

végző pontot idéző szimbolikus színében, melyek alkalmasak végző tények felidézésére. De más, ellentétes tényezők is szót kapnak. A vonalakat szövő, dús, érzéki, konkrét ecsetvonások a végleges definíciókat a jelen esetleges elevenségébe oldják.

A művész semmit nem zár le, semmit nem véglegesít, a spontán megnyilvánulások a vegetáció szerves éltető, építő erejére bízta magát.

SÓTÉR ISTVÁN

Az irodalomtudomány dilemmája*

1.

Nietzsche szemére vetette a filológiának, hogy a szövegeket néhány kiválasztott számára gondolja és tartja tisztán, akik mindig „eljövendők”, de soha sincsenek „itt”. Ez az *in usum Delphinorum*-munka éppoly „előkelő”, mint kilátástalan. Egy-másra halmozódó építőanyag, melyből nem épül ház, s az előállítók nem is hiszik, nem is akarják már, hogy épüljön valaha.

Mi lenne mégis, ha a soha meg nem születő Dauphin helyett tette kész vállalkozók tennék rá kezüket a filológia raktáira? Vajon ilyen vállalkozó lehetne-e ma az irodalomtudomány? Az irodalomtörténet és a filológia az építkezés reménye nélkül szállítja anyagait, az irodalomkritika viszont építőanyag nélkül akar építkezni.

A New Literary History első számának szerzői, s különösen Robert Weimann (*Past Significance and Present Meaning in Literary History*) a történeti és a kritikai munka egyesítését sürgetik. Mai válságából az irodalomtörténet-írás csak ez menthetné meg. Amióta a 19. század német, majd francia iskolái a kritikai-filológiai módszer az irodalom tanulmányozásába is átvitték, többé már nem lehetett megtartani a műkritika módszeres érzékenységének azt a szintjét, mely Goethénél és néhány kortársánál oly finom, oly harmonikus – és oly kevésbé pedáns kritikai eljárást eredményezett. Harry Levin figyel föl arra, hogy a műalkotás elemzése Taine-nél már tartalmi ismertetéssé szegényedett (*The Gates of Horn*, 1966, 12. 1.) –, azóta pedig még ennél is kevesebbet láthatunk magából a műből: az irodalom a művelődés-, az eszmetörténet, a szociológia, a biográfia, a forrás- és hatáskutatás és egyéb tudományok gyakorlóterévé vált. A múlt század pozitívista és egzakt igényű irodalomtudományi szemlélete – miután szellemtörténeti és szociológiai köntöseit is elnyűtte már – jó lelkiismerettel marad fenn napjainkban is, és elvégezetlen feladatait változatlanul fontosaknak érzi. Elűzte magától az irodalomkritikát, és magából az irodalomból csak annyit tűr meg, amennyit példatárként felhasználhat. Az irodalom e tudománynak inkább az ürügyévé vált, semmint lényege szerinti ügyévé. Az irodalomkritika viszont megrögződött abban a hiedelmében, hogy tudományra – tehát az elvek következetesen felépített filozófiai-esztétikailag is, történetileg is megszilárdított rendszerére – egyáltalán nincs szüksége.

* Ez a tanulmány egy amerikai folyóirat felkérésére készült. Hivatkozásait és problematikáját ez némileg megszabja,

Az, hogy a humán tudományok egyre inkább szakkörökhöz szóló tudományokká válnak, talán arról árulkodik, hogy maguk is kételkednek abban, vajon igazán szükség van-e még rájuk? Az ilyen kétely azért veszélyes, mert elsősorban a kételkedő rontja meg. Olyan tudományágak, melyek valamikor éppoly széles körökhöz szóltak, mint egy regény vagy egy színmű, ma csak az ismeretterjesztő művek áttétele révén érintkeznek a közönséggel. Az ismeretterjesztő műfaj kialakulása csak még inkább elszigetelte a tudományt, mert egyik legfontosabb hivatásának terhét vette le a válláról. Ezt a terhet a tudománynak kellett volna mindig viselnie, mert kié az ismeretek elterjesztésének hivatása, ha nem az ismeret megteremtőjéé? A történetírás valamikor a szépirodalom egyik műfaja volt, és Michelet nagy freskója a francia forradalomról épp úgy nem veszített mindmáig színeinek erejéből és frissességéből, mint Balzac vagy Stendhal regényei. A történetírás azonban ma csak különféle közvetítők segítségével lehet az élet tanítómestere.

