgés stilizált megjelenítése mondható még *viszonylag* gyakorinak, építészetben Sidney híres operaháza, a hannoveri kiállítás magyar pavilonja, Makovetz Imre egy-két „emberarcú” temploma említhető leginkább a kivételes példák között.)

A művészetek lehetséges ábrázoló szerepének egyoldalú hangsúlyozóival szemben az ötvenes évek Magyarországon (és bizonyára az egész „szocialista tábor”-ban) eredménynek volt tekinthető a „tükrözés” fogalmán belül a *kifejezés* szerepének előtérbe állítása. (Illetve már a tükrözés fogalmának olyan értelmezése is, amelynek körébe a kifejezés is valamiképpen „belefért”.)

Ennek mibenléte nem kevésbé kívánja a meghatározást.

Lényegében az érzékszerveink által közvetlenül nem észlelhető tényezőkkel való közvetett kapcsolatteremtésben ismerhetjük föl általános szerepét, mégpedig olyanfajta kapcsolatteremtésben, amelynek funkciója nem merül ki a tudomásul vétetésben, mivel a kifejezésnek a lényegéhez tartozik az értelmén kívül a pszichikum más tényezőinek is az aktivizálása. Fájdalmak (fizikaiak és lelkiek), különböző jóleső benyomások, izgalmak és megnyugvások (stb.) váltanak ki az emberi (kisebb differenciáltsággal az állati) szervezetekben olyan elváltozásokat (mozdulatokat, arcvonás-átrendeződéseket, nevetéseket, fájdalomkiáltásokat stb.), melyek a szemlélőben vagy hallgatóban – részben empatikus jelleggel – azonnali reagálásokat váltanak ki. (Ijedelmet vagy megnyugvást, dühkitörést vagy ellágyulást stb. – A reagálás közvetlen meghatározói: a külvilágból szerzett tapasztalások sokasága – „Mindig így nézett rám, mielőtt megpofozott” – és az észlelő saját alkatának hasonlósága észlelésének tárgyával: „hasonló

hatásokra spontánul reagálva nekem is remeg a kezem, összeszorul a fogam” stb.) Tudományosabb szavakkal így ír „a kifejezés ontológiáját” tanulmányozó egyik XX. századi kutató: a kifejezés egyfajta tulajdonsága valaminek, amiben olyasvalami nyilvánul meg, ami közvetlenül önmagában nem adott számunkra, úgy, hogy ez csak utalás valami másra, valamire, ami nem önmaga. „Megjelenésbe lépése valamilyen *lelki* belüllevőnek egy *térbeni* külsőségben.”²

Vitathatatlan, hogy ez – változatok roppant sokféleségét kialakítva – valamiképpen minden műalkotásban érvényesül. (A fő különbségek itt a kifejezés mozzanatának nagyobb vagy kisebb mértékű felszínre kerülésében mutatkoznak, de például egyszerű és összetett reagálási formákban is a sokaságát lehet földeríteni, s ahhoz hasonlóan, ahogyan „közemberek” soraiban is egyként lehetnek olyanok, akik az indulataikat kiáltásokban fejezik ki – így „tükrözik” azokat –, ugyanígy lehetnek mások, akiket az indulataik ezzel szemben éppenséggel elnémitanak. Magának a „kifejezésben történő tükrözésnek” a mibenlétén ezek a máskülönből fontos különbségek nem változtatnak.) Az építészeti alkotás és a zenemű, a tánc és a költemény, a novella és a szobor egyaránt rendelkezhet kifejező erővel. Akkor is, ha egyúttal ábrázol valamit, akkor is, ha nem tölt be ilyen funkciót.

Egyedül a kifejezésnek az értelmében vett „tükrözés” ugyanakkor – talán az egy DADA irányzatának produktumait leszámítva – nem hoz létre műalkotást.

(Lukácsnál ugyan arra is találunk példát, hogy a mikroszkóp és a filmszalag működtetését – mint látványmódosítást – ugyancsak tükrözésnek minősíti, ez azonban nem gyakori eset nála. Mivel pedig ezeknek édeskevés közük van az ábrázoláshoz, a kifejezéshez és az ezekkel rokonnak tekinthető funkcionálisokhoz, vizsgálatukat itt alighanem elhanyagolhatjuk.)

Lényegesen fontosabb számunkra ennél, hogy ő több helyütt tükrözésnek nevezi (így minősíti) a geometriai alakzatoknak a külvilágból történő kiemelését s attól való elvonatkoztatását, s ezeknek a műalkotások formálásában való érvényre juttatását is. Ha ez hasonlóságot mutat is az erősen stilizált ábrázolás egy faj-

² H. D. WENDLAND: *Die Ontologie des Ausdrucks*. Würzburg, 1957, 15.

tájával, meg kell tőle különböztetni. Nem is annyira az absztrakciós tevékenységek „merészebb” érvényesítése alapján mutatkozik erre lehetőség és szükség; kézzel foghatóbb ennél az a különbség, amely a *valami másra utalás* meglétének vagy meg nem létének tekintetében mutatkozik közöttük. A festményen (szobron vagy épületen) megjelenő egyenes (körív, hullámvonal stb.) ugyanis az esetek jelentős százalékában *nem utal* semmi rajta kívülre, hanem *analóg* rajta kívül létező tényezőknek a sokaságával. Szükséges tehát, hogy ezt az analóg alaptörvényű alkotást ne próbáljuk meg erőszakkal valamilyen – akár természeti, akár másféle – látványhoz viszonyítani. Pl. egy egyenes vonal nem egy oszlopnak a látványa helyett áll egy festményen – nem is egy nyílvevő, egy vendégoldal, egy vívótőr vagy lovaglópálca (stb.) helyett, hanem *egyesen mivoltával van jelen*. (És csak végső soron mutat rokonságot nyílvevővel és vendégoddallal, vívótőrrel, lovaglópálcával – továbbá a napsugárral, a szabadesés mozgásirányával és még végtelenül sok mással.)

Az építő-, az iparművészetben és a (nonfiguratív) festészetben túl leginkább a zeneművészetben mutatható ki ennek a „tükrözési” eljárástípusnak a szerepe, a hangok, hangcsoportok egymáshozrendezettségében érvényesülő párhuzamok, ritmikai és variációs törvényszerűségek jelenlétében.

(Lukács és követői hajlottak arra, hogy a tükrözés egészében – a tükrözési formák összességében – legfőképpen *megismerést* lássanak. Megismerés-mozzanatok érvényre juttatására leginkább az ábrázolásban és az analóg alkotásban – az utóbbinak inkább az előkészítő műveleteiben – hivatkozhattak/nak jogosan. Emellett léteznek még más esetek is, melyekben szerephez jut a megismerés-elemek – gondoljunk csak a szociográfiai és az esszé-tényezőket magukban foglaló, egészükben mégis inkább a szépprózához sorolt prózai alkotásokra. A lényegen azonban ez nem változtat: sem a kölni dóm, sem Mozart *Requiem*-je vagy a *Minek nevezzelek?* – például – nem azonosíthatók a maguk megalkotottságában a megismerés érzékelő, elvonatkoztató és műveletező eljárásaival.)

Valamiről azonban még mindenképpen szólni kell itt.

A tükrözés-koncepciójú művészetfelfogást a szakmai köztudat általában marxi–engelsi eredetűnek tartja. Ugyanakkor, ha akár

csak végigfuttatjuk is tekintetünket az eddig számításba vett „tükrözési formák” fölött, föl kell ismernünk, hogy – bármilyen furcsán hat is – az említett szerzőpáros valójában *ezeknek egyikéről sem szólt.* (Legalábbis érdemlegesen.)

Valójában arról írtak – és számunkra most érdektelen, hogy mennyi joggal –, hogy az egyes társadalmak milyenségét nagy mértékben *meghatározza* a gazdasági alapjuk: ezek az alapok jelentős *befolyással vannak* fölépítményeik milyenségére: jogi, erkölcsi és vallási nézeteikre és a hozzájuk tartozó intézményekre. *Többé-kevésbé* ezek közé a fölépítmény jellegűnek mondott tényezők közé sorolták a művészeteket is. De korántsem azt hirdették, hogy a művészeteknek *feladatuk* lenne, hogy tükrözzék az alapjukul szolgáló építményt, hanem azt vallották (részben a korukban fontos szerephez jutó pozitívizmusnak a szellemében), hogy a társadalom alépítménye észrevehető mértékben *hat* valamiképpen a társadalomban létrejött, abban formálódott művészetekre. (A nehézség nem abban van – vallották –, hogy sikerüljön megmagyarázni a társadalmi alap és a benne létrejött művészetek összefüggését, hanem abban – és ez szerintük az igazi kutatói feladat –, hogy sikerüljön megmagyarázni: merőben megváltozott viszonyok között is miért tudják ezek a maguk művészi hatását kifejezni. Nem a művészetek *létét*, hanem azok *változásait* tekintették ők a maguk eljárásával megmagyarázotttnak. És ebben a vonatkozásban használták talán leggyakrabban a „tükröz” szót. *Ennek* a szóhasználatnak a jegyében végzett vizsgálódásokat egyébként minden alkalommal meg lehet kísérelni akár ma is – ha éppen nem is mindig érdemes. A *Szeptember végén* vagy a *Das Wohltemperierte Klavier* esetében például aligha lenne ez célravezető, viszont az ún. szocialista országok *irodalmának* fölerősödő kritikai szemlélete, és ezt megelőzően *nemzetgazdaságuk* egyre nagyobb mérvű válságba jutása között már nem nehéz kapcsolatot látni.)

Hogy az elmondottak ne maradjanak meg az elvontságok mezőin, és világosabbá válják, hogy miért is szükséges a szavak világában is megkülönböztetni egymástól a konkrétumok sokaságában meglévő különbözőzéseket – és hogy egy kevés játékosság is szerephez jusson szellemi tevékenységeink számára – egy (vagy két) némiképp abszurd példasort szoktam előadásaim szövegébe

iktatni. Talán itt is megengedhető ennek az eljárásnak az alkalmazása.

Képzeljük el, hogy feltárul a tanterem ajtaja, és belép rajta egy bölény. (Azért éppen bölény, mert a festészet ősfarmái között sok a bölényábrázolás, de lehet akár elefánt is.) A békésebbek közül való: kész a rendelkezésünkre állni.

Ennek *ábrázolás* értelmében vett tükrözését az adhatja, ha valaki lerajzolja (lefesti, gyurmából megformálja é. í. t.) és odaírja hozzá: „bölény”. (Esetleg: „az X időpontban Y helyen megjelent bölény” vagy elefánt.)

Ha egy nyugtalanabb lelkületű személy rajzolás vagy gyurmázás helyett fölsikolt, akkor ezzel *kifejezi* a bölénytől való megriadását. De ezt teszi az a harciasabb beállítottságú hallgató is, aki izgatott kiáltásokkal arra próbálja meg rávenni társait, hogy mielőbb vegyenek részt az állat eltávolításában. (Játszhatunk még egy kicsit: a lényeket illetően az sem különbözik az utóbbiaktól, aki képzőművészeti beállítottságából adódóan némán kusza vonalakat vet papírra a keze ügyében talált színes ceruzákkal.)

Abban az esetben ugyanakkor, ha bölényünk nyugodtan eláll-dogál, fontos fölismerésre teremt lehetőséget annak a nyaralótulajdonosnak a számára, akinek több ízben telehordta már házát iszappal a tavaszi árhullám, hogy ha a víkendháznyi súlyok terhét hordozó bölénylábak ilyen szilárdan meg tudnak állni, akkor víkendházát is érdemes lenne ugyancsak jó masszív lábakra helyezni. Ebben az esetben nyaralótulajdonos kollégánk a természeti valóságból mintát véve azzal *analóg alkotásnak* a végrehajtására vállalkozik.

Akiben viszont a természettudományos érdeklődés kerekedik felül, az lemérheti az álldogáló állat hosszát, szélességét, súlyát, megállapíthatja, hogy ez a gerincesek, közelebbről az emlősök soraiba tartozik; ha megkínálja fűvel és hússal, tisztázhatja azt is, hogy növényevő – é. í. t. Ő az, aki valóban a *megismerést* szolgálja ügybuzgalmával.

Joggal tehető föl ugyanakkor, hogy az ábrázolás vonalai valószínűleg csak akkor lehetnek pontosak – kuszaságoktól mentesek –, ha a bölény és lerajzolója között azért egy kicsit megnő a távolság. A bölény esetleges toporgása az őt méregető tudósjelöltet is zavarhatja centiméterrel való műveletezésében. De még az

előadóról is elképzelhető, hogy legjobb igyekezete ellenére leejténé valamelyik jegyzetlapját, ennek híjával pedig hézagossá lennének fejtegetései pl. arra vonatkozóan (ha arról szól az előadása): milyen stíluskategóriába sorolható be legsimábban a *Szép Ilonka*. Vagyis bármelyik tevékenységi forma eredményét *befolyásolnák* a teremben uralkodó állapotok, *nyomot hagynának* rajtuk, bizonyos mértékben *meghatároznák* azoknak a milyenségét.

Változatosság kedvéért másik – nem statikus, nem a természeti-társadalmi valóságból származó, hanem mozgást magában foglaló, részben társadalmi vonatkozású példaként – egy valahol elcsattanó pofonnak a példáját szoktam még „elöszedni”. (Ezt is lehet ugyanis ábrázolni, erre is lehet többféle érzelmi-indulati válasszal reagálni, lehet máson vele analóg módon más fájdalmat okozó eljárást alkalmazni; lehet azt fizikai, biológiai, társadalmi szempontok szerint analizálni is – lehet akár a legkülönbözőbb tevékenységi formákat megzavaró tényezőként is számításba venni.)

Mindezek után úgy gondolom, nem lehet kétséges, hogy az itt felsorolt jelentések semmiképpen *nem azonosak egymással*. A „valóság tükrözése” szó szerkezet pedig, természetszerűen – már összetettebb voltából adódóan: „a valóság” fogalmával összekapcsoltan – még több irányban differenciált jelentéseket hordoz. Hiszen létezik természeti-tárgyi valóság is (virág, fa, szikla – ház, utca, asztal stb.), létezik pszichikai valóság (álom, harag, szeretet stb.), de van társadalmi valóság is (jog, erkölcs-oktatás, jogszolgáltatás stb.), és még mint egyetemeseknek minősíthető – hiszen egészen különböző „szférákban” jelen lévő – tényezővel is számolni kell vele (vonzás-taszítás, ellentét-párhuzam, egyensúly-egyensúlytalanság, mozgás-statikusság, ritmus, variáció stb.).

Arról a kijelentésről tehát, mely szerint a művészet(ek) tükrözi(k) a valóságot, nem mondható joggal, hogy valótlan állítást fogalmazza meg. Azt ellenben már igen, hogy *körülhatárolatlan* jelentésbokrából adódóan úgyszólván teljesen *használhatatlan*. Ténylegesen nem mond többet annál, hogy a műalkotások rajtuk kívüli dolgok sokaságával is kapcsolatban vannak *valami képpen*. (Az „is” azért szükséges ebben a mondatban, mert hiszen magukkal a művészetekkel – sőt, akár saját magukkal is állhatnak ilyen kapcsolatokban. Gondolhatunk itt akár az olyan fest-

ményekre, melyek a képet festő művészt is mutatják, akár József Attila közismert „*Költők és Kora*” című versére.) Mivel azonban gyakori, hogy ennél a nagy általánosságnál szűkebb jelentéskörrel kísérlik meg az inkriminált szókapcsolatot használni, ezzel többnyire megtévesztő hatást érnek el. És nem is szükséges ennek a szópárosnak a használata („jobb híján”), hiszen kis energiaráfordítás árán lényegesen pontosabb megfogalmazások állhatnak rendelkezésünkre („a tárgyi világ ábrázolása”, „a fájdalom kifejezése”, „a társadalmi rend elavultságának bebizonyítása”, „fizikai és társadalmi párhuzamok kialakítása” „általános szellemi föllendülés kisugárzása” é. í. t.).

Egyfelől tehát azért, mert nincs lényegi szükség a használatára, másfelől többnyire megtévesztő hatására való tekintettel „a valóság tükrözése” szószervezetnek a használata – legalábbis a művészetek vonatkozásában – *nem célszerű*, ezért mindenképpen *kerülendő*.

(Minden tekintetben – különösképpen pedig olyankor, mikor értékelési szempontokat keresünk, illetve alkalmazunk.)

*

A tudománytörténet megkívánhatja itt annak megemléztetését, hogy Lukács György időskori esztétikájában elmélyítette a korábbiakban általa is gyakran többé-kevésbé sematikus alkalmazott tükrözés-felfogásokat, és egyedi változatként bevezette az *öntudat szintjén való tükrözés* fogalmát, illetve egy ezzel operáló felfogásnak a kialakítására vállalkozott. Erre vonatkozóan Szili József könyve ad figyelmet érdemlő vizsgálódásokat. (*A művészi visszatükrözés szerkezete* 1981.)

MÉG EGYSZER(?) TARTALOM ÉS FORMA VISZONYÁRÓL

„Valamiről írni – mit is jelent az?” – olvashatunk egy sebtében feldobott kérdést legrangosabb íróink egyikének regényében, és frappáns gyorsasággal megkapjuk rá a választ is. „Semmit. Csupa számárságot, a tartalom és a forma egységét, istenbizonyítékot, társadalmi fejlődést, uralmat a természet fölött, szakszervezeti bélyeget...”¹

Ezek szerint a két szó ilyenfajta összekapcsolása nem egyből unásig ismételt-ismerős konvencionálisnál.

Azért is értelmetlen lenne ebben a tekintetben vitába szállni a szerzővel, mert ki is tagadná, hogy csömörlésig hallhatta-olvashatta – egymástól máskülönben erősen eltérő írásművekben is –, hogy egyik vagy másik alkotásban örvendetes – vagy talán éppen a legfőbb elismerést megérdemlő módon – létrejött ennek a kettőnek az egysége. Míg másik esetben – elítélést érdemlően – nem valósult ez meg. Csakhogy attól, hogy egy kifejezést kinevetünk, nem biztosítjuk annak teljes érvényvesztését is.

A problémát azután abban ismerhetjük föl, hogy az ilyen (vagy azonos szemléleti alapokon létrejött) megfogalmazásokkal korántsem kizárólag olyan írásművekben találkozhatunk, melyekben az említett egységről szólás a szakszervezeti bélyegek ragasztgatásával mutatkozik egyenértékűnek – vagy azokkal értékben összehasonlíthatónak –, hanem egyértelműen rangos szakmai termékekben is. És mivel napjainkban – „forgalomban levésük” alapján – más kérdések mutatkoznak időszerűbbeknek, az a látszat

¹ ESTERHÁZY Péter: *Irabál könyve*. 1990, 18. – Heidegger „a forma és tartalom” „semmitmondó ... sémájáról” ír (*Lét és idő*. 1989, III. Utalás és jel.)

alakulhat ki, hogy az említett viszonyoknak (ennek a kettősségnek, illetve a belőle kialakított egységnek) az egész problémakö-
re elintézését nyert valahol.

Pedig aligha van így.²

A viszonylag egyszerűek közé számítható az az eset, amelyben a „tartalom” szót a szerző egy cselekményes művel kapcsolatban a benne leírt *történet*sornak a megnevezésére használja. Ez ugyan némiképp zavar – hogy tudniillik néha akár méltán elismert „szak-
mabeliek” munkáiban is találkozhatunk egy valójában iskolás hagyománynak a továbbélésével –, ez a zavar azonban viszonylag könnyen elosztható. Hiszen általában könnyű fölismerni ilyenkor, mi helyett használták fel a szót. Nem sokkal bonyolultabb ennél „a forma” alkalmazásának még gyakoribb esete, olyankor, amikor ez a konvencionálisan kialakult „versforma” megjelölés helyett áll. Más szóval, a hagyományos ritmikai, rímelési, szakaszszerkesztési keretek – sémák, illetve eljárásmodok – praktikus gyűjtőneve helyett használják ezt a lényegesen filozofikusabb érvényű megnevezést, mely igazában olyan fogalmat jelöl, amelynek köre az említetteken túlmenően számos más formálási eljárás eredményére is kiterjed: az egyes mondatok nyelvi formáltsága, ezek egymáshoz rendezettségére, a megfogalmazott gondolatok menetére, a kifejezett érzelmek esetleges hullámlására, a megjelenített cselekmény szerkezetére, a műben jelen lévő, nem akusztikai motívumok esetleges rendszerére – és így tovább. Ennek a téves szóhasználatnak a mibenlétét sem különösebben nehéz azonban fölismerni, azt követően pedig csöndben végrehajtani a szöveg kiigazítását.

Vannak azonban lényegesen bonyolultabb esetek is.

Ismeretes, hogy századunk korai évtizedeiben az orosz formalisták (akik egyébként nem maguk adták csoportjuk számára ezt a „formá”-val kapcsolatos elnevezést) határozottan szembe is fordultak a „tartalom és forma” kettőssében való vizsgálódási eljárásokkal: az „anyag-megformálás” kettőssében történő gondolkodást

² Közvetlenül ennek a tanulmánynak a papírra vetését követően a debreceni KLTE Filozófiai Tanszéke által szervezett esztétikai konferencián, 1998 áprilisában Heller Ágnes előadása (*A hylomorfizmus végzetes tradíciója*) is ellentmondott ennek a látszatnak.

állítva ennek helyébe. Okfejtéseik megtermékenyítően hatottak a kutatásokra (kidomborítván a formálás mozzanatában megjelenő aktivitást is, az újszerűségnek a megnyilatkozásait is – hátrább szorítva ugyanakkor a feldolgozásra kerülő témák kiválasztásának kérdéseit), tevékenységük mégsem járt olyan eredménnyel, hogy ennek alapján azt hihetnénk: azóta már csak begyepesedett ókonzervatívok vagy felületes fogalmazásra hajló szerzők használták volna a mi évtizedeinkben „a forma” és „a tartalom” megjelöléseket. (Az előbbiektől eltérő módon, azoknál bonyolultabb esetekben.) Külön-külön is, de közvetlenül egymás viszonylatában említett kettősükben is. Gyakran találkozhatunk ilyesmivel – félig taláalomra véve a példákat – akár Gadamer, Stanzel, Iser, Eco, Danto némelyik szakmai írásában is.³

Ha a formalisták hatását követően ahhoz talán már nem fér is kétség, hogy „a forma” nem tekinthető valamilyen kancsó-féleségnek, amelybe – megfelelő választást követően – valamilyen abba illő italt, mint „tartalmat” lehet tölteni (illetve fordítva: nem fogható föl úgy, hogy az adott italhoz kell kiválasztani a felszolgálásra legalkalmasabbnak mutakozó kancsót), ettől a szópárostól való megválás nem mutatkozik olyan egyszerűnek, amilyenek annak idején azt gondolni lehetett. (Ha esetleg egy némiképp spekulatív módon létrehozott „a formá”-nak a helyébe egyszerűen a valóságközelibb „megformált anyag” szó szerkezetet vagy ennek a fogalmát próbáljuk meg odaállítani, avval még nem jutunk célba, mivel ez a kettő nem azonos egymással. Lévé, hogy a megformált anyag – adott esetben – *maga a műalkotás*, amelynek van valamilyen *formája*. Akkor pedig kell, hogy legyen még „valami mása” is.) Jellemzőnek is mondható, hogy a közelmúltban jelent értékes könyvében P. Zima⁴ az irodalomtudományi irányzatok egész újabb történetén abból a szempontból tekint végig: mennyiben kötődnek ezek inkább a kanti – a formálás kérdéseit előtérbe állító –, és mennyiben inkább a hegeli – valamilyen esz-

³ H. G. GADAMER: *A szép aktualitása*. 1994, 80; F. K. STANZEL: *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1979, 37; W. ISER: *Der Akt des Lesens*. München, 1976, 294; U. ECO: *Hat séta a fikció erdejében*. 1995, 52; A. C. DANTO: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* 1997, 40, 93.

⁴ *Literarische Ästhetik*. Stuttgart, 1991.

mei lényeg felől közelítő, tehát belső eszmei lényegét tartalomként tételező – irányzathoz.

Az irodalmi (nyelvi) műalkotás fölépítésének vizsgálatára, mint tudjuk, az orosz formalistáknál valamivel későbbben R. Ingarden vállalkozott kivételes alapossággal és elmélyültséggel, N. Hartmann későbbi írásaira is erősen hatva. Kutatásainak eredményeként úgy jelenik meg előttünk a műalkotás, mint amelyet a befogadó intencionális aktusa hoz létre több rétegből. A nyelvi hangképződmények, jelentésegységek, ábrázolt tárgyiasságok és sematizált (szkematizált) szemléletek rétegeinek egymástól elkülönített, egymással ugyanakkor össze is kapcsolt létezését számba véve jut azután el azzal a kérdéssel való szembesüléshez, hogy a rétegszerű tényezők valamelyike vajon „eszközként szolgál”-e valamely „eszmé”-nek a kifejezéséhez. Válasza – egyfelől – kategorikus *nem*nek tekinthető.⁵ Másrészt – előbb kinyilvánítva, hogy az „igazság” szó különböző jelentésben történő használata mellett „a mű »eszméje« kifejezésnek is különböző jelentései vannak” – annak az álláspontnak a megfogalmazásáig jut, amely szerint az általa mondhatni kiemelten tárgyalt úgynevezett metafizikai minőségek (fenségesség, tragikusság, szentség, bájoság stb.) tekinthetők bizonyos szempontból sajátos „értelmet” adóknak, sajátos „értelmet” képviselő tényezőknek.⁶ Ezeknek a kinyilatkoztatásában, a lét mélyebb „értelmének” érzékeltetésében⁷ ismerhető föl szerinte a különböző rétegek együttesének „legfontosabb funkciója”.⁸ Ezeknek a tárgyalásához ugyan az egyes rétegek egymás utáni vizsgálatát követően jut el – anélkül, hogy eközben gondolatmenetének valamilyen esetleges irányváltására figyelmeztetne –, a további tárgyalásból azonban kiderül, hogy ezeket ő azért nem valamilyen „legbelül” elhelyezkedő rétegnek (rétegszerű tényezőnek) vagy esetleg éppen magnak tekinti. Inkább a lét-heteronomitást polifóniában megvalósító alkotásnak az *egészéből* sugárzó értéket lát benne. Nem is nevezi ezt a mű tartalmá-

⁵ R. INGARDEN: *Az irodalmi műalkotás*. 1997, 298–299, III, 311: „az a gyakran látható igyekezet, hogy megtalálják a mű, »eszméjét« – egy igaz tétel értelmében – ...hiábavaló fáradozás”. (Ford. Bonyhai Gábor.)

⁶ I. m. 312.

⁷ I. m. 300.

⁸ I. m. 302.

nak. Az a – könyvének korábbi fejezetében megfogalmazott – kijelentés azonban, mely szerint „az irodalmi műalkotás »formája« és »tartalma« ([Inhalt], illetve »alakja« [Gestalt] és »tartalma« [Gehalt] közti különbség sokat vitatott problémáját még fölvetni sem lehet helyesen, ha nem vesszük figyelembe a mű sokrétű felépítését...”,⁹ arra enged következtetni, hogy összefüggést lát a „rétegek-metafizikai minőségek” és a „forma-tartalom” problémakör között. A „Gestalt-Gehalt” problémát nem érzi – értekezésének elején – megoldhatónak a rétegek „helyének”, egymáshoz és a metafizikai minőségekhez való viszonyának tisztázása nélkül. Másrészt viszont az is látszik, hogy *mind ezt elvégezve*, mind ezen túljutva sem érzi még magát abban a helyzetben, hogy *expressis verbis* visszatérjen erre a kérdésre. Akárcsak az – úgy mond – helyes kérdésfeltevés megfogalmazásának az erejéig is...

Csak sejtethetjük, hogy – a korábbi gondolatok nagyjából folytatásaként – összefüggést (azonosságot?) tételez a „Gehalt” értelemben vett „tartalom” és a „metafizikai minőség” között, másrészt ő ezt a „Gehalt”-ot „gestaltel” voltában lévőnek: a nyelvi anyag megformált, mintegy dologként, illetve *tárgyként létezővé alakított* voltából adódónak, attól el nem választhatónak tekinti.

Ha elfogadjuk ezt a föltevést, és nagyjában-egészében helyeseknek is tekintjük az ilyen irányba vivő gondolatokat (ami, úgy gondolom, indokolt), akkor azonban még mindig bőven marad kérdésünk. És nem csak részleteket illetően.

Ilyen kérdés az, hogy „forma és tartalom egysége” – tehát az, hogy a *megformáltság* milyenségéből adódik a (benső) lényeg milyensége – *eleve adottnak* tekinthető-e, vagy pedig ennek a *megteremtésére* – „forma és tartalom” lehetséges ellentételeinek az elhárítására, a megszüntetésére – *kell-e törekednie* az alkotónak? (Irodalmi alkotások esetében az írónak, a költőnek.)

A továbbjutás megkísérlése előtt alighanem indokolt kisebb kitérőt tenni. Akár némiképp iskolás lépések közbeiktatásának az árán is.

Nem kizárólag költők, festők és más művészek szóltak ismételten a forma lényeg-voltáról, „lényegiségéről”. Hegel ugyan tartalom és forma kettősében gondolkodott, forma és tartalom viszo-

⁹ I. m. 42.

nyát azonban kölcsönös meghatározottságuk tételezésében vizsgálta – részben továbbvive azt az arisztotelészi gondolatot, mely szerint az anyagban adott lehetőségekből csak a forma (a megformáltság) által lesz tényleges valóság, így valaminek a formája annak mibenlétét, lényegét is meghatározza. Valóban: a hegy nem létezik „hegy-forma” nélkül, *hegy-alakba való elrendezettségük nélkül az (egyébként) benne foglalt kőzetek*, a közeiket kitöltő talajelemekkel, növényekkel stb. *nem alkotnak hegyet*. Még csak hegyrészeket sem – ahhoz hasonlóan, ahogy a víz „önmagában” sem esőnek, sem tónak, sem folyónak nem tekinthető: csak abban az esetben lesz esővé (stb.), ha különböző kényszerítő erők *ilyen alakba rendezik*. A formálás, illetve a formáltság viszont csak akkor tekinthető teljes értékűnek, lényegét meghatározónak, ha a belső tényezőkre is kiterjed(t). Nem hagyhatjuk tehát itt figyelmen kívül, hogy egy lécekből, vászonból, festékből kialakított színpadi „díszlet-hegy” nem lesz még igazi hegyvé attól a körülménytől, hogy a nézők számára hegy-látványt nyújt, a hegynek – mint bármi másnak – a formáltsága nem merül ki *felületének megformáltságában*. Kőzeteinek az *anyagszerkezete* – természeti erők működésének az eredményeként létrejött belső formáltsága – éppúgy hozzátartozik a mibenlétéhez, mint amennyire a külső. (Ahogy a folyó – stb. – mibenlétéhez is hozzátartozik a hidrogén és oxigén atomjainak egymásba kapcsolódása is.) A természeti törvények évmilliárdok alatt különböző „elemi” és nagyobb, a maguk módján egységekként viselkedő szerkezeteket, azoknak tekinthető szerkezeteket (molekulákat, sejteket, kristályokat, növényeket stb.) hoztak létre, formáltak meg: nem látszik rá ok, hogy ezeket legalapvetőbb vonatkozásaikban is elkülönítsük az ember (vagy némely állatok) által céltudatos vagy céltudatossággal rokon formáló tevékenységeik által létrehozott dolgoktól. A szakóca pontosan azáltal lett szakócává, hogy készítője minden részletében szakócává formálta – a sátor azáltal, hogy... és így tovább. (A lándzsa is, a tutaj is, az edény stb. is.) Egyértelmű, hogy a *belső formáltság* – a felhasználásra, más szóval továbbformálásra kerülő anyagnak a szerkezete – itt is hozzátartozik a lényeghez. (Csupán részletkérdés, hogy a faágat és a követ az alkotó, a létrehozó itt annak bensőjét tekintve *mintegy félkész termék*ként már

alkalmasnak találja a maga céljainak a szolgálatára, vagy pedig utóbb majd maga is részt vesz másfajta – alkalmasabbnak talált – anyagoknak a belső megformálásában: tehát bronzot ötvöz, műanyagokat állít elő stb.) Az ember által alkotott dolgok esetében még teljesebb joggal is lehet ezeknek a lényegéről szólni, annak alapján, hogy ezek céltudatos (vagy legalábbis többé-kevésbé céltudatos, célra összpontosított) tevékenységnek az eredményeként jöttek létre, valamilyen célnak (célokknak) a szolgálatára irányulóan. (Azért, hogy lehessen velük szűrni, vágni, védjenek meg az időjárástól stb. Amilyen mértékben alkalmasak ezekre a funkciókra, annyiban formálták őket jól, a lényegüknek megfelelően.)

A művészi tevékenységek és tárgyak ebben az összefüggésben valamiféle átmenetet képviselnek. Hiszen alkotójuk – az építészei és az alkalmazott művészeti produktumok, valamint az episztolák, tanköltemények és agitációs termékek esetét leszámítva – valamilyen *okoknak* a készlető-kényszerítő hatása nyomán, nem pedig határozott *cél*képzetekkel kezd tevékenykedni – verset írni, dúdolni-dalolni, táncolni, festeni – és csak „menet közben” alakul ki, illetve így válik határozottabbá valamiféle műalkotás-tervezet. Anélkül, hogy ennek a műalkotás-tervezetnek a megszilárdulása egyértelmű célképzeteknek a kialakulását vonná maga után. Az alkotó kőből és fából, elemi zenei hangegységekből és nyelvi „félkész termékek”-ből létrehoz valami önmaga (önmaga befogadó-, illetve reagálásképesége) számára fontosat – egyszerűsmind föltételezi, hogy amit létrehozott, az mások számára majd hasonlóan fontos lesz. (Vagy legalábbis: azzá lehet.) Ez az igénykielégítés jelentkezik számára célképzetszerűen. Anyagkiválasztó és -formáló tevékenységét – optimális esetben – akkor fejezi azután be, mikor úgy érzi: sikerült elérnie a célját.

Mindebből nem következik olyasmi, mintha azon túl, hogy valaki esetleg jó eredményekhez elvezetni nem tudó inspirációkat követett, csak valamilyen nagy általánosságban „technikai”-aknak mondható kivitelezési fogyatékoságok (az alkotó erőtlenségéből vagy fölkészületlenségéből adódó gyöngék) akadályozhatnák valóban értékes: „jól – lényegük szerint – formált” műalkotásoknak a létrejövését. Már csak ezért is, még inkább azonban az itteni vizsgálódások *központi* tárgyának megvilágítása kedvéért is

szükségesnek mutatkozik rövid időre megint szélesebb területekre kipillantani: a művészetek határain kívülre is.