Az embernek úgy kell használnia a kultúrát, mint a saját izomzatát. Ha nem használja, elsorvad a kultúra is, az ember is. A művészetek tudományainak a hivatása, hogy ezt a használatot biztosítsák, s rá megtanítsanak. Az irodalomtudományt ma – világszerte elsősorban az oktatás igényei tartják fenn. A kultúra használata azonban épp úgy nem érhet véget az iskolai képzéssel, amiként az izomzaté sem az iskolai tornaórákkal. De ha az irodalomtudomány arra akar megtanítani, hogy életünkben mire és miként kell használnunk az irodalmat, úgy nem lehet meglennie az irodalomkritika eszközei és módszere nélkül. A műalkotások egy örök jelenidőt is képviselnek. Az Iliász a mi kortársunk is, mihelyt a tudatunkban jelenvalóvá válik. Az irodalomtörténet egyik becsvágya az, hogy híven a megszületésük időpontjához kösse a műveket, s köréjük a saját korukat támassza fel. Pedig arra is gondolnia kellene, hogy ezek a művek nemcsak a keletkezésük korának, hanem a mi korunknak is részei. Az irodalomtudományt az térítené vissza az irodalomhoz, ha művelői olyan elfogulatlan és friss szemlélettel tudnának írni a múlt műveiről, ahogyan az igazán jó kritikusok a jelen műveiről tudnak írni.

Az utolsó mester, aki még valóban arra tanított, hogy a művészeteket miként és miért kell használnunk: Goethe volt. Előbbre jutásunknak talán egyetlen módja, hogy hozzá visszatérünk.

Bizonyára nem ahhoz a módhoz és ízléshez kell visszatérnünk, ahogyan a metszetalbumait lapozgató Goethe a képek témáját, szerkezetét és részleteit elemezte. Hanem a kapcsolatnak ahhoz a fajtájához, melyet ő alakított ki a művészetrel, és a természettel. Ahhoz a rendszeres és gyakorló kapcsolathoz, mely az élettevékenységek közé illesztette a művészetek és a természet folyamatos felhasználását, – *fogyasztását*. Az ember kapcsolatainak megszakadása a természettel éppoly katasztrofális, mint elszakadása a kultúrától. A mi korunkban mindkét fajta elszakadás fenyegetővé vált vagy máris bekövetkezett. Nem a technikai forradalom távolít el a természettől is, a kultúrától is, hanem az a tehetetlenségünk, mely miatt megnövekedett lehetőségeinket kisszerű célokra pazaroljuk el.

Goethe igénye a művészet iránt: eszményi igény volt, mely széles körűen és általánosan sohasem terjedt el. De ennek az eszménynek demokratizálása és a modern életbe való beillesztése most sürgetőbb feladat, mint volt Goethe idejében. A romantika még képes lehetett arra, hogy ezt az igényt felújítsa és a maga szellemében meghirdesse. A művészet iránti goethei igénytől a pozitívizmus fordította el a modern

civilizációt, s elfordította az irodalomtudományt is. A pozitívizmust felváltó iskolák abban az egyben megegyeztek, hogy a művészetben rejlő erőforrásokkal nem törődtek, s azokat sem igazították útba, akik a forrásokra nagyon is rászorultak. A pozitívizmus korában azért terjed is el a szépség elszánt kultusza, mivel ez a kor már nem tudja azt, amit Goethe és néhány kortársa tudott még, vagyis hogy a művészet miként válhatik hasznára az embernek, miben segítheti, mit nyújthat neki, s egyáltalán az embernek miért érdemes *használnia, fogyasztania* a művészetet. A műalkotásokat derűs módszerességgel használó Goethétől ugyancsak messzire esik már Flaubert komor szépségimádata. A művészet igazi hasznát azonban nem a műélvezők látják, s Goethe sem csupán a műélvezetért és nem is elsősorban a szépségért tér vissza rendszeresen Shakespeare és Molière műveihez. Goethe ugyanazt találja meg a művészetben, amit a természetben is megtalál. Mindkettőben az emberi lét tiszta és hatékony segélyforrását leli meg, tehát az erő és a megújulás, a gyógyulás és a megvilágosodás, az önmagára találás és a megtisztulás mindig nyitva álló lehetőségeit. A goethei módon fogyasztott művészet gyakorlati hasznossággal, konkrét segítőerővel bír. A művészet ilyen hasznosságát és segítőerejét kellene mai viszonyaink közt újra érvényre juttatnunk, vagyis elsajátítanunk a művészet helyes használatát és másokat is megtanítanunk arra. A művészetek tudományainak (az irodalomtudománynak is) ez az elsajátítás és ez a megtanítás lenne az igazi, a legszebb feladata.

Megtaláljuk-e ma azt a tudományt, mely ellátja ezt a feladatot? Ha elfogadjuk az élénk állított dilemmát, úgy inkább az irodalomkritikát vagy inkább az irodalomtörténetet tekintjük-e alkalmasabbnak e feladat ellátására? A művészet helyes használatát, a művészet hasznának és segítőerejének megszerzését ma már éppoly kevésbé tanulhatjuk meg az irodalomkritikából, mint az irodalomtörténetből. Mégpedig azért nem, mivel ez a két stúdium két egymással élesen szembefordított, egymást kizáró lehetőségként áll csak előttünk. Ha a valójában egymásra utalt lehetőségek – egymást kizáró lehetőségekké váltak, úgy abból csak lehetetlenség származhatik. Annak lehetetlensége, hogy akár az irodalomkritika, akár az irodalomtörténet megtaníthasson az irodalom helyes használására, az irodalom valódi hasznosságának és segítőerejének megszerzésére, s a múlt nagy alkotásaiból kibocsájtott üzenet befogadására.

Az irodalomkritikát és az irodalomtörténetet a pozitívizmus állította egymással élesen szembe. Ez a szembeállítás oly módon történt, hogy az irodalomtörténetet elszakították a műalkotásoktól (tehát magától az irodalomtól), az irodalomkritikát pedig megfosztották a művek történeti szemléletétől. Így született meg a pragmatikus irodalomtörténetírás és az impresszionista irodalomkritika. Az egyik sokat tudott a művek geneziséről, az áramlatok útjáról, az irodalmat övező szféra eszme- és művelődéstörténeti, szociológiai, filológiai, életrajzi stb. problémáiról. Az irodalomkritika pedig magasra fejlesztette a művek formai elemzését, majd szakítva az impresszionizmussal, felfedezte struktúrájukat és egzakt, sőt matematikai módszereket honosított meg a műalkotások vizsgálatában stb. Arra azonban egyikük sem tudott feleletet adni, hogy a műalkotásokat miként kell helyesen felhasználnunk, hogyan kell élnünk velük, miféle hasznot és segítőerőt szerezhetünk belőlük magunknak? Amit Goethe és néhány kortársa tudott még, arról ezek a modern és fejlett tudományok már semmit sem tudnak.

A művek hasznából és valódi tanításából még legtöbbit az irodalomkritika tudott megragadni, különösen, amikor a múlt nagy alkotásairól is oly élénken és elfogódott-

ság nélkül tudott írni, mintha azok mai művek lennének. Az igazi kritika *felfedezni* kénytelen a műveket, s eközben hasznukból, segítőerejükől, lényegi tanításukból is felfedezhet valamit. Ám az irodalom nem csupán művekből áll, hanem a műveken kívül érvényesülő jelenségekből is, melyeket viszont az irodalomtörténet megismerhet és közölhet. Az így szerzett tanulságok néha fölértnek a művek nyújtotta tanulságokkal, de legtöbbször a műalkotás és a történetiség közös tanulságai az igazán fontosak. Az egymástól szétválasztott stúdiumok azonban ilyen közös tanulságokat már sohasem nyújthattak.