Egy markológép által kiemelt földtömeg – benne az adott területen szétszóródott szeméttel, sebtében elkapart macskatetemmel, üvegcserepekkel stb. – nem alkot egységet. Vagy legalábbis *lényegszerűt* nem, hiába szabályos egyébként a földgép markoló része. A talajra lecsapó vasszerkezet csak alkalmi „keretbe” foglal ilyenkor olyan elemeket, amelyek egyáltalán nem vagy csak alig kötődnek egymáshoz: sem évmilliók óta működő, a további létezés igényeihez igazodó természeti törvények, sem emberi célképzetekhez igazodó eljárások nem hoztak létre belőlük valamilyen entitást, valamilyen funkció betöltésére alkalmas *dolgot*. A földre ejtett – megkent részével aláfordult! – vajas kenyér sem „dologszerűbb” ennél, a beleragadt fűszálakkal, kapálódzó hangyákkal. (Hiába szelték a karéjt egyébként szabályosra, kenték meg egyenletes vastagságban.) Nem egészszerűbb, dologszerűbb ennél a vízár által sodort hordalék sem – és sorolhatnánk a további példákat, akár vég nélkül. Azt sem célszerű evvel kapcsolatban figyelmen kívül hagyni, hogy az újabb fizikában a káosz döntő szerepéről szólnak. (Ezért is kockázatos egyébként a rendszerszerűséget mutató műalkotásokat éppen valamifajta „világ”-oknak tekinteni!) Még a maga körül, maga után annyi nyomot hagyó embernek a tevékenysége sem igazodik mindig határozott célképzetekhez. (Az említett eset – a művészeké – semmiképpen nem a legjellemzőbb példája ennek. Van, amikor az ember csak toldoz-foldoz, máskor éppenséggel vaktában rombol, az sem ritka, hogy az egyik célszerű tevékenységgel egy másik célszerű tevékenység eredményeit pusztítja.) Merő véletlenek is elkülöníthetnek másoktól valamilyen külső határral egymástól idegen, egymás iránt közömbös vagy egymással éppenséggel ellentétben álló elemeket – ezáltal egymáshoz zárva őket. (Részben az említett példák is ezt mutatták, de hasonló esetekkel emberi produktumoknál is találkozhatunk.) Egy személyautót például ötletszerűen lehet pirosra, sárgára vagy feketére festeni, viszont önmagában attól, hogy *a festék* történetesen nem pattogzik le a karosszériáról, maga *a szín* nem fog vele egységet alkotni. Éppen ebből a fölcserélhetőségből adódóan, mivel *kapcsolatuk merőben esetleges* marad. Egy, a motorházra ráfestett Mona Lisa-másolat pedig már nem is marad

meg az értékközömbösség kategóriájában, hiszen a motorház és a kép már éppenséggel zavarni fogják egymást, kölcsönösen. Még közelebb lépve közvetlen tárgyunkhoz: egy matematikai levezetést bizonyára elő lehetne adni varázslatos dallamhoz igazított szöveggel is (tehát úgy, hogy *külön-külön* mind a kettő tökéletes lesz a maga megformáltságában), *közös lényegük híján* és mégis *egymáshoz kötve* ezek azonban inkább zavarni, semmint gazdagítani fogják egymást. De nem „a forma” – nem is a formáltság (még kevésbé valamiféle „túlformáltság”) lesz ilyen esetekben kárára „a tartalom”-nak – és nem is megfordítva. Hanem a *különböző célokra irányult formálások* – egyik oldalon a gondolatoké (mert hiszen ezek is csak formában léteznek!), a másikon a zenei hangoké – nem tudnak egymással, *közös lényeg híján, funkcionális egységet* létrehozni.

A matematikusról szóló opera *elképzelt* példája mellé *valósat* kínál – többek között – két értékes magyar vers egymással történető párhuzamba állítása is. Egy Babitstól és egy Radnótitól valóé: az *Egy filozófus halálára* és az *À la recherche...* Mind a kettő egy-egy világháború idején íródott, s az utóbbi talán nem is teljesen független a korábban keletkezettől. A távoli heidelbergi halmokon helyet foglaló kis vendéglő, melynek asztalánál „oly jó volt csevegni, este, mikor lement a nap, / Kantról s Aristotelesről”, hordozza nagyjából az elveszett béke és a szellemi kultúra értékeit Babits versszövegében, míg a másikban egy „költőkkel s fiatal feleségekkel koszorúzott tündöklő asztal” s a fölébe hajló „éj”, amelyben „vígan szürkebarátot / ittak a fürge barátok” – miközben „Verssorok úsztak a lámpák fénye körül”. Ezzel ellentétes helyzetben nyer megjelenítést mindkét költeményben a háború barbársága, a földézett emlékek szelíd varázsával pedig a fenyegető, illetve bekövetkező halál könyörtelensége. A két mű közül – elrendezett gondolatanyagát tekintve – a nagyobb költő lényegesen gazdagabb annál, amelyet a későbbi nemzedék képviselője írt. A „seiend” és a „geltend” (a léttel bíró és az érvényes), a mozgékony élet és az időtlen rendet képviselő Forma, az ingerlő „mezítelen” élmény és az örök igazságok felé forduló Ész ellentétei, kölcsönviszonylatai hibátlanul szerkesztett mondatokban, egyszersem hibátlanul kidolgozott rimes-ritmikus hangzásszerkezethez igazítottan fogalmazódtak meg Babitsnál. Mégsem vé-

letlen, hogy Radnóti sorai az ismertebbek, az élőbbek az utókor számára, noha ebben hiába keresnénk hasonló gazdagságot. Minden bizonnyal a művészi értéke is az utóbbinak nagyobb. Mert itt a szerző *valóban egységbe rendezte*, valós entitást létrehozva egységbe építette-bontakoztatta formáló eljárásaival a maga kiválasztott anyagát. Babits rímeinek keresetlen ünnepélyes régiessége („megpörgeté – jöttek-é”), bravúrossága („jelent” „jelen időt” értelemben és „jelent” a „jelenteni” ragozott alakjában), triviálist szinte egzotikusan ritkával összekapcsolás („polyák-sárkapolyák”), idegen szavak érzékcsiklandozó egymáshoz simítása („akt-logisch-nackt”) egyfajta élveteg gyönyörködéssel – gyönyörködtetéssel – hivalkodik, miközben okfejtésével pedig a Szellem tiszta *rendjéhez* apellál a brutalitás eluralkodásának ellenében. Végtelenbe nyúló menetelések megidézése révén a háború sivár *unalmával* is kapcsolatba hoz – de a katonának hurcoltnak antik „harci köntös” födi az általa megfestett képen a testét, mely a rá „kipergtetett” vértől „nyer új színt”.

A különböző formálási erők (és anyagválasztások) tehát részben itt is *egymás rovására* érvényesülnek: az egységbe kapcsoló tényezők nem erősebbek az egymást taszítóknál vagy az egymás irányában közömböseknél. Itt sem forma és tartalom – még csak nem is közvetlenül anyag és formálás – ellentétei okoznak tehát zavart, hanem a különböző tényezők *egymás iránti affinitásainak a hiánya*, az egymástól való idegenségük. *Formája* ugyanis csak *valaminek* lehet, ezek a tényezők pedig igazában *nem alkotnak ilyen entitást*, ilyen „valamit”, tényleges „dolgot”. Egy halmaznak viszont legfőljebb *körvonalai* lehetnek, amelyek valamilyen egységnek csupán a *látszatát* teremthetik meg.

Ha pedig sem természeti törvények rendszert alkotásra irányulása, sem célra irányuló emberi tevékenység nem hoz létre valamilyen (szorosabb vagy lazább) egységet, akkor valójában *jelentés* sem jöhet létre. (Legfőljebb jelentéselemek heterogeneitása, valamilyen egységesítésnek a látszata alatt.) *Valami* tud csak valamit jelenteni.

Vonatkozik ez a természetben működő törvények és a céltudatos emberi tevékenységek *között* elhelyezkedő, az intuíciónak is fontos szerepet juttató művészi alkotó tevékenységek termékeire, a művészi – ezen belül az irodalmi – alkotásokra is.

Jól, „sikeresen” megoldott művészi alkotásokban – a jól működő szerkezetek esetéhez hasonló módon – formáltság (az elemek elrendezettsége) és jelentés (a jelentésre való alkalmasság, „kéesség”, az elemek elrendezettségének „funkcionálása”) ezek szerint nem is annyira egységet *alkotnak*, sokkal inkább egységükben *léteznek*. Más szóval, nincs időben előbb elkülönülő ket-tősük, amely utóbb azután valamiképpen megszüntetésre kerül. A – bármilyen természetű – anyag megformálásának a milyensége határozza meg, hogyan „viselkedik” (viselkedhet egyáltalán) a továbbiakban ez az anyag, illetőleg a kialakításra került entitás. Valamely kés is egyszerűen attól lett – attól lehetett – egyáltalán késsé, hogy anyagát rugalmasan szilárdra és élessé formálták – az óra attól, hogy (tetszés szerinti anyagait) a Föld forgásával összeigazitottan működő jelzőberendezéssé alakították, ugyanilyen módon az épület, a festmény, a zenemű, a vers, a regény pedig attól, hogy...

Ennek a mondatnak a befejezése bizonyos tekintetben az evidenciáig menően egyszerű, más vonatkozásban viszont csak köteteket kitevő fejtegetésekkel oldható meg – úgy ahogy. Maradjunk (legalábbis időlegesen) a könnyebb feladatmegoldás közelében.

A művészi alkotások inkább beállítódást – ezen belül természetesen gondolati „beállítódást”, gondolkodásmódot is befolyásoló tényezők,¹⁰ semmint gondolati mag *köré* valamilyen anyagból (kövekből, festékfoltokból, szavakból stb.) fölépített, feszesebb vagy lazább szerkezetű alakulatok. (Nem tekintve *jellegetesen* művészieknek a tankölteményeket, az agitációs plakátokat stb.) Ez nem mond ellent annak, hogy a művészi alkotások esetleges gondolati inspirációit, összetevőit is föl lehet több-kevesebb biztonsággal ismerni, más ösztönzéseikhez és tényezőikhez hasonlóan. Több-kevesebb biztonsággal még azt is meg lehet állapítani, hogy milyen nem költői, nem művészien megformált nyelvi kijelentések és felhívások *állíthatók velük részleges párhuzamba* valamilyen elemzésnek a folyamán. A lényegét illetően ahhoz hasonló módon, ahogyan egy festménnyel egy zenemű, egy zeneművel egy festmény, egy irodalmi alkotással például egy láncjáték (é. í. t.)

¹⁰ Vö. T. A.: *A nyelvi műalkotás jelentése*. Debrecen, 1984, 84–102.

ugyancsak párhuzamba állítható. Részleges egymásnak megfelelések, más szférákban mutatkozó hasonlóságaik alapján. (Egy bizonyos festészeti kiállítással az *Egy kiállítás képei*, Lamartine versével Liszt szimfonikus költeménye é. í. t.) Ezekhez hasonló – ha nem is azonos! – részleges egymásnak megfelelések mutathatók ki nem költői mondatok és festmények, nem költői szövegek és szobrok (zeneművek, épületek stb.) egymáshoz való viszonyaiban is: a *nem költői szövegek és költői* (verses vagy prózaművészet) alkotások viszonylatához hasonlóan. Az *Othello* című Shakespeare-darab sem csak Verdi azonos című alkotásának dallamával állítható párhuzamba, a zene szférájában, hanem – a prózai kijelentésekében – cselekményének az elmondásával, valamint hasznos viselkedési tanulságoknak vagy erkölcsi ítéleteknek a megfogalmazásaival is. De ahhoz hasonlóan, ahogyan sem a roueni katedrális, sem az ennek látványát megannyi színváltozatban megmutató Monet-festménysorozat nem valamilyen „tartalom” („mag”) köré épült (a festménysorozatnak sem a székesegyház a „tartalma”!); a drámai alkotás-zenemű és a drámai alkotás-nem művészi szöveg egymáshoz való viszonya sem értelmezhető a forma-tartalom viszonylatok egyik változataként.

Ehhez igazodva gondolom az előbb félbehagyott mondatot mintegy alapszinten egyszerű módon befejezhetőnek: az épület attól lesz épületté, hogy anyagát azzá – templommá, kastéllá, színházzá: esetleg csak praktikus, szakrális vagy pedig egyszersmind esztétikai célokat is szolgáló objektummá – formálták. Ugyanez mondható minden más műalkotásra vonatkozóan is. Formálásának milyenségét ez az időben „messziről jött” készítéseknek való engedés és a részben tudott, részben legföljebb sejtett funkcionális cél határozta meg: megformáltsága ebből a lehetséges funkcionálásból (esetleg összetett funkcionálásból) kell, hogy megérthető legyen. Más oldalról nézve ugyanezt: funkcionálásra való képessége – művészi befogadásra való alkalmassága – ebből a formáltságából adódik, ez által határozódik meg.

A kettő: egy – csak a megközelítés szempontjai lehetnek egymástól merőben eltérőek.

Ilyen felfogáshoz igazodva csatlakozhatunk azoknak a bíráló szavaihoz, akik szerint igen szerencsétlen dolog, ha valaki „még mindig hisz a forma és a tartalom mesebeli megkülönböztetésé-

ben”.¹¹ Hasonlóképpen a velük rokon – bár egyszersmind egyfajta strukturalista szemléletet erőteljesebben érvényesítő – szavakhoz, amelyek szerint „a struktúra... maga a tartalom”.¹² Végző soron ilyen – vagy ezzel közelről rokon – megfontolás alapján mondhatja Heidegger is, hogy a költeménynek, „a költői mondásban mondottnak nincs tartalma, hanem az képződmény, ... amely önmagában mutatkozik meg”.¹³ A sajátos megformáltságból adódó „funkcionálásra” alkalmas képződmény lényege ez az (emberi viszonylatokban érvényesülni tudó) képessége: ezt „kínálja föl”, ezt *jelenti* a műalkotás az ember számára. Az esztétikai állapotnak különböző változatokban történő kialakítására való képességét. (A változatok eltérései részben természetesen a befogadók – olvasók, hallgatók – eltéréseiből adódnak.) Amikor Gadamer arról ír, hogy „a mű műként, nem pedig egy üzenet közvetítőjeként szól hozzánk”, föltehetően akkor is a műalkotássá formáltság – „képződménnyé lettség” – körül tapintja a lényegét, ettől érzi elhatárolandónak azoknak a véleményét, akik szerint föl kellene tételezni valamilyen gondolatnak – ítéletnek vagy ismeret értelmében vett információnak – a központi *magként* elválasztható, kiemelhető: nem művészi szöveggként megfogalmazható *tartalom* szerepében való létezését a művészet alkotásaiban.¹⁴ Mikor Vigotszkij néhány évtizeddel korábban úgy fogalmazott, hogy „a forma által éri el a művész azt a hatást, hogy a tartalom megsemmisül, mintegy kihuny”,¹⁵ akkor föltételezhető, hogy ennek a központi magként létező eszmei lényegnek (esetleg ihlető gondolatnak), *ilyen minőségben való megszűnésére* gondol. Arra, hogy az általánosabb világszemléleti és esetleg konkrétabb gondolati tényezők a műalkotás más komponensei között, velük *egységes* (noha egyszersmind komplex) *minőséget* alkotva, ezeknek az együttesében „tűnnek el”. „A tartalom nem a vers tartalma. Eszme és érzés pusztán anyaga a versnek. A vers mivolta az a mód, ahogy

¹¹ J. L. BORGES: *Látszatteremtés költői képpel*. Nagyvilág, 1997, 3–6, 184.

¹² Cl. LÉVI-STRAUSS: *Die Struktur der Form*. Reflexionen über Vladimir Propp. In: V. Propp: *Morphologie des Märchens*. München, 1975, 183.

¹³ M. HEIDEGGER: *Nyelv és haza*. In: *Költemények*. Ford. Keresztury Dezső. 1995, 124–125; 140–141.

¹⁴ I. m. 53.

¹⁵ *Művészetpszichológia*. 1968, 247.

megalkotódott” – nyilatkozott erről a kérdésről egy helyütt Kosztolányi Dezső, az eszmei és érzelmi elemeket egyaránt rész-tényezőként, nem pedig magként jellemezve. Ilyen – vagy legalábbis hasonló – gondolatok rejlenek Adorno egynémely megfogalmazásainak a mélyén is: „A műalkotás... nem mond ki ítéleteket: egész voltában lesz ítéletté.”¹⁶

Hofmannsthal nem minden indok nélkül hasonlítja az olyan olvasókat, akik a művészi alkotás „voltaképpeni értelmét próbálnák megkeresni, azokhoz a majmokhoz, amelyek minduntalan a tükör mögé nyúlálnak, azt remélve, hogy amögött találnak majd valami kézzel megragadhatót”.¹⁷ A „mögötte” keresett és a belőle kiemelhetőként megfogni kívánt között aligha van lényegi különbség. – Ha azt kérdezik valamelyik regényével kapcsolatban némely olvasók, hogy avval vajon „Mit akart mondani a pasas?” – magyarázza Nabokov, akkor ő nem tudja más fogalmakra bízni magát, mint „Ihlet és Szerkesztés kölcsönhatása”.¹⁸ Más szóval ő is értelmetlennek tartja olyan tartalmat keresni a műben (illetve amögött), ami több lenne az alkotót megnyilatkozásra indító differenciálatlan, alkotási célképzeteket csak sejtető élményeknek, másfelől egy rendezett, valós egészlet létrehozni-akarásnak a kölcsönhatásánál. A műalkotás „nem egy értelmileg elérhető jelentésre vonatkozik, hanem önmagában tartalmazza jelentését”¹⁹, írja Gadamer. „A műalkotások, mint Kant mondja, kimeríthetetlenek a gondolkodás számára”, mivel pedig a gondolkodás határozott gondolatokhoz tud kapcsolódni (illetve ilyeneket tud megfogalmazni), a műalkotások „mindegyre kivonják magukat a felfogásra beállított gondolkodás alól” – noha eközben nagyon is sugallnak valamit számunkra, fejtegeti H. Paetzold.²⁰ „Az üzenet egyszerűen nem a jelentés. Az üzenet semmi... az üzenet... hatása szerint járulékos erő, további reakciók kiváltója” – idézi Stan-

¹⁶ Th. W. ADORNO: *Erpreßte Versöhnung*. In: *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Hrsg. R. Brinkmann. Darmstadt, 1969, 212.

¹⁷ *Gesammelte Werke. Prosa*. Frankfurt am Main, 1952, 286.

¹⁸ V. NABOKOV: *Lolita*. 1997, 327.

¹⁹ I. m, 59.

²⁰ H. PAETZOLD: *Profile der Ästhetik*. Wien, 1990. – Vö. még G. BOEHM: *Absztrakció és realitás. Művészet és művészetfilozófia viszonya a modernitás korában*. Athenaeum I. 1991, I, 105.

ley Fishnek a kérdéskört hasonló módon „körültapogató” ítéleteit Kulcsár Szabó Ernő.²¹ Művének megírása után vagy előtt az alkotónak „semmi mondanivalója sincs”, „a mű minden esetben az alkotó legjobb szándékának legjobb és egyedüli kifejezése. Ha képes lenne egyszerűbben meghatározni a szándékát, vagy a 2-300 oldalt világos és rövid üzenetben össze tudná foglalni – akkor nem érezte volna szükségét, hogy megírja a könyvet” – idézi Robbe-Grillet ugyancsak ide vágó szavait Szegedy-Maszák Mihály.²²

A történet, mely a sárból gyúrt testnek felsőbb szellem egy beleléhelt foszlánya általi életre keltéséről szól, *nem alkalmas analógia* a művészi alkotás születésének, illetve mibenlétének a megmagyarázásához. Amikor Wittgenstein egy helyütt arról ír, hogy „a szavak tettek”, s a szavak művészetével rokon építőművészetben is „gestus”-t lát,²³ akkor – megítélésem szerint a „jelentés-energia” fogalmának bevezetését megkísérlő Mukařovskyyal végső soron összhangban – ő is az anyagba „belevittnek”, s ebből adódóan onnan „kiemelhetők”, azon belül mintegy körülhatárolhatónak (ámbr esetleg eltérő módokon interpretálhatónak!) – tételezett tartalom-koncepciója helyett keres *másfajta* megoldást.

²¹ *Literatur im Lesen. Affektive Stilistik – Rezeptionsästhetik.* Hrsg. R. Warning, München, 1982. In: *A szimmetria felbomlása? A posztmodern intertextualitás kérdéséhez.* Irodalomtörténet, 1993. 4., 66.

²² *Francia irodalom a huszadik században.* Szerk. Köpeczi Béla. 1974, 333.

²³ L. WITTEGENSTEIN: *Észrevételek.* 1995. (Ford. Kertész Imre.) 64, 70.

LEHET-E MÉG NAPJAINKBAN IDŐSZERŰSÉGE A SZÉPNEK?

Szépek-e – például – Nabokov, Jerofejev vagy Márquez regényei, Beckett, Dürrenmatt vagy Ionesco drámái, Picasso *Avignoni kisasszonyok*ja, Duchamp ready-made-jei, Warholnak a képzőművészet területén megjelenő produktumai?

Kevesen sietnének a kérdés hallatán igenlő válaszok megfogalmazásával. A példák száma pedig tetszés szerint lenne növelhető, akár az irodalom, akár a képzőművészetek területéről vennénk azokat – a tízes évektől a kilencvenesekig tágitva vizsgálódásunk anyagát.

Ugyanezek között az időhatárok között születtek azonban az olyan látásmódra valló verssorok is, amelyeknek tükrén „Jaj, minden olyan szép, még a csúnya is” (Kosztolányi Dezső: *Szeptemberi áhítat*), vagy azok, amelyek hosszúra nyúló kérdés-felelet játékot alakítottak ki:

Mi volt szép? Mi még? Kapásból, s ahogy
Kína mondja: a Tízezer Dolog,
az Egész Élet. Napfény, hópehely.
Nőkből, lányokból még egy tízezer.
Tízezer dal, kép, szobor. A tudás.
A nagy Szfínx s a papírgyártó darázs.
A Cuha völgye. Mikroszkóp alatt
a lélek. A bors keresztmetszete.
Repülőgépről Svájcra nézni le.
Egy távolodó csónak. Medúzák
Helgolandnál. Kalypszó. Egy faág
a börtönből. Kislányom mosolya.
Az igazság. A régi Korcula.

Mosztár tücskei. Párizs. Titisee.
Tíz fényévem a Sziriusz felé...
Nem, nem, így a leltár is töredék:
Szép volt a vágy, hogy Semmi Sem Elég!
(Szabó Lőrinc: *Tücsökzene*. Mi még?)

S ha ezek éppen nem elsősorban a művészet alkotásairól, hanem nagyobb részt a rajtuk kívüli világ dolgairól szóltak, akkor sem hagyhatók figyelmen kívül: a két terület között nincs áthághatatlan határvonal. Jórészt azonos kategóriák szolgálhatnak azoknak az esztétikai minőségeknek a jellemzésére, illetve megkülönböztetésére, amelyek a műalkotásokban, és amelyek egy tágabb értelemben vett „természet”-ben ismerhetők föl.

Máskülönben is: irodalmunk ismerői akár idézni is tudják a század derekán született, Bartók „sebezve gyógyulást hozó” zenéjétől ihletett Illyés-sorokat, melyek már közvetlenül a művészetre vonatkoznak, művészetbölcseleti gondolatokat is megfogalmazva: „Ki szépen kimondja a rettenetet, azzal föl is oldja”. Ezek szerint éppenséggel központi tényezője lenne századunk művészetének egyfajta sajátos szépség, mely mintegy maga alá tudja kényszeríteni a létezésnek akár a legabszurdabb disszonanciáit.

Melyik állásfoglalásokat érezzük érvényesebbeknek?

Ez természetesen attól is függ, hogy mit értünk a szép, a szépség fogalmán. Ezért először megkísérlem kiemelni a meghatározások sokféleségéből azokat a tényezőket, amelyeket nagyjában-egészében egymáshoz illeszthetőknek gondolok.

Ismeretes a püthagoreusok felfogása, akik az égitestek mozgásának hibátlan matematikai-geometriai rendjében, ennek háborítatlan tisztaságában látták megjelenni az abszolút szépséget. Arisztotelész is „a megfelelő nagyság”-ot és „rend”-et, illetve a jól proporcionáltságot és a meghatározottságot jelölte meg a szépség fő kritériumaként, s ezzel nem mondott ellent Platón gondolatának, aki jórészt a mértékkel, az arányossággal határozta meg ugyanezt – de még majd Gadamer-től sem marad idegen ez a szemlélet, mely szerint „a kozmosz, a jólrendezettség mintaképe egyben a szépség legmagasabb példája a láthatóban”.¹ „A lét igazi állan-

¹ H. G. GADAMER: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor, 1984, 331–332.

dói”-nak mint lényeknek az észlelése „egy lehetséges ép rend felidézése, akárhol legyen is az”.² Az említett ítélet már Platónnál is kapott bizonyos etikai vonatkozást – mintegy a *kalokagathia* szellemében – a *jól működés, jól megalkotottság* és az *általános érvényű jó* összekapcsolódásában: ahhoz hasonlíthatóan, ahogy majd a mi századunkban József Attilának egy időben sokat idézett sorparjában, amely szerint „dolgozni csak *pontosan, szépen, / ahogy a csillag megy az égen, / úgy érdemes*”. A tisztán érvényesülni tudó elrendezési-működési törvények Aquinói Szent Tamásnál hangsúlyosan spirituális értelmezést nyernek: az isteni lényeg tökéletességéről vallanak, és további századokkal később majd Schelling is úgy vélekedik – az előtte járó Baumgartennel ellentétbe nem kerülve –, hogy *az isteni képződmények a szépség* alaptörvényéhez igazítottan léteznek az ember érzékelése számára kellemes formában. Schiller *Eszztétikai leveleiben* viszont éppen a *szabadság* lesz döntő lényezőjévé a szépségnek, s bár kevésbé explicit formában, de a szépet „az eszme érzéki látszása”-nak minősítő Hegelnél is jelentkezik szépség és szabadság összefüggésének gondolata (a művészi szépség magasra értékelésében, amiért abban „szellemiség és szabadság foglaltatik”, a „céljaiban és eszközeiben egyképp *szabad művészet*” előtérbe állításában, „a szabadság elemét tartalmazó harmónia” vizsgálatában: abban, hogy az önnön formában „szabadon önmaga marad”-ást ő a természeti szép kritériumaként veszi számba³, a szépség megteremtésére pedig a szabad társadalmat tartja a legalkalmasabbnak. Ez a felfogás inkább csak – mondhatni – a felületen mutatkozik ellentétben állónak a rend, a kimértség szépségkritériumnak tekintésével. Hiszen egyfelől a szabadság a hegeli gondolatrendszerben a szükségyszerűség fölismerésével, a törvények működéséhez való – önlétet nem sértő – szellemi-gyakorlati igazodni tudással egyenértékű, másrészt pedig azért már Kantnál is megjelent annak gondolata, hogy az általános erkölcsi jónak és a szabadságnak *együttes szimbóluma* ismerhető föl a szépen.⁴ Részben a közvetlen gyakorlati érdektől, részben a fogalmi megkötéstől szabad értelem és

² H. G. GADAMER: *A szép aktualitása*. Ford. Bonyhai Gábor, 1994, 52.

³ HEGEL: *Eszztétika*. Ford. Tandori Dezső, 1974, 6, 47, 50, 199.

⁴ I. KANT: *Kritik der Urteilskraft*. I. Teil 2. Band 59. §.

a képzelőerő egymásba kapcsolódásának játékában, illetve a szabadság látszatában megjelenő törvényeknek az érvényesülésében – ami majd Schellingnek a szabadságot a szükségszerűséggel hasonlóképpen nem mereven szembeállító felfogásában nyer folytatást.⁵ Az igazságnak és a jósnak a szépen való összetalálkozásáról kialakított, eredetükben végső soron a régi görög hagyományra visszamenő gondolatok a résszerű praktikus célszerűségtől távolabbra, valamilyen *végső pozitív értékek*nek az ember által való sajátos észlelésében keresik a szépség lényegét. (Egyébként még majd a radikálisan újszerű nézeteket formáló Adorno szépség-felfogásában is találkozhatunk azzal a gondolattal, hogy a szépen törvény és véletlen szabadon játszik át egymásba.) A szabadságnak a szépségben való megnyilatkozását hangsúlyozókkal kapcsolatban kiemelést érdemelhetnek azoknak a gondolatai is, akik a művészettel, illetve a széppel kapcsolatban (ez a kettő nyilvánvalóan nem egy, de sokak számára alkot egymással egységet!) az *életirányultságnak*, illetve az életenergiák felfokozására törekvésnek a mozzanatait veszik számba. (Esetleg ókori egyiptomi gondolkodóknak a nézeteihez is kapcsolódva.)

A beleérzés-elméletet kialakító pszichológus-esztéta, Th. Lipps pedig majd egyenesen úgy látja, hogy „A szépség az a *szabad életigenlés*, amelyet valamely tárgy szemléletekor mint ahhoz érezhetően kötöttet érzünk”.⁶ (Hadd idézzem itt újból Szabó Lőrinc sorait: „Szép volt a vágy, hogy Semmi Sem Elég!”)

A mozgásokat nem gátló, hanem éppenséggel *szervező*, azokat mintegy *mederbe terelő* rendnek és a belső értékeket *felfokozottan* felszínre jutni segítő *szabadságnak* mint egymást ki nem záró tendenciáknak a kettőssét azért gondolom mindenképpen kiemelendőnek a számba vett teóriában, mert ez végső soron megfeleltethető avval a kettősséggel, amely a művészetek több tízezer évvel korábbi keletkezésében, korai kialakulásának a történetében ténylegesen is megmutatkozik. Egyfelől a geometriai törvényekhez, az egyetemes szimmetriához igazodó tárgyformálásnak (eszközkészítésnek, hajléképítésnek, ornamentalskialakításnak), másfelől az erőfelfokozó, olykor eksztatikuságig hevített ritmust tar-

⁵ F. W. J. SCHELLING: *A művészet filozófiája*. 1991, 65, 90.

⁶ Th. LIPPS: *Ásthetik*. 1906, 362.

talmazó táncos erő- és varázsénekeknek, dicsőítéseknek és sirtóknak egymással részben ellentétes, végső soron azonban *az egységesség irányában bontakozó* együttesében. (A mintegy közbülső helyet elfoglaló festészeti, plasztikai alkotásokkal, valamint másfajta költészeti-zenei formákkal együtt.) Szabadságban és rendben, mint összetartozó ellentétpólusokban, illetve ezeknek az igazsággal („az igazzal”) való lehetséges kapcsolatában pedig alighanem a legegységesebb emberi irányultságok ismerhetők föl.

Fontosnak gondolom ugyanakkor *magának az átsejlésnek* a mozzanatát is kiemelni a szépséggel kapcsolatban: azt, hogy a *rendezettség* a közvetlen látszás tükrén *szabadnak mutatkozóban* lesz valamiképpen észlelhetővé, másrészt a *rendezettség* benyomását keltőben lehet valamit megsejteni a törvények szabad alkalmazásmódjából: a felületén esetleges *dologi* arculatot mutató utalhat egyszersmind valami *szellemire*. „A szépség annak módja, ahogy az igazság el-nem-rejtettségeként jelen van”⁷ – fogalmaz egy helyütt Heidegger, s ugyanerről szólva Gadamer magának „a megmutatkozás öröme”-nek a jelenlétére is ráirányítja a figyelmet.⁸ Másutt ő is onnan közelít az itt tárgyaltakhoz, hogy szerinte „az igazság” – mint általa tételezett végső pozitív érték – „nincs elérhetetlen messzeségben, hanem találkozhatunk vele”.⁹

Abban az értekezésében fogalmaz egyébként így, amelyik már a címe szerint is a szépség időszerűségének a kérdését választotta tárgyául. Elismerve ugyanakkor, hogy a klasszikus szépségeszményekhez való igazodás már nem várható el századunk művészeitől – nem mondva viszont le arról az igényről, hogy a szépségben foglalt értékek lényegi szerephez jussanak akár a mai napjainkban is a művészetek világában.

Adornónak a nevét persze nem az a gondolata tette századunk második felében ismertté, amelyre az előbb futólag hivatkoztam: sokkal több része volt ebben annak az állásfoglalásnak, amely szerint Auschwitz után nem lehet verset írni – és annak a gondo-

⁷ M. HEIDEGGER: *A műalkotás eredete*. 1988, 83.

⁸ H. G. GADAMER: *A szép aktualitása*. Id. kiad. 26.

⁹ Uo. 28. – Itt kíván említést Szentkuthy Miklós gondolata, mely szerint „...mintha a szép dolog sejtetés, kacsintás lenne a transzcendens igazság... irányában...” *Frivolitások és hitvallások*. 1988, 589.

lati építménynek, amelynek egy ilyen ítéletben lehet sarkalatos pontjára ismerni. Az általa kialakított „negativitás esztétikája” utóbb részben P. Bürger munkásságában is folytatásra lelt, vele kapcsolatban említhető P. Weissnek az esztétikában a „protestálás” gesztusát középpontba állító felfogásmódja is. Számukra pedig a hagyományos szépség, vagy akár a hangsúlyosan érvényesülő művészi megoldottság is emberidegen hatalmi tényezőkké váló hazug kompromisszum-keresésének az eredményeként tud megjelenni.

Mindezzel kapcsolatban az a kisebbik ellenvetésem, hogy az említett – Auschwitzcal kapcsolatos – idézet (ahogy ez gyakran előfordul) nem pontos. Fontosabb azonban ennél, hogy tények sokasága bizonyítja: Auschwitz után nagyon is lehetett verset – ha úgy tetszik: lírai verset – írni: Pilinszky János költészete jellemző módon mutatja ezt, a *Halálfugát* megalkotó Paul Celanéhoz hasonlóan. A Gulag után is – bizonyára még Pol Pot után is született költészet – ez pedig a maga egészében a szépségnek sincs teljesen híjával. Amennyiben ezt nem azonosítottuk a reneszánsz és a klasszicizmus *beszűkített, harmonikus* szépségeszményével. Abban az esetben tehát, ha az egyetemes, önmagát-létrehozásában kifejelesztett, önmagát meghaladva kibontakozni igyekvő, s a világban önmagát rendezett viszonyba hozni törekvő emberi értékek *együttesének* a felszíni jelenségeken való átsejlését tekintjük a szépség lényegének. Nem tudok róla, hogy bárhol is bebizonyították volna – itt főként lélektani és szociológiai vizsgálatokra gondolok – akár annak a föltevésnek a helyességét, mely szerint a műalkotásban megjelenített, illetve valamiképpen érvényre jutó szépség a fennálló – esetleg éppen torz, emberidegen – viszonyokkal való összebékítést szolgálná (mennyiben békítene össze például Goya erőteljes vonal- és színkompozíciójú, *megkapóan megdöbbentő Kivégzése az elnyomással?*), még kevésbé olyan föltevésüket, melyek szerint a létezésnek olyan maradandó tényezőivel, amilyen részint a rend: a szimmetria, az arány, az ismétlődésben megvalósuló állandóság nyugalma, másrészt a szabadság: a megújulással, a mindig újjal való találkozások lehetőségének szédülte ne érvényesülhetne a művészi alkotás fontosabb tényezőjének minőségében, mint amennyire fontos lehet a kihívó fellépés egy-egy időszak torz, emberidegen társadalmi tényezői, elavult művé-

szi konvenciói ellen. (Külön kérdés lehet természetesen egy-egy időszakaszban az etikus állásfoglalásból kényszerűen adódó döntéseké: zenét szerez, szobrot formál, verset ír valaki, vagy pedig inkább úgy dönt – mégpedig ténylegesen is, nem kizárólag szavakban! –, hogy „rongy ceruzám inkább leteszem, s köszörülöm a kasza élit, mert földünkön az idő érik...”) Radnóti Miklós *Hetedik eclogája* sem tartozik az olyan szövegek közé, amelyek sokkolni tudnak, a káosznak sem ad ez látványos módon testet – a DADA korábbi harsány háborúellenességéhez képest vagy a későbbi „üvöltés” költészetéhez viszonyítva tehát némelyek szerint akár az is mondható lenne róla, hogy részlegesen megbékít a fennálló viszonyokkal. Ugyanakkor azonban hosszú évezredek alatt „kitermelődött” művészi alkotási törvényeket érvényesítve évtizedredek alatt formálódott emberi értékeknek *ad testet*, illetve azokra appellál. A hibátlan hexameterekben írt, motívumait arányosan elosztó, külső és belső, ébrenlét és álom, élet és meghalás egyensúlyszerkezetét kialakító költemény. Az illyési szavak szerint ez is „szépen mondja ki a rettenetet”: annak szögesdrótjával, férgelével, megkopasztott, egymásra zsúfoltan horkoló emberalakjaival együtt. A létezésnek sem művészi, sem nem művészi vonatkozásokban nem a tiltakozás az egyedül adekvát emberi megnyilatkozási módja, ugyanúgy hozzátartozik ehhez valamiféle igent mondás is. Igent mondás a létezésre – most már csak a művészetre tekintve: évezredek során a föld fölé emelt építészeti alkotások *mindegyikében* (leszámítva a romantika időleges romépítés-kultuszát), *igent* mondásnak és *nemet* kiáltásnak az egymást váltása – még gyakrabban ezeknek egymást áthatása – festmények és zeneművek, plasztikai és irodalmi alkotások sokezernyi változatában. (És itt a szépségnek még csak az egyik pólusa körül pillantottunk széjjel, hiszen ami az egyik vonatkozásban inkább tiltakozásként, oppozícióként vehető számításba – tudniillik a rend viszonylataiban – az másfelől, a szabadság tekintetében inkább igentlésként jelenik meg.)