Az irodalomtörténet általában rekonstrukciós munkát végzett napjainkig, korszakok képeinek, a korszakokba foglalt áramlatoknak, folyamatoknak, a művek létrejöttének, az alkotói pályák alakulásának stb., stb. rekonstrukcióját. Az irodalom történetének, az irodalom megvalósulásának ez a rekonstrukciója többnyire nem magukat a műalkotásokat akarja megragadni, hanem inkább az *idejük* felidézésére törekszik, tehát mindannak visszaszerzésére és rögzítésére, amit a műalkotások maguk mögött hagytak, amikor létrejöttük eredeti idejéből kilépve, lépést tartottak a múltó idővel, vagyis megkezdték utóéletüket, és ennek során eljutottak a mi korunkig. Az Iliász történeti tárgyalói e mű *eredeti* idejét, vagyis korát, körülményeit, kortársait, környező viszonyait rekonstruálják. Ez a fajta munka nem a művet akarja újból felfedezni, hanem minél több, eddig felfedezetlent akar feltárni a műhöz kapcsolódó történelmi, társadalmi, művelődési problematikából. Ezekről a feladatokról is el lehetne jutni a műalkotás lényegi kérdéseire, de a tudományágak mai rendszerében, a magára utalt irodalomtörténet csak igen hosszú úton juthatna el odáig. És az irodalomtörténet is amiatt válik melankolikus tudománnyá, mivel igen ritkán vállalkozik arra, hogy ily messzire eljusson.

2.

Ahhoz, hogy az irodalomtudomány feladatait elképzelhessük, leghelyesebb az irodalomból, vagyis a művekből kiindulnunk. A mű legelemibb igénye pedig nem az, hogy rekonstruálják, hanem hogy megismerjék. A mű élni akar, alkotóját és eredeti korát is túlélve, s a mű azáltal él, hogy használják, tehát újra és újra viszonyba, kapcsolatba kerülnek vele. A művek autonóm, természeti létének, személyiségének gondolatát Georges Poulet markánsan fogalmazza meg (*Phenomenology of Reading*; NLH 1969. 1. sz.), amikor a maga életét élő műről szól, mely „gondolja önmagát”, sőt, „értelmet ad önmagának” („The work lives its own life within me; in a certain sense, it thinks itself, and it gives itself a meaning within me”).

Az alkotók küzdelmes életpályáit látva úgy érezzük, mintha nemcsak ők, de alkotásaik is kétségbeesett harcot vívnának az elfeledtetés, a közöny, az ismeretlenség ellen. A művek harca önnön életükért egybeolvad a kritika harcával, a művek életéért. A művek nem azt igénylik, hogy régészeti leletekként, *in situ* helyezték el, vagyis a maguk múltjába, eredeti lelőhelyükre temessék vissza őket. A művek addig életképesek, amíg újjá-újjászületésekre képesek, újabb és újabb korok emberei számára. Ha igaz az a költői gondolat, hogy a holtak akkor halnak meg végképp, amikor már senki sem gondol rájuk, ez a művekre is vonatkozik.

A kritika, de az irodalomtörténet sem foglalkozhatik olyan művekkel, melyek sohasem kerültek napvilágra. Az irodalomtörténet mégis kötelességének érzi, hogy olyan