Napjaink egyik osztrák esztétája, H. Paetzold „a szépség arcualatai”-ról írt könyvében kimondja: a szépség már nem középponti terminusa a filozófiai esztétikának.¹⁰ Alighanem tényt állapít meg

¹⁰ H. PAETZOLD: *Profile der Ästhetik*. Wien, 1990, 87.

– távolabbról kapcsolható szavaihoz H. R. Jauss némely gondolata is. Fontosnak érzem ugyanakkor annak megfontolását, hogy ebben a tényben vajon egy minden tekintetben méltánylandó *fejlődésnek* a megnyilatkozását kell-e üdvözlönnünk, vagy pedig egy érthető, részben azonban megtévesztő irányokba is elvezetni tudó változássorozatnak az *időleges* következményeként kell-e inkább elkönyvelnünk ezt aényt. S egyáltalán az is kérdés, hogy mit értünk itt a „középponti terminus” megjelölésen? Egy olyan elvárást-e, amely szerint ez lenne az eszmény, amelynek minél tökéletesebb *megvalósulását* is elvárhatjuk a művészet alkotásaitól, vagy pedig azt, hogy ez csak az a *viszonyítási tényező* volna, amelynek valamiképpen hangsúlyosan észlelhető *érvényesülését* váránk el az alkotók objektiválódó értékrendjétől? Valamilyen szabadságot és rendet képviselni tudó tényezőt, amelyhez igazodva észlelhetővé lesz, hogy a mű alkotója számára szabadság és elnyomás, rend és káosz, nyitottság és korlátozottság, érzékenység és tompultság, nyíltság és sunyiság, értelem és ostobaság (é. í. t.) *nem egyenértékű* tényezők, s vonzalma őt alkotóként *inkább* az előbbiekhöz köti, mint amennyire az utóbbiakhoz. (Megjelenítésüket, megnevezésüket, a kifejezés bármilyen formájában való érvényesülésüket tekintve egyaránt.)

Ismeretes a művészetek történetéből, hogy a legősibb időktől napjainkig léteznek olyan alkotások, amelyek viszonylagos *közvetlenséggel*, ezért jól fölismerhetően alkalmazkodnak a szépség törvényeihez – hol inkább a harmonikus elrendeződésnek, hol inkább a szabad kibontakozásnak az igényét kifejező változatában: hasonlóképpen léteznek azonban kezdettől félelmetes maszkok és pusztító erejűnek érezhető varázsigék is, akár későbbi haláltánc-, apokalipszis- és pokolmegjelenítések, kegyetlenség- és szenvedésábrázolások. Az utóbbiakban már egyáltalán nem könnyű a szépségnek akár csak vonatkozási tényezőként való fölismerése sem. Ebből azonban még korántsem következik, hogy erre eleve lehetetlen eredménynek a reményében vállalkozni. Az újabb alkotásokban sincs ez eleve másképpen. Azt a könyörtelen ítéletet, amely szerint „az emberfaj sárkányfog-vetemény”, egy *épnek* tételezett-vágyott emberségnek a nevében is világgá lehet jajdulni, egy elvesztett anyát gyalázó, káromláshatárig eljutó vádbeszéd szavain át is meg lehet hallani a „nem hallod, mama? Szólj

rám!” hangváltásnak a készülődését. (Még olyan esetekben is, amikor eddig a fordulatig már nem tud teljesen elvezetni a sorok egymásutánja.) A jellegzetesebben újnak mondható problémák, úgy gondolom, nem is annyira a torz, az iszonyat érzékeltetésének a lehetőségei, a „szép és rút” ellentéteinek más-más megjelenítései körül mulatkoznak, inkább azzal kapcsolatban, hogy „a nyelvi fordulat”-ra való hivatkozás jegyében sokan hajlanak az – úgymond – mimészis, illetve tükrözés-elvű művészettel egy tisztán nyelvinek minősíthető irodalomnak (és vele rokon más művészeteknek) a szembeállítására, egyértelműen az utóbbiban ismerve föl az újabb időknek jobban megfelelőt. Ennek területein pedig nem föltétlenül marad hely korábbi szemléletek talaján született kategóriák – köztük a szépség – érvényesülése, illetve alkalmazása számára.

Annak *bizonyítása* azonban – tudomásom szerint – mind ez ideig elmaradt, hogy ebben az esetben is nem jórészt az inga megszokott túllendüléseivel van-e dolgunk, melyek ezúttal a valóság-jelentés igényét egyoldalúan, illetve *túlzottan* hangsúlyozóknak egészében véve örvendetes pozícióvesztéséből adódnak.

Természetesen itt már igen messzire vivő kérdésbe is beleütköztünk: önálló konferenciát érdemlőbe. Ezúttal csak annyit érzek itt elmondandónak: nem látom be, hogy miért kellene ma távolabb állnia a műalkotásnak a rajta kívüli valóságtól, mint – mondjuk – az *Isteni színjáték*, a *Candide* vagy *A per*, az Isenheimi oltárkép, Greco keresztet vivő Krisztusa vagy Rodin *Gondolkodója* keletkezésének az idején. A magaménak érzem Angyalosi Gergelynek azokat a szavait, amelyeket nemrégiben ugyancsak Debrecenben egy másik konferencia alkalmával fogalmazott meg, a „referencialitás” részleges védelmében: jó lenne „elkerülni, hogy a század utolsó évtizedeinek prózapoétikai törekvéseit az elavult »valóságábrázolás« és a korszerűnek kikiáltott »szövegszerűség« küzdelmeként fogjuk fel”.¹¹

Végső soron a szavak ma általában ugyanúgy „önmagukon kívülre” utalnak – némiképp a festmények vonalaihoz és színfoltjaihoz hasonlóan, de azoknál nagyobb mértékben – mint ahogy tették ezt az előbb hivatkozott korokban, és nagyobb alakzatok-

¹¹ *Alföld*, 1988. febr.

ká rendezésük során is csak bonyolultabbá – talán nagymértékben is bonyolulttá – válhat a korábbiakhoz viszonyítva ez a kapcsolat.

Megszűnni azonban ma sem tud.

Ahogy a művészetlélektan egyik mai kutatója, Halász László is találó példával szól erről: „A »Pickwick belépett a szobába« kijelentést azért értjük meg, mert egyrészt tudjuk, hogy Pickwick egy ember neve, másrészt tudjuk, hogy emberek belépnek a szobákba. Hiába mondható, hogy a fenti kijelentés sem igaz, sem hamis valakire a világban, mégis: a világból vesszük a fogalmi bizonyítékokat (ahhoz is), hogy megértsük a funkcionális narratívumokat”.¹²

¹² HALÁSZ László: *Szociális megismerés és irodalmi megértés*. 1996, 177.

KÖNYV A SZÉPSÉG PROBLÉMAKÖRÉRŐL

Heller Ágnes: A szép fogalma

József Attila *A Dunánál* ismert soraiban „az igaz”-zal kapcsolta össze ezt a szót, sokat idézett töredékében a „pontosan”-nal, míg Szabó Lőrinc a mindig többet látni, hallani, magáévá tenni akarási ígéivel (*Mi volt szép?*). Ady Endre „gonosz, hűvös szépségek”-kel is szembe tudott nézni, máskor azonban fenntartások nélkül tudta csodálni azokat, akiket a „Kenyér” és a „Szó” mellett a „Szép” utáni éhség is úzni, hajtani tudott. „Szép, mint a fény, és oly szép, mint az árnyék” – csodálta hitvesének távolból földereggő emlékképét a munkatáborban Radnóti Miklós. A magát kiegyensúlyozottabb életvitelre beállító – beállítani tudó – állampolgár alkalmanként beéri azzal, hogy ellátogat a Szépművészeti Múzeum (más országokban a Museum der Schönen Künste, Musée des Beaux Arts) termeibe, otthonába húzódva pedig időnként „szépírodalmat” olvas. Csakhogy mennyi az igazságuk az így szólóknak, az ilyen szóhasználatokkal gondolkodóknak? „Mi van akkor, ha Disneyland szép? Mi van akkor, ha a tévéreklám a valóban szép?” – teszi föl nyugtalan kérdéseit legújabb könyvének bevezetőjében Heller Ágnes.

„És különben is ki törődik ezzel?” – folytatja, alkalmilag mások hanghordozását átvéve.

Első szinten azonban mindjárt a választ – illetve annak személyes vonatkozásait – is megfogalmazza kérdésére: „...én törődöm vele. És ez a könyv azokhoz szól, akik – hozzám hasonlóan – törődnek vele.”

Nem is csak általános érdeklődéssel indokolja ezt a lépését, hanem szorosabban körvonalazható céllal: azt szeretné megtudni, lehet-e „a szép hontalan fogalmának (modern) világunkban... a megfelelőhöz hasonló, ha nem is abszolút otthont” találni. „Vagy

legalább egyfajta menedéket, ahol hibernált állapotban fennmaradhat.” Volt mestere – korai, sokáig lappangott művében – „nem zárja ki ezt a lehetőséget, ám feltárására sem tesz kísérletet. Én most vállalkozom erre” – írja.

Közel félezer lap terjedelmű könyvében – a lényegi kérdéseket exponáló bevezetést követően – előbb az ókor, majd a felvilágosodás kiemelkedő bölcseleinek, utóbb Hegelnek a szépre (illetve a művészetekre) vonatkozó főbb gondolatainak siklik végig hol lassabban, hogy gyorsabban a tekintete (részben itt is Lukács György-höz igazodva), ezt követően az előző századforduló és a rá következő évszázad gondolkodói közül emeli ki Nietzsche, Kierkegaard, Freud, Adorno, Walter Benjamin, Heidegger, nem utolsósorban pedig Gadamer ide kapcsolható gondolatait. Némi játékosággal – régi hagyományokat is felújítva, a napjainkban sokat emlegetett „diskurzusok”-nak is egyik változatát adva – fiktív olvasói levelekkel egészíti ki, illetve ellenpontozza végül az előzőekben összefogottabban mondottakat. (Egyáltalán nem rövid függeléket csatolva csupán a „fő részhez”, hisz éppen ennek az alfejezetnek a legnagyobb a kötetben a terjedelme.)

Heller könyvének témája akár klasszikusnak is mondható, megtett „nyitó lépése” ugyanakkor egyértelműen XX. századi: sokféle válsággal szembesült szerzőre vall. Bevezetésének már a címe is azt a kérdést fogalmazza meg, hogy vajon „Hol siklott ki a szép fogalma?” A továbbiakban azután „a szép fogalmának viszontagságai”-val ígér ismerkedést, majd újból kérdést tesz föl a második rész címében is, mégpedig az előbbinél nagyobb súlyút. A legkomolyabb lehetőségként számolván azzal, hogy vajon „Eltűnőben a szép fogalma?”

Nem szabályos esztétikatörténet tehát ez a könyv – ha így akar-nánk elbírálni, akár Arisztotelésznek, Aquinói Szent Tamásnak, Schellingnek, Nicolai Hartmannak vagy másoknak az érdemi tárgyalás nélkül maradását is számon kérhetnénk rajta –, így is hatalmas anyaggal „dolgozik”. Kerülni igyekezve közben a filozófiai okfejtések során gyakori nehézségeket, az esetleg éppen fontoskodónak mutakozó hanghordozást, vagy a végletes sterilizálás világába jutást: könnyedségre, gondolatmenetének mozgalmassá tevésére törekedve.

Nem eredménytelenül, de azért vitára is ösztönözve – nem kizárólag részletkérdésekben.

Már a szép fogalmát nemcsak hogy problematikusnak mutató, hanem ennek egyenesen a „hanyaglását”, „tévutakra siklását”, „széthullását” úgyszólván tényként kezelő eljárásában is. Kimondja pedig, hogy az „utóbbi idők legjelentősebb kísérletét arra, hogy a szép fogalma visszakerüljön a mai filozófiába, Gadamernek a szép aktualitásáról írott tanulmányában olvashatjuk”. A vitára hajlás jegyében azonban mintha mindjárt egyenesen ehhez – a vitához – keresné a lehetőségeket, a továbbgondolásra vállalkozás, a pontosítás lehetőségei utáni nyomozás helyett. Ha „egy szerző a műalkotások legitimitása mellett emel szót, amikor a szép aktualitása ügyében elhangzó védőbeszédbe kezd – írja –, akkor az az előérzetünk támad, hogy a szép értelmezésében premodern perspektívához tér vissza” – mondja ki elmarasztaló hangsúlyú ítéletét. Figyelmen kívül hagyva mindjárt azt is, hogy Gadamer hivatkozott érvelésében valójában *a művészetek* – a „szép” művészetek – legitimitása „melletti védőbeszédbe” kezdve jutott a szép melletti érvelés szükségességének a gondolatához, és nem fordítva járt el. A továbbiakban pedig úgy látja Gadamer, hogy „bármilyen váratlan legyen is a vele (ti. a széppel) való találkozás, egyfajta biztosíték arra, hogy a valóság minden zűrzavarossága ellenére az igazság nincs elérhetetlen messzeségben, hanem találkozunk vele. A szépnek az az ontológiai funkciója, hogy áthidalja az ideális és a valóságos közt tátongó szakadékot”. Erről szólva Heller így foglal állást: „Szépen hangzik. Csak-hogy nem a művészetekről szól; legalábbis nem a művészet minden fajtájáról...” De hát akkor, ha ezúttal már nem is „a művészet” milyenségét, hanem magának a művészetben megjelenő szépségnek a mibenlétét kívánta körülírni a freiburgi mester, akkor aligha indokolt mindezt gondolatainak a terhére róni. Alighanem érdemesebb lenne „az igazság” lehetséges – itteni – értelmezésével kísérletezni. Így eljárva ugyanis azt láthatjuk, hogy e mögött a megjelölés mögött Gadamer nem valamilyen hitelesíthető *kijelentést* keres, inkább valamilyen gyakran elfödött, mégis létezőnek tételezhető *rendező elv*nek (működési törvényszerűségnek, törvényhálózatnak) az életerők fokozására is képes *felszínen-átsejlesztését*. Ezt érzi viszonylag állandóan, ellentmondó látsza-

tok ellenére mindmáig szóloán érvényesnek, akár éppen „időszerű”-nek is.

Bár ha közelebbi körvonalazására már nem tesz is kísérletet hivatkozott nagyességében.

Bizonyos vonatkozásokban persze valóban aligha fér kétség ahhoz, hogy korábbi felfogásokhoz képest a *szép* fogalma olyan irányú átalakuláson ment át, amelyet „dicsősége teljében” való létezéséhez képest leértékelődésnek vagy éppen válságosnak is lehet nevezni. Abszolútum voltában, Legfőbb Princípiummal összekapcsoltan, isteni jellegében – ahogy erre Heller Ágnes rámutat – valóban nem keresi már az újabb idők filozófusa. Az viszont már kétséges, hogy ebben az átalakulásban okvetlenül „tévutakra sikkást” kell-e látnunk. Nem lenne-e indokoltabb azzal próbálkozunk, hogy egyszerűen *realisabb szférákban*, valóságos összefüggések hálózatában keressük a helyét? A létező dolgok egy részének *lényegi tulajdonságaiban fölismerhető* minőségnek ítélve a szépet, ezek – emberi produktumok vagy természeti jelenségek – látványának vagy hangzásának a milyenségét jellemezve ezzel a minősítéssel? (Más szóval a szépből való „részesedésük” tételezése helyett „széppé lettségüket” értékelve.)

Igazságtalanság lenne azzal vádolni a könyv szerzőjét, hogy sehol nem tesz kísérletet ilyesfajta „alább szállítva megörzés”-re. Mikor – Freud nyomdokait követve – a szép erotikusságáról szól – és viszonylag jelentős teret szentel ilyen vizsgálódásainak –, akkor is így jár el. Csakhogy az már megint eléggé vitatható, hogy mennyi ennek a felfogásnak a jogosultsága, hiszen érdekes *benyomások* továbbadásánál általánosabb érvényű, *bizonyító* gondolat kifejtést már nem nagyon kapunk tőle ebben az irányban. Ki tagadná, hogy *van* erotikus vonzerejű szépség? De vajon azok a filozófusok, akik az égből csillagjárásaiban, vagy éppen a gömb minden oldalról egyaránt megmutatkozó zárt tökéletességében látták a szépet, mind teljesen téves irányban indultak volna el? (Vagy pedig még az is erotikus lenne, amikor József Attilánál „szép embertelenség”-ében „tündöklök, mint a gondolat maga / a téli éjszaka”?) És ha egyszer egy ítélezési alapul szolgáló „értékorientációs kategóriapár”-nak az *egyik* tényezőjét adná az erotikusnak mondható szépség, akkor mivel lenne jellemezhető a vele mintegy szemben elhelyezkedő „*másik*”? Erotikátlansággal, vagy ta-

lán éppen valamiféle erotikai taszítóerővel? Ilyen kérdésföltevéseket már Heller Ágnes sem kockáztat meg. Sőt, szóba is hoz – korunk „poszt-metafizikai univerzum”-ában széjjeltekintve – olyan „lakóhelyeket”, „ahol a szép még mindig megtalálható”: az erotika szféráin részben túl „a bátorságot, ... a szeretetet, a természetet, a művészetet..., az emberi jellemet és végül a szentet” is.

Ha ezeknek a területeknek a határozottabb körvonalazásáig már nem jut is el fejtegetései során.

Hatalmas ismeretanyaggal végzi gondolati műveleteit, magabiztos könnyedséggel. Ez utóbbi néha talán könnyelművé is teszi. Csapongásra is hajlik, ki-kihagy egy-egy logikai lépést, esetleg bizonyítottnak tüntet föl egy-egy gondolatébresztő, elfogadásra azonban nem okvetlenül indító kijelentést, egy-egy metaforáját talán túlságosan is megszereti.

Mindez a legkevésbé sem jelenti azt, mint ha választott tárgyát a maga egészében ne venné nagyon is komolyan. Annak lehetőségeit mérlegelve is: mennyi lehetőség maradt korunkban a szépség – e mindmáig nem megnyugtatóan definiált, mégis létezőnek tekintett minőség – számára. Schillerről szólva is azt emeli ki leginkább esztétikai munkásságából, „hogy elsőként látta meg az egyik legvégső rémálmot: egy szépség nélküli világot. És végiggondolva elrémült.” Ettől a rémálomtól szabadulni akarván érzi Heller indokoltnak, hogy minél többet vegyen figyelembe olyan írásművekből, amelyek keresik a szép lehetséges pozícióit: ezért figyel föl a késői Adorno munkásságában is a szépség felé fordulás mozzanataira. Ezért fogalmaz olyan fikatív olvasói hozzászólást is, amelyik a véres, klasszikusan kiegyensúlyozottnak aligha minősíthető shakespeare-i világban is meg tudja látni azt, ami benne szépnek mondható: „Hamlet és Horatio barátsága abszolút szép, otthonosan ismerős” egy „borzongatóan idegen” világban. Ott-hont teremteni a „borzongató idegenség” közepette, és hagyni, hogy az *otthon* is és *idegenség* is legyen – ebből szépség, modern szépség, „csak azért is” szépség, igazság ragyog... Nincs (ti. itt) más szépség, mint a halott hős és az élő mesélő barátsága, a mesélőé, aki feltámasztja a halottat; a mesélőé, akitől megtudjuk, hogy története végeztével a halált választja. Ez szép. *A borzongatóan idegen fölötti pillanatnyi győzelem az, ami szép...*”

Alighanem sokban különbözik az így megjelenő szépség attól, amelyet Goethe *Faust*jának cselekményéből érez Heller a maga gondolataihoz kiemelendőnek – szemléltetésül – Mefisztóval kötött szerződésének szavaiból: „Ha így szólnék a pillanatok: / oly szép vagy! Állj, maradj velem!” Ebben a szövegösszefüggésben „a beteljesedés, a „boldogság és a megváltás” élményeitől áthatott *kivételesen gazdag* pillanatról van szó. A Gadamertől idézett sorok ennél mindenképpen gyakrabban megvalósuló állapotokról, érintettségekről szólnak, világunkkal való kapcsolatteremtéseinknek ennél gyakoribb előfordulási formáiról, illetve ilyeneknek a kísérőjelenségeiről. Nem zárnak ki egy olyan értelmezhetőséget sem, mely szerint – részben az emberi lényeghez tartozó többre törekvés jegyében kialakított, részben a lényegkiemelést célzó absztrakció jegyében fölismert – szabadság és rend egymást végző soron ki nem záró eszméi, irányulásai, illetve jellegzetességei lesznek közvetett módon érzékelhetőkké a szép érzetét keltő jelenségekben: szabad elrendeződések – „ép rend”-ek – lehetőségeinek sejtetése válik gyönyörködtetővé.

A művészet egészének mint olyannak „a szépség” trónusára emelését minden bizonnyal jogosan mutatja *A szép fogalmáról* szóló könyv régen meghaladottnak. A szépségnek a művészetek trónusára ültetése sem lenne indokoltabb. Aligha kisebb ugyanakkor annak a jogosultsága, hogy mégis már-már szenvedélyesen kutatja a könyv írója a szép mindmáig lehetséges, vagy éppen szükséges *helyét* a művészetek széles területein. A szép-rút ellentétében valóban „értékorientációs kategóriapár” ismerhető föl, márpedig – nyíltabb vagy rejtettebb formában – minden esetben emberi *értékrendek* épülnek be a művészi alkotásokba. Ezek azután meg is erősíthetik befogadóikat korábban kialakított saját értékrendjükben, de módosíthatják, vagy akár megsemmisítésükig menően provokálhatják is azokat. Nem véletlen, mit éreznek az alkotók témaválasztásra érdemesnek és mit nem, mit az előbbin belül kiemelendőnek és mit a háttérbe vagy az érdeklődés peremvidékére szorítandónak, mit megrendítőnek és mit nevelésesnek, mit eszményinek és mit abszurdnak, mit vonzóznak és mit visszataszítóznak: ez éppúgy benne van a dalaikban, mint a festményeikben, szobraikban vagy regényeikben. Színek, szavak, zenei hangok és plasztikai eljárások megválasztásában, képek, dallamívek,

mondatok, cselekményelemek és megfogalmazott gondolatok elrendezésében. Nem mindegy ezért, hogy *vannak-e* ezeken a rendszereken kívül kitüntetett pontok, s ha igen: *milyenek* azok. Keresnek-e ilyeneket egy-egy kor művészei és ha igen: merrefelé. Aligha vonható kétségbe, hogy kellő technika nélkül lehetetlen jelentős művészi produktumokat létrehozni; bizonyára még a naiv művészeteknek is megvannak az elsajátítást követelő technikai eljárásaik. De bármilyen kevéssé mutatkozzék is divatosnak napjainkban a technikán túlmenő kutatás, ennek a teljes kiszorítása ijesztő eredményre vezethetne – különösen akkor, ha egy ilyen átrendeződésnek az árnyéka magukra a művészetekre is rávetülne. A schilleri szorongás ma sem alaptalan.

Föltehető, hogy ha kiiktatnánk lényegi értékelési szempontjaink közül a szépre irányulás vizsgálatát – az emberlét alapfeltételeinek biztosításához szükséges értékek meglétének vagy hiányának a kérdéskörét – akkor a művészetek fölszámolásának folyamata előtt is kaput nyitnánk.

Kár lenne érte.

A szép fogalmáról szóló új könyv számos ponton ad lehetőséget a bírálatra, vitára, nem méltatlan azonban tárgyának súlyához. Megérdemli ezért, hogy odafigyeljünk rá.

ÉRTÉKÍTÉLETEK, ÉRTÉKRENDSZEREK KIFEJEZŐDÉSEI A MŰALKOTÁSOKBAN

Ismerjük Petőfi vers-kettősét, mely „a kutyák” és „a farkasok” hangjának megszólaltatására vállalkozik. A „süvöltő” zivatar és a hó szakadásának érzékeltetése a két verspár-részben azonos nyelvi anyagban, azonos szerepet betöltve van jelen, mintegy a szereplőket kemény próbára tevő környezeti tényező minőségében. A *kutyák dala* is egyértelműen negatívumokként veszi őket számba, más negatívumoknak (ostorcsapásoknak) az együttesében, mégis olyan mérlegelésben, amely ezeknél nagyobb súlyúnak érzékelteti az egzisztenciális kiszolgáltatottságot. A *farkasok dala* a már említett negatívumok számbavételén túlmenően ezeknek az előbbieknél részletesebb és intenzívebb érzékeltetésére is vállalkozik („Itt kívül a hideg, / Az éhség ott belül, / E kettős üldözőnk / Kínoz kegyetlenül”; illetve „Átlőve oldalunk, / Részünk minden nyomor”). Ugyanakkor – közvetett módon a vers-páros első tagjához viszonyítva, annak ellenében – végső esetben elfogadhatónak mondja a negatívumokat – abban az esetben, ha ide vezető döntését egy fontosabbnak tekinthető értéknek: a szabadságnak a megőrzése tette (teszi) szükségessé.

Az elmondottak megállapítása semmi nehézséget nem okoz, még csak vitát sem kínál. (A „fáj” vitán felül negatívumot jelöl, az „ebcsont beforr” végső soron ugyanakkor megnyugtat, a „gondunk nincs” hasonlóképpen, míg az „éhség”, a „fázunk”, az „átlőve” megintcsak súlyos negatívumokra utal – a „szabadok vagyunk!” felkiáltás elhangzásáig terjedően.)

Maga a két versből (két versfélből) összetevődő részleges szimmetria bizonyos mértékig egyensúlyi helyzetet teremt. Ugyanakkor hajlamosak vagyunk arra, hogy a két, egymással ellentétes szemléletnek testet adó szövegrészek a második darabját tekint-

sük nagyobb súlyúnak – akár olyan mértékben, hogy rejtetten, indirekt módon az első rész (*A kutyák dala*) soraiban is ott érezzük – gúnyt érezve-érezkeltetve bennük – ennek erkölcsi felfogását.

De biztos-e, hogy igazunk van? (Már ti. azoknak, akik így érznek.)

Aki csak egy kicsit is ismeri a szerzőnek, Petőfi Sándornak az életét és szóbeli vagy írásos megnyilatkozásait, annak a számára ez persze nem lehet kétséges. Csakhogy ez a vizsgált szövegen egyértelműen *kívüli*, az értelmezés folyamatában inkább csak afféle mankóként használható tényező. Elvileg bármiféle akadály nélkül föltehető, hogy a szóban forgó verssorokra mint ismeretlen szerzőtől valóra talál valaki rá, és bármiféle más külső támpont nélkül kell ezeket valamiért értelmeznie. Ebben az esetben azt kell látnia, hogy a „maradék” (a „mienk a maradék” mondatból) ugyan nem tartozik azon dolgok közé, amelyeket általában pozitív értéktársítások kísérik, valójában erőteljes és általánosnak mondható viszolygást mégis csak a „S mi nyaljuk boldogan / Kegyelmes lábait!” vált ki belőlünk. Vele szemben ugyan ott van az általánosan pozitív értéként számon tartott „szabadok vagyunk!” örömteli kiáltása, annak a kijelentése azonban, hogy ezt mindig és minden (normálisnak tekinthető) olvasó ténylegesen és ugyanúgy evidenciaként fogadta volna, mint annak idején a sorokat leíró romantikus ifjú, már erősen kockázatos lépés lenne. Hiszen mondhatni testközelből tapasztalhattuk, hogy évtizedeken át az elnyomóikat illő respektussal – és természetesen „hálásan” – köszöntők sokasága választott inkább valami langyos jólét-féleséget, mintsem hogy – végső soron a szabadság igenlésének a jegyében – legalább az *elnyomás elnyomásnak nevezésére* vállalkozott volna. (Megléhetősen paradox módon *kényszerűségből* – például hivatalos iskolai elvárásoknak eleget téve – hazudva egyik legfőbb értékének a *szabadságot*. – Legalábbis egyetlen olyan esetről sem hallottam, hogy valaki vállalkozott volna annak a kimondására, hogy hangosan megfogalmazza: „legalább mondjuk ki, hogy számunkra már bizony értékesebbnek mutatkozik a farkasokénál a kutyák dala...”)

Az értékelések nagyon is különbözők tudnak lenni.

Nem-fiktív példák is bőségesen adnak ennek vizsgálatához anyagot, csak az mondható ritkaságnak, hogy ezek éppenséggel szembeötlőknek mondhatók.

Ahol nincsen villanylámpa,
gyujtsd a burzsit fáklyalángra,
ahol nincsen hús a babban,
füstölt burzsuj főjön abban,
ugy biz, édes cimborám!

A szerző ebben az esetben is jól ismert lírikus, akinek az élet-ről is, a munkásságáról is sokat tudhatunk. Itt mégsincs szükségünk arra, hogy vizsgálatunk kedvéért ismeretlennek tételezzünk valami ismertet, ugyanis viszonylagos tájékozottságunk ellenére sem vagyunk ezúttal abban a helyzetben, melyben olyasfajta biz-tonsággal olvashatnánk végig a verset, amilyennel az előbbiek-ben tehattük. (Tehát föltételezve, hogy a „beszélő” a kutyák „ne-vében” gúnyosan szól, a farkasok esetében ezzel szemben empá-tiával – ezt követően pedig a befogadó az ebben foglalt értékítéletet adja majd egyéni „hangszerelésben” tovább.) Bizonytalanságunk a József Attila-vers esetében ugyanis elejétől a végéig megmarad-hat: a *Szabados dal* 1927-ben, Párizsban papírra vetett sorai nagy-jából egyaránt olvashatók az abszurd értékrendet *képviselők*nek és ezek *kigúnyolói*nak a nevében szólókként: erre vonatkozóan a külső ismeretek is meghagyják itt a kettős értelmezés lehetősé-gét. Hiszen abszurd anarchisztikusságával rokon jegyek a vers szerzőjének életművében helyyel-közzel másutt is megjelennek – pl. „a feje a néninek / éppen jó lesz pemzlinek” – a dühös abszur-ditás-érzésnek ez a *mértéke* azonban kivételes, ezért már inkább röhejes önparódiaként, mint amennyire „komoly” hangvétellel való olvasásra késztetnek. Ennek ellentmondó érvek is adódnak azonban. (Értékes monográfiájában Szabolcsi Miklós ezeknek nem mindegyikét veszi számításba.)¹

¹ Vö. még a kritikai kiadás jegyzetében foglaltakkal: J. A. Ö. v. 1. Sajtó alá rendezte Stoll Béla. 1984, 480, és Szabolcsi Miklós: *Érik a fény*. 1977, 614–619. (Az itt megfogalmazottak további vitára adnak lehetőséget.) Egyéb-ként alacsonyabb szintű, részben mégis azonos jellegű példaként említhe-tek egy másikat is: egy anonim falfeliratot 1957 tavaszáról: „Huligánok

Alkalmi politikai nézetektől immár független példaként Vajda János egyik különös alkotása kínálkozik kiválasztott szempontunk szerinti vizsgálatra. Az *Alfréd regénye* c., nagyjából a verses regény műfajába illeszkedő, ugyanakkor egészen különös látomásokat is fontos szerephez juttató munkáról különösebb nehézségek nélkül is megállapítható, hogy olyan lírikus nyilatkozik meg benne, aki részben még erősen a romantika hatása alatt áll, részben azonban már túljutott ezen a stílusirányzaton, úgy, hogy már gunyoros józansággal tekint ennek némely színpadias „nagyjelenetére”. (Gondolhatunk ezzel kapcsolatban például a – helyzetéből adódóan az átlagosnál nagyobb súlyú – záróaktusra, melyben az epekedőn térdre boruló hős hirtelen a „Most már kvittek vagyunk, madame” hűvös tárgyilagosságával zárja le szerepalkításainak sorát, és gyakorlatiasan leveri térdéről a port. A költemény előző soraiban, az elidegenítő hatástényezők nélkül színre vitt szerelmi vallomásban még az ilyen „típusú” megnyilvánulások jogosságát, empátiára érdemességét elbeszélő látszik megnyilatkozni, ám azt átmenet nélkül követi Alfréd „gunyorosra váltásának” prózai szcénája, mely már a romantikus vallomásoktól megcsömörlött antihóstit állítja a középpontba – megintcsak anélkül, hogy elidegenítő-távolító mozzanatokot iktatna közbe.) „Fehérek voltak vállai” – olvastuk a rajongó szerelem szavait a hölgy külsejének leírásában –, „mint a Kordillerák hava”, egészült ki a leírás ugyanebben a felfogásban még egy tetszetős hasonlattal is. Az általános értékrendekben ugyancsak pozitív helyet elfoglaló tényezők megnevezése (a hófehér vállak mellett a magasba törő csúcsok tiszta havát felidéző szavakkal, melyek egyszersmind kellemes akusztikájú szövegben kapcsolódnak egy-

reszkesetek! / Kipusztítunk benneteket, / Fussatok el mind nyugatra, / Mert felhúznak lámpavasra / Véretekől lesz az sáros, / Soká éljen Kádár János!” Hogy valamelyik ügybuzgó munkásőr választotta-e pártos önkifejezésének eszközeként ezt a hat sort, vagy éppen az elvtársak „forradalmi” megnyilatkozásait akarta valaki kigúnyolni azzal, hogy megpróbált rálicitálni a „beszédmódjukra”, azt ugyancsak nehéz lenne eldönteni. – Visszatérve a költészet területére, (de még megmaradva a napi politikánál): a „Deák Ferenc – megélünk mi / Kend nélkül, / Kívánjuk a szabadságot / Rend nélkül!” négy sorában is lehetne a puszta szöveg alapján szélsőliberális megnyilatkozásra gyanakodni, csak Arany nézeteinek ismeretében tudjuk tisztázni, hogy ennek éppen az ellenkezőjéről van szó.

máshoz) váratlanul adja át a teret *valami egészen másnak*: a „S a többi és a többi”-nek. Más szóval: egy értékhiányt kifejező, amellett vonzó nyelvi formáltságnak is híjával levő szövegrésznek. A határhelyzetben való ingadozás ilyen módon a maga egészében egyértelmű, azt viszont, hogy *pontosabban* hol is húzódnak ebben a Vajda-műben a szemléletváltások közti határok, már itt sem lehet megnyugtató mértékben megállapítani. (Paradox módon ebben a műben épp ez a bizonytalanság a legbiztosabb tényező.) Hiszen az is elképzelhető, hogy már a női vállaknak égbe magasló hegyekhez hasonlítása is banalitásnak minősült az író-olvasó „fülek” számára a XIX. század második felében, tehát ennek a szövegrésznek a szerzői fogalmazáshoz hű előadása is (befogadásának átélés-mozzanatát tekintve) magában kell, hogy fogadjon valamennyi túljátszottságot, érzékelhetően kiüresedett patetikus-ságot. A szövegnek azok a részei, amelyekben a kor (és a későbbi évtizedek) kritikusi erőteljes, egyénien modern látomásfestéseket köszöntöttek, nagyobb részét elfogadhatóak egy, a romantikus-ságot végleteiben is igenlő értékrend megnyilatkozásainak a minőségében, ugyanakkor viszont azok a részletek, amelyekben az ördög egy bélpoklos kályhafűtőnek az alakjában jelenik meg, a kozmikus erők által elpusztított Föld-lakók tepsiben leégett sügereként hevernek szanaszéjjel, a szerelmi bosszúállás indulataitól fűtött hős pedig a Váci utcában oda-vissza mentében kaszálja a városi népet (egy nyikorgó csontvázról szerzett alkalmatossággal) a maguk ordenáré rémségeinek a halmozásával olyanok, hogy századunk rémregényeken és szellemvasutakon is edzett olvasójának már legföljebb ügyel-bajjal sikerül elfojtania feltörni készülő nevetését. Mindebből adódóan nem is meglepő, hogy a mű kritikai-irodalomtörténeti fogadtatása meglehetősen vegyesnek (volt) mondható. Az is logikus, hogy ezen a vegyességen belül olyan föltevés is megfogalmazódik – bár sem bizonyítani, sem cáfolni nem lehet –, hogy az esetek egy részében *maga az író is* ingadozott sorainak értelmezése tekintetében. (Következésképp az is elképzelhető, hogy nyelvi anyagából mindenütt a kínáló pátoszt, az ünnepélyességet, a rettenet és a felfokozott gyönyör kifejezéseit élte át nagy intenzitással – és ismételten lazuló ízlésfegyelemmel –, de az sincs kizárva, hogy már kezdettől fogva a leírtakban rejlő hamisság-lehetőségeket parodizálta. Csak a még

elfogadhatónak érzett mértéket meghaladó *túlhajtásokkal* keltve groteszk hatást.² Ugyanis a túlhajtások – ismert módon – eredeti irányukkal ellentétes hatásokat képesek kiváltani. Csakhogy míg bizonyos értékek egy nagyjában-egészében elfogadott képzeletbeli táblázat alapján minősülnek pozitívaknak,³ addig azok a határok, amelyekben „innen és túl” száznyolcvan fokos fordulattal visszajukra minősülhetnek át, már mondhatni mereven egyed-, sőt alkalomfüggőek.