könyvek terhét cipelje magával, melyek teljes feledésbe merültek, s melyeknek csak „irodalomtörténeti érdekességük” van. Ez a holt teher – jogtalan teher is, mert tévútra viszi a tudományt, s eltéríti attól, hogy az embert a művészet kínálta segítségben és haszonban részesítse. Az irodalomtörténetnek korlátoznia is kell vizsgálati körét, de távolabbra is kell irányoznia céljait. Ez a most még „távolabbi” cél azonban helyes körülmények közt a „legközelebbi” lenne, vagyis: a műalkotás maga. Az irodalomtörténetnek tehát azt a kérdést kell ma megoldania, hogy miféle aspektusokból kerülhetne olyan kapcsolatba a műalkotással, hogy megőrizhesse saját, történeti jellegét, ne alakuljon át kritikává, de ne is ignorálja az irodalomkritika tanulságait, útmutatásait. Ennek a kérdésnek megoldása után az irodalomtörténet visszakerül a maga valódi szférájába, az irodalmi szférába, és visszatér azokhoz a művekhez, melyekhez szükséges és érdemes visszatérni, engedelmeskedik az életüket követelő, múltbeli alkotások hívásának, amikor e hívásnak engedelmeskedni szükséges és érdemes.

A mű azt kívánja minden kortól, hogy *felfedezze* a maga számára, tehát hallja meg belőle azt, ami hozzája szól, s vegye át tőle azt, amire szüksége van. Szükségszerű, hogy minden kor másként fogja fel Shakespeare-t, mert Shakespeare művének nem egyetlen kor számára van mondanivalója: ez a mű újabb és újabb felfedeztetésekre vár, s nemcsak engedi, hanem meg is kívánja a felfedeztetést. Lehetséges, hogy pl. a *Macbeth* feudális vadságát, szilajságát ma már egy japán rendező s japán színészek idézhetik fel a leghitelesebben, a legszemléletesebben, mivel a feudalizmus embertípusai és viszonyai az ő emlékezetükben frissebben maradtak meg. Az Erzsébet-kori költészet pedig megragadhatja a mai olvasót olyan sajátságokkal, melyeket e költészet eredeti kora észre sem vett benne. Rekonstruálni e költészet eredeti értelmét és hatását akkor igazán hasznos, ha a mai értelmezést és hatást gazdagítjuk általa.

A műalkotás jellemében bizonyos közöny rejlik az iránt, hogy a különböző korok mit fedeznek fel benne, hogyan értelmezik, s mit választanak ki belőle a maguk számára. Ez a közöny rokon a természet közönyével, mert mindkét közöny nagylelkű és ajándékozó is. A műalkotás jellemében rejlik ilyen közöny megfér az élni akarással, a mű fennmaradási vágyával. Ez a vágy a természetet is áthatja, s benne is megfér a nagylelkű, ajándékozó közönnyel.

A természet átadja magát minden embernek és minden kornak, s ugyanúgy a műalkotás is. A természet megengedi, hogy más-másféleképp, s különböző igényekkel közeledjenek hozzá, és ugyanezt megengedi a művészet is. A természetről a különböző korok más és más képet formálnak maguknak, s ugyanúgy az egyes műalkotásokról is.

Az irodalomtudomány *egyszerre* a múltnak és a jelennek a tudománya. Feladata: a már felfedezettnek újbóli felfedezése, de mivel ez az *újbóli* felfedezés a jelen számára, a jelen igényei, szükségletei szerint valósul meg: az elmúlt kor műalkotásának ilyen felmutatása a jelen felfedezése is. Az irodalomtudománynak ismernie és értenie kell a maga korát ahhoz, hogy azt fedezhesse fel s azt mutathassa meg neki, amire leginkább szüksége van. De ugyanilyen világosan kell látnia a maga anyagában azt is, hogy milyen alkotásokból, milyen történeti jelenségek tanulságaiból lehet a jelen számára valódi hasznót és segítőt nyerni. Nem minden mű, nem minden irodalmi jelenség szolgál ezekkel, az irodalomtudománynak nem a válogatás nélküli megőrzés, hanem az érdemest megőrző válogatás a feladata.

Ahhoz, hogy a hamis dilemmákat kikerülve, a hosszadalmas kerülőket megtakarítva, a felesleges terheket lerakva, a félreértett kegyeletől megszabadulva az irodalomtudomány a maga igazi szférájába visszakerülhessen: az esztétika bázisáról kell útnak indulnia.

Az esztétika tisztázza ugyanis mindazt, amit a művészettől elvárunk szükséges és érdemes, — mindazt, amiért a művészetet faggatjuk, felkeressük. A művészet *fogyasztásának* célját és körét tisztázó esztétika — végül is az irodalomkritikára hárítja a feladatot, hogy találkoznunk segítsen azzal a művésszel, melyre rászorulunk, illetve, amelyekkel találkoznunk érdemes. E találkozás hidját építi az irodalomkritika. Az életükért harcoló művek felfedeztetését és felhasználását az szabja meg, hogy nekünk magunknak a művészetben mit kell keresnünk, tehát hogy általában a kultúrához miért, minek az érdekében kell folyamodnunk. Ily módon irodalomkritikai kérdéssé és feladattá válik annak eldöntése, hogy mely alkotások maradtak élők, — tehát melyeket kell újból „felfedezni”, s friss mivoltukban a mai használatnak átadni.

Lukács György nagy, esztétikai rendszerezésének egyik önállóan is megjelent, kiszélesített gondolatmenete (*A különőség*, 1957) a művészetnek az ént gazdagító hatását abban látja, hogy a művészetet élvező egyén felemelkedik „a pusztá szubjektívnek partikularitásából a különösbe” (i. m. 240. l.). Ezt a folyamatot a fogalmak igen általános és széles értelmében kell felfognunk ahhoz, hogy a művészet rendkívül sokoldalúan segítőkés hatását jellemezhesse. A folyamat lényege: a felemelkedés, melynek a befogadóban való végbemenetele az alkotóban végbemenő felemelkedéshez hasonló (i. m. 241. l.). A művészet összekapcsolja az embert az emberi nemmel, még pedig e nemnek a múltjával éppúgy, mint a jelenével, vagyis pl. az Oedipus vagy a Romeo és Júlia „evokatív hatalmukkal” a mai néző előtt „saját múltját” elevenítik föl, mégpedig nem saját, személyes előéletként, hanem „mint az emberiséghez tartozóknak előéletét” (i. m. 239. l.). A „mindennapi egyéniség” ilyen kitágulása, s az énnel ilyen gazdagodása a művészet visszatükröző aktusának következménye. A művészet tehát elvezeti az embert a „tua res agitur” felismeréséhez, s ezáltal feloldja magányából, felemeli partikularitásából, s elmélyíti emberi mivoltában is.

Az a hatás, melyet Lukács gondolatmenete a művészet visszatükröző funkciójából eredeztet (tehát „a művészet mint az emberiség fejlődésének öntudata”), világosan megjelöli az irodalomkritika feladatait. E kritika figyelmének az olyan alkotásokra kell összpontosulnia, melyek az imént jellemzett felemelkedést megvalósítják, illetve kiváltják.

A különös kategóriájának kialakításával Lukács — bizonyos kritikát és módosítást érvényesítve — Goethének többek közt a szimbólumról és az allegóriáról alkotott felfogását fejlesztette tovább, s a visszatükrözés elvén alapuló esztétikába beillesztette Goethe megfigyeléseit a különösnek és az általánosnak dialektikájáról. Nem indokolatlan tehát, ha arra is felfigyelünk, hogy a művészetről mint „másik” természetről, (*andre Natur*) kialakult felismerésével Goethe mintegy kiegészíti mindazt, amit korábban a művészetről mint a természet visszfényéről (*Abglanz*) tudott. Goethe megfogalmazása szerint a művészet *nemcsak* visszfény, *hanem* másik természet is.

Ez az újabb fölismerés nem gyengíti, hanem gazdagítja a tükrözés tényét, s a művészet használásának újabb lehetőségét nyitja meg. Olyan lehetőséget, melyet az

irodalomkritikának éppúgy érvényre kell juttatnia, mint a visszatükrözésből és a „tua res agitur” fölismeréséből adódó lehetőségeket.