Pontosabban fogalmazva: az alkotója által létrehozott, a tőle el nem szakadt (például általa felolvasásra kerülő irodalmi) műben egyértelműen alkotójának az értékrendje érvényesül. Az már további kérdés, hogy a szöveg „el tudja-e viselni”, hogy egy másfajta értékrendnek a szellemében kerüljön újra-, illetve átfogalmazásra. („Elviselés”-en azt érve, hogy a mű főbb részei a más-ként értelmezett – például más hangszínnel felolvasott – változatban is funkcionális egészeknek a részeként tudnak-e létezni, érvényesülni.⁴

² Vö: T. A. „Vajda János *Alfréd regénye* című műve és a magyar romantika néhány problémája”. *Acta Litteraria*, Szeged, 1965. In: *Értékteremtők nyomában*. Debrecen, 1994, 222–231.

³ Egyetemesen érvényes értékrendről nem indokolt szólni: az *értékapriorizmus*nál meggyőzőbb érvek szólnak egyfajta *értékempirizmus* mellett – vö: VERES András: „Irodalomértelmezés és értékorientáció”. In: *A strukturalizmus után*. Szerk. Szili József, 1992, 242–243. – De például egy 20-25 fok körüli hőmérséklet-tartomány, egy nem oxigénhiányos, tiszta levegő, egy ép, nem mocskolt elemekből összetevődő környezet, illetve az egészségesen arányos testalkat, a bátorság, az ügyesség, valamiféle értelmesség, szavahihetőség és segítőkészség a *nagyjából általánosan elfogadott – nem okvetlenül rangsorba állítást igénylő!* – pozitív értéktényezők közé számítható, mint ahogy vannak *általában kellemesekként* elfogadott színek, illatok, ízek és alakok is. (Ellentétek is nagyjából hasonló érvénnyel jelölhetők ki.) *Ezek megléte nélkül egyszerűen nem volna lehetőségünk közölhető értékűletek megfogalmazására*, hiszen ha ilyesmire vállalkozunk, *elkerülhetlenül ezekhez és ezek kombinációihoz viszonyítunk*.

⁴ Az átértékelődéseknek különböző változatai lehetnek. Illyés írja le, hogy erkölcsi-politikai értékrendjének tizenkilenc végi felbolydulásában – amelyet egy családon belüli lakodalom történései és elfogyasztott italai még csak fokoztak – sűrű ködben hazafelé ballagó társai oldalán maga is tele tudóval énekelte egy giccsesen érzelmes slágernek a refrénjét. „A meglevőnek a legtorzabb s egyben legarctorzitóbb elutasítása az önszennyezés volt: A giccsnek, a bömbölő hazugságnak az ajkunkra vétele, ez a »lássuk, uram isten, mire megyünk ketten«, indulatú vállalása. A mártíron a bohócruha azért, hogy mégis kitörhessen a jaj... Együtt fújtam unokatestvéreimmel:

Láthattuk, hogy nem kizárólag a megfogalmazott kijelentések vagy felszólítások igazságtartalmát, illetve lehetséges realizálását tekintve vetődhet föl egy *igenlés- vagy gúnyoló elutasítás*-alternatíva; a megnyilatkozás módjának másfajta minősítése is bizonytalanságban hagyhatja az olvasót, s nem kizárólag a pátosz elfogadása vagy elutasítása alternatívájának az esetében kell dönteni. „Arculcsapásban a pusztai harminc-harmincöt éves koráig részeseül. Azután rendszerint csak hátulról kap a tarkóra vagy a nyakba, de leginkább csak egyet. Ha a helyzet úgy hozná, hogy mégis előlről kell leadni neki, a jártas szakértők szerint az gyors és lefegyverző legyen, határozott és befejező, mint a mondat után a pont, hogy mire az illető magához tér, már túl is essék rajta, fellebbezhetetlennek érezze. Az öregekkel szemben az ember lehetőleg módjával folyamodik a közvetlen fegyverkezéshez.” Ebben a *Puszták népéből* kiemelt szövegrészben ott mutatkozik egyfajta ambivalencia, hogy a konvencionálisan érzelem- és indulatmentesnek mutatkozó megfogalmazás – hiszen egyetlen felkiáltójel sincs például az egész szövegben, amellet hiányoznak belőle a jellegzetesen érzelm kifejező szavak, s írójuk láthatólag jelentős mértékben használja föl a gazdatisztektől hallott, az ő szemléletük által formált mondatokat – *valóban* érzelem- és indulatmentes-e, vagy pedig ez csak a felszín, mely *leplezi* a csak az íróban feszülő felháborodás és döbbenet energiáit. Itt – a patetikus Vajda-szövegtől eltérően – épp a szikárság, a visszafogottság mutatkozik nagyon is kérdésesnek. Az olvasónak a lélek rezdüléseire fogékony jelzőrendszere fölfogja a rejtett információkat, ezek *intenzitásának* a fölbecsüléséhez és értelmezéséhez azonban megkívánható, vagy éppen szükséges is, hogy segítségül hívhatók legyenek olyan „külső” tényezők, amelyek az életmű más részleteit, írójuk értékrendjét meg tudják világítani.

Csakhogy nem lehet mindig olyan, nagyjából közösnek mondható alapra számítani, amilyen itt például a mások sorsáért is felelősséget vállalni tudó, ép erkölcsi érzék. Jókai *Az aranyem-*

Egy rongy van, egy rongy a szívem helyén, / egy rongy, mely nem érez és nem is dobog, / úgy érzem, nemsoká meg is halok. Fülön csipni a giccset – egyik műfogása lett a már közelebbi szürrealizmusnak. Csakhogy unokatestvéreim másképp énekeltek (ezúttal is) ugyanazt, amit én. Míképp? Igen, a lelküket adták abba a vásári giccsebe.” (*Beatrice apródjai*. 1979, 118–119.)

berében az önmagával és környezetének egy részével is meghasonlott főhős hosszabb időre félrevonul az emberektől, magányában pedig gyakran tanulmányozza, nézi látcsövével a csillagos eget. Az öngyilkossági tervekkel is foglalkozó férfi gondolatai és érzelmei – közvetett módon – abban a szövegrészben nyernek megfogalmazást, amely szerint hosszsan szemlélte „a nagy égi talányt, a változatlan holdat, mely a távcsövön mint egy fénylő lávadarab tűnik elő, szétsugárzó hegygerinceivel, mély körszicláival, fényes mezőivel és sötét árnyaival. Egy egész világ, amelyen semmi sincs! Csak azoknak a lelkei, akik erőszakkal eldobták maguktól a testet, hogy ne legyen rajtuk semmi (...) Ott nem bántja őket semmi, nem fáj nekik, nem gyönyör nekik semmi, nincs nyereség, nincs veszteség semmi; ott nincs hang, nincs lég, nincs víz, nincs vihar, nincs élő állat, nincs harc, nincs csók, nincs szívverés, nincs halál – csak a semmi az, ami van, és tán az emlékezet?” Egészen odáig nem érvényesül itt határozottabb formában olyan értékrend, amely megszabná: milyen (képzelt vagy tényleges) hangszínnel realizálható adekvát módon ez a szövegrész, amíg el nem jutunk a hirtelen váltásig, az ez „rettenetesebb volna a pokolnál!” felkiáltásig. Mert az élet igénylése ugyan az emberi alapsajátságok közt tartható számon, de elutasításáról sem mondható ki egyértelműen ennek az ellentéte, s különös mértékben volt ez így az érzékenység íróinál, művészeinél. Az élet örök megújulásának, a benne foglalt gazdag sokszínűségnek világából a csöndes magányba vonulás pedig, amely az öngyilkosság enyhébb változataként még gyakoribb, legalábbis az ide *vágyódásnak* a formájában – „Áldott Magánosság, jövell!” – új alakot nyer a század második felében megjelent Nirvána-kultuszban. (Megjelenik majd még például Babits *Sírversésében* is.) Hogy a regény mondataiból előrajzoló Hold-kép nagyobb mértékben *vonzza-e* Timár Mihályt (és az elbeszélőt), mint amennyire *visszariasztja*, annak kérdése tehát egy ideig eldöntetlenül marad.⁵ *Visszamenőleg* pedig az idézet vé-

⁵ Némiképp WEŐRES *Medeiájának* egyik részletéhez hasonlóan. (A 3. rész 52-től 59-ig terjedő soraiban: „...teljes sötét, mely árnytalan, / óriási fekete vak csillag süt tűztelen, / se-van se nincs, hiány hiánya hiánytalan / minden lényvel zsúfolt otthon, mely néptelen, / nincs étel-ital, se köntös, mégis kintalan, / nem tép haj és gyász férgé, mégis örömtelen, / nem cseng kacagás ezüstje, mégis bútalan, / véget nem érő habgyűrűk sora jeltelen”.)

gén megfogalmazódó elutasítás nem semmisíti meg teljesen a szavakban kifejezett vonzalmat, és elvileg nyugodtan elképzelhető akár egy olyan szövegváltozat is, melynek végéről elmarad ez a záró mondat. Ambivalenciákat hagyó szövegrészek egyáltalában nem ritka tényezői az irodalmi alkotásoknak. Miközben magának az értékelésnek a mozzanatai mondhatni *mindig jelen vannak* bennük.

Ahogy Bahtyin is fogalmaz: az irodalmi szöveg vizsgálatakor a pusztán nyelvészeti megközelítés nem jut el „a szó teljes értelméig”, mivel „a költői mű a kimondatlan (...) értékelések hatalmas kondenzátora (...) A költő (...) hallgatóságának rokon- vagy ellenszenvével operál”.⁶

Szerinte valójában minden egyes szó hordoz magában értékelést, értékhangsúlyt, „az irodalmi mű valamennyi nyelvi eleme... értékvonatkozást tartalmaz”, „Minden megnyilatkozásban elsődleges az értékorientáció”. „Valószínű, hogy a költőzseninél a fogalmak nem csupán fogalmak, hanem olyan dolgok, melyek az ő számára szim- vagy antipatikusak. Így aztán a képzeteket ő ebből a szempontból hagyja létrejönni és társulni” – fogalmaz József Attila.⁷ Az emberi tevékenységek értékekhez igazodásáról ír pszichológusok, etológusok véleményével egybehangzóan – általánosabb vonatkozásban is H. E. Hass,⁸ „a legkülönbözőbb fajtájú értékek és értékfogalmak szavatossági próbájaként funkcionálás”-ról fogalmaz meg gondolatokat R. Ingarden.⁹

Egyfelől tehát úgyszólván¹⁰ minden egyes szónak a felhasználá-

⁶ „A tartalom, az anyag és a forma a verbális művészetben” – In: *A szó az életben és a költészetben*. 1985, 33–34.

⁷ *A beszéd és a valóság*. 1986, 267–270. Idézi VERES András, i. m. még uo. 29. – József Attila levele József Jolánnak, 1926. okt. 15. In: *J. A. levelezése* 1976, 117.

⁸ H. E. HASS: *Literarische Wertung und Kulturgemeinschaft in literarischer Wertung*. Hrsg. Mecklenburg. Tübingen. 1977, 172.

⁹ *Literarische Wertung...* 64. Vö. még Mérei Ferenc: *Az értékorientációs elemzés néhány szociálpszichológiai premisszája*. Helikon, 1978, 270.

¹⁰ Ezt a megszorítást azért erősen hangsúlyozni kell. Nem elsősorban a nyilvánvalóan értékközömbös szófajokra való tekintettel, hanem a költői művekből kiemelt, korántsem jelentésszegény szavak, szókapcsolatok miatt is. Vajon pozitív vagy pedig negatív értékminősítést provokálna-e a – sok ezer hasonló közül találmomra kiemelt – „vércsék városa”, „penge hold” vagy mondjuk a „várás ablaknégyzöge”? (Weöres Sándor *Ablak az éjbe* című versének soraiból.)

lása értékítéletet hord magában, s korántsem csak a „jó” és a „rossz”, a „vonzó” és a „visszataszító”, a „fenséges” és a „szánalmas” (stb.) egyértelműen pozitív vagy egyértelműen negatív értékminősítést hordozó szavak ilyenek, hanem azok is, amelyek csak az adott tágabb összefüggésrendszerben elfoglalt helyüktől függően bizonyulnak pozitívnak vagy negatívnak. (Ilyenek például a „piros” és a „sápadt”, a „forró” és a „langyos”, a „lavaszi” és az „őszi”, a „hatalmas” és a „csöppnyi” szavak.) Másfelől viszont még az idézetekhez hasonló, vagy akár azoknál nagyobb terjedelmű szövegrészek is még nagyobb szövegrészek vagy szövegegészek alá rendelődnek. Például a Timár Mihály regénybeli alakjához kötődően idézett, átélt beszédnek is mondható félmonológban megfogalmazódó ítélet önmagában még semmiképpen nem azonosítható *Az aranyember* című regény egészéből kiolvasható értékítélettel. Ha ebben az esetben történetesen nem mutatkozik szembeszökőnek a különbség mértéke, világos, hogy az egy-egy szereplő szavaiból kiolvasható értékrend nem azonosítható a szereplők sokaságát bemutató, velük kapcsolatban rejtetten vagy nyíltan állást is foglaló elbeszélőnek az értékrendjével: csak egyik tényezőjét adhatja annak – hogy mennyire fontos tényezőjét, az már legnagyobbbrészt a regény egészének a szerkezetéből s ezen belül a szereplőnek a nagyobb egészben elfoglalt helyétől függ. (S ennek az értékfelfogásnak a tisztázásában csak szerény mértékben lehet az adott szövegen kívüli ismeretekre támaszkodni.)

Az esetek nem elhanyagolható százalékában az író a maga megnyilatkozásának egészével az olvasók által konvencionálisan elfogadott (elfogadottnak tételezett) értékítéletek nyílt megváltoztatására törekszik. „Hogy rettenetes, elhiszem, de így igaz” nyitja meg Szabó Lőrinc *Semmiért egészen* című versének sorait, olyan férfi-nő kapcsolatnak az elfogadása mellett érvelve, amelyet az első tekintet inkább csak „rettenetes”-nek minősítene. Ady a „Régen nem vagy, mert már régen nem látlak” könyörtelenül józan megfogalmazásával érvel amellet, hogy egy évek során át csodálatosnak mutakozó szerelmi kapcsolatnak is vége szakadhat, s ez a tény bárki másnak az ítéletével szemben is megköveteli a tudomásulvételt. József Attila a „mert mi lenne, mi történhetne, / ha mindig önmagunkba marna / az értelem iszonyú karma?” nehezen megválaszolható kérdésének a föltevésével érvel amellet,

hogy kegyetlen másokat megbántások és mások általi megbántások fölött is érdemes – talán éppen szükséges is – a megértés útjait egyengetni, Kosztolányi a lemenő nap sugaraitól bearanyozott lovas szobor császári modelljének, a filozófus Marcus Aureliusnak az alakját szólítja tanúságtételre a varázsos szellemű misztikával szemben, az „ez van, ez nincsen” kíméletlen szigorát hirdetve. És szaporíthatnánk a példákat, vég nélkül: versek, novellák vagy kisebb-nagyobb regények számbavételével. Nagyobb terjedelmű alkotásokban többnyire bonyolultabb, több „altényezőre” bontható értékrendszerek vonatkozásában.

Hol nyílt polémiákba bocsátkozva, mint az említett példák esetében, hol rejtettebben. Esetleg logikai érveket juttatva főszerephez, gyakran az *említett, nagyjában-egészében* általános értékrendekhez történő viszonyítás eszközeivel, empátiára, illetve elutasításra készítve, a nyelvi anyag megszerkesztését is az „érvelés” eszközéül használva. Akár filozófiai, akár erkölcsi, hitbéli, lélektani vagy társadalomszemléleti kérdésekben, akár csekélyebb súlyú tényezőknél a viszonylatában. Egy hangya mocorgására, falevél ledobására, fényugár betörésére vagy virág „elfáradására” való odafigyelés, színek, dallamtöredékek észrevése, hangulatoknak való magunkat átengedés „érdemessége” mellett. Weöres Sándor elénk festett színes képek bámulatos gazdagságával „érvel” *Az elveszett napernyő* soraiban amellet a felfogás mellett, hogy az elemeire bomolva korábbi létformáját elvesztő dekoratív használati cikk ebben a folyamatban valójában a teljesebb létegésznek lesz a korábbinál szerveesebb részévé – a látott praktikus és dekoratív tényezők pusztulásánál fontosabb értékkel lesz gazdagabbá. Illyés az igenlés és tagadás alapszavát zárókő-helyzetbe állítva teszi őket a tevéleges létigenlés egyetemes értékeinek jelképeivé („Mert ők az Igen és Nem / a mindenségben, a végtelen határán / a kapubálvány”), Ottlik Géza külső cselekményelemeket és belső monológok változatait felhasználva érvel egy újszerű magatartásforma kialakítása mellett. Egymástól végletesen eltérő értékítéletek nyernek így megfogalmazást: majd újak jelennek meg a maguk vonzerejével, régiekkel szembesülve, majd régebbiek nyernek megerősítést.

Mert hiszen ez sem ritkán fordul elő.

Hogy valamilyen „különös hírmondó”-ként – mint az idősödő Babits költői alakmása – „nagy hírként kiáltja, amit mindenki tud” – vagy ami legalábbis tudottnak föltételezhető. Hagyományos, de elfeledett – vagy erőtlenné koptatott – értékítéletek *meg-erősítése* (új energiákkal feltöltése) is szülhet jó verset éppúgy, mint jó regényt. Csak persze a világ dolgairól régibb időkben formálódott vélemények ilyenkor is újabb értékvonatkozásokkal gazdagítottan nyernek megfogalmazást. (Ahogy fordítva is megtörténhet: régről ismert részértékitéletek együtteséből alakul ki valamilyen új alap-értékitélet.) Vörösmarty *Szózata* elsősorban a „rendületlenül” parancsának kimondásával és indokolásával gyarapítja a haza melletti elkötelezettség századok óta ismert gondolatát, *Ősz és tavasz közöttjének* soraiban viszont Babits egyre a „meg kell halni” ősrégi közhelyét variálja – „csak” éppen a részletek gazdag sokféleségebe, ezek változatos elrendeződéseinek fénytöréseibe-színárnyalataiba helyezésükkel adva újat. A döntően újszerű értékrendek alakítására irányuló és az inkább régiek őrzésére, ezek megszilárdítására törekvő alkotások mellett a leggyakrabban minden bizonnyal a kettő közti átmenetekkel találkozhatunk. Vagy melyik „típusba” is lehetne besorolni például a *Szeptemberi áhitatot* és az *Ódát*, Weöres *Salve Regináját* és Illyés *Ifjúságát*, Krúdy *Hét bagolyát* vagy Mészöly *Filmjét*? A radikálisan új értékeknek testet adók közé föltehetően éppoly kevéssé illenének be (sokadmagukkal), mint amennyire a jellegzetesen „régí mód, régí szavak, régí oltár” oldalán tanúskodók hasonlóképpen rangos együttesébe.

Elfogultság árán lehetne csak arról szólni, hogy *minden* egyes műalkotásnak éppen értékítéletek meg- vagy újrafogalmazása adja a lényegét. Azt a gondolatot azonban, hogy „az értékorientáló képességben kell látnunk az irodalom (...) esztétikai hatásának egyik alapját,¹¹ alighanem érdemes lenne végiggondolni. Semmiképpen sem korlátozva ugyanakkor vizsgálódásainkat szociológiai jellegű szempontokra. Mit tart a művészetek valamelyikén tevékenykedő alkotó – köztük elsősorban a közlésre a leghatározottabb formákban képes író – gyönyörködésre és mit elborzadásra érdemesnek, mit izgalmasnak és mit álmosítóknak, mit tisztele-

¹¹ VERES... i. m. 275. (Kiemelés tőle, T. A.)

tet parancsolónak és mit embertelenül ridegnek, mit kacagtatónak és mit sírnivalónak, mit bölcsnek és mit ostobának, mit bájosnak és mit idétlennek, mit fönségesnek és mit otrombának, mit őrült eszmerajongásnak és mit szégyenletes megalkuvásnak, mit kíméletlen igazmondásnak és mit cinizmusnak, mit szépnek és mit giccsesnek: ezek a kérdések, sok más között, fontos helyet követelnek maguknak a művészi alkotások megítélésében.¹²

Alighanem nagyobb mértékben annál, amekkorában ezt újabb kritikáink számottevő részétől megkapják. Annak viszont, hogy ilyen részleges szempontváltásra sor kerülhessen, az volna az előfeltétele, hogy az irodalomtudomány műelméleti ága is több figyelmet fordítson az ilyen kérdésekben való eligazodás feladataira. Az értékek mégoly erős megrendülései¹³ sem adhatnak okot arra, hogy szem elől vesszük őket – inkább a keresésükre kell, hogy ösztönözzenek.

¹² Láthatjuk: az írásművek pusztá megértése sem valósulhat meg szerzőjük értékrendjében való nagyjából tájékozottság nélkül.

¹³ Vö. pl. M. SCHELER: *Vom Umsturz der Werte*. Bern, 1955.

ISMERT VERSRŐL – ELMÉLETI VONATKOZÁSBAN

Közel húsz évvel ezelőtt elemzést írtam Kosztolányi Dezső *Szeptemberi áhitatáról*, főként annak kimutatására törekedve: miért tekinthetjük azt remekműnek.¹ Bizonyára lehetne ebben a viszonylatban is bővíteni vagy igazítani az akkor megfogalmazottakat, esetleg igazukat is megkérdőjelezve, magam azonban nem ilyen irányban kívánok vele – ezúttal rövidebben – foglalkozni.

Némi röstelkedéssel kell ugyanakkor azt is kimondanom, hogy azért nem merőben új elméleti meggondolások felől közelíték hozzá, hanem olyan szempontokhoz igazodva, amilyenek más – tágabb – összefüggésekben már foglalkoztattak. De talán nem volt elegendő az a nyomaték, amellyel korábban szóltam róluk – bizonyára nem is kellő ügyességgel jártam el: akkor sem eléggé alkalmazkodva valamilyen „menő” irányzat sodrához. Talán azt gondolom, hogy ezúttal alkalmasabb eljárást sikerült találnom a korábbinál? Nem okvetlenül. Csak olyan megfontolásból indulva teszem mégis, hogy néha valamilyen gondolatnak az ismételt megfogalmazásával is érdemes lehet kísérletezni – némi különbség jogait sem kell minden esetben kétségbe vonni.

*

Szeptemberi reggel, fogj glóriádba,
ne hagyj, ne hagyj el, szeptemberi nap,

¹ Studia Litteraria, Debrecen, 1981. In: 'T. A.: *Értéktérmentők nyomában*. Debrecen, 1994, 74–86.

most, amikor úgy lángolsz, mint a fáklya
s szemedből az önkívület kicsap:
emelj magadhoz. Föl, föl még ez egyszer,
halál fölé, a régi romokon,
segíts nekem, szeptember, ne eressz el,
testvéri ősz, forrón égő rokon...

Jól ismertek a sorok, talán mégsem teljesen fölösleges lépésről lépésre haladva idézni különböző alegységeket alkotó együtteseket. Az itt kiemelt nyolcsoros indításról például láthatjuk, hogy miközben zavartalanul beilleszkednek saját koruknak – a XX. század harmincas éveinek – az alkotásai közé, egy egészen ősi típusnak az alapsajátságaival is rendelkeznek. (Csak közbevetőleg: de mi is tekinthető itt „a saját koruk”-nak? Bizonyára leginkább az úgynevezett klasszikus modernség, illetve ennek áramlata: szimbolizmus, szecesszió és impresszionizmus tényezőinek együttes jelentkezése – annak ellenére, hogy ezáltal nem ennek „tényleges időszakában”, más szóval nem a XX. századelő éveiben járunk. S nem fűzi ezt a verset semmivel sem kevesebb szál ahhoz a periódushoz, amelyben például *A Dunánál*, az ugyancsak József Attilától való *Az a szép, régi asszony* is formát nyert, mint ahhoz, amelyik korábban például *A szegény kisgyermek panaszait* kiérlelte.)

A szóba hozott, itt említést kívánó *ősköltészeti* típus pedig a jellegzetesen primitív, mitikus felfogás jegyében alakult varázskénekké. Szorongattatásai ellenében ezekben a megszólaló felfokozza saját *képzelt* erőit, és – legalábbis a szavaiban – úgy viselkedik, mint aki hisz kimondott szavainak (szavaiban formát nyerről lelki energiáinak) közvetlenül világot alakító hatásában. Nyelvi megnyilatkozásával itt a XX. századi lírikus is mintegy kényszeríteni próbálja a kora őszi természet különféle jelenségeit saját céljainak szolgálatára.

A kitapintható felszínen megkísérteni sem látszik a beszélőt annak – a máskülönben korántsem újkeletű! – fölismerése, hogy ezek (illetve az ilyen) próbálkozások a lélek szféráin kívüli világban *tökéletesen esélytelenek*. Ennek a tudásnak úgyszólván nyomát sem hagyja a sorokon.

Ezt az első nagyobb egységet azután részleges változás követi a versbeszédben.

Nem a versformát, nem is a szavak, a *közvetlenül nyelvi elemek megmunkálásának* a milyenségét tekintve: ilyen viszonylatokban teljes marad a folyamatosság. Változatlan marad a beszélő személye is. Csak a megszólítás által előtérbe állított szereplőnek a személyét tekintve áll be egy időre váltás, azáltal, hogy a *te* helyére az *én*nek a megjelenítése – ennek jellemzése – kerül, visszamenőlegesen érvénnyel. Nem szorítva ugyan ki teljesen az előbbit – (a „szeptemberi reggel”-t) – sőt, még másokat is bevonva a megszólítottak körébe, a domináns szerepet azonban most már hosszabb időre egyértelműen az *én* számára biztosítva:

Én nem dadogtam halvány istenekhez
hideglelős és reszkető imát,
mindig feléd fordultam, mert hideg lesz,
pogány igazság, roppant napvilág.
Méltó vagyok hozzád: nézd, itten állok,
még sok hívő száj büszkén emleget,
vérembe nőnek a termékeny álmok
s nők sem vihognak még a hátam megett...

A részletező – igenlésekkel és tagadásokkal mintegy kétfelől is konkretizáltan részletező – *önbemutató*, majd a *varázsének* előbbi szavainak továbbvariálása (a „ne eressz el”-t követő „vezess”, „adj kortyaidból” és „aranyozd fejem”) után ez a kényszerítő erőt magában hordani látszó megszólalási forma kap további érzelmi-indulati töltést, ez nyer egyszersmind képi változatot. Bár ha némiképp ellentmondásos – átmenetileg elbizonytalanítót – is, végső soron mégis erőteljesebbet a korábbiaknál: „...az életem a sors kezébe reszket, / de lelkem és gerincem egyenes. / Uralkodásra a karom erős még...” – halljuk (illetve formáljuk mi magunk) a szavakat, s eközben ragyognak föl szemünk előtt egy „még most se rút, nem őszülő fej” aranyló fénykődbe oldódó kontúrjai.

Hasonlóképpen ősi, a varázsénekekkel közelebről rokon *erőénekeknek* (büszkeség-énekeknek), az én-élmény más típusú felfokoz(ód)ásának a részeként. (Azoknak az erőénekeknek az

együttesébe illeszkedve, amelyek évezredekén át ugyancsak folyamatosan követik egymást, hol személyes, hol lazább-szorosabb közösségekhez: törzshöz, néphez, országhoz, társadalmi osztályhoz, Európához vagy éppen az egész embernemhez kapcsolódó változatokban.) Ennek egy formája jelenik itt meg – alig elválaszthatóan az ugyancsak ősi *dicsőítő* (valakit vagy valamit: fölkelő napot, győzelmes hordavezért vagy éppen az istenséget felmagasztaló) ének jellegzetes elemeitől („én... császárom”, „aki vagy a dicsőség”).

Lényegében a dicsőítés mozzanata jut érvényre a következő sorok és szakaszok menetében is, csak valamivel visszafogottabban; ez vivődik át a megszólalóról („én”) és az első megszólított-ról („szeptemberi reggel”, illetve „én pártfogóm és császárom”) a tágabb környezet elemeire: az érett belét kínáló dinnye, a virágszirmok „selymes garage”-ába bújó darázs, a mézédes nedvvel telített szőlőszemek, a boldogságtól, a csodálattól elnémuló beszélő, az alkonyi fények porával bearanyozott hajkoszorú megjelenítésében.

Ebbe a túlsorduló gyönyörűségbe riadnak be valamilyen finom disszonanciának az alig értelmezhető tényezői.

Azok a reflexiók, melyek a „csodás ország” megmagyarázhatatlanságát észlelve keletkeznek. Amelyek asszociatív módon egy másik, racionálisan ugyancsak úgyszólván értelmezhetetlen tényezőnek: a *léthiánynak* az élményével találkoznak valamiképpen össze:

Olyan ez éppen, mint gyerekkoromba.
A felnőttek érthetetlenül beszélnek
egymás között...
estente bűgő hangja van a szélnek,
tán megriadt lenn egy sötét falombtól
s a télre, sárra és halálra gondol...

Az ősi titokfejtés (a *rejtvény*: a valami „megértésre váróval” való találkozás) verstípusának mozzanataiból kapunk itt egy rezdülésnyit – érintkezésben az elmúlást fájdalommal tudomásul vevés élményével. Amely úgyszólván kezdettől („még egyszer, halál

fölé”) jelen van, de mindig más alakot öltve képvisel valamennyit a *siratóénekek*nek a lényegéből („a napot árnyékok temetik”, „s mert nem lehet már jobban sírnia”, „az eső zuhog le feketén”, „lassú rívás”).

Különös hangfekvésben folytatódik ezután az ámulás, a dicsőítés hangjainak megszólaltatása: „mondhatlan” suttogásoké, párálló színek káprázataé, csúnyaságból is szépet varázslásoké, fény és sötét kontrasztjaié, csöppnyi képelemekből messzi hegyekig és csillagokig táguló látványé. Nemcsak képelemeknek (polgári kert színeinek, tárgyí és hangzástényezőinek) mondhatni „századfordulósága” köti a vers szavait későbbi korokhoz, ebben jut szerep az említett intellektuális tényezőknek is (a „pogány igazság” kifejezés, a skizofréniára és a Schumann-zenére utalás), akár a megidézett festészeti momentumok („kancsal fény”, „lilába lán-goló narancs”). A vers többi alkotótényezője sem az „eredeti”, az egykori primitív egyszerűséggel, ilyesfajta egyértékűséggel jelenik meg, hanem csaknem mindent nyugtalan vibrációk tesznek „századfordulósan modernné”. (A telítettség is éppen *túl*telítettség változatában csap itt át önnön ellentétébe – a beteljesülésből a pusztulásba –, akár az örömmámor felkiáltása az elnémulásba, vagy a sírás az idegborzoló kacagásba.)

Csak épp az *alapszerkezet* őrzi a sok ezer évet visszaidéző mozzanatokat.

Az elragadtatottság lelkesültsége és a jelenségekre magyarázatot nem lelés mind zaklatottabb elbizonytalanítása hatja azután mind teljesebben át egymást: „Miféle ország...?”, „miért”, „mért”, „Mit akar”, „Ki nyújtja”, „Ki fényesít”, „mért parázsló”, „mily pantheizmus”, „miért”, „ki tette ezt”, „Ki volt”, „Miért csodálkozol...?” – sorjáznak gyors egymásutánban a kérdések. Részleges változásaiknak a mozgalmassága és ezek sokirányúsága mellett két fontos tényező járul még hozzá ahhoz, hogy ne fulladjanak monotoníába. Az „érthetlennül”, a „mondhatlan”, illetve a „kancsal” és a „játszik” teszi őket vibrálóan („modernül”) nyugtalanokká – amit egy csöppnyi irracionalitás „vezetett be”.

A gyönyörködés mámorában a csúcst jelentő „az ígélet”, a maga máskülönben egészen egyszerű szavával (illetve ennek határozott névelős kapcsolatával). Azáltal, hogy ugyanakkor még

csak sejtetést sem nyer, hogy mire vonatkozik – mire vonatkozhat, mit tartalmazhat egyáltalán a maga mintegy határozottnak tételezettségében. (A készülődés, az ígélet.)

Valahol a *gyermekinek* előbb megidézett világában nyerne értelmet? („Olyan ez éppen, mint gyermekkoromba...”, „Miféle ország... e gyermek-ország?”) A „készülődés télre” ezek szerint a karácsony mese-szertartásainak, az ünnep gyertyás-csillagszórós ajándék-elnyeréseinek ígéletétől mutatkoznék annyira gazdagnak, régvárt reménységeket beteljesítőnek? Vagy inkább a felnőttben is megbújó gyermeki naivitásból nyerne itt félig kimondva finoman ironizált jellemzést az, hogy itt *az örök élet* jutalmára vonatkozó bibliai ígérek *mese*-színezetű tényezőkné az együttesébe illeszkednek be?

Egyértelmű választ nem következtethetünk ki a szavakból. Sőt, igazában még a kérdés föltevésének szükségességét is hajlamosak vagyunk nem észrevenni. A „Ki tette ezt? Ki volt ez a varázsló?” így mintha némiképp a sorok *logikai követelményeket feledtető* hatására is vonatkoznék.

Híszén ezek a követelmények a kommunikáció elemi szabályai szerint legalább egy „nincs válasz”-nak, egy „nem tudom”, „nem találok rá feleletet”-nek a kimondását követelnék meg. Ez azonban – úgy látszik – elmarad.

Mindössze egy – versszakváltással is, a megszólított (a „címezett”) személyének a megváltoztatásával is érzékeltetett – szünetet követő, erősen közvetett válasz-értelmezést kínálnak a leírtak. Egy körülbelül „bárki tette is”, „bárhogyan legyen is” – értelmet magában rejlő elnémulást követő újramegszólalásban. – A korábban a *vele való azonosság* állapotában érzékeltetett élet („föl, föl – ti. *velem együtt* még egyszer – a halál fölé”), másdjára már tárgyyszerűen, merőben *külső megközelítésben* nyert megnevezést, illetve megjelenítést (amint az „a sors kezébe reszket”); ezt most, harmadjára még a *beszélőhöz tartozásában*, de már attól való fokozódó *távolodásában* szólítja meg: „szép életem – ti. te – lobogj, lobogj tovább... Ifjúságom zászlói... röpjöljétek az ünnepi magasban”.

Tehát akkor is röpjöljétek, illetve szárnyaljatok, ha megtartatik az ígélet –, de akkor is, ha ez elmarad.

Ez a megszólítás egyúttal felszólítás is. A művészi *játékos-sággal* mintegy újból ható tényezőként tekintett *szóvarázzsal* *kényszerítésnek* (a kényszerítés „megkísérlésének”) a műveletébe nyerünk itt újra beavatást. Olyan szemlélet látszik újból uralomra jutni, melyben föltételeződik, hogy a „pogány igazság” törvényeinek s a „hideg lesz” józan tudomásulvételének ellenében is meg lehet valamiképpen változtatni szavak erejével a külső világ történéseit. Akár a személyes halálon túl is lobogásra bírni az életet, összedőlésre az idő múlásának mérőjét (és ezáltal jelképét), magasban szárnyalásra az elmúlt ifjúság tényezőit. Az *ősi séma* újjult tehát meg a kezdésben és a zárásban, uralkodó szerepkörben – a részleteket tekintve a hasonlóképpen ősi erő- és dicsőítő énekeknek és a hasonló mód ősi rejtvény-költészetnek az elemeivel gazdagítottan,² ezt árnyalták a pusztulás tragikumával érintkezve kialakult siratásnak – veszteségbúcsúztatásnak – az elemei.

A szóznak a szorosabb értelmében vett, primitív-archaikus hangzású igéző-formulák persze nem kaptak itt helyet (vannak ugyanakkor például József Attilának is olyan versei, amelyekben ilyenek is megjelennek, pl. a „rege róka rejtem” a *Regős énekben*, ez azonban periférikus jelenségnek mondható), másrészt ezek a különböző természetű elemek bármiféle nehézkesség nélkül illeszkednek egymáshoz. Ellentétek és párhuzamok megszerkesztettségének törvényeit rejtő atmoszféra is részt vesz egymásba oldásukban, a beszélő éppúgy mestere az árnyalások különböző eljárásainak is, mint amennyire a vers-zene, a motívumokból is alakítható különféle dallam-tényezők (és még sok más) kimunkálásának.

Merőben egyedi esettel, mondhatni kuriozitással lenne itt dolgunk?

² 1972-ben megjelent *A költői műalkotás fő sajátosságai* című könyvemben ez utóbbi két típussal még nem számoltam, a KLTE gondozásában megjelent *Észléltika-jegyzetem* későbbi kiadásai azonban már figyelembe veszik őket. Közülük az előbbiből az ősi változatokhoz tartozó korai vezérdicsőítésekben túl főként a napköszöntések (naphimnuszok) költészetére irányítva rá a figyelmet, az utóbbiak esetében a számításba vett mondásköltészet racionálisabb, „didaktikusabb” arculatától eltérően a megfélemlítésre, „értelmezésre” várásnak mondhatni mindmáig meglévő mozzanatát emelve ki.

Az a körülmény valóban a kivételes esetek közé sorolhatja a *Szeptemberi áhitatot*, hogy épp ilyen magas szintű korunkbeli költemény domborít ki ennyire tisztán és erőteljesen az ősköltészetől átörökölt sajátságokat. Különböző őstípusokból szerkesztve egyértelműen „újabbkori” egységet. Egy nagyjából elvégzett (*pontosan* el sem végezhető) vizsgálódás ugyanakkor arról tanúskodik, hogy maga a prehistorikusokként tárgyalható alaptípusoknak a továbbélése ma sem mondható szórványos jelenségnek. Egy-egy reprezentatívnak minősíthető Kosztolányi-, József Attila- és Szabó Lőrinc-kötet (általam nagyobb részét találomra történt) kiválasztása ugyanis azt mutatta, hogy mintegy 205 szövegegységből³ 160 illeszthető be nagyobb részét az ősi alaptípusokba,⁴ (egyikükbe-másikukba, vagy pedig egyszerre többjükbe). Más szóval megközelítőleg a háromnegyedük. Novelláskötetek és regények s színpadra írt prózai alkotások együttesének hasonló szempontokhoz igazodó vizsgálata a részleteket tekintve bizonyos, hogy ettől eltérő eredményt adna (jóval kisebb lenne például közöttük a varázs- és az erőének-típusba sorolhatók számaránya), az azonban már nem biztos, hogy egészét tekintve is merőben másszerűnek mutatkoznék ősi jegyeket is őrzőknek és „csak maiak”-nak a számaránya. S bár látatlanban is hozzátehető ehhez, hogy az utóbbi évtizedek termésében még nagyobb eltéréseket lehetne kimutatni, az már megint nem biztos, hogy ebben értékgyarapodást kell üdvözölnünk.

Főleg akkor, ha figyelembe vesszük azt a rangos szerzők által megfogalmazott gondolatot is, mely szerint valaminek az *eredete* döntő mértékben meghatározza a keletkezett dolog *mibenlétét* – az irodalom eredetét pedig kialakulásának a története jelenti. Hozzátevé ehhez kiváló agykutatóknak azt a véleményét, mely szerint az emberi agy az utóbbi évtizedek folyamán a maga

³ Nem lehet minden esetben eldönteni, hogy egy-egy szöveget teljesen különálló versnek, vagy pedig csak részben elkülönülő „alegységnek” indokoltabb-e tekinteni.

⁴ Az összehangolás-összhangteremtés költészete, az erőének, a varázsének, a diadalének, a sirató, az intenzív élményeket keltő, de reális elbeszélés feladataira összpontosító költészet, a világban való elhelyezés feladatait vállaló költői formák típusa, a katarzis mozzanatát középpontjába állító költészet és a 2. sz. jegyzetben kiegészítésként említett két típus.

lényegét illetően *nem változott*.⁵ Az ősi költészet (az ősi művészet) létrehozója és befogadója tehát *végső soron* a maival azonos agyszerkezetnek a birtokában alakította ki, hozta létre későbbi évezredek alapformáit, illetve a rájuk való fogékonyságot. Valószínűsíthetően: végső soron az önkibontakozásnak és a világgal való kapcsolatteremtésnek különféle készletéseit szolgálva.

Ha mégannyi bizonytalansággal jár is együtt: az egymást követő évtizedek változásainak vizsgálatain túl érdemes lehet alkalmanként a leglátogabb összefüggéshálózaton belül is vallatóra fogni a művészet alkotásait – köztük az irodalmiakat is. Lényeges szempontok figyelembevételére s az így nyert eredmények továbbgondolására – már-már feledésbe merülők elfelejteni nem engedésére – is ösztönözhetnek.

⁵ Vö. VÍZI E. Szilveszternek SZENT-ÁGOTHAJ Jánost idézve megfogalmazott, az emberi agyra vonatkozó kijelentéseivel (*Magyar Nemzet*, 1999. január 30., 14.), valamint FREUND Tamás megfogalmazásaival (*Magyar Szemle*, 2000. augusztus, 48.) Érdemes az etológus K. LORENZ szavaira is odafigyelni, aki szerint ahhoz, hogy megválaszolhassuk: „egy adott organizmusnak miért olyan a struktúrája, amilyen, a legfontosabb választókat az illető faj múltjában kell keresnünk”. (*A tükör hátoldala*, 2000, 31.)

SZÉLJEGYZETEK EGY NAGYHATÁSÚ IRODALOMKUTATÓ TANULMÁNYGYŰJTEMÉNYÉHEZ

*H. R. Jauss: Recepcióelmélet –
esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*

Irodalomtörténész? Az irodalom elméleti kérdéseinek kutatója? Az esztétika művelője? Mind a három kérdésre igenlő választ adhatunk, miközben mind a három *igen* mellett hagyhatunk egy-egy kérdőjelet is. Mert hát sajtáságosan irodalomtörténész-e az, aki az irodalomtörténet-írás egészéről kész lesújtó ítéletet közzétenni, esztéta-e, aki nem épít – akár csak századunkból véve példákat – Hartmannhoz, Adornóhoz vagy Lukácshoz hasonlóan kifejtett-kimunkált köteteket? Másrészt ne mondanánk joggal irodalomtörténésznek azt, akinek az irodalomtörténet-írás területén a középkori francia rókaregénytől Goethe-, Baudelaire- és Proust-műveken át a posztmodern regény sajátosságainak vizsgálatáig terjednek az elemzései – felső szinten –, és kiiktatható-e az esztétika művelőinek sorából, akinek elméleti kérdéscsoportjai és kimunkált válaszkísérletei esztétikai alapkérdéseknek szolgálnak a korábbiaknál megbízhatóbb értését? Bár ha konkrét kutatásai túlnyomórészt belül maradnak is az irodalom határain.

Ennek a sokféle értékben gazdag, növekvő kisugárzású életműnek a terméséből jelent meg az elmúlt évben (az előzetes folyóirat-publikációkat követően) egy vaskos kötetre való válogatás magyar nyelven is.

Leginkább a műmegértés, illetve műreceptálás területén kibontakozott munkássága tette ugyan – újszerű koncepciójával – széleskörűen ismertté Jauss nevét, mégsem okvetlenül indokolatlan, ha egy róla szóló ismertetés elsőként a jellegzetesebben esztétikai gondolatait emeli ki.

Olyan időszakban, amelyben címünkkel is a hagyományos esztétikai gondolkodásnak úgyszólván az egészével szembeforduló

kötetek jelennek meg (O. K. Werckmeister: *Ende der Ästhetik*, 1971; Hal Forster: *Anti-Aesthetik*, 1983; Almási Miklós: *Anti-esztétika*, 1992), részleges párhuzamban azzal a folyamattal, melyben nyelvészeti-irodalomtudományi (részben nyelvészeti-művészet-tudományi) írásművek sora látott napvilágot azzal az igénnyel, hogy fölváltsák a – nyíltan vagy rejtettebben – elavultnak tekintett korábbi általános esztétikai munkákat. Hagyományosan elismert esztétikai fogalmakat félresöpörve – mintegy meghaladottnak, s így szükségtelennek vagy éppen zavarónak tekintve őket. És nem is okvetlenül „kívülről”: más stúdiumoknak az irányából, azoknak az érveivel támadva, hanem belső válságérzetéből indítottan kérdőjelezve meg alapjaiban több évezredes szemléletek lényegi tényezőit. Ahogyan ez a legpregnansabbban talán Adornónak a munkásságában jelentkezett, aki a műalkotások befogadása, elsajátítása közben keletkező gyönyörködést (talán kevésbé szerencsés szóhasználattal, illetve fordításban: élvezetet) kategorikusan negatívumként tudta minősíteni: a társadalom konvenciórendszerébe való kényelmes beilleszkedést, valamifajta nyárspolgáriság megnyilatkozását látva-láttatva abban. (Helyette a fennálló társadalom szellemiségével – ezen belül nem utolsósorban a hagyományokból átvett művészi eljárásmodokkal – történő szembefordulásnak a gesztusait várva el a művészetektől.)

Jauss „a többé már nem szép művészetek” ilyen koncepciójával határozottan szembehelyezkedve érzi hangsúlyozandónak: „Ha egy olyan, tagadhatatlanul nagy társadalmi hatású irodalomtól, mint a hősköltészet, nem akarjuk rövid úton megtagadni a művészetjellegét, akkor a művészet társadalmi funkcióját nem szabad eleve az objektíve érvényes értelem negációjában látni és elismerni, hanem együttal és mindenekelőtt annak alakításában” (186.). Elutasítja tehát annak a végső soron jogos elégedetlenségtől fűtött századunkbeli értelmiségi magatartásból táplálkozó szemléletnek az egyoldalúságát, mely éppúgy szembefordul a polgári, mint a nem polgári társadalmak manipulatív, illetve brutálisan elnyomó embertelenségével; olyan mértékben, hogy eközben képes érdeklődésének peremvidékére szorítani azoknak a törvényeknek a sokaságát, amelyek arról tanúskodnak, hogy a bírálatra vagy éppen kategorikus tagadásra érdemes lényezők mellett merőben másszerűek is jelen lehetnek az adott létezési formákban.

Részben azokat éppenséggel megszilárdító vagy legalábbis újra-rendező elemeknek – többek között a művészeteknek az együttesében. Jauss így nem utalja doktriner merevséggel eleve a nyárs-polgári magatartásformák közé az irodalmi „hősökkel” való részleges azonosulások formáit sem, noha a legkevésbé sem akarná természetesen egyedül ebben megjelölni az esztétikai befogadás lényegét. A *Roland-ének* korabeli, hősük tetteit képzeletben át-élő, ahhoz hasonulni vágyó hallgatói sem voltak éppen nyárspolgárok – hangsúlyozza (187.), a jelen befogadótól is identifikációnak és negációnak a kettősségét várva el. A játékos kapcsolatteremtésekben kimutatható kettősségnek a kérdéseit tárgyalva (ebben a válogatásban sajnos helyet már nem kapott fejezetben), ennek változatait is elkülöníti egymástól, ezzel is kidomborítva gyűjtőkategóriájának fontosságát. (Körvonalazva a csodálatot magában foglaló, a hangsúlyosan szimpatikus, a jellegzetesebben katartikus és az eleve ellenpontoszó, érdemleges távolságtartást hordozó ironikus játékosság „fokozatait” – anélkül, hogy bármelyikükben is megkérdőjelezné emocionális eggyéolvadás, illetve érdekelttség nélküli eltávolodás kettősségének bizonyos egységét.) Más tanulmányában egyúttal az önmagukban és a másokban (a másszerűben, az „idegen”-ben) való gyönyörködés élményegyüttesének – az ebben érvényesülő sajátos „lebegésnek” – az elemzését is megkísérelve (171–175). Nem függetlenül a másik személy közvetítésével, mintegy abban megvalósuló önmegértés tárgyalásától. Az „érdek nélküli szemlélődés”-t és a szemléletbe való belehelyezkedés „próbára tevő részvétel”-ét kutatva. Alkotó, katartikus – kommunikatív-közösségteremtő és fölismerő (újrafölismerő) mozzanatok együttes fontosságát hangsúlyozva.

Az ellentmondások nélküli, hézagmentesen kidolgozott rendszerek kiépítésénél láthatólag Jauss is többre tartja a valóban meggyőző erővel szólást. Adott esetben – például R. Barthes munkásságának minősítésekor – a gondolatok és vizsgálódások küzdelméből következő szemléletváltást, illetve -módosulást is méltányolni tudja. (Nem annyira bizonyos radikalizmusnak az önmegtagadását bírálva, mint amennyire az egyoldalú álláspontról való indokolt továbbjutást értékelve a késői – a gyönyörködést ekkor már pozitívan minősíteni tudó – *Le plaisir de texte* szerzőjének útján [208].)

Történetiség-felfogásában végső soron mindvégig azonos szemléleti tényezőket érvényesít. Nyomatékosan tudatosítva annak tényét, hogy (az adott esetben irodalmi) műalkotás nem pusztán tárgyi tényszerűségében, hanem számunkra valóan, létrehozás-újrarealizálási befogadásainak láncolatában, s ezen is túlmenően nem utolsósorban a *hatásában* egzisztál, szükségképpen veszi figyelembe a különböző befogadási folyamatok eltéréseinek egymásutánját. Az azonosságoknál nem minden esetben kisebb jelentőségű különbségekre – főként a történelmi folyamatban jelentkező eltérésekre – irányítva rá a figyelmet. Leginkább Gadamer általános érvényű hermeneutikai gondolatait alkalmazva kidomborítandónak itéli ugyan, hogy az irodalmi műalkotással az „elsődleges észlelés” állapotában, illetve ennek folyamatában lép kapcsolatba annak befogadója, nem kevésbé tartja ugyanakkor fontosnak, hogy az első olvasás spontaneitásával még nem lehet megelégedni (308), mivel ez még nem több annak megnyilatkozásánál, hogy valaki kész egy lehetséges esztétikai hatás befogadására, melynek során azután majd „élvezve érti és értve élvezi” a művet (142). Talán megengedhető itt annak a gondolatnak a közbevetése, hogy ezek az elvileg kétségkívül különböző fázisok a gyakorlatban alkalmanként igen közel is eshetnek egymáshoz, ami részleges egybeesésüket sem zárja okvetlenül ki. A más-más történelmi viszonyok által kialakított, egymástól eltérő szellemi „horizontok” (a létrehozáséi és a befogadáséi) egymást gazdagítva kell, hogy szerephez jussanak az adekvátnak tekinthető befogadási folyamatokban, ez pedig nem jöhet létre a különböző horizontok egymásba olvadása által; ezek valamiképpen a maguk kettősségében kell, hogy érvényesüljenek. Valamilyen hatásnak magát átengedés helyett szükség van arra a tevékenységre is, melyet a különbözőeknek – eltérő korok által meghatározott különbözőeknek – a tényével szembesülő értelem hajthat csak végre. Az egymástól elválasztott „horizontokat áthidaló”, ezeket egymáshoz közelítő műveletekkel, múltat és jelent, hagyományt és időszerűséget összekapcsolva (271, 373).

Ez nem jelenti azt, hogy Jauss abszolutizálná a befogadás aktusában az értelem szerepét, hiszen ő is elismeri a műalkotások értelmének „kimeríthetlenségét” (319) – anélkül, hogy elsődlegesen zeneiekre, építőművészetiekre gondolna –, amivel közvetve

kimondja, hogy a műalkotás jelentésének nem teljesen értelmi a karaktere. Megfogalmazza: nem indokolt, hogy a mű befogadója, illetve a hozzá hermeneutikai céllal közelítő a szöveget „a benne rejtett igazság kinyilatkoztatásának interpretálja” (330).

A szerző bizonyos tekintetben kivételesnek mondható elméleti tájékozottsága – mely a filozófia klasszikus és modern képviselőinek munkásságát (beleértve ebbe Marxot ugyanúgy, mint Adornót, Lukács Györgyöt és a századelőn vele vitázó, közismertnek Magyarországon sem mondható Popper Leót), néhány ponton ugyanakkor mintha meghökkenítő hiányokat mutatna. Az irodalomtörténet-írás csődbe jutásáról szólva például ténylegesen voltaképpen csak a pozitivistá irodalomtörténet-írást kritizálja. Van ugyan, hogy említi a szellemtörténeti irányt – beéri azonban itt annyival, hogy néhány lesújtó megállapítás kíséretében elmarasztalja ezt „alkotásesztétikájának” „irracionális” voltáért (44). A szellemtörténettel részben összekapcsolódó stílustörténetről pedig mintha egyáltalán nem bírna tudomással. (Akár a szociológiai irányzatról.) Erre akkor is nehéz magyarázatot találni, ha tudjuk, hogy maga a szellemtörténeti iskola Hitler Németországában komoly mértékben kompromittálta magát, s ezért sokáig inkább számításba sem vették – legalábbis olyankor, amikor valamihez pozitívumokat kerestek. Pedig a „horizontváltások” értékes koncepciójánál tudománytörténetileg érdemes lenne megkockáztatni ezt a viszonyítást is. Esztétikai vonatkozásokban sem lehet elegendő egy sommásan ábrázoláseesztétikainak mondott „irányzat”-nak és az úgynevezett negativitásesztétikának a tanításával való szembenézés – mintha például Worringer nem írt volna absztrakció és beleérzés kérdéseit előtérbe állító, vagy Croce egy sajátos módon intuicionista felfogású művészetelméleti munkát. Vagy mintha az R. S. Crane körül kialakult chicagói iskola nem kapcsolódott volna – távolabbról –, Jausshoz hasonlóan, Arisztotelész katarziszfelfogásához.

Jausznak ez utóbbihoz való viszonya sem mondható egyébként egyértelműnek. Van, mikor – Gorgiasz tanításaira hivatkozva – ennek pszichikai beállítódást alakító szerepét emeli ki (162), más alkalommal viszont – a poezisz, katharzisz, aisztheszisz hármását vallva – a kommunikatív funkcióval azonosítja (illetve kapcsolja szorosan össze) ezt (140). A szerző gondolataival ismerke-

dó olvasó magának a horizontnak a fogalmát is szívesebben venné közvetlenül az ő szavai általi meghatározásban, mintsem hogy be kelljen érnie a másokra való hivatkozás formájával (273). (Mennyiben tér el ez például a *szemlélet* fogalmától?) Értékes kísérőtanulmányában a kötet összeállítója csak annyit tud ebben a vonatkozásban megfogalmazni, hogy Jauss „tulajdonképpen” következetesen használja ezt a megjelölést – annak ellenére, hogy „a legkülönbözőbb jelenségek kapcsán említi” (438). Hasonlóképpen hiányolhatjuk – esetleg néhány konkrét példán – annak egyértelmű szemléltetését, hogy mely mozzanatokban mutatható ki az eltérés horizont-összeolvadás és horizont-összekapcsolás között. (A példákkal szemléltetés másuttal is segíthetett volna az olyan veszélyek elkerülésében, hogy a teóriaépítés néhol sterillé váljék – vagy legalábbis annak mutatkozzék.) Még inkább hiányolhatja az olvasó annak tisztázását: mi idézi elő az egyes horizontváltásokat. Jauss teljes joggal száll vitába (érdemeiket elismerve!) a század első évtizedeinek orosz formalistáival, akik egyszerűen a művészi alkotótevékenységek különböző változatainak megszo-kottá (esetleg éppen automatikussá) válásával próbálták megmagyarázni a különböző irodalmi változásokat. (Aminek során ezeknek a konkrét irányai semmiképpen sem nyerhetnek megvilágítást, noha teljesen ezek sem véletlenek.) Az ő Gadamer nyomán járó vizsgálódásai ennél sokkal összetettebb magyarázatok irányában haladnak – a prágaiak néhány gondolatának hasznosítása azonban talán ezt az előbbrejutást is segíthette volna. Egyelőre pedig még további magyarázatra, részletezőbb kifejtésre vár annak tisztázása is, hogyan ragadhatjuk meg a „történelmi pillanatokban” egymás mellett húzódó „időgörbék sokaságának” (72) a mibenlétét és ezek irányát.

A magyar Jauss-kötetből is megismerhetjük azokat az írásműveket, amelyek meggyőzően mutatják be állandóság és változás kettősségének megnyilatkozásait az irodalom történeti folyamatában. Többek között Curtius nagy súlyú könyvével vitázva (397) világít rá arra, hogy egy-egy téma sokszázados (vagy ennél is hosszabb idejű) továbbélése nem tekinthető az idők változásain való úrrá levésnek, azoktól való érintetlenül maradásnak, hiszen – jelentős alkotások esetében – éppenséggel új igények szerinti átértelmezések során nyernek ezek újrafogalmazást. (Új elvárá-

sokat kielégítve, egyszersmind ilyeneket létrehíva.) További kérdés azután, hogy mennyire sikerülhet egy kutató számára annak földértése: milyen mértékben felelnek meg a változó korelvárásoknak ezek az új jelentéseket kibontakoztató, új értelmezéseket magukban foglaló feldolgozások (mennyiben követnek, illetve milyen mértékben törnek meg ezek korábban kialakított normákat) – tekintettel arra, hogy óhatatlanul hiányosak azok az ismeretek, amelyek régmúlt korok elvárásainak lazább-szorosabb rendszerére, „horizontjára” vonatkozóan rendelkezésre állhatnak. (Ahogyan erre egyhelyütt Paul de Man kísérőtanulmányának sorai is utalnak [413].)

Ennél nem kevésbé fontos kérdésként maradhatott meg számunkra, hogy milyen széles körre vonatkoztatva általánosíthatók azok a tapasztalatok, amelyeket Jauss néhány fontos példa elemzéséből nyert. Természetes, hogy nem kizárólag az „eredeti” magyar *Árgirus* széphistória és a *Csongor és Tünde* viszonyának (és hozzájuk hasonlóknak) a vizsgálatában alkalmazhatók eredményesen az itteni tanulmányokban megfogalmazottak, hanem akár a magyar táj – mint téma – irodalmi feldolgozásának megjelenítésének egymástól eltérő módjait is érdemes lehet különböző elvárásrendszerek (vagy egyszerűen elvárások, hozzájuk való igazodások és velük történő szembefordulások) viszonylatában tanulmányozni. (Gondoljunk akár Csokonai, Petőfi és Ady vagy Juhász Gyula „magyar táj”-aira és a hozzájuk kapcsolódó elvárásokra!) További kérdésként marad azonban meg számunkra, hogy például Babits Mihály, Csontváry Kosztka Tivadar, Füst Milán vagy József Attila életművét kutatva milyen eredményekre számíthatunk a kötetből nyerhető tanulságok alkalmazásától.

„Szakmánk” kitűnő és ígéretes fiatal művelőire már Magyarországon is évek (évtizedek) óta hatnak a konstanzi iskola reprezentatív képviselőjének gondolatai, ez a további évtizedekben várhatóan folytatást nyerő munkásság részben majd föltehetően választ is ad az itt csak sebtében fölvetett kérdésekre, vagy legalábbis ezek egy részére. Megvan rá az okunk, hogy odafigyeljünk ezekre az írásokra – szembesülnünk mindenképpen kell velük. Ezért is öröndetes, hogy megjelent ez a válogatás – Paul de Mannak és Kulcsár Szabó Zoltánnak, a kötet összeállítójának a gondolatai kíséretében. (Bár ha lehetőséget adva is a vitára, némely szöveg-

részek fordításával kapcsolatban.) De az utolsó szó persze még a kötetbe gyűjtött írásokban előadottaknak az ügyében sem hangzott el.

Írásainak szellemiségét ismerve nem kételkedhetünk benne: a gondolatainak továbbalakítására és másokéval való szembeállítására kész szerző maga is tudatában volt ennek.

NÉHÁNY POLEMIKUS GONDOLAT A NYELVVEL KAPCSOLATBAN

(Részlet egy nyílt levélből)

„...Fontosabbnak és általánosabb érvényűnek gondolom a nyelv megközelítésében mutatkozó felfogásbeli különbségeinket. Semmiképpen nem olyasmiben tér el kettőnk szemléletmódja, illetve ítélete, mintha én nem fogadnám el az Általad idézett gondolatokból a Humboldtól származót, mely szerint a beszélt nyelvben a szellem teremtő cselekvését, (illetve ennek produktumát) lehet fölismerni, vagy esetleg azt, hogy „a nyelv nem [...] a létben való elhelyezkedés etikai követelményeinek produktuma”. Azt azonban csak erős kételkedésektől kísértén tudom szemlélni, hogy szakmánk fontos köreiből hovatovább minden lényeges emberi megnyilatkozás nyelvi megközelítést kívánónak mutatkozik – mintegy „a nyelvi megelőzöttség” koncepciójából következően, kételkedés nélkül elismerve „a nyelv és a szövegek emberen túli hatalmát”, mondván, hogy „az emberi világ alapvetően a nyelv(iség) megnyilvánulása”. Nem utolsósorban az olyan tényezőknek a figyelmen kívül hagyását tekintem erősen problematikusnak, hogy „homo sapiensként jegyzett” őszünk már mintegy kétszázézer éve otthagya a maga sajátos nyomainak földünkön, a maival fő sajátágaiban megfeleltethető nyelvnek a létezését viszont ettől eltérően csak jó félszázézer évvel ez előtti időkre teszik a kutatók. (Más szóval ennél körülbelül másfél százézer évvel későbbre.) Az ugyan erősen valószínűsíthető, hogy már ebben a hatalmas „intervallumban” is voltak hangos, gesztusokkal kísért indulat-megnyilatkozásai (ritkábban hangutánzásai is), mai értelemben vett, ilyen rendszerré kimunkált nyelvvel azonban még iszonyú sokáig nem rendelkezett. (Sem ő, sem más lény.) Több évszázadezrede készített magának szerszámokat – lassan, de folyamatosan fejlődő technikával, előbb csak *alkalmi* célok szolgálatára, idő múltával

azonban már viszonylag *állandó* célokra irányultan is – és az is elképzelhető, hogy az utóbbiak megjelölésére (hangokkal megjelölésére) már viszonylag állandó hangcsoportokat is kialakított. – (Ahhoz hasonlóan, ahogy „utánarajzolásaiival” is régebb óta kísérletezett már barlangjainak falán.) Használta a tüzet – tüzet gyújtott! – és valamely indíttatásainak engedve szertartás kíséretében vált el a meghaltaktól. Semmi okunk sincs annak föltételezésére, hogy a fajfenntartással kapcsolatos magatartási formái alacsonyabb szintűek lettek volna azoknál a – viszonylag fejlett – más fajtabeli lényeknél, amelyeknek a felnőtt egyedei kicsinyeket akár saját létüknek a kockáztatásával (esetleg feláldozásával) is menteni törekcszenek, s így már az egyik legmagasabbrendű emberi viselkedési forma alapját is magukénak érezhették. (Egyfajta, egyrészt empátián alapuló beállítódását, melynek engedve évszázezreddel később majd Gandhivá, Theresa nővérré, bajtársait az akasztófa árnyékában sem meglagadó katonává vagy politikussá lesznek.) Más „változatban” ilyen és ehhez hasonló sorsoknak a megfogalmazóivá, ilyen programok hirdetőivé, például állítóivá. Az ősröbbanást követő évmilliárdoknak nyelv nélkül létező káosza-kozmosza csak késői terméként alakította ki a nyelvet, az immár homo sapiensi biológiai-pszichikai alkatúvá formálódott-formált lény különböző tevékenységeinek a folyamatában, illetve azzal párhuzamban. (A Chomsky és Piaget között kialakult nyelveredet-vitát nem mi, irodalmárok fogjuk – és nem is filozófusok fogják – eldönteni, a tudományok fejlődésének általános törvényei azonban gyakran mutatnak az egymással vitázó elméleti konstrukciók egymáshoz közelítésének az irányába. És míg az egyedek esetében a kifejlett nyelvi készségek öröklésére vonatkozó tanítások mellett fölhozott érvek látszanak erőteljesebbeknek, addig az embernem vonatkozásában már a fokozatosan elsajátításra kerülő általánosabb viselkedési-tevékenységi formákkal *kölcsönhatásban* létrejövő nyelvi kompetencia melletti érvek közt érződik többnek a meggyőző ereje. (Vö. *Theorien von Ursprung der Sprache I–II*. Hrsg. J. Gessinger – W. von Rahden, Berlin–New York, 1988, St. Pinker. *Der Sprachinstinkt. Wie der Geist die Sprache bildet*. München, 1996.) A sokat emlegetett „nyelvi megelőzöttség”-nek a bizonyítása, illetve mibenlétének a pontosabb megfogalmazása igazában hiányzik. És akár a korunkra

már valóban bámulatosan gazdaggá fejlődött nyelvvel élő embereknek a világában is létezik megannyi *nem nyelvi* formájú emberi megnyilatkozás. Hiszen ahhoz hasonlóan, ahogy a fuldoklót vadidegen is kimentheti a vízből, anélkül hogy értené a szavát, egy darabjaira szétszedett bonyolult szerkezet összerakásához is elegendő, ha valaki *főlismeri*, (mintegy meglátja) az egymáshoz illesztés és a funkcionálásra alkalmassá tevés lehetőségeit, egyáltalában nem szükséges, hogy ezeket a főlismeréseket nyelviileg meg is fogalmazzá maga vagy mások számára. (A hologram „főltalálásának” esetére is gondolhatunk ezzel kapcsolatban, Gábor Dénes visszaemlékezésére.)

S azután – ezt is tudjuk – az is előfordulhat, hogy két emberi lény konfliktusának a feloldásában egy simogatás többet segít annál, amennyit szorosabban vett nyelvi eszközök leggondosabban kimunkált eszközeivel megfogalmazott magyarázkodás elérhetne.

Erre persze készen lehet az ellenvetés: de hát ez is a nyelvi megnyilatkozások egy fajtája! Csakhogy – ezt is tapasztalhattuk már – a fogalmak kontúrjainak fellazítása inkább csak látszatmegoldások létrejöttét tudja segíteni. Mert persze, hogy ha minden folyadékra kiterjesztjük a „víz” elnevezés érvényét, akkor nagyobb nehézségek nélkül bebizonyíthatjuk, hogy minden folyadéknak a víz adja a lényegét, ahhoz hasonlóan, ahogyan azt követően, hogy Lukács György követői már minden értékes művészi alkotást készek voltak realistának mondani, azt sem volt nehéz „kimutatniok”, hogy a művészeteknek épp a realizmus adja a lényegét... Márpedig, ha a simogató gyöngédség vagy két tekintet különös egybekapcsolódása ugyanúgy nyelvnek tekinthető, mint vasbeton hidak, városok és atomerőművek fölépítése (másfelől erdők fölégetése vagy városoknak földdel egyenlővé tévése) – mivelhogy úgymond „az emberi világ alapvetően a nyelv(iség) megnyilvánulása”, akkor alighanem túlságosan messzire jutunk nemcsak az idézett humboldti megfogalmazásoktól, hanem mindazoktól, amelyek az emberi kapcsolatteremtés specifikusan nyelvtudósok által kutatott formáit: a hangokból létrehozott, esetleg írásos változatba is rögzített különféle szavak egységeit és nagyobb szerkezeteket alkotó, nem okvetlenül továbbformált konstrukciókat tanulmányozzák.

Persze, ahogy lehetnek fizikusok, akik a világnak minden jelenségét végső soron fizikai természetűnek deklarálják, nyelvészek is eljárhatnak ehhez hasonló módon. Az azonban ugyanakkor már kérdéses, hogy indokolt-e erre az útra lépni. Annak a tételbe rögzítése pedig, hogy a dolgokról *beszélni* csak a nyelv segítségével tudunk, nem biztos, hogy sokkal többet mond annál, hogy valamiről *képet adni* csak képek segítségével, zenélni pedig csak zenével tudunk.

*

Ezek a gondolatok Kulcsár Szabó Ernőnek egy értékes, egyszerűs mind azonban vitára is készítő tanulmányához kapcsolódva nyertek publikálást az *Alföld* 1999-es negyedik számában, az ittenieken túlmenő részleteket is tartalmazva (108–112). Hogy a vita ezt követően már nem nyert írásos megfogalmazást, az semmiképpen nem jelenti annak lezárulását. Remélhető ugyanakkor, hogy a gondolatok nagytávlatú mérkőzésében az itt leírtak sem minden esély nélkül tudnak majd részt venni.

Egy újabb keletű szóhasználatról

Cserélődnek szavaink.

Azóta, hogy egyáltalán *vannak* – hogy vannak emberek, akik használják őket?

Egy *igennek* és egy *nemnek* bizonyára hasonló joga lehet a válasz megkísérlésében. Hiszen az idők során szerteágazott nyelvcsaládok egymáshoz viszonylag még közeli ágainak a képviselői is jó, ha valahogy ügyel-bajjal meg tudják értetni egymással magukat, de ha egy elkülönültségében állandónak maradt alcsoporton: egy-egy önálló nyelven belül vizsgálódunk, akkor is hasonló helyzettel találjuk magunkat szemben. Például *Halotti Beszédünk* megfogalmazójával sem lenne könnyű mai nyelvhasználatunk közvetítése révén diskurzusba bocsátkozni, pedig itt még

ezredévnyi sincs az időbeli eltávolodás, a benne felhasznált nyelvi anyagnak a viszonylag stabil megmaradását pedig már írásos rögzítései is szolgáltni tudták. Másfelől viszont aligha véletlen, hogy az *alkalmi* szerszámhasználásból-szerszámkészítésből az *állandó* – bevált, általános törvényekhez igazított – eszközformák létrehozására való egykori áttérésnek (és raktározásuknak) nagyjában-egészében egybeesik a korszaka azzal, amelyikben az *alkalmi* hangadós jeladásból már az *állandó szavak* formálására-meghonosítására (és „szellemi raktározásukra”) került sor. (A bibliai teremtéstörténettől a mai gyakorlatig terjedően is szorosan kapcsolódik egymáshoz a megmaradásra szánt *újat létrehozásnak* és a számára való *nevet adásnak* az aktusa.) Az állandóság, a térbeli-időbeli azonosság mozzanata nélkül nincs nyelv – a nyelv kritériumainak eleget tevő tevékenységi forma –, nincs megértést magában foglaló emberi kapcsolatrendszer.

A szóhasználat-változás ezért akár indokolást is érdemelhet, de legalábbis megkívánja a használati utasításszerű átírási, illetve értelmezési kulcs létrehozását.

Akkor is, ha tudjuk, hogy ez a jelkulcs aligha lehet egészen pontos – leszámítva talán a matematika, a geometria vagy a kémia egyes szféráit.

Az irodalomtudomány területén napjainkban talán a kéttagú „beszédmód” szónak a meghonosodása: mind szélesebb körű elterjedése és gyakoribbá válása (s ezáltal mások kiszorítása) kívánhat leginkább közelebbi értelmezést.

„Első ránézésre” ugyan nem mutatkozik ez ilyennek. Egyszerű összetétel, magyar alapszavakból. Míg egy kutató (M. Masterman) tanulmányban mutatta ki a valamivel korábban elterjedt „paradigma” huszonegy különböző értelemben történő szerepeltetését (*The Nature of Paradigma*, in: I. Lakatos – A. Musgrave: *Criticism and the Growth of Knowledge*, Cambridge, 1970, 61–65), addig ennél nem látszanak okvetlenül ilyen veszélyek fenyegetni. Néhány ponton mégis érdemes lehet rákérdezni, mi számítandó a jelöltjei közé, hiszen kulcshelyzetekben is gyakran fordul már elő, kritikai írásokban éppúgy, mint nagyobb súlyú összefoglaló-rendszerező munkákban. Nemegyszer olyan gondolatok nyelvi rögzítésében, amelyek esetében korábban a „gondolkodás-mód”, az „érzésvilág” vagy mondjuk a „szemlélet” alkalmazása

mutatkozott volna természetesnek. Mennyiben állhat emögött tisztán konvenció-módosítási szándék – frissítsük szóhasználatunkat: a „piszké”-t jócskán elhasználtuk már, mondjunk végre egy darabig „egres”-t helyette, aztán jöhet majd a „pöszméte”! – és mennyiben a gondolatok tényleges átrendezése? S ha az utóbbival van dolgunk, akkor mi szól mellette, és mi ellene?

Esetünkben tehát: mit érdemes a beszéd, illetve a beszédmód fogalmába beletartozónak tekinteni?

Végso soron úgy is felfogható, hogy *minden beszédszerű tényező* ide tartozik, a maga *összes mögöttesével* együtt. Viszont – hasonló joggal – úgy is tekinthető, hogy ezek közül csak a *legközvetlenebbül beszédszerű* (tehát a közvetlenül felszínen megjelenő) tényezők tartoznak ide. Hiszen – egyfelől – a beszéd egy módjának tekinthető az is, hogy a maga beszédében valaki éppen törvéycikkre hivatkozik és ítéletet hirdet, vagy az, hogy szavainak megválasztásával és azok összefűzésével, logikai érveinek megformálásával és hangszíneinek kialakításával egyaránt szerelmének őszinteségéről igyekszik meggyőzni beszédének hallóját, vagy az, hogy ezek helyett steril matematikai fejtegetésekbe bocsátkozik, de akár az is, hogy vaskos kiszólásokkal próbál lelki terheit könnyíteni. Végül is az adott sorrendben megszólaltatott beszédhangok – és lehet, hogy bármiféle fölcserélési lehetőség nélkül *kizárólag ezek!* – képesek az újonnan fölsímt matematikai összefüggések megvilágítására, az ítélet érvényes megindoklására, a hölgy (férfiú) meggyőzésére stb. Másfelől viszont az is megtörténhet, hogy valaki a belsőbbnek mondható (esetleg úgymond tartalmi) tényezőket már kívülrekeszti a „beszédmód” általa használt fogalomkörén. Ilyen értelemben csak az tartozik a beszédmódok vizsgálatának a körébe, hogy valaki elhaló hangon vagy messzehangzón szól, beszédhibásan vagy pedig tisztán artikulál, lassú vagy gyors egymásutánban „küldi” egymás nyomába egyes beszédhangjait, hibátlanul elsajátította-e a beszélt nyelv hangrendszerét vagy pedig idegenes a kiejtése, milyen nyelvjárást használ stb. Ezek a tényezők akár tökéletesen függetlenek lehetnek „mögöttes”-eiktől, hiszen palóc tájszólásban is lehet Nobel-díjra érdemesíthető gondolatokat előadni, a mély és a magas hangszínnel elmondott ítéletek jogi érvényessége között sincsenek különbségek, lassan egymást követő és izgatottságtól felpörgetett beszéd-

tempóban is meg lehet győzni valakit arról, hogy a megvallott érzések egy életre fognak szólni. (További kérdés, hogy kire melyik lehet – esetleg – nagyobb hatással.)

De nem is csak ez a két véglet létezik.

Vegyünk talán már irodalmi példát is egy fokkal közelebről személyre, a mondottak figyelembevételével.

Illyés *Szomorú bérese* nem véletlenül hívta föl annak idején magára Füst Milánnak a figyelmét, ugyanakkor az sem tekinthető meglepőnek, hogy a népi irodalom áramlatában született alkotások együttesében is egyértelműen megbecsült helyet kapott. Nem kizárólag „általában vett” művészi értékeinek köszönhetően, hanem valamilyen tekintetben mutatkozó újszerűsége alapján is. A költemény – ismeretes – egyetlen monológot foglal magában. Címe szerint: egy béresét. Joggal vetődhet ezért föl vele kapcsolatban, hogy egy bizonyos általános-művészi formáltságon belül ténylegesen egy elképzelhető béresre jellemző *beszédmódot* halatnak-e a leírt (felolvasott) sorok?

A válasz aligha adható meg egy tömör „igen”-nel, vagy hasonlóképpen egyértelmű „nem”-mel. Idézzük föl a szöveget:

Porhanyó kenyerem, kiszilta a nap,
Italom langyos, langyosuló vérem
Lassítja a nap,
Ülvén gondjaim s verejtékem gözei alatt
Köröttem némán fordul a mező –
Dél van,
Erdő fenekén alszik a szél s a jövendő.

Kasznár hintaja gördül,
Nehéz kezem fáradtan emeli kalapom,
Por temet engem, hamu és pernye,
Ökreim tekintete érleli szívem.

A por mögött, a fák mögött,
Felhók terebélye, por lombjai mögött,
Amerre egykedvűen eltántorog a nap,
Távol városok élnek, fényes terek forognak
a csillagok alatt,

Vannak tengerek, úszó szigetek aranyhegyek – –
Mindenről tudok én,
Telve van a föld, telve van az ég,
de én,
Tanácstalan ülök idegen mezőben,
Kéretlen jövevény, ki munkám végeztével
Kicsévelt kazal árnyékában ősszel
Hangtalan fordulok a közönyös földre.

Hagyjuk ezúttal figyelmen kívül a szó szorosabb értelmében vett hangszínnak, a hanglejtésnek, a beszédsebességnek a legeggyértelműbben beszédmód-vonatkozású kérdéseit – éppen nem azért, mintha ezek lényegtelenek lennének, hanem azért, mert már maguk is interpretálásnak a függvényei, tehát ab ovo bonyolult feladatot adnak. Maradjunk a szó kiválasztás, a szókapcsolás, a mondatszerkesztés, a gondolatfogalmazás ugyancsak ide tartozó sajátosságainál.

Körülbelül a „kenyerem kiszította a nap”, a „dél van”, a „kezem fáradtan emeli kalapom”, mondatokat és a „munkám végeztével” s a „kazal árnyékában” szószerkezetet lehetne egy béresnek „a szájával elmondadni”, ez vág egybe az ő stílusukkal. Egyértelmű, hogy nem csak az említett jellegzetesen művészi strukturáltság (alliterálás, metrizáltság stb.): a szövegnek ilyenfajta *továbbmunkáltsága* okozna a többi szövegrésznél zavart, hanem az is, hogy a szóhasználat, a szókapcsolásmód és a megszólaltatott képzeletvilág egyértelműen intellektuálisabb itt egy béresénél. Érdemes tehát ellenőrzésképp olyan Illyés-szöveget állítani a *Szomorú béres* sorai mellé, amelyet leírója a szó „felszíni” értelmében vett béres-beszédmódnak (részben a közvetlen, részben a közvetett) érzékeltetésére is alkalmasnak talál. A *Puszták népe* egyik fejezetének elején – amelyben majd a sístergő káromkodások, félelmetes átkok gyakoriságáról szól – írja: „»Csak azt szeretném tudni, az a szegény ökör kit szid« – mondta nekem egyszer bólogatva, ... egy alapos, a sárga földig való lepocskondiázás után egy béres... »Talán a szekereket szidja. A szekér meg a fát. Az meg azt a magasságos úristent, aki megteremtette ezt a...« – észrevétlenül zökkent a pillanatnyi ellágyulásból a rendes kerékvágásba.”

„Ökreim tekintete érleli szívem”, „felhők terebélye, por lombjai mögött”, „fényes tengerek forognak a csillagok alatt” – hát nem: *szorosabb értelemben vett* beszédmód mivoltukban ezek a szövegek aligha oldhatók vagy kapcsolhatók egymásba...

Mégsem véletlen, hogy nem – például – Füst Milán *Szőlőműve*-se került a *Szomorú béres* irodalomtörténeti „helyére”. Az illyési sorokban rögzített „beszédmód” ugyanis valóban egy béres „átélt beszéd”-eként hangzik számunkra, mivel a maga sajátos kifejezésértékei révén sokat sejtet-érezkeltet egy olyan szemlélet- és érzésvilágból, amely a béresekben nem tudott ugyan mondatokká érlelődni-formálódni, noha ezek bizonyára ott készülődtek valamiképpen bennük, s amelyet Illyés előtt a magyar irodalomban senki nem tudott érzékelteni. (Ismeretes, hogy a pusztáról indult lírikus többször is éppen a mások nevében, a *mások helyett szólás* feladatában jelölte meg saját küldetését – bár ha tudva is, hogy csak részben tud feladatának eleget tenni.) Egyértelmű, hogy a *Szomorú béres*ben szereplő „langyos”, „eltántorog”, „tanácstalan”, „közönyös” asszociatívén erősen kötődik a megszólaltatott viselkedés- és – ezáltal asszociálható-kikövetkeztethető – *érzés- és gondolkodásmódhoz*, a béres *önleírása* pedig a verejték, a porral borítottatás, a kasznárt köszöntés, a kazal árnyékában fekvés külső képeit társítja hozzájuk; ezt ellentétezi azután a lírikus valamilyen messzire vágyódás erőtlén érzéseinek a fiktív megfogalmazásaival s a magános halálra készülési *érezkeltetésével*.

Igaz: az előbb megfogalmazottak szerint *mindez* beleszorítható a költő „beszédmód”-nak – mint globálisan megjelölt *végeredménynek* – a fogalmába. Kérdésként az tehető viszont föl, hogy nem mosódik-e túlságosan is sok minden egymásba az ilyen megfogalmazásokban. (Hiszen – hasonló megfontolások alapján – akár az írógépelési vagy a szövegszerkesztési módnak a kategóriájában is el lehetne mindezt helyezni – nem törődve a *valóban specifikusan gépelési* eltérésekkel.)

Heidegger szép szavai szerint a nyelv, a beszéd ad házat – ember formálta teret, hajlékot – a létnek, és Gadamer-nél is felújult az a szemlélet, amely többet lát a legjellegzetesebben emberi kapcsolatteremtés eszközében olyan steril jelrendszernél, melynek funkciója elsődlegesen az ismeret-megfogalmazás-továbbadás műveleteiben lenne fölismerhető. A nyelvnek az élő *beszéd*től el

nem távolított szemlélése nagyon is jogos, akkor is, ha tudatában vagyunk annak, mennyire korlátozottak ennek is a lehetőségei. Az azonban már kérdés, hogy nem vész-e el a gyakorlatban több ennek a tényleges *használati lehetőségei* közül, ha csupán laza kontúrokkal (vagy laza belső határokkal) rendelkező fogalomká tágítjuk, mint amennyit nyerhet annak köszönhetően, hogy ez által a kitágítás által mintegy „megemeljük a rangját”.

Jó visszhangú könyvében Steven Pinkert – a Massachusetts Egyetem Chomsky-tanítvány professzora – kategorikusan jelenti ki: „A nyelvészeti determinizmus Sapir-Whorf-hipotézise szerint nyelvük szabja meg az emberek számára azokat a kategóriákat, amelyek meghatározzák a gondolataikat... Ez azonban téves, teljesen téves. Az az eszme, mely szerint a gondolat és a nyelv azonos dolgok, példa arra, amit konvencionális abszurditásnak mondhatunk... Most, hogy a megismerés tudományának művelői tudják, hogyan kell gondolkodniuk a gondolkodásról, kisebb lett a kísértése annak, hogy a nyelvvel azonosítsuk a gondolkodást.” (*The Language Instinct*, London, 1994, 47–49.) Kijelentéseinek provokatív élességét – mondhatnánk úgy is, hogy beszédmódjának némely felszínibb tényezőit – nem támasztják ugyan alá meggyőző erővel az érvei, részleges igazságuk előtt azonban (hogy ti. *teljes* egybevágást, *egyértelmű* determinációt nem indokolt állítani) nem célszerű behunynunk a szemünket. A „nyelviség” egymagában még valóban nem határozza meg a gondolkodás egészét sem, s bizonyos, hogy nem determinálja ennél nagyobb mértékben az irodalmi alkotásokat (illetve a bennük föllelhető beszédszerű megnyilatkozási formákat) sem. Például *A walesi bárdok* többszörös hármasságra épített motívumrendszerének egyik tényezője a *csend* ismételt érzékeltetése; ebből azonban a „Körötte csend amerre ment / És néma tartomány” s a „Szó bennszakad, hang fennakad, / Lehellet megszegik” közt *semmilyen közvetlen nyelvi azonosság* nincs, s majd az „Áll néma csend; légy szárnya bent, / Se künn nem hallatik” is csak keveset ismétel meg *közvetlenül* nyelvi, illetve beszédszinten. (Valamivel kevésbé ismert példákön a közvetlen nyelvi, illetve beszédszintű megjelenésnek enél is nagyobb fokú visszafogottságát vehetnénk számításba.)

A csend tényezője azonban bizonyára további figyelmet is kíván. Észre kell venni, hogy ha egészen következetesen végig

akarjuk gondolni a vizsgált kérdéskört, akkor az előbb megfogalmazottakon is túl kell menni. A legtágabb értelemben vett „beszéd mód”-ra vonatkozóan föltehető kérdéssorozatnak ugyanis igazában az áll az elején, amelyik a *megszólalás-meg nem szólalás* alternatíváját veszi célba. A beszéd közbeni váratlan *elhallgatás* a maga kontrasztjával különösen nyilvánvalóvá teszi ezt, valójában azonban maga az „egyszerű” hallgatás is odatartozik a tágabb értelemben vett beszéd módok közé. (Ismeretesek Arany János válaszai azokra a kérdésekre, melyek azt firtatták: mit tesz, ha erősen megharagítják: „Hallgatok.” És, ha nagyon-nagyon megharagítják? „Akkor még jobban hallgatok.”) Ahogy a mozgásformák vizsgálata is aligha szakítható el a mozgás-mozdulatlanság relációnak, a színéké pedig a fény-fényelnyelés kettősségnek a tanulmányozásától, ahhoz hasonlóan nem szakítható el a „mélyebb értelemben vett” beszédé (nyelvi megnyilatkozásé) sem a megszólalás-meg nem szólalás kettőseitől. Leginkább olyan naplóknak az olvasásakor ötlük ez a szemünkbe, melyeknek a „valóságkörnyezetét” többé-kevésbé magunk is ismerjük. „Miért fontosabb ekkor X számára annak fölidézése, hogy mit vacsorázott, miközben egy szava sincs arról, hogy ugyanaznap szálltak partra a szövetségesek Normandiában?” – kaphatjuk föl a fejünket nem egyszer, magyar vagy éppen világirodalmi nagyságok följegyzéseit olvasva. És csak találgathatjuk a választ. Az mindenestre ilyenkor is bebizonyosodik, hogy nem juthatunk messzire egy olyan embermodell alapulvételével, amelynek mintája egy olyan elképzelt (vagy esetleg meg is szerkesztett) gép, amelyik mindannyiszor, mikor az általa elérhető távolságban magához viszonyítva ismerethiányt érzél, működésbe lép és ismereteket továbbít a kérdéses irányban, másrészt: csak olyankor lép működésbe, mikor ilyen hiányjelzést kap. Megszólalásainkat és meg nem szólalásainkat (elhallgatásainkat) ugyanis egyaránt *pszichikai tényezők sokasága* határozza meg. Egészen bonyolultak is vannak közöttük, hiszen a valamiről való szólás által (még inkább ennek írásos rögzítésétől) valami viszonylag *időtálló* megnyilatkozást nyer ugyan, egyszersemind elvész azonban annak élő *elmondhatósága*, ami által ez már némiképp *el is idegenedett* a beszélőtől. Az ezen a kettősségen túli befolyásoló tényezőknek is nagy azonban még a számuk. Mondjuk egy esti órán nagyjából egyszerre ösztönözhet-

nek a megszólalás írásos vagy élőbeszédbeli változatára más országokból érkező háborús hírek, egy fenyegető vagy bekövetkezett családi tragédia, egy gondolat a csillagok járásával kapcsolatban, egy földidéződő gyerekkori emlék, vagy a lenti lakásból feltörő hangzavar. Csak részben tudatosodó választás dolga, hogy mi szorul azután ebből a háttérbe, mi kelt megfogalmazható és gyorsabb megfogalmazást követelő rezonanciát (pl. „az emberfaj sárkányfog-vetemény.”), mi kerül valamiért legátlásra (pl. a „Túl-ságosan fáj. Nem megy.”) esetében, mi halasztódik el későbbre, amikor – más élményekkel találkozva – esetleg jobban meg tud majd fogalmazódni, és mi erősödik föl más élményektől módosult formába (tragikus kérdésként, pl. „Mi üvölt, sir e vad rohanatban...?”, vagy mámoros örömként, pl. „az égbe bál van, minden este bál van”) – minnek a megfogalmazása szakad félbe és kerül törlésre, eldobásra. A meginduló szóbeli vagy írásos, művészi vagy nem művészi megnyilatkozás azután a kiválasztásra került tárgytól is függően alakítja – több viszonylatban is – a „beszéd” további útját-módját. Másfelől viszont ennek a beszédnek a szorosabb értelemben vett (részben felszínibb) módjában megnyilatkozni tudó lelki diszpozíció már maga is belejátszott abba, hogy a lehetséges témák közül melyikre esett a választás. (Arany Jánosnak a maga klasszicizáló, emelkedettséget még elváró esztétikai felfogásához, illetve stílusához nem tudtak utat találni lánya halálán érzett fájdalmai, József Attila „felszabadítottabb” stílusa viszont már el tudta jajongani az elementáris erejű *Nagyon fáj*t és a *Kései siratót*.) Olyankor pedig, ha a kiválasztott tárgy alkotás közben alkalmatlannak bizonyul a diszpozíció kifejezésére, a téma megváltoztatására is sor kerülhet, akár a „beszéd” félbeszakítása nélkül. (Paul Éluard annak idején Nush-höz szóló szerelmi vallo-másnak a megírásába kezdett, hangjának mind tovább- és továbbhevülése azonban e helyett végül a szabadsághoz szóló modern óda megírásához vezette a lírikust.)

A tágabb értelemben vett „beszédmód” természetszerűen foglalhatja tehát magában a beszéd tárgyának a kiválasztását is (ez is valamilyen *módon* megy végbe), az alkotási folyamatnak minden más lényeges mozzanatához hasonlóan. (Ezért olyankor, amikor tudatos esztétikai értékteremtés produktumát vizsgáljuk, talán alkalmasabb is – globális vizsgálat esetében – a hagyományos

„alkotásmód” szó használata.) Megérdemelheti esetenként ez is azt, hogy külön tényezőként foglalkozzunk vele. (Mint ahogy az építészetnél is érdekes lehet, hogy inkább színházakat, bankokat, kastélyokat vagy börtönöket formálva talált rá valaki a maga alkotói képességeinek legmegfelelőbb kibontakoztatására – metaforikusan szólva: a beszédmódjára.) Akár a többi tényező: a mondszerkesztés vagy a gondolatmegfogalmazás, az indulat-kifejezés és a világgép-érzékeltetés, az időszerkesztés és az írói nézőpontválasztás, az azonosulás és az elidegenítés, az auktoriális és a közvetett megszólalás, a hallható és az asszociatív motívum-szerkesztés, az archetípus-felhasználás és a strófászerkesztés milyensége – és a műalkotás megannyi más meghatározója. *Külön* névmegjelölések alatt is érdemes lehet szólni róluk, esetleg kisebb, de nagyobb csoportjukban is. Bármilyen legyen is viszont máskülönben közös szakmai megnevezésük, arra ügyelnünk kell, hogy ez ne fődje el a ténytet: a gyakorlatban mindezek csak *közösen* hoznak létre művészi jelentéssel bíró nyelvi alkotást, annak *mi-voltától* el nem szakítható *milyenséggel*, *milyenségétől* el nem szakítható *mi-voltában*.

Nyelvi műalkotás, költői műalkotás, lírai műalkotás...

Az irodalomtudománynak sok olyan szakkifejezése van, amelyet különböző kutatók különbözőképpen használnak. Ezek közé tartozik a „költészet”, illetőleg a „költői mű” és a „líra”, illetőleg a „lírai mű” is. Mármost tudjuk, hogy az egyes elnevezéseknek jórészt valamilyen konvenció, többnyire hallgatólagos konszenzus az alapjuk. Egy bizonyos tudományos konvenció szerinti szóhasználatnak a jogosságát egy másik ellenében elvitatni így nem föltétlenül értelmesebb tevékenység, mint amilyen az lenne, ha két nemzeti konvenciót állítanánk egymással hasonlóképpen szembe: ha mondjuk azt próbálnánk eldönteni, hogy az „asztal”, a „Tisch”, vagy éppenséggel a „table”-e a helyesebb, alkalmasabb elnevezésük bizonyos hatvan-nyolcvan centiméter magas, lábakon álló,

egy-két négyzetméter területű sima lapoknak. Az ilyesfajta – legföljebb hatalmi szóval eldönthető – vitáknak a lefolytatása helyett célszerűbbnek látszik megfelelő szótárakat (szaknyelvi eltérés esetében szó-értelmezéseket) készíteni, illetőleg adni. Meghatározni, vagy legalábbis körülírni a különböző szerzőknél különbözőképpen használt szavak és kifejezések adott esetbeni értelmezését – egyszersmind természetesen az adott „nyelv” szó-, illetőleg fogalomrendszerére is rávilágítva. Tehát arra, hogy egymás „melletti”, egymástól független, vagy pedig fő- és alkategóriák elnevezéseivel van-e dolgunk. (Példánknál maradvá: az „asztal” és „íróasztal”, „asztal” és „bútor”, „asztal” és „szekrény” egymással milyen viszonyban álló fogalmakat jelölnek.)

Persze: a választás nem lehet azért teljesen önkényes. Célszerű tehát tisztázni, hogy a választott (esetleg alapul kiválasztott, de módosítva használt) „nyelv”-nek milyen az általa jelölt dolgokhoz való viszonya. Másszóval: jó meggyőződni arról, hogy ez a bizonyos nyelv milyen mértékben képes szolgálni azokat a törekvéseinket, melyek a dolgok, jelenségek megismerését célozzák. Hogy ez a nyelv a maga elnevezés-készletének adott részével jól alkalmazható-e az ilyen műveletek során, nem lesz-e zavar forrásává. Fontos sajátosságok kiemeléséhez nyújt-e fogódzókat, kevésbé fontos különbségeket hagyva csupán rejtve, vagy pedig éppen megfordított a helyzet. – Hogy előbbi példánknál maradjunk: aligha lenne praktikus – legalábbis a mi viszonyaink közt – egy olyan nyelv, mely a bútordarabok közül azokra, amelyek többnyire ugyancsak négy lábon állnak, nagyjából laposak és csupán kevéssel alacsonyabbak, de többnyire kisebb felületük van és elég gyakran támlával, néha pedig karfával is föl vannak szerelve, *ugyancsak* az „asztal” megjelölést használná, némi módosítással (pl. „támlásasztal”) – meglévő azonosságaik és hasonlóságaik alapján, elhanyagolva viszont *azt a lényegi különbséget*, mely abban nyilvánul meg, hogy az egyiknek a változataira többnyire ráülni, a másikra viszont inkább rárakodni szoktak – ugyanakkor pedig teljesen külön megjelölései lennének az említett típusú bútordarabok közül azokra, amelyek három és azokra, amelyek négy lábon állnak. (Vagy, mondjuk, színeik eltérése alapján adna nekik *teljesen külön* „címkéket” – mindegy, hogy milyeneket. Tehát asztalokként tartaná számon azokat a bútordarabokat is, ame-

lyekre nekünk külön szavunk van – a „szék” –, viszont valamilyen külön alapszava lenne olyan különbségeknek a megjelölésére, amelyre a mi jelölési rendszerünk elegendőnek tartja a több szó egymás mellé állításával történő megkülönböztetést, alfaji eltérést látva csupán benne.) Olyan írásmű esetében tehát, amely arra vállalkozik, hogy a költői műalkotásokról szóljon, első lépésként arra van szükség, hogy tisztázzuk: mit jelöl az adott szövegben a „költői műalkotás” szó szerkezet, illetve a „költészet” szó. Milyen viszonyban vannak ezek jelentésük tekintetében a „lírai műalkotás”, vagy a „líra” szóval és milyenben a „nyelvi műalkotás” vagy a „művészi értékű irodalmi alkotás” szó szerkezetekkel. Csak így dönthető el, mit vizsgál egyáltalán a szóban forgó könyv vagy tanulmány, mi lehet a benne foglalt gondolatmenetnek az érvényességi köre.

E sorok írójánál – indokolt ezért kimondani – a „nyelvi műalkotás” és a „művészi értékű irodalmi alkotás” szó szerkezet egymással azonos értelemben szerepel, míg a „költői műalkotás” ezeknek az érvényességi körén belül elhelyezkedő verses (vagy magában a nyelvi rétegben más módon *különös intenzitással* megmunkált) alkotásokra vonatkozik. A „líra” megjelöléstől a szerző tartózkodik – csak másokat idézve, mások gondolatát ismertetve használja ezt. Annak tudatában, hogy sok szerző a „költői” szót a „lírai”-val azonos értelemben alkalmazza, ezt az eljárást nem tartván helyesnek, indokoltnak, mivel – jelen írásmű szerzője szerint – *nem ismerhető föl jelöltjében egységes*, az alapok meghatározására képes *közös lényeg*. Tapasztalatai szerint hozzávetőlegesen „specifikumok” éppenséggel ilyesfajta specifikumoknak a *hiányában* ismerhetők föl. Elkülönítésre, csoportalkotás alapjául valamennyire szolgálni tudó sajátságra abban találva, hogy a nyelvi műalkotások jelentős hányadában a *leíró-elbeszélő* tényezők átlagon felüli mértékben jutnak szerephez, illetőleg hogy a *színpadi előadás* az irodalom számára sajátos lehetőségeket biztosít, másrészt viszont ez sajátos megköltöttségekkel, korlátokkal is együtt jár. Ezek a művek külön közös – ún. epikai, illetőleg drámai – sajátságokkal is rendelkeznek. (Ez azután az általános tulajdonságok jelentős módosításában is megnyilvánul bennük: a jellemrajzra, lélekábrázolásra például különösen nagy lehetőségek nyílnak, az írásképpel viszont teljesen érdektelenné, a hanganyag

is közömbössé válhat, illetőleg ezeknek a rétegeknek a művészi kimunkálása vagy teljesen eltűnik, vagy gyakorta az átlagosnál sokkalta elnagyoltabb marad. (Esetleg éppen rokon, vagy egymással ellentétes jellemek jutnak majd viszont fontos strukturális szerepekhez, egész cselekményszakaszok foghatók fel motívumokként – és így tovább.)

Más szóval: az itt szereplő írások szerzője a *műfajok* megítélésének tekintetében számol ugyan típusoknak meghatározott okok szerinti részleges elkülönülésével, illetőleg csoportosulásával, a hármás *műnemi* („*műfajcsoporti*”) határoknak azonban *nem tulajdonít lényegi fontosságot*, tudományos értéket. A „lira”, „lirai mű” stb. megjelölésekben inkább csak közbeszédbeli használatra alkalmas szavakat lát. Ahhoz hasonlókat, amelyeneket lehetett volna éppen annak a céljával is alkotni – visszaulva a korábbi asztal-példára –, hogy az asztalfajták közül a sem nem íróasztalokat, sem nem konyhaasztalokat külön csoportként említhetőkké tegyék – csak éppen nem alakultak úgy a körülmények, hogy a nyelvi fejlődés ilyen csoportnevet is létrehozott volna. Olyan szavakat lát bennük, amelyek szakszövegnek csak lazább, oldottabb részében használhatók. (Azzal a céllal, hogy a „nem jellegzetesen elbeszélő és nem színpadra írt” kinos-keserves körülírást helyettesítsék.)

Nézzük azonban meg, milyen érvek támogathatják ezt a szóhasználatot, illetőleg ezt a felfogást, mi teheti jogossá egy ilyen munkahipotézisnek a fölvetését.

Menjünk sorjában: állapítsuk meg először azt, hogy vajon jelent-e az itteni szóhasználat valamilyen általánosabban elfogadott szóhasználatnak az elvetését.

Évtizedekkel ezelőtt I. Behrens rendkívül gazdag idézetanyagot tartalmazó kötetben¹ foglalta össze arra vonatkozó kutatásainak az eredményét, hogy a történelem folyamán – amikor egyáltalán használták – milyen értelemben használták a jelesebb írók és irodalmárok a „lira” szót, illetőleg annak származékait. Ebből az derül ki, hogy majd a lanttal kísért versek megjelölésére, majd néhány jeles görög ditirambusíró költészetének a gyűjtőneveként,

¹ *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst.* (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie. Halle-Saale. 1940.)

majd éppenséggel az „óda” szinonimájaként használták – és így tovább. Tehát akárcsak nagyjából is egységesnek mondható tartós történelmi hagyományra nem támaszkodhat ennek a szónak semmiféle használata – legalábbis kb. a XIX. század kezdetéig. (Muratori valamivel korábbi munkássága még valamiképpen elkerülte Behrens figyelmét.)

Gyökeres változás körülbelül innentől kezdve is inkább csak abban a tekintetben történt, hogy „a líráról”, (akárcsak a drámáról és az epikáról) előbb-utóbb már igen sokan rendszeresen úgy írnak, mint *köztudottan* elkülönülő műnemről. Csakhogy mikor már arra kerül sor, hogy *meghatározzák* az elkülönülés alapjául szolgáló föltételezett közös lényegét, akkor ezeknek a szerzőknek a műveiben is erősen eltérő ítéletekkel találkozunk. A jelenidejűség uralkodó szerepe adja-e az egyik legfőbb alkotóját ennek, vagy inkább éppen a jövőre irányultság? Vagy az időhatárok egymásba mosása? Az állapotszerűség eseménytelensége-e, vagy pedig épp az előttünk születésnek a mozgalmassága, folyamatszerűsége? A személyes felindulásnak, vagy pedig a hangulatban való feloldódásnak a dominanciája – vagy talán mégis jelentős szerephez juthat benne a józan gondolatiság? Részletkérdések sokaságán túl ilyen *lényegét adó* kérdéseknek a megválaszolásában is döntőek az eltérések – néha a szélsőséges ellentétek – azok közt az irodalmárok közt, akik a lírát irodalmi művek viszonylag egységes csoportjának tekintik. Vannak azonban olyanok is – ilyen például R. Wellek – akik a „lírát” (származékaival együtt) egyszerűen tartalmatlan szónak minősítik.²

Elmondható tehát, hogy valójában napjainkra sem alakult ki jel és jeltárgy közti *általános érvényű* konvencionális kapcsolat: csupán egymás mellett létező, relatív érvényű kapcsolatok léteznek, különböző iskolák híveinek a táborában.

Szemmel látható ugyanis, hogy a „lírá”-ról való eltérő vélekedések esetében csak részben beszélnek a kutatók ugyanarról a dologról. Az esetek korántsem jelentéktelen részében *ugyanavval a szóval megjelölt, egymástól eltérő jeltárgyakkal van dolgunk* – amennyiben ti. a „lírá”-ról, mint látszólag egyazon dologról szól-

² *Genre Theory, the Lyric, and „Erlebnis”*. Festschrift für R. Alewyn. Köln-Graz, 1967, 399.

va az egyes kutatók általában más verseket elemeznek (illetőleg más, fontos jegyeikben egymástól eltérő versekre – ritkábban prózai alkotásokra – gondolnak, másokat vesznek számításba) elméleti fejtegetéseik során.

Előbbi hasonlatunknál maradva: van, aki mintha a teázóasztal tulajdonságait igyekeznék leírni, bennük látva legjellemzőbb tulajdonságait a – mondjuk X-szel jelölt – „nem író- és nem konyhasztal-együttesnek”, míg mások az étkező-, a dohányzó- vagy a térképasztalokkal tennék ugyanezt – *miközben az X-hez, mint közös elnevezéshez egyazon eltökéltséggel ragaszkodnának.*

Vehetünk pillanatnyi vizsgálódásainkhoz találóbb analógiát is: a toll esetét. Az eredetileg madár testét horító, abból kitépve és megfaragva azonban írásra is használható tárgy „toll” elnevezéséhez később új, egymástól eltérő jeltárgyak képzeteti kapcsolódtak: fémből vágott és tintával író, valamint festékkel író és golyós, továbbá festékes filc írószerké. *Mindazoké, amelyeknek nem alakult ki más, külön nevük* – mint pl. a ceruzának, a krétának, a palavesszőnek. A líráról való vélekedések eltéréseinek egy része is olyasfajta eljárásból adódik, amilyen abból származnék, ha „a toll” mibenlétének tanulmányozása során *a kutatások módjának* eltéréseihez *a tárgyválasztások* eltérései társulnának: egyik kutatónak a golyós, másiknak a tintás, harmadiknak a filctollak más-más fajtáira esnék választása „a toll” lényegének meghatározását célzó törekvése közben. (Abban az egyben egyeznének csak meg, hogy *nem az eredeti elnevezés* jeltárgyát – a madártollat – kell vizsgálni; mint ahogy a lanttal kísért énekben sem látja már egyik felfogás híve sem a líra igazi formáját.) Ezért is annyira meddőek a választott fogalom meghatározására törekvő viták, annak ellenére, hogy eközben számos fontos sajátágnak a leírását is megadták, számos jellegzetességre – *egyik vagy másik vers-típusnál föllelhető jellegzetességre* – irányították rá a figyelmet. (A kutatók más-más alapállásból, más-más módszeréből stb. adódóan természetesen más és más mértékben adva elfogadható vagy vitatható eredményeket.)

Az utóbbi mondottak részben már érzékeltetik is az itt érvényesülő felfogás legfontosabb vonásait. E szerint a felfogás szerint egymástól elég nagy mértékben *különböző* korai nyelvi megnyilatkozási formákban – nyelvi műalkotásokban, művészi értékű

irodalmi művekben – alakultak ki fokozatosan olyan közös sajátosságok, amelyekből a további fejlődés során a nyelvi műalkotásoknak nagyjából egységes, közös életet is élő együttese létrejött. A fejlődés során ezt az együttest ugyanakkor *semmilyen törvények nem tagolták és nem is tagolják szabályos hármasságrendszeré*. Ahhoz hasonlóan, ahogyan – ismeretes – a festészeti, szobrászati, építő-, díszítő- és zeneművészeti alkotások együtteseit sem tagolják ilyenekké. (Noha a véletlen úgy is hozhatta volna, hogy – mondjuk – elsősorban embert, tájat, illetve tárgyakat megjelenítő *festészetnek* a hármasságát hozzák létre a szakma kutatói, idők múltával pedig már ebből a hármasságból *mint tényből* indulnának ki – csak a köztük megvonandó határvonalak elhelyezkedésén vilázva, ezen azonban nagy intenzitással.)

A műveket egymástól megkülönböztető jegyek leírásának igénye – illetőleg az a törekvés, hogy a megkülönböztető közös jegyek alapján valamilyen rendszert, rendszereket, csoportokat lehessen kimutatni, illetőleg alkotni a művek összességén belül – *nem azonos a hármasságok rendszerének kialakítását célzó igény-nyel*. Az előbbi egyértelműen tudományos igény, melyre maga a vizsgálat tárgya ad ösztönzést.

Hiszen tény, hogy különböző alkalmakra már a legrégebbi időkben is egymástól jelentős mértékben eltérő művek előadása bizonyult megfelelőnek – megfelelő témákhoz, illetőleg mondanivalóhoz jól illő verselési vagy prózai (előadási) módok alapsajátságainak a „fölfedezése”, kimunkálása pedig természetesen adott iskolapéldát, tanulmányozásra és követésre alkalmas mesterdarabokat a szakma „tanulói” számára. Hogy milyen típusú témák milyen típusú – vagy milyen alapsajátságokkal bíró – versmértékekkel és milyen hangszer által szolgáltatott zenével tudnak szerves egységbe forrni, annak valamikori fölismerése nagy horderővel bírt, az avatott mesterek keze alól kikerülő alkotások sora pedig mindjárt a változatok kialakításának lehetőségét is szemléltette a maga példáival. Az egyes típusok viszont – a természetes nyelvekben szokásos módon – *nem egységes rendszerező szemlélethez igazodva kapták nevüket*: majd a kísérő hangszerben („lírai költészet”), majd a versmértékben („iambosz-költészet”), majd megint az előadott cselekmény jellegében megmutatkozó közös mozzanat, alaptényező kiemelésével („tragédia”) hozott létre a

szokás jeltárgy és jel közti kapcsolatokat, alkotott a későbbi terminológia *műfaji* elnevezéseket.

Meghatározott mű- (részben struktúra-)típusok kimunkálása nyomán fokozatosan kialakítható hagyománynak a megalapozása találkozott össze a továbbiakban az emberi agy rendezési igényének egyik formájával. Azzal, hogy meglévő fogalmait az ember lehetőleg szabályos rendszerben törekszik elhelyezni, hogy fölé-, alá- és mellérendelések áttekinthető egészével tudjon számolni. Már ez az igény is viszonylag korán fogódzóra lelhetett: nevezetesen a kis szintéren meghatározott időhatárok közt több szereplő által előadott, e többszereplős előadás követelményeihez igazodó („drámai”) műveknek, illetőleg az ilyesfajta korlátok közé nem zárt: a történeteket ugyan csupán egyszemélyes énekléssel előadó, közvetlen megjelenítésben tehát szegényebb, közvetett (szavakkal leíró) megjelenítésben viszont gazdagabb műveknek az egymáshoz való viszonyában. Itt már *szabályos kettős* alakulhatott ki. (A görögösnél éppúgy, akár Kínában.) Sőt, az előbbin belül újabb kettősség mutatkozott, hiszen a színész-álarcok fölvétele arra is kényszerített, hogy különbséget tegyenek köztük: nem lehetett szomorú történeteket nevető maszkban, vagy pedig mulatságosat komorban eljátszani. (Mondjuk a kígyóktól gyötört Laokoón és a gyermekével játszadozó Hermész szobrászi ábrázolásakor viszont az a körülmény, hogy a két művet *egészen különböző lelkiállapotban* szemléljük, ha a hatásuk alá kerülünk, föltételezhetően ilyen kézzelfogható kettősségnek a hiánya miatt nem ösztönzött műfaji megkülönböztetések tételére, a tragikus szobor – derűs szobor: a tragédia–komédia analógiájára.) Aki viszont inkább hármas rendszerezéshez húzott, az is fölvehette már itt harmadikként a kettősségből mindig kialakítható harmadik kategóriát: a „kevert műfajú”-ét. (Ahol a költő maga szól, ahol a szereplők beszélnek és ahol a költő maga is, meg a szereplők révén is beszél – láthatjuk ennek a legkorábbi formáját: később majd például a szubjektív, objektív, szubjektív-objektív változattal találkozunk elég sűrűn.) *A sem a drámáknak, sem az eposzoknak* – mint nagy, reprezentatív, viszonylag egységes típusú alkotásoknak – *a csoportjába be nem illeszthető többi vers alakította ki azután magának fokozatosan a „vegyes típusú”* – alapjában találó minősítésű! – kategóriát.

A tiszta rendszeralkotásra törekvő értelem azonban természet-szerűleg idegenkedik attól, hogy a „vegvest” egyik *alapkategória*-ként fogadja el. Így adódott, hogy sok évszázados költői fejlődés, illetőleg átalakulás eredményeképpen – az eposznak, mint az uralkodó műtípusok egyikének az *elsorvadása*, ugyanakkor másfajta verstípusok szerepének a *növekedése* következtében – létre kellett hozni e súlyukban megnőtt „vegyes típusú” alkotásoknak a számára valamilyen *reprezentatívabbnak mutatkozó*, más elnevezésű fogalomnak a kategóriáját. Így alakították ki – Muratori, majd Batteaux korábbi rendszerezési törekvéseit folytatva – nem minden töprengés és bizonytalanság nélkül Jean Paul, Goethe és kortársaik, majd utódaik a lírának mint *főltételezett* közös szemléleten, magatartásformán alapuló harmadik nagy műnemnek a fogalmát. A sem tragédiák, sem vígjátékok, sem eposzok közé be nem sorolható versek irodalmi súlyának a megnövekedése összefüggésben állt a személyiség költői – és persze társadalmi – jogának, illetőleg jogigényének is a megnövekedésével, ennek következményeképpen a személyességnek a költészetben való előtérbe nyomulásával is: ez jórészt a személyes érzelmek, szenvedélyek – egyéni látomások, a későbbiek során egyéni hangulatok, benyomások, a külső valóságba történő „beleérzések” – kifejezésében nyilvánult meg. A létrehozott harmadik műnemi kategória számára tehát ezen a tájon kínálkoztak alapjellegzetességül kiemelhető sajátságok: *vagy* magának a személyességnek a tényében, *vagy* az érzelmi-hangulati tényezőknak az uralkodó szerepében, *vagy* éppen a hangulatiságra, érzelmi-indulati telítettségnek az állapotára jellemző szubjektum-objektum egymásba mosásban. A „mintadarabul” szolgálni képes műalkotás-típusoknak olyan sokfélesége jött addigra létre, sőt: maguknak a (struktúra-)típusoknak annyi változatát alakították ki, hogy valamilyen reprezentatív (struktúra-)típusnak a kimutatásával – vagy éppen teljesen külsődleges: versformák felőli megközelítéssel – nem látszott megoldhatónak az a feladat, hogy kirajzolják a harmadik műnem egységes alapját. A belső felől kellett tehát próbálkozni.

A klasszicizmus olyan igényének, hogy lehetőleg kiegyensúlyozott rendben lássa és láttassa a dolgokat, a racionalizmus nyomán kiépülő filozófiai rendszerek elvont elméleti konstrukcióinak és a romantikában életre kapó irodalomtudomány-alapozási

törekvéseknek a jegyében (illetőleg ezek nyomában) fél évszázad alatt kialakult-meghonosodott műnemi hármasságrendszer *bizonyítását* a továbbiak során azután már szükségesnek sem látták az elmélet különböző irányzatokhoz húzó munkásai: ezt egyszerűen adottnak vették. A különböző biológiai, lélektani, szociológiai és más irodalomtudományi vagy irodalomesztétikai koncepciók megkonstruálói sokkal inkább elméletük helyességének igazolását – vagy ennek egyik sikeres próbáját – látták abban, hogy *új értelmezését* tudták adni az immár *hagyományosként elfogadott* hármasságnak.

A hármasság amúgy is többnyire kapóra jött nekik, hiszen bizonyos hármasságok – vagy kettősségből az átmenet segítségével mindig kialakítható hármasságok – gyakran csakugyan kimutathatók a rendszerezések alapjául szolgáló vonatkozásokban. (A nyelv kifejező, közlő és felhívó funkcióinak hármasságában, az első, második vagy harmadik személyhez kötöttségben, a nyelv három fokozatot megtestesítő egység-típusaiban: a hang-, szó-, mondat-hármasságban, a jelenként, múltként és jövőként szemlélés hármasságában – és így tovább.)

A műnemi hármasságok igazolás nélkül szentesített rendszere mellé – mint ismeretes – elsőként B. Croce írt erősen megnyomott tollal kérdőjeleket.³ Az ő jellegzetesen opponáló – az opponálást már az egyoldalúságig vivő – elmélete az értékes művek egyszerűségének, egvediségének tényét emelte ki: a remekművek saját törvényeit állította mereven szembe a műfaji törvényekkel, az *egyedi alkotást a műfaji kategóriákkal*. Közismert tény, hogy véleményével nemcsak követőkre talált, hanem megalapozottan és megfontoltan érvelő ellenfelekre is. Jórészt elkerülte viszont a figyelmet az a körülmény, hogy a Croceval szembefordulók leginkább a hagyományossá vált különböző mű-, illetve *struktúra* típusok létezésének, vagy éppen *magának a hagyománynak a létét, eleven hatóerejét* – és ennek jogosságát, hasznát – bizonyították. Hangnem, építkezés, verselés tekintetében egymáshoz részben igazodó művek sokaságának a létezését. Tehát *nem a három műfajcsoportnak, illetve műnemnek a meglétét*. A szonettírási, az óda- vagy a dalköltészeti, a vígjáték- vagy tragédiaírási hagyomány szere-

³ B. CROCE: *Esztétika*, 1907.

péről mondtak fontos tényeket – vagy éppen a stílushagyományról. Utóbb az is megtörtént, hogy a műfaji elv védelmében azt mutatták ki – igen meggyőzően –, hogy bizonyos belső arányoknak a megléte nélkül (adott esetben a társadalmi valóság pozitív értékeit igenlő elbeszélő-leíró részek és a pozitív értékek eltűnését panaszló meditatív-érzelmi reflexiók egyensúlyának híjával) nem jöhet létre igazán értékes, szerves egészet adó műalkotás⁴; ehhez az *elvi* megállapításhoz csatlakozhatott azután az a történeti is, amely szerint az ilyen típusú (tehát belső szerkezeti törvényszerűségeikben egymással rokon) műalkotások is értékes hagyományt tudtak teremteni. Más szóval általában azt bizonyították be Croce ellenében, hogy noha az irodalom szabadabban fejlődött a vele kezdetben szorosan összekapcsolt zenénél, azért benne is léteznek a zeneiekhez hasonló típusok. (Amilyen ott a fűga, a szonáta stb.) Azt mutatták ki ők is, hogy – téma, látásmód és anyagmegformálás egymással összefüggő tényezők lévén – bizonyos témának műremekké munkálása hasonló témával foglalkozó más művészek számára ösztönzőül és részben irányítóul tud szolgálni, különösen abban az esetben, ha látásmódjuk is rokon egymásával. Hiszen egy nagy művész új témákat és új tárgyhoz illő alkotási sémákat egyaránt fölfedezhet, változatok sokaságának létrehozása számára nyitva utat – mely mindaddig közvetlenül látható, míg a séma-módosítás, a változat-kimunkálás az eredeti séma teljes átalakítását nem eredményezi.

(Tehát addig a határig, amelyen túl már csak a történeti összefüggések szárait fejtegető kutató tudja kimutatni a kapcsolatot, a külső kategóriák rendszerével közelítő azonban már másutt – vagy talán „a határon” – lesz kénytelen kijelölni az egymással ily módon rokonságban álló művek helyét. Ahogy például az építőművészet esetében a boltíves keresztény templom struktúrátípusát már új kategóriába utalhatóvá teszi az a körülmény, hogy a boltozás csúcsvissé lesz: a román katedrálisok csoportja mellett a rendszerező művészettörténészek nem joggal alakítják ki a gótikusokét. Nem látszik igazában elegendő ok arra, hogy az úgynevezett műfaji és az úgynevezett stíluskategóriák között *eleve lényegi* különbséget kelljen föltételeznünk. Az eposz regénnyé

⁴ TÓKEI Ferenc: *A kínai elégia születése*. 1959, 222–223.

alakulását – ami más szóval úgy írható le, mint az eposz műfajának a regény műfaja által történő fölváltása – hasonlóképpen történeti okok magyarázzák, mint mondjuk a reneszánsz palotának barokká történő átalakulását, illetőleg a reneszánszkori épülettípusnak barokk épülettípussal történő felváltását. A regény műfajának kialakulásáról elvileg az is mondható, hogy az elbeszélő irodalom új stílusfajtája alakult ki benne – ha más oldalról közelítjük meg a vizsgálat tárgyát. Mint ahogyan – primitív példánkra visszatekintve – a golyóstoll éppúgy felfogható a toll egyik történelmileg kialakult „stílusváltozataként”, mint amennyire önálló „toll-műfajként”. Éles és egyértelmű különbség inkább csak a megközelítési módokban mutatkozik: a *történeti*-magyarázó és a *nem-történeti*-leíró vizsgálódások, illetőleg a nyomukban kialakuló rendszerezések között.)

A hármas műnemi osztályozást – s ezen belül a lírának egységként kezelését – föltételezhetően tehát részben az előbbiek során fölvázolt történelmi körülmények között kialakult, mintegy kétszázados hagyomány élteti, részben egyfajta akadémikus-iskolás rendszerezési törekvés, részben pedig valami olyan praktikus nyelvi igény, hogy közös néven nevezzük a viszonylagos rövidegük alapján gyakran elkülönített (külön kötetekben kiadott) költői alkotások legkülönfélébb változatait.

Újabb időkben még egyvalami társult mindehhez: egy-egy költői alkotásmód (illetőleg belőle következő alkotástípus) iránti *elfogultság*, mely a különösen kedvelt alkotásokat „a líraiság” megtestesüléseinek kiáltja ki, azért, hogy ezzel kivételes rangjukat – tautologikus érveléssel – „bizonyítsa”, a más jellegűek (mint „nem jellegzetesen líraiak”, „nem tiszta műfajúak”) ellenében.

Közbeszédbeli használatra – esett már róla szó – természetesen alkalmas is lehet a „líra” megjelölés (pontosabb, de nehézkes körülírások nagyjából pótlására), s itt is abba a ténybe botlottunk, hogy valamilyen *nagyjából* általánosnak mondható konvenció alapján gyakorlatilag (pl. a könyvkiadásban, könyvtárak, könyvesboltok anyagának a rendezésében) több-kevesebb sikerrel el szokták egymástól különíteni a lírainak, epikainak és drámainak mondott alkotásokat. Hogy ennek a „többé-kevésbé” kialakult gyakorlatnak mennyi lehet a tudományos értéke, azt is meg kell tehát néznünk – legalább futólag.

Ha valamilyen tárgyknak vagy élőlényeknek (mindenekelőtt embereknek) a leírását – legyenek ezek mozdulatlanok vagy mozogjanak: mindegy – egy költő szembeszökő *rövidséggel*⁵ valósítja meg (tehát úgy, hogy kevés mozzanatként a megragadására szorítkozik), akkor általában érzékelhetővé lesz, hogy nem az adott tárgynak vagy jelenségnek a leírásában, megjelenítésében (cselekményelmondásban) való gyönyörködésnek, az adott tárgy vagy jelenség megismerő-megismertető „birtokbavételének” a kedvéért tette ezt: a választott valóságreszlet ábrázolása *valami másnak van alárendelve*. Legyen szó Baudelaire macska-ábrázolásáról, Rilke körhinta-képéről, Ady eltévedt lovas-víziójának megörökítéséről, vagy az úgynevezett objektív líra megannyi „tárgyleírásáról”. Ha eközben még az ábrázolás mindig meglévő stilizáltsága is fokozódik, akkor ez a „másság”-mozzanat – az ábrázolásnak ez a „nem az ábrázolás kedvéért valósága” – erőteljesebben lép előtérbe, más szóval: hangsúlyos szerephez jut az a szándék, hogy a költő a maga pillanatnyi hangulatát, általános szorongását, tágabb világról alkotott ítéletét vagy még teljesen ki nem bontakozott gondolatainak éledő együttesét objektiválja, illetőleg továbbadja. E szándékhoz már csak viszonylag kis részben szolgál *ihletül*, inkább *ürügvet* kínál a megjelenítés tárgya, s ilyenkor az alkotó *szubjektivitásának előtérbe nyomulásáról* szoktunk beszélni.

Elmondható az is, hogy az író (költő) lelkiállapotának és valamilyen hangulatának a megörökítése általában (tehát az esetek nagyobb százalékában) viszonylag rövid műben valósítható meg, illetőleg az ilyen élmények – természetükből adódóan – jobbra rövid műveknek a megírására adnak ösztönzést. A rövidség így az előbbi (a szubjektivitást nagyobb szerephez juttató) versekkel közös tulajdonságként említhető. Ha ehhez hozzávesszük azt a körülményt, hogy a szubjektivitás és a személyesség kategóriái között gyakran nem ismerjük föl a tényleges határt, akkor látószólag – s ehhez igazodik általában a mindennapi gyakorlat –

⁵ Hogy ez nem lényegtelen tényező, ezt az is mutatja, hogy pl. v. Žmegač egyszerűen „rövid poétikus szöveg”-ként határozza meg a lírainak nevezhető műalkotást. *Történelmi regénypoétika*. A huszadik századi regény alapvető kettőssége. In: *Az irodalom elméletei*. I. Pécs, 1996. Szerk. Thomka Beáta 129.

természetesen alkothatunk belőlük közös csoportot. *Tudományos szempontból* azonban már korántsem ilyen egyszerű a helyzet. Hiszen *a személyesség nagyon jól összeférhet a szigorú objektivitással – ahhoz hasonlóan, ahogyan – mint láttuk – a műalkotás nem személyes arculata is rejthet szubjektívizmust.* (Amikor külső tárgy belsőnek a kifejezéséhez szolgál ürügyül.) A költő (vagy a prózaíró) a festőhöz, a szobrászhoz, vagy akár a pszichológushoz vagy éppen orvoshoz hasonlóan képes arra, hogy tárgyilagos (viszonylag tárgyilagos) rajzát, illetőleg elemzését adja önmagának vagy személyes mozgásterének. Mind külső, mind belső tekintetben.

Ha pedig az egymással korántsem azonos személyességet és szubjektivitást *együttesükben* tekintjük a líraiság, illetőleg a líra jellemzőjének, akkor meglehetősen nehéz elhárítani annak veszélyét, hogy az írójuk valóságos vagy fiktív személyét középpontba állító (egy-egy szám egyes személyű alakban elbeszélő) *regényeket* éppúgy ide kelljen sorolni, mint azokat, amelyek ábrázolásuk milyenségét tekintve (a hangulatiság nagymérvű érvényre juttatása, vagy pl. a valós látvány látomássá transzformálása következtében) szubjektívnak mondhatók – együtt azokkal a parabolikus művekkel, melyek írójuk gondolatainak kifejezése céljából mutatnak erősen átrendezett-sematizált „világot”. (Tehát akkor, hol ilyen, hol olyan alapon, alighanem lírai Kassák *Egy ember élete* című önéletrajzi regénye, talán még Defoe *Robinsonja* is, más megfontolások alapján líraiak Krúdy és Kafka némely regényei is, akár például Voltaire *Candidja*.)

Viszonylag rövid terjedelem (e rövidségből adódó további sajtóságokkal), a személyességnek *vagy* a szubjektivitásnak viszonylag nagy szerephez jutása, a közvetlen érzelem- és indulatkifejezés viszonylag gyakori szerephez jutása: *körülbelül* ezek azok az ismérvek, amelyek alapján külön kötetekbe *szokták* rendezni a költői (nyelvi) műalkotások bizonyos csoportjait, illetőleg amelyek alapján ezeket a műveket líraiaknak szokás mondani. Bizonyos, hogy a mindennapi használatban nem teljesen jogtalanul, hiszen – hogy visszapillantunk kezdetben fölvetett analógiáink egyikére – a „toll” szó esetében is világos *nagyjából*, hogy *körülbelül* mi tartozik a kialakult szokások következtében e megjelölés alá, s a *közbeszéd effajta bizonytalanságokat rendszeresen hagy maga után.*

A papírkereskedő számára sem okoz gondot az írószerek megnevezése. A művészetek tárgyalásakor is óhatatlan időnként a nem-tudományos fogalmazás, laza megjelöléseknek az alkalmazása. Nemcsak szobabelsőről, csendéletekről (stb.) szól a szakma anélkül, hogy ezeket az elnevezéseket nagy tudományossággal magyarázni akarná, elkerülhetetlennek mutatkozik olykor a szerelmes versekről, hazafias vagy forradalmi líráról, tájköltészetéről (stb.) szólás is. A zavar csak akkor jelentkezik, ha az ilyen elnevezésekkel megjelölt alkotásokat egymástól *tudományosan* (esetleg éppen filozofikusan) elkülönítendőknél próbálják felfogni, magasba nyúló építmények alapjait látva bennük. Tudományos tárgyalásra ugyanis „a lírá”-nak ez a köre *nem látszik alkalmasnak*.

Tudományos vizsgálat tárgyát adhatja viszont a személyesség is, a szubjektivitás is, ilyenek a terjedelemmel összefüggő, szinpadra írtságból adódó (illetőleg ilyen formát igénylő) strukturális sajátságok is, akárcsak a közlő, kifejező vagy felhívó funkció egymáshoz való viszonya, a jelenhez, múlthoz, vagy jövőhöz kötöttség (esetleg épp az időtlen jelleg). *Külön-külön is*, egymáshoz való viszonyukban is.

A nyelvi műalkotások általános sajátságai így *megbízhatóban* közelíthetők meg, mint más irányból kiindulva.⁶ Csak hát persze a konvenciók szerepével is *számolnunk* kell – akkor is, ha hasznosságukat nem tudjuk elfogadni. G. Genette szavai itt is érvényesek: „... ahogy a tapasztalat már számos esetben megmutatta: ha semmi sem egyszerűbb, mint *bevezetni* egy neologizmust, akkor semmi sem nehezebb, mint *kigyomlálni* onnan egy elfogadott jelentést vagy megmerevedett szokást.”

Tegyük még ehhez hozzá Ákos Károly megfogalmazását: „Ami egyszer nyelvi formát ölt, azt az ember belelátja a világba.”⁷

⁶ I. m. 182.

⁷ Vö. még: T. A. „Vannak-e sajátos műfaji jellegzetességei a lírának?” (*Alföld*, 1973. 7. sz. 56–63.) A. T. Über die Bedeutung des Wortes „Lyrik”. Beitrag zu den Grundfragen der Systematisierung von Kunstgattungen. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* (Lodz, 1976, 2, 5–17.) – SZILI József: *Poétikai műnemek interkulturális elmélete*. 1997.

Az e tanulmány megírásához felhasznált, az itteni hivatkozásokon túlmenő szakirodalom jegyzéke:

- BARTA János, *Líraelméleti alapfogalmak. Különlenyomat a Studia Litteraria 1963. évi kötetéből.* Debrecen, 1963.
- BÖHM, F. J., *Begriff und Wesen des Genre.* (Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1928.)
- CROCE, B., *Die Dichtung.* Tübingen, 1970.
- FINDEIS, R., *Geschichte der deutschen Lyrik.* Leipzig, 1914.
- FLEMING, W., *Bausteine zur systematischen Literaturwissenschaft.* Meisenheim am Glan. 1965.
- FRANZ, M., *Zur Geschichte der DDR-Lyrik.* Teil 1: Theoretische Grundlagen. (Weimarer Beiträge, 1969/3.)
- FRIEDRICH, H., *Die Struktur der modernen Lyrik.* Hamburg, 1956.
- FOLKIERSKI, W., *Résumé présidentiel* (Az 1939-es lyoni kongresszus záróbeszéde – Helicon. 1940. Tome II.)
- GEIGER, E., *Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik.* Halle, 1905.
- GOETHE, J. W., *Dichtarten.* Naturformen der Dichtung (Noten und Abhandlungen zum West-Östlichen Diwan)
- HAMBURGER, K., *Die Logik der Dichtung.* Stuttgart. 1960.
- HIRT, E., *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung.* 1923.
- HORVÁTH István Károly, A „Veronai Catullus Könyve” és a catullusi líra két alapvető műfaja. MTA Oszt. Közl. XVII. 1–4.
- HORVÁTH István Károly, „Ein Stern zweiter Ordnung am Himmel der Römischen Poesie” Antik tanulmányok. 1966. 2. sz.
- HÖLLERER, W., *Poetik.* I. München. 1965.
- HYTIER, J., *Les arts de littérature.* Paris. 1941.
- KLEIN, J., *Geschichte der deutschen Lyrik.* 1960.
- KOHLER, P., *Contribution à une Philosophie des Genres.* (Helicon. 1940. II.)
- KOMLÓS Aladár, *A líra műhelyében.* 1961.
- KOMMERELL, M., *Vom Wesen des lyrischen Gedichts.* (Gedanken über Gedichte. Fr. a. M. 1943.)

- KRIDL, M., *Observations sur les genres de la poesie lyrique.* (Helicon. 1940. II.)
- KRAUSS, W., *Die literarischen Gattungen* (Essays zur französischen Literatur. Berlin-Weimar 1968.)
- LUCKE, E., *Das Grundproblem der Dichtkunst.* (Zeitschrift für allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1928.)
- LUKÁCS György, *Művészet és társadalom* 1968.
- MÜLLER, G., *Bemerkungen zur Gattungspoetik.* (Philosophischer Anzeiger III. Jhrg. 1929. Bonn.)
- MÜLLER, G., *Morphologische Poetik.* Tübingen, 1968.
- PAUL, J., *Vorschule der Aesthetik.* Berlin, 1841.
- PETERSEN, J., *Die Wissenschaft von der Dichtung.* Berlin, 1939.
- PETSCH, R., *Gattung, Art und Typen.* (Forschungen und Fortschritte. Berlin, 1934. 1. März.)
- PETSCH, R., *Die lyrische Dichtkunst.* Halle, 1933.
- PRANG, H., *Formgeschichte der Dichtkunst.* Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, 1968.
- RUTKOWSKI, W. V., *Die literarischen Gattungen.* Bern, 1968.
- TIEGHEM, P. VAN, *La question des genres littéraires.* (Helicon, 1938.)
- UNGVÁRI Tamás, *Poétika.* 1967.
- VIËTOR, K., *Die Geschichte der Gattungen.* (Geist und Form. Bern, 1952.)
- VISCHER, Fr. Th., *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen.* Stuttgart, 1857. III. Theil 2. Abschn. 5. H.
- VOSSLER, K., *Lope de Vega und sein Zeitalter.* München, 1932.
- WALZEL, O., *Das Wortkunstwerk.* Leipzig, 1926.
- WALZEL, O., *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters.* Darmstadt, 1957.
- ZWYMANN, K., *Aesthetik der Lyrik.* Berlin, 1904.

(E tanulmány megírásának ideje: 1974.)

KÉRDÉSEK AZ IRODALOM TÖRTÉNETISÉGE KÖRÜL

Vázlat-kísérlet

Hogy azoknak a köteteknek a helyébe, amelyek irodalmunk történetét tárgyalták, illetve ma is tárgyalják, előbb vagy utóbb újakat kell írni, afelől aligha lehetnek kétségeink. (Bármilyen nagyra becsljük is egyébként a jó esszégyűjteményeket.) Hogy ezek a kötetek majd milyen szempontokhoz kell, hogy igazodjanak, az viszont már kevésbé világos.

Hogy nem csupán időtlen normákhoz több-kevesebb sikerrel igazodó egyes irodalmi *művek* léteznek – mivel valamilyen erők érvényesülése nyomán az alkotók újra meg újra áthágják a korábbi normákat, s az eltérések egymásutánjából már valamilyen *átalakulásnak a menete* is kirajzolódhat –, arra, mint tudjuk, a romantikusok figyeltek föl először határozottabban. Képzelműeknek is teret engedő rendszerezéseiket azután a pozitivisták igazították helyre a maguk módján: többnyire ténytisztelettől fegyelmezett (és ellaposított) térképek kidolgozására vállalkozva. (Az egyes művek közvetlen létokait: alkotóikat analizálva tapogatták ki ehhez a távolabbról hozzájuk vezető szálakat: idegzetük örökletes tényezőit, környezetük lehetséges szemléletformáló szerepét, korviszonyaik kimutatható nyomait, másrészt a tárgyválasztásban, cselekménymozzanatokban, szövegelemekben dokumentálható átvételeket.) Az őket felváltó iskola szemléletét viszont zavarta a „kézzelfoghatóságukban” nemegyszer kisszerű tényekhez béklyózottságnak ez az állapota, s arra törekedtek, hogy az *okozati* hatásrendszerrel meg nem magyarázható: *célok*at kítűző ember sokszor merészen szárnyaló szellemének közelítsék meg a mozgásait. Empatikusan, intuitív módszerrel, másrészt ennek a szellemnek az önmozgási törvényszerűségeire is ügyelve: eszme-rendszerek fejlődési logikáját szem előtt tartva, élménytípusok

közös jelentkezéseire is odafigyelve, az egymást tagadás szabályos hullámvonalában önmagára lelő szellem energiáit tétélezve.

Azután a *történesek* összmenetének részeként szemlélt irodalom vizsgálata helyére a *műegészek* strukturális analízise nyomakodott: a „miért *épp ilyenek* ebben a korban a művek?” kérdésének helyébe – az antikvitás stilisztikájához is visszanyúlva – a „milyen *általában véve* a műalkotás?” kérdése került, amihez a történetiség tekintetében hovatovább már-már csak egy abszolutizált *örök újítás*nak az elvárásai társultak. (Mondván, hogy egy-egy sajátos alkotási eljárásnak idővel mintegy *kimerülnek a lehetőségei*.)

Más oldalról: azok az iskolák, melyek a személyiség magvának őrzését, vagy a *közös tudattalan*ba való visszakapcsolást tekintették a művészet fő feladatának, hasonlóképpen nem a történeti változások vizsgálatát tartották fontosnak. Az úgynevezett szocialista országok irodalomtörténet-írása – tapasztalhattuk – leginkább egy faji szemlélettől már elhatárolt, történetiségében viszont átpolitizált-szociologizált (ennek érdekében tények meghamisítására is kész) pozitívizmusnak a jegyében alakult. Az évek-évtizedek menetében ennek mérséklődtek később a hamisítási tendenciái, rugalmasodtak oksági felfogásának korábbi me-revségei: ebbe áramlottak be idővel az említett műegész-szemléletnek is különböző változatai.

Nagyfokú leegyszerűsítésekkel valahogy így vázolható föl az az út, mely önmagunkkal és világunkkal való újraszembesülésünk mai (kilencvenes évekbeli) helyzetébe elvezetett bennünket. (Csak még a szellemtörténettel kapcsolatos, de azzal nem azonosítható *stílustörténet* későbbi érvényesülései fölött nem hunyhatunk itt szemet.)

Hogyan tovább? – kell most már kérdeznünk. És ebben a lát-
szólag talán tisztán a jövőre irányuló kérdésben természetesen a múltra való visszatekintésnek is benne kell valamiképpen foglaltatnia. Mit vehetünk legalább nagyjából át a hosszúra nyúlt évek örökségéből, és mi az, amit mindenképpen félre kell tolnunk? (Valamiféle keletkezéstörténeti *határmegvonás*nak a kísérletével nyilvánvalóan elhibáznánk a dolgot, hiszen azért a legsötétebb ötvenes években is születtek maradandó eredmények, és a változásokat már előlegező nyolcvanasokban megfogalmazottakhoz is

kritikával kell közelítenünk: az eltérések – legyenek bár mégakorák – itt inkább csak arányok viszonylatában mutathatók ki.)

A politikai átértékelések üggye a könnyebben elvégezhető feladatok közé tartozik. (Olyan életművek esetében, amilyen például az Ady Endréé volt, még ez sem fog persze egészen egyszerű feladatnak bizonyulni.) Lehet, hogy még az esztétikai érték megállapítása (újra-megállapítása) körül is csak ritkábban fognak nagyobb nehézségek mutatkozni – legalábbis a régiekre vonatkozóan – noha egyáltalán nem azért, mintha már egységes esztétikai felfogásnak a kialakításához közelednénk. A különböző felfogásokat érvényesítő hosszas viták menetében mégis kikristályosodottnak mutatkozik már valamilyen hagyomány (viszonylag szilárd „kánon”), mely további hivatkozási alapot ad. Hogy Balassi és Zrínyi, vagy Arany és Madách legnagyobbjainknak a sorában foglalnak helyet, annak megkérdőjelezésére például talán nem kell az eljövő években fölkészülnünk, valószínű, hogy pl. Kosztolányi, József Attila, Weöres vagy Pilinszky esetében sem lesz más a helyzet. (Bár ha Móricz, vagy – erősen eltérő példát véve: Déry – esetében már ilyen tekintetben is élénk vitákra lehet számítani.) „Úgy nagyjából” a megjelenítő s a kifejező erő, az intellektuális tényezők jelenléte (illetve hiányuk), a modalitás-sokféleség és a szokványos nyelvhasználatól „eltérő”, valamint az egységbe formáló erők megnyilatkozása is elismert értéktényezőként jöhet számításba. Ha azonban a nagyobb összefüggések kirajzolása túl akar jutni a hatásnyomok pozitívista regisztrálásán, akkor ennél nagyobb fokú elbizonytalanodással kell számolnunk.

Milyen okok magyarázzák egyáltalán a változásokat? Az a gondolat, hogy az írói tárgyválasztásnak, a szorosabb értelemben vett nyelvhasználatnak, gondolatiságnak, modalitásnak, szerkesztésmódnak a változásai azzal lennének megmagyarázhatóak, hogy jelentkezésükkor már „kimerültek” a korábbi változatok által biztosított lehetőségek, önmagában elégtelennek bizonyul. Már az orosz formalisták komolyabb bírálói is rámutattak ennek a felfogásnak arra a hiányosságára, hogy ha ezt *általában véve* talán elfogadnánk, akkor is magyarázat nélkül maradna az egyes változásoknak a konkrét *iránya*. (Miért – mondjuk – Goethe alkotásmódja előzi meg Th. Mannét, nem pedig fordítva?) Amellett

az időhatáraik sem azonosak ezeknek az úgynevezett kimerüléseknek: egy-egy stílus – „megszólalásmód”, „beszédmód” – hol egy évszázad, hol egy évtized alatt bizonyulna „kimerülőnek”, inautentikussá válónak. (Elvileg bizonyára bármely stílusban végtelen számú művet lehet alkotni, és ténylegesen is igen nagy lehet a megalkotottaknak a száma – néha még a remekműveké is. Főként a művészi alkotó-befogadó „közeg” az, ami esetenként valamért kimerítetteknek, kimerülőben lévőknek érzi az ilyen lehetőségeket.) Maradjunk hát akkor ebben a vonatkozásban amellett, hogy a társadalom közállapotainak és ebből adódó szellemiségének a változásai indítják meg a művészetek átalakulásait? Próbálkozzunk a szellemtörténet megújításával?

A *Toldit* vagy a *Toldi estéjét* valóban nehéz lenne a reformkor bizakodásai és kételyei nélkül megmagyarázni, Illyés *Rend a romokban* c. kötetének, Déry *A befejezetlen mondatának* vagy Márai *Egy polgár vallomásainak* a létrehívói közül sem hagyhatók szemhatáron kívül a két háború közti magyar és európai viszonyok. Pilinszky *Harmadnapon*-ja nincs a második világháború és a haláltáborok, Konrád *A látogatója* a Kádár-rendszer (és környezete) nélkül. A *Gyászhoz* és az *Iszonyhoz* azonban már éppúgy a távolibb háttérben hagyhatók az ilyen „alapok”, mint a Szabó Lőrinc-líra legfőbb értékeinek, Illyés *Kháron ladikján*-kötetének, Weöres mítoszainak vagy szonett-sorozatának és tárgyalásakor. A DADA keletkezése s léte aligha érthető meg az első világháború hatásai nélkül, míg az impresszionizmus vagy az akmeizmus magyarázatok szintén a hátsóbb régiókban maradhat a korabeli francia vagy orosz társadalom analízise. A szellemtörténeti örökségből kínáló gondolatok közül az, amelyik az ellentétek menetében történő átalakulás általános lehetőségeire figyelmeztet, kritikával továbbra is alkalmazhatónak mutatkozik: akár a múlt századi népiességnek, a századunkbeli új tárgyiasságnak és a vele csaknem egyidejű népköltészet-kultusznak a magyarázatánál: ebbe – módjával – a jelrendszerek „elhasználódása”-ról – későbbi változatukban „kiüresedésük”-ről, „közlésképtelenné” válásukról – szóló felfogások említett elemei is beépíthetők. – Úgy gondolom, világos, hogy a kor bölcsőiben és tudásaiban megfogalmazódó *eszmékhez* viszonyításnak – mint lehetőségnek – ugyancsak ott a helye irodalomtörténeti gondolkodásunkban, amennyiben ezek is

tényezőivé *lehetnek* valamilyen tekintetben pregnánsan sajátzerű alkotások létrejötte. Kosztolányi vagy József Attila munkásságában például okvetlenül számbavételt érdemel a freudi (vagy az övéivel rokon) szemléleti elemek érvényesülése – az azonban már aligha lenne indokolt, ha ezek ilyen szerephez *nem* jutását másoknál negatívumként, a „koruktól való elmaradás” megnyilatkozásaiként vennénk számításba. (Legyen szó akár Németh Lászlóról, akár Márai Sándorról. Arra sem látszik indok, hogy más eszmék viszonylatában másképpen járjunk el – legyen szó akár Marxról, Heideggerről vagy Wittgensteinről.) Gondolatoknak, gondolatrendszernek a „saját logikájáról” – az A-ból B-re, B-ből C-re való továbbjutásban megmutatkozó *irányról* – lényegesen több joggal szólhatunk, mint azokról, melyek a művészi alkotások egymáshoz való viszonylatában érvényesülnek. Hiszen az utóbbi esetben meghatározott *anyagnak a megformálására* kerül sor. Ezek nem „folytathatók” olyan logikával, mint esetleg a gondolatok.

Föltehetően a technikaiaknak mondható újítások történeti értékelése sem kell, hogy eltérjen az eszmeiektől. Hogy első szonettjeink Kazinczytól származnak, az bizonyára érdemül tudható be a széphalmi mesternek, az viszont, hogy Arany vagy Ady nem érezte magához közel állónak ezt a műformát, nem lesz ettől negatívummá. A festészetben a perspektivikus – vagy a pointillista – ábrázolási, illetve színhatástechnika első alkalmazásai éppúgy *kiemelést* kívánnak, mint amennyire *nem marasztalhatók el* viszont azok, akik utóbb majd nem élnek ezekkel az eljárásokkal. Mitől érdemelne más elbírálást – mondjuk – az idősíkfelbontás vagy az írás menetére mint tárgyra ráirányított odafigyelés alkalmazása az elbeszélés folyamatában? Faulkner mítoszokra való „rájátszás”-sal, Brecht Villon-balladák, Ady krónikás énekek és bibliai szövegrészek hangjának megújításával teremtett – többek között – értékeket: határozott irányban valamerre vezető út mind-ebből nem rajzolódik elő. Inkább csak egymást érintő, máskor egymást metsző utak érdekes hálózata.

Felelőtlenség lenne persze tagadni, hogy *érvényesülnek* ebben a menetben fontos törvényszerűségek. Csakhogy ezeknek különbözik egymástól a természetük, és egymással való találkozásaik meglepő irányváltásokat is eredményezhetnek. S a *véletlennek* a

szerepét más – személyes – vonatkozásokban se hagyjuk azért egészen figyelmen kívül.

Ha egy kilencéves kisfiú egy ferencvárosi házban a maga végletes megbántottságában *csakugyan* lúgkövet iszik – nem pedig, szerencsés tévedésből, csak keményítőt –, akkor más képet rajzol eléink a későbbi magyar költészet – beleértve ebbe Pilinszkyt, Juhász és Nagyt is. Csak egy kicsit fordítva nyugatabbra a szemünket: ha Wagnert gyerekkorában halálos baleset éri, körvonalazni tudná-e valaki – akárcsak mégannyira vázlatos vonásokkal is – a zenetörténetnek így *betöltetlenül maradt* helyét? Hiszen egy – úgymond – „hely” azáltal, hogy valaki „ott” valamilyen nagy hatású művet alkotott, nem annyira *betöltést nyert*, hanem sokkal inkább: *létrejött*. És így már követőkre is találhatott. Ugyan kinek tűnnék – tűnt volna – föl a *Toldi* hiánya költészetünk történetében, ha Arany Györgynek nyolc gyermeke után még a kilencediket is a sírba kellett volna tennie? Senkinek. Pedig erősen másmilyenné lett volna ettől az a történet: más hatások érvényesülésével, más tényezők vonatkozási pontul vételével.

Milyen konklúziók irányában tapogatóznak az itt talán kissé fegyelmezetlenül mozgó gondolatok?

Részben azt szeretném hangsúlyozni, hogy meggyőződésem szerint hiba lenne egy bizonyos szempontrendszerhez igazodó „fejlődési fővonal” helyébe valamilyen másikat határozottan előrajzolni. Nem kizárólag személyek vonatkozásában: akár az „európai fővonal” fogalmával is érdemes óvatosan bánni. Az ettől való eltérések, a róla való „lemaradás”-ok megítélésem szerint inkább csak másod-harmadvonalbeli művészek esetében könyvelendők el negatívként. Ha Márquez írói erejéből – meglévő lörekvései jegyében – csak középszerű regények megírására futotta volna, akkor ezzel a maga egészében provinciális egzotikumnak minősülhetett volna kritikusai számára. Kimagaslót alkotván viszont egy egész irányzatnak a kialakításában játszott szerepe előtt tiszteleghetnek.

Másrészt azt a végső soron jól ismert, sokszor mégis szem elől tévesztett tényt szeretném szavaimmal hangsúlyozni, hogy a sokszázados irodalomtudomány sok vizsgálati szempontot, eljárás-módot alakított már ki. Középpontot vesztett korunkban a hiányból egyfajta hasznot is húzhatunk: egyfajta termékeny eklek-

likát létrehozva. A hézagmentesen néhány sarokpontra épített rendszerek kialakítását célzó törekvésektől eltávolodva, fölismerve az esetleg különböző irányokból induló, de azért egymást ki nem záró gondolatok, egymás eredményeit meg nem semmisítő vizsgálati módszerek együttes, részben egymás melletti hasznosításának a lehetőségeit. Tudományunk történetén végigtekintve erősen valószínűsíthetjük, hogy – akár korábban a pozitivizmus, a szellemtörténeti, a nyelvészeti-strukturalista megközelítésmód vagy a New Criticism, a szociológiai vagy a lélektani irányzatok bármelyike – az irodalomtörténetet kihívások egymásutánjaként szemlélés, a mentalitástörténet vagy az empirikus irodalomtudomány sem fog *egymagában* mindent megoldó vezérelvként működni. (Sem avval, amivel merőben újat hoz, sem azzal, amivel inkább csak felújít valamit.) Mindegyiktől van azonban mit tanulni, szellemi teljesítmények sokasága van már mögöttünk. Mitől többet, mitől kevesebbet indokolt hasznosítanunk – a válogatásnál célszerű jól odafigyelni.

Hogy így jártunk-e el, annak ügyében későbbi évtizedek szakmabéliei fognak aztán majd ítéletet mondani. (Ha az már nem is biztos, hogy minálunk sokkal szilárdabb pontokhoz igazodva.)

ISMERT VERS – NAGYOBB ÖSSZEFÜGGÉSEK BEN

(Petőfi Sándor: *A puszta, télen*¹)

Gondatlan, rossz gazda figuráját idézik a vers első, ingerkedő-csúfolódó sorai – véres korona lehullását teszik élményünké az utolsók. Átvaluk közrefogva rajzolódik elének egy táj: rozoga építményeknek, itt-ott feltűnő emberalakoknak és természeti jelenségeknek többnyire vázlatos vonalaiból.

Ez az a vers, amely – joggal tételezi fel Juhász Ferenc – a XX. század kozmosz-képét megmintázó József Attilának is az ihletői közé számított, további alkotásokkal növekvő sort nyitva meg: a *Téli éjszaka* után a juhászi *Tanya az Alföldön*-ben lelve folytatásra. Amelyet tehát a maga nemében – részben kormeghatározottságában is – véglegesnek éreztek az utódok, a tárgyi-természeti világ egy metszete olyan megörökítésének, amely valami lényegeset tud az ember és a külvilág viszonylatában adni, illetve befogadónak pszichikumában végbevinni.

Miből eredhet a befejezettségnek, a teljességnek az érzete? Hiszen Petőfinek ez az alkotása a leíró költeménynek nem abba a típusába tartozik, amelyikbe például *A Tisza*, vagy József Attilától a *Tanulmányfej*, amelyek – fokról fokra emelve a tekintetet vagy véve egészen tágról mind szűkebbre a szemlencsét – mérnek föl a maguk módján valamilyen *tárgyi teljességet*, illetőleg egészet. A csillogó víztükörtől a túlparton át a háttérben magasló

¹ A vers elemzésre kiválasztását az a körülmény indokolja, hogy viszonylagos egyszerűségében is alkalmas általános fölépítési és „működési törvények” szemléltetésére. A kötet írásai közül elsősorban az első tanulmány befejező részében szereplő általánosításhoz kíván szemléltetésül szolgálni – a szép itt tárgyalt kérdésköréhez is kapcsolódva. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a lehetséges mű- és műelemzési változatok végtelen sokféleségének valamiféle alapsémáját is adni kívánná.

hegycsúcsokig, a reggelben előrajzolódó helyiség körvonalaitól a benne ülő ember szeme szögletéig. Itt nemcsak hogy nem pásztáz végig szabályos egymásutánban a tekintet mindenre, ami az adott időpontból számba vehető, hanem még azt is elmondhatjuk, hogy a történetesen útjába eső tárgyak alakját – vagy mondjuk a színeit – sem érzi rögzítendőnek. A halászkunyhónak és a csőszháznak például csak az ürességét vehetjük a sorokból tudomásul, még a viszonylag leggondosabban leírt – elbődülő „bozontos, bús tinó”-k társaságában élénk állított – béres is csak úgy általában „benne” van valahol. S vajon milyen éji szállás felé tarthat a betyár? Tarlott bokrok között, zörgő nádasok tisztásain át vezet éppen az útja, vagy teljesen nyílt terep szolgáltatja ki ellenségeinek? – éppoly kevésbé tudjuk meg, mint ahogy a csárdákból sem rajzolódik elő egyetlen részlet, jellegzetesség sem – téli csöndességükön kívül.

Valami más ad szilárd (József Attila kifejezését használva) „szemléleti egész”-jelleget ennek a versnek.

Az általa megjelenített összkép elemeinek számbavétele már mutat valamilyen szabályosságot, amennyiben kívülről befelé, majd megint a szabadba vezet. Ez ugyanakkor a verselés szabályosságából adódó (a rímképlet és a strófaszerkezet mindvégig azonos marad) egyszerszerűséggel „kiegészítve” sem adna feltűnően erőteljes szerkezetet, egyértelműen zárt egységet. Más tényezőket is be kell vonnunk a vizsgálat körébe, ha a vers remekmű voltát legalább megközelítőleg meg akarjuk érteni.

Menjünk azért talán mégis az innen induló nyomokon tovább. *Három* rímelésben és ritmikában egyaránt párhuzamos sornak a *kettősségéből* épül föl minden egyes versszak. Összesen kilenc (más szóval: háromszor három): ehhez társul a színterek kint-bent-kint tagolódásából,² valamint a megjelenített emberalakok részleges elkülönüléséből (béres, csaplárosék, betyár) adódó lazább harmasság. (A megemlített két másik „személy” csak közvetetten kap szerepet: a pásztorlegény azzal, hogy „nincs ott”, a király pedig hasonlóan.) A *kettősségek* még erőteljesebb tényezőivé lesznek a vers építkezésének: hol szoros szóismétlés („puszta igazán a

² Ez nagyjából egybevág a szembeötlően hosszabb-rövidebb-hosszabb sorpárokból kialakított versszakok szabályosságával.

puszta”, „egy-egy”, „el-el”, „oda-oda”, „csaplár és csaplárné”), hol ennek valamilyen tekintetben lazább formája („nem szól” – „sem hegedül”, „söpörték be a szelek” – „uralkodnak a szelek”, „szikrázó haraggal” – „szikrázik alatta” – „visszapillant a nap” – „visszanéz még egyszer”, „sík határ” – „tűlsó határ”, „alant repül” – „alant nyargal”, „fáradt madár” – „dalos madarak”, illetőleg „fáradt madár-” „fáradtan elülnek”), hol a szószerkezeteknek csak a jelentésében kimutatható rokonságok („rövidlátó” – „csak félig mutatják”, „szeme–tekintettel,” űzött betyárt elénk rajzoló sorok után „mint kiűzött király”: „elbődül” – „prüsszögve”, ui. ez a két hang kerül közvetve érzékeltetésre a versben), ellentétpárok („fönt” – „alant”) formájában jelentkeznek, de találunk benne például fél-szó kettőzést is („harsogó haris”), akár jó néhány egyszerű, nem szóismétlésből adódó kettős alliterálást („hült helyét”, „madarak mind”, „kicsiny kis”, „bozontos bús”, „leveles... leveszi”, „fordílja feléjük”, „felé... fáradtan”, „feje fölött”, „kiűzött király”). Azt is hozzátehetjük ehhez, hogy mikor végül is minden elcsöndesedik a leírt tájon, s még a napfény vöröslő színei is eltűnnek róla, akkor lesz – itt immár kedélyeskedés nélkül lehet ezt csak tudomásul venni – „puszta igazán a puszta”. Itt: a nap *másodszori* említése után tárul elibénk másodjára is befagyott tengerhez hasonló végtelen kiterjedésében a határ, tehát áttételesen ugyan, de itt is nagyjában-egészében szabályos kettőzéssel (illetőleg kettőzésekkel) találjuk magunkat szemben – ha elemezzük a verset, ezeket érezzük tudattalanul összekötő kapcsoknak, akkor, ha csak olvassuk azt. (Csupán a harmadik és a hetedik – az utolsótól visszaszámolva harmadik! – szakaszból hiányzanak ezek az ismétlések.)

A zárás azonban nemcsak azáltal „súlyosabb” a nyitásnál, hogy részben a bevezetésnek, részben a voltaképpeni leírásnak a kezdősorait *együttesen* ismétli meg (helyesebben: variálja), hanem hangulati-érzelmi törlését tekintve is. Először gyöngé, fáradt madárhoz hasonlítottan, illetve rövidlátó öregként jelenik meg előttünk a nap, a zárásban viszont véres koronájú király alakját ölti magára. Amellett először csupán *lehajlásról* esett szó vele kapcsolatban, másodízben viszont már – félreérthetetlen végakordként – *leesik* fejről a korona. A kettősségek és hármasságok kiegyensúlyozott – állandó, *statikus* jellegű – szabályosságán be-

lül tehát jelentős *változások* is végbementek a vers világában, de ezek is szabályosak – noha szabályosságuk semmiképpen nem közeli rokona a mérnöki tervezés által létrehozott szabályosságoknak. A voltaképpeni leírás első sorában érzékeltetett erőteljes *vízszintes* kiterjedés („Mint befagyott tenger, olyan a sík határ”) és az említett ehhez aláhajlás élménye apró le-föl mozgulások érzékeltetésével kap kezdetben még szinte észrevehetetlen folytatást, illetőleg ellenpontoszt (gerendáról *levétel*, csizmaszárból – nyilvánvalóan *fölfelé* történő – előhúzás és *oldalt*-pillantgatások), majd fokozatosan fölerősödnek a mozgásirány-, illetőleg intenzitás-érezkeltetések („Egyik fönn a légben, magasan kavargó, / Másik alant nyargal, / Szikrázó haraggal, / Szikrázik alatta a hó, mint a tűzkő, / A harmadik velük birkózni szemközt jó”: ezek az irányhármasságok is beleépülnek a már említett hármasság-rendszerbe!), majd külsőleg veszítenek ugyan az erejükből („a rónára halvány ködök települnek”), emberi viszonylatban azonban mondhatni nagyobb a „súlyuk” (minthogy élet-halál kérdésről van itt már szó!): ez készíti elő a *síkon* végigtekintés és a láthatár mögé *lehullás* immár rendkívül erős kontrasztját. A lassú, illetőleg apró mozgások fokozatos fölerősödését, felgyorsulását követően tehát a változások ugyancsak *szabályos menetben* visznek a végső le-hullásig, illetőleg a kedélyeskedő múltidézésről a komor zárásig.

Tragikus zárásig? Vagy más szóval: tragikusnak mondható-e egészében ez a mű? (Hogy zárt egésznek tekinthető, azt az eddigiek alapján talán már nyugodtan elmondhatjuk.)

A nap kihunyta a téli tájon az élet utolsó jelének eltűnését is jelenti, ennyiben tehát tragikus színezetű – úgy is fogalmazhatnánk: negatív töltésű – a belső tekintetünk elé festett kép. De a szavak közvetlenül mégsem magának a napnak, hanem csupán „véres koronájá”-nak: más szóval a zsarnokság jelképeének a le-hullásáról szólnak. Ebben a tekintetben tehát azt mondhatjuk, hogy „pozitív” az említett zárás. Csakhogy a „kiűzött király”-hasonlat az űzött betyár valóságosként megjelenített alakjával eléggé szoros párhuzamban tragikus árnyalást is kap (ne felejtjük el: Petőfi a maga korának királyait nem elűzni, hanem föl-akasztatni akarta, színészként viszont szerepelt a megrendítő sorsú, *üldözött* Lear király tragédiájának színrevitelében). Ennek a jelenetnek a „töltései” tehát nem sokkal kevésbé ellentétes

előjelűek, mint amennyire ellentétesek a szelek futásában legszélsőségesebben megmutatkozó mozgásirányok voltak. Komplex *együttesük* teszi olyan súlyossá, olyan végérvényesekké a zárószókat.

Ez az összetettség azonban más vonatkozásban is jellemző: a vers egészében, az elbeszélés hangvétele által kifejezett ember *magatartás*-viszonylatában. Hiszen az egymást követő versszakoknak csaknem mindegyikében ott van *egyik tényezőként a hiábavalóság* érzékeltetése: a nap hiába hajol le, hogy valamit lásson („így sem igen sokat lát a pusztaságon”): a vályú elé hajtott tinó hiába bőgi el a maga panaszát, hogy a tóból jobban esnék az ivás, be kell érnie azzal, amit a vályú nyújthat számára, a csapláros-házaspár hiába nem hajította el a pince kulcsát: csak nem jön senki, a szelek hiába rendeznek akkora kavarodást, alkonyatra úgyis elfáradnak (elfáradásukat annyira magától érthetődőnek érzi a költő, hogy csak mellékmondatban említi, időhatározóként), a betyárról is tudjuk, hogy csak ideig-óráig mentheti magát: sorsára félreérthetetlenül utal a pusztulására leselkedő vadak megláttatása. Az uralkodóként viselkedő Napon is ugyanez a sors teljeseedik be, hiába néz vissza még másodszor is, immár mérges tekintettel. Egyedül a béres tevékenységének látszik több értelme: lomha, nehézkes ritmusban mozogva ugyan, de az élet folyamatosságának őrzésén munkálkodik, mikor arra ügyel, hogy elhagyatott kunyhók, hóval besöpört utak sivár *ürességével* ellentétben *tele* legyen élelemmel a jászol, dohánnyal a parázsló pipa. Az ötödik versszakban – tehát a középsőben! – jelenik meg az ő alakja, s ez a középpontiség azáltal is érezhető, hogy a kint-bent-kint hármasságban is középpütt: valahol „bent” van. Már láttuk, hogy a legplasztikusabban is az ő alakja van megmintázva: nehézkes, nyugodt, de egy kis „bánja fene” helykeséget-hanyagságot is megtestesítő viselkedésével. Hiszen csak úgy „nagyjából” vágja meg a dohányt („Jó lesz az úgy is!”), néha talán a jászol felé is csak kissé megkésve néz el, oda-odairányuló tekintetében mégis ahhoz hasonló *ritmus* érezhető, mint a kép egészét elénk rajzoló költő nézésének odább-odább mozdulásaiban, vagy nagyobb nekihuzakodással induló, rövid lendüléssel már-már felgyorsuló, de aztán megint csak elnyújtózkodó versszak-szerkezeteiben. (Láttuk: a

„nagyjából” hanyagsága is mintha rokon lenne a költőével, aki eléggé vázaltszerű képet és képrészleteket rögzít csupán.)

Hogy merre járnak a gondolatai? – erről nem szólnak a sorok. A szabad vizek tájaira vágyakozó állatokhoz hasonló módon ő is „dalos madarak” és ciripelő tücskök hangjaitól megszépített, előbb és szabadabb világba vágyik? Talán ilyesmit sem teljesen jogosulatlanul képzelünk magunk elé. Az azonban mindenképpen tény, hogy a vers írója – az „elbeszélő” közvetítésével – önmaga és a mi számunkra is megragadott valamit mindebből, ha csak közvetett módon is. Éppen ezért mondhatjuk el azt is, hogy úgyszólván *hiába tűnt el* a tél kietlenné sötétedő-némuló pusztájáról mindez: távolból is föleleveníthet belőle valamennyit az emlékezés negatív festése – „méla” kolompszóbból, „kesergő” síp dallamából, tücskök ciripeléséből. Az élet pedig – ha csak a vegetálásig leszorítottan is, a fenyegetettség állapotában – az elénk festett világban is megy azért tovább a maga kijárt útján. Hiszen a bevezető sorok abból is érzékeltettek valamennyit, hogy magának *a versnek* a végérvényes erejű zárása ellenére az általa földidézett *külső világban* nem lesz véglegesség a tél uralma: az évszakok is nagyjából szabályos menetben („az ősz”, „kikelet” „a nyár”, „tél”) váltják egymást.

Valahol ebben az ellentétben ismerhető föl a költeményben tárgyiasuló magatartásnak is a lényege. A tél elemeit a vers olvasói – hallgatói? – elé idéző „narrátor” úgyszólván egyszerre vesz tudomásul mindent: negatív és pozitív értékek pusztulását, egyszerre érinti meg egy tájon széjjeltekintve annak élménye is, hogy nagyobb erők működésének ellenében *minden hiábavaló*, és az, hogy *semmi sem egészen hiábavaló*. Miközben a szavak varázsának közvetítésével látja és láttatja a pusztá képét – elmúlt évszázadok magyar életének egyik jellemző színterét – játékosan *átéli* különböző tényezők készleteseit: vaksi öregek tehetetlenkedését és állapotok szomjúságát, antropomorfizált szelek kamaszos küzdelemre-készségét és magános kóborlók kivetettségét, bukott zsarnok tehetetlen dühét és – az elbeszélőnek a szerepében – a *kedélyes fölénnyel szemlélődő ember magatartását*.

A tudattalanban: a sokféleségből rugalmasan elrendezett, mozgalmas egészlet teremtő művész kiegyensúlyozottságát.

VISSZATEKINTÉS

Kettős értelemben foglalnak magukban visszatekintést ezek a zárósorok. Részben a vékony kötetbe foglalt írásokra történő visszapillantásra kívánnak ösztönözni: annak földerítésére, hogy milyen viszonyban vannak ezek egymással. Van-e a különböző alkalmakra írt, részben műfajokat tekintve is eltérő munkák között kötet kialakításához elegendő összefüggés, vagy csak éppen valamiképpen egymás mellé sodorta őket a véletlen? Talán éppen ellentmondanak egymásnak, egymást cáfolva? Vagy mégis inkább kiegészíti az egyik a másikat – akkor is, ha egymáshoz illésük nem mérhető azért össze kőépületek alkotóelemeinek zártságával? Továbbgondolásuk világíthatja meg lehetséges találkozásuk pontjait, ezek területeit.

Másik értelmében az itt egymás mellé rendezett írások keletkezési körülményeinek az időbeliségére utal a szó. Szakmai pályafutásom végéhez közeledése figyelmeztet arra, hogy lépéseim egy részének megtevése – vagy ilyeneknek az elmaradása – magyarázatot igényelhet az olvasók számára.

Eredetileg – végzéshez közeledő egyetemistaként – Illyés Gyula leíró-elbeszélő költészetének majdani feldolgozására készültem. Kezdetből érdekelték tehát bizonyos elméleti kérdések is – így szemléletmód és stílus, stílus és műfaj összefüggéseinek kérdései –, arra azonban nem gondoltam, hogy lesz – hogy lehet-e egyáltalán? – elegendő bátorságom (és erőm) ahhoz, hogy tevékenyen vegyek részt egyértelműen elméleti kérdéseknek a megvilágításában. Fokról fokra előretapogatózva a „szakma” művelőinek világában szorongásaim azonban idővel inkább mérséklődni látszottak, mint amennyire erősödtek: például azáltal, hogy szembesülnöm kellett olyan tényekkel is, hogy rangos szerzők képesek

időnként feketének mondani azt, ami közben egyértelműen „fehéren viselkedik”. Ez néhány esetben megszólalásra is késztetett.

Idővel egy Arany Jánostól József Attiláig húzódó, ellentmondásos fejlődési vonalon való végigtekintést éreztem inkább – első sorban talán József Attila költészetéhez való kötődésemből adódóan – „rám szabott”-nak, ebből írtam meg a kandidátusi értekezésemet. Erősen tiszteltem Lukács György roppant fölkészültségét és filozófusi absztrakciós készségét (ha talán nem is jobban, mint Fülep Lajosnak más természetű érzékeit és munkásságát), ezért kezdetben úgy gondoltam, elméleti vonatkozásokban az ő iránymutatása(ik)ra hagyatkozhatom, a gyakorlati munka majd csak korrekciókat fog ehhez még szükségesekké tenni – kisebb vagy nagyobb mértékben. De már ennek az első nagyobb munkának az elkészítésekor is kezdtem érezni – ezt követően pedig még inkább úgy *kellett* éreznem –, hogy Lukács realizmusfelfogása Prokrasztész-ágy az irodalom (és föltehetően más művészetek) számára. De hát nem is volt még akkor kidolgozva az ígért „főmű”. Majd talán, ha azt is megismerhetjük!

Azután kidolgozásra került (legalábbis a monumentális első rész) – és nem győzött meg szerzője felfogásának helyességéről.

Véleményemet – tapintatosan ugyan, de a lényegét el nem hallgatva – meg is írtam. (Jugoszláviában sikerült megjelentetnem.) Ennek következtében azután eléggé ingataggá vált alattam a nemrégén elnyert egyetemi oktatói állás, ennél fontosabbnak mondható azonban, hogy növekvő intenzitással folytattam az elméleti szakirodalom tanulmányozását. Nem „úgy általában”, hanem meghatározott irányokban: amerre leginkább hiányt éreztem. Néhány évtizeddel korábbi és újabbat is – anélkül, hogy mindent elvettem volna egy kétségkívül európai rangú gondolatrendszernek minden egyes alkotóeleméből. (Olyan irányokban is tájékozódni próbálva, amelyekben „tűrt” gondolatokra lehetett találni: a „Lukács-vonallal” szembenálló Chr. Caudwellnél, E. Fischernél, R. Garaudynál, a „68-as” K. Kosíknál, a szovjetnek minősíthető orosz L. Sz. Vigotszkijnál, nem utolsósorban pedig a fiatal, még „Hegel-közeli” Marxnál. Nem törődve azonban már sokat azzal: mi a szerző hivatalos „besorolása”, s anélkül, hogy a továbbiakban mindenáron követhető más „vezéregyéniségek” föllelését éreztem volna szükségesnek.)

Fontosnak találtam ugyanakkor, hogy azokra is odafigyeljek, akik a művészeteket nem kizárólag néhány évszázados (vagy éppen néhány évtizedes) alakulásmenetében, hanem nagyobb összefüggéseknek a hálózatában vizsgálják.

Az a körülmény is befolyásolt, hogy – átmenvén a debreceni egyetemre – Barta János professzor nyugdíjba vonulásából adódóan az esztétikának az oktatása is az én feladatommá lett. (Ha nem akartuk ezt a feladatot a marxista tanszékek egy tudományos minősítés nélküli oktatójának átengedni.) Ez tovább kellett, hogy erősítse bennem az esztétikai-irodalomelméleti stúdiumokkal való foglalkozást. (Annak ellenére, hogy oktatómunkám nagyobb részét a XX. századi magyar irodalom története kötötte le.) A „hivatalos” hazai esztétikai kutatásokkal a hetvenes-nyolcvanas években mondhatni semmilyen kapcsolatban sem álltam, az MTA Irodalomtudományi Intézete új utakat kereső elméleti osztályával valamivel több – bár eléggé vékony – szál fűzött össze, úgy gondolom azonban, hogy érthető, ha akkor már a megkezdett, némiképp magános úton mentem tovább. (Anélkül, hogy ennek során ütközésbe kerültem volna az intézet munkatársaival, illetőleg az általuk képviselt irányzatokkal. Legfőljebb nem mind egyikük érezte feladatai közé számítónak, hogy az én írásaimat is létezőknek tekintse.)

Így jelent meg irodalomtörténeti tanulmányaim mellett két „tiszán elméleti” könyvem (a költői műalkotásról, majd a nyelvi műalkotás jelentéséről), s mellettük forgalomba hozhattam a debreceni egyetemen egy esztétikai jegyzetet is. (Ügyszólván kényszerűen. De jeles szakemberek: a primitív népek kultúráját kutató Boglár Lajos, a művészettörténész Németh Lajos, az esztéta-irodalomtörténész Poszler György és a zeneesztéta Zoltai Dénes tekintetének szakmai ellenőrzésével.) Néhány elméleti tanulmányom irodalomtörténeti és kritikai írásaim között meghúzódva is publikálást nyerhetett.

Annak nem éreztem később szükségét, hogy gondolataim alakulásának irányát valamiképpen befolyásoltassam az ország politikai életének – egészében véve igen öröndetes – átalakulása által. (Legfőljebb kihasználtam a szövegek korábban kényszerű terhektől való megszabadításának lehetőségeit.)

Az évek múlásával azután úgy gondoltam, hogy a korábban csak folyóiratokban és konferencia-kiadványokban nyilvánosságot látott írások egymás mellé rendezetten segíthetik valamennyire egymás értelmezését, erősíthetik egymás érvelését. (Hogy erre éppen most éreztem indíttatást, azt bizonyára az a személyes körülmény is befolyásolta, hogy a 2002. évvel befejeztem évek óta már csak nyugdíjasként tartott esztétika-előadásaimat.)

Nem különködés, valamilyen mindenáron való mást-mondás igénye határozza tehát meg az itt közreadott szövegek irányultságát. Ha azonban korábban Lukács György tekintélye és hivatalos „rangja” nem akadályozott meg abban, hogy nézeteivel szemben megfogalmazzak néhány sarkalatos gondolatot, akkor nem lenne indokolt, ha későbbi idők más tekintélyei előtt lemondanék az egyéni gondolatok közzétételétől – bármily mértékben megkérdőjelezhetők is esetleg ezek.

Az irodalomtudomány történetének sokéves előadása során volt alkalmam észrevenni, hogy az eltelt századok folyamán nem alakult ki még olyan irányzat, amely fölött előbb vagy utóbb valamilyen „el ne szállt volna az idő”, másfelől viszont a legtöbb irányzathoz „divatja múltán” is maradt azért fenn valami. (Majd több, majd kevesebb.)

Ma sem biztos, hogy merőben más sajátosságokat mutat a dolgok alakulásának menete. Talán nem kizárólag személyes elfogultság, vagy éppen az önkritikára való készség hiánya tétélezte-ti ezért föl velem, hogy a magam – másokét bőven hasznosító – gondolatai is múlás-megmaradás ilyesfajta általános törvényei-nek lesznek, illetve vannak alávetve.

E kettő arányának a kérdései persze nyitottak. De talán ez a kis könyv is részt vehet a maga módján ezeknek az arányoknak az alakításában. Egy változásokat követő, változásokat ígérő időszak határhelyzetében.

A CSOKONAI KÖNYVTÁR-SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT:

1. *Debreczeni Attila:*
CSOKONAI, AZ ÚJRAKEZDÉSEK KÖLTŐJE (1993, 1997, 1998)
(A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben)
2. *S. Varga Pál:*
A GONDVISELÉSHITTŐL A VITALIZMUSIG (1994)
(A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében)
3. *Tamás Attila:*
ÉRTÉKTEREMTŐK NYOMÁBAN (1994)
(Művek, irányzatok, elméleti kérdések)
4. *Dobos István:*
ALAKTAN ÉS ÉRTELMEZÉSTÖRTÉNET (1995)
(Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában)
5. *Imre Mihály:*
„MAGYARORSZÁG PANASZA” (1995)
(A *Querela Hungariae* toposz a XVI–XVII. század irodalmában)
6. *Márkus Béla:*
ÁTDOLGOZÁSOK KORA (1996)
(Sarkadi Imre és a sematizmus)
7. *Bitskey István:*
ESZMÉK, MŰVEK, HAGYOMÁNYOK (1996)
(Tanulmányok a magyar reneszánsz és barokk irodalomról)
8. FOLYTONOSSÁG VAGY FORDULAT? (1996)
(A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)
Szerk.: *Debreczeni Attila*
9. *Imre László:*
MŰFAJOK LÉTFORMÁJA XIX. SZÁZADI EPIKÁNKBAN (1996)
10. *Lőkös István:*
ZRÍNYI EPOSZÁNAK HORVÁT EPIKAI ELŐZMÉNYEI (1997)
11. *Bán Imre:*
KÖLTŐK, ESZMÉK, KORSZAKOK (1997)
12. *Horváth János:*
TANULMÁNYOK I–II. (1997)
13. *Tamás Attila:*
KÖLTŐI VILÁGKÉPEK FEJLŐDÉSE ARANY JÁNOSTÓL JÓZSEF
ATTILÁIG (1998)
14. *Derékly Pál:*
„LATABAGOMÁR / Ó TALATTA / LATABAGOMÁR ÉS FINFI” (1998)
15. *Mezei Márta:*
A KIADÓ MANDÁTUMA (1998)
16. *Szilágyi Márton:*
KÁRMÁN JÓZSEF ÉS PAJOR GÁSPÁR URÁNIÁJA (1998)
17. NÉMETH LÁSZLÓ IRODALOMSZEMLÉLETE (1999)
Szerk.: *Görömbei András*

18. *Gámgó Gábor:*
EÖTVÖS JÓZSEF AZ EMIGRÁCIÓBAN (1999)
19. *Bene Sándor:*
THEATRUM POLITICUM (1999)
(Nyilvánosság, közvélemény és irodalom a kora újkorban)
20. NEMZETISÉGI MAGYAR IRODALMAK AZ EZREDEVÉGEN (2000)
Szerk.: *Görömbei András*
21. *Hász-Fehér Katalin:*
ELKÜLÖNÜLŐ ÉS KÖZÖSSÉGI IRODALMI PROGRAMOK
A 19. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN (2000)
22. *Oláh Szabolcs:*
HITÉLMÉNY ÉS TANKÖZLÉS (2000)
(Bornemisza Péter gyülekezeti énekhasználat)
23. *Nagy Gábor:*
„...LEGYEK VERSEDBEN ASSZONÁNC” (2001)
(Baka István költészete)
24. *Gábor Csilla:*
KÁLDI GYÖRGY PRÉDIKÁCIÓI (2001)
(Források, teológia, retorika)
25. *Madas Edit:*
KÖZÉPKORI PRÉDIKÁCIÓIRODALMUNK TÖRTÉNETÉBŐL (2002)
(A kezdetektől a XIV. század elejéig)
26. *Ködböcz Gábor:*
HAGYOMÁNY ÉS ÚJÍTÁS KÁNYÁDI SÁNDOR KÖLTÉSZETÉBEN
(2003)
27. *Barta János:*
ARANY JÁNOS ÉS KORTÁRSAI I-II. (2003)
28. *Onder Csaba:*
A KLASSZIKA VIRÁGAI (2003)

ELŐKÉSZÜLETBEN:

30. RELIGIÓ, RETORIKA, NEMZETTUDAT RÉGI IRODALMUNKBAN
(2004)
31. *Taxner Tóth Ernő:*
EÖTVÖS JÓZSEF (2004)
32. *Lőkös István:*
NEMZETTUDAT ÉS REGÉNY (2004)

A SZOROZATRÓL

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetének szakmai hírnevét Barta János és Bán Imre professzorok kiemelkedő munkássága alapozta meg még az ötvenes-hatvanas években. A „debreceni iskolát” ettől kezdve jellemzi az elmélyült esztétikai és filológiai munka egysége, az irodalom és az emberi lét kérdéseinek egymással összefüggő vizsgálata, valamint a széles körű tájékozódás. A mesterek nyomába lépő tanítványok az újabb időkben is megőrzik és továbbviszik, újabb szempontokkal frissítik azt az irodalomszemléletet, amelynek jellegadó vonása a szélsőségektől tartózkodó szakmai igényesség.

A Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézetének négy tanszékén ma is elmélyült irodalomtudományi kutatómunka folyik. Az intézet és a Kossuth Egyetemi Kiadó közös vállalkozásának, a Csokonai Universitas Könyvtár című sorozatnak az a szándéka, hogy ennek a műhelynek az eredményeiről adjon számot, s emellett nyitott legyen más műhelyek szakemberei számára is. Az évente két-három irodalomtudományi művet megjelentető sorozat hosszabb távon a magyar irodalom valamennyi korszakának értékeit igyekszik új megvilágításba helyezni. A Határhelyzetben című könyv a huszonkilencedik kötet.

„Határhelyzetben”...

De hát milyen határok is jönnek, jöhetnek itt számításba?

Talán pontosabb is lenne a megjelölés, ha közvetlenül *határterületekre* utalna. Sok olyan kérdés merül fel ebben a vékony kötetben, amelyről már nem kevés szó esett – nemcsak a közeli múltban, hanem több évszázados folyamatok szellemi hullámvéréseiben. Művészi alkotások és rajtuk kívüli tényezők relációjáról, a szépség problémaköréről, formálás és „tartalom” egymáshoz való viszonyáról, műfaji-műnemi rendszerezések valós lehetőségeiről – nem utolsósorban pedig a művészetek és az emberi alkat alapösszefüggéseiről. A szerző nem fordul el a klasszikus örökségtől, de egyértelműen újat mondásra, lényegi gondolatigazítások elvégzésére törekszik. A nyelvet, „nyelviséget” előtérbe hozó új felfogásokkal is szembesül – az új gondolkodásmódok „túlfutásainak” lehetőségét is számításba véve.

Nem keresi mindenáron a konfrontáció alkalmait, vállalja ugyanakkor – lehetőség szerint nem gondolva személyekre vagy csoportokra – a szakmai polémiát.