Ez a goethei gondolat világosabbá válik, ha tudjuk, hogy az itáliai utazás gyümölcseként született meg. A művészet „másik” természeti mivolta egy mély válság feloldásához *segítette* hozzá Goethét, s ha Lukács különőség-kategóriájának a *felemelkedés* evokációja a lényege, úgy a „másik” természet hatását a *segítésben* lehet fölismernünk. Goethét a művészet ahhoz segítette, hogy megtalálja elvesztett önmagát, visszatérjen valódi énjéhez, folytassa igazi útját, melyről elkanyarodott, magába szálljon, megújuljon, meggyógyuljon.* A különösnek és az általánosnak új viszonylata jött ily módon létre. Az előbbi, a visszatükrözés elvén alapuló viszonylat: az egyént az emberiségen át vezeti el önmagához. A másik pedig: visszaadja az embernek elvesztett önmagát, és így vezeti el az emberiséghez.

Az irodalomkritikának a művészet mindkétféle hatását újból és újból érvényesüléshez kell segítenie. Mert ennek az érvényesülésnek feltételei és a vele szemben támasztott igények koronként lényegesen megváltozhatnak. De a változó feltételek és igények között: a művészet hatásának éppúgy lényege a felemelés (a partikulárisból a különösbe), az én kitágítása, gazdagítása, mint a segítség, a gyógyítás, a megszabadítás, vagyis emberi mivoltunk integritásának helyreállítása vagy megóvása.

Goethe itáliai példája azonban még valamire figyelmeztet: segítséget ő nem kizárólag a művésztől kapott, hanem az emberi kapcsolatok, a természettel való érintkezés és a művészetben való elmerülés *együttes* hatásától. E három tényező olyan viszonya, amelyet Goethe átélt, s amelyből újjászületett: történelmileg meghatározott viszony volt, melyet nem lehet többé szándékoltan vagy mesterségesen újból létrehozni. De az új, a mi korunkban érvényes viszonyt felismerhetjük, s bizonyára befolyásolhatjuk, alakíthatjuk is. Nemcsak a műalkotások harcolnak életük meghosszabbodásáért, hanem a művészet is harcol szerepének megújításáért, a megújuló korokban. Ha (Lukács György szavával szólva) eddig szabadságharcot vívott a művészet, úgy most már a helyéért és az idejéért is harcot kell vívnia. E hely és ez idő újbóli megszerzésében is részt kell vállaljon az esztétika, a kritika és általában az irodalomtudomány.

Az irodalomkritika feladatait tehát legbiztosabban a művészet (az irodalom) természetéből és hatásából olvashatjuk ki. E feladatok ellátása a kritikát szükségképp közelíti a művészethez, s részelteti a művészet természetében is. Amióta a történetírás megtagadta kapcsolatait az irodalommal, s amióta a filológia a műalkotás teljes jogú birtokosának tekinti magát: a kritika művészi természetére tett utalások szemérmes lúdbőrzést váltanak ki a tudományból. Az egzaktság múlt századi értelmezése gúnyt és sérelmet látott abban is, ha a filozófiában valaki fölismerte a költészetet. Pedig az igazi, a nagy költészet becsvágya mindig az volt, hogy a gondolat, a fölismerés valamely szintjén – érintkezhessék a filozófiával. És a valóban nagy filozófia – szándékosan vagy szándékoltanul – e becsvágyanak mindig elébe is ment.

3.

Az irodalomkritika, foglalkozzék akár kortársi, akár múltbeli műalkotással: esztétikai sajátosságokat ismer fel és ilyenek felismeréséhez segíti hozzá olvasóit. Miféle fel-

* Goethe itáliai újjászületésének megérző elemzését nyújtja Rónay György tanulmánya (*Goethével Itáliában, a Fordítás közben* c. kötetben, 1969).

adat marad az irodalomtörténet számára? Az irodalomkritika feladatai a művek természetéből és a művészet hatásaiból adódtak, — az irodalomtörténet pedig a maga feladatait csak az irodalomkritikából olvashatja ki. Ha nem ezt teszi, menthetetlenül eltávolodik az irodalomtól, sőt, kiveti magából az irodalmat, s társadalom-, eszme- vagy művelődéstörténeté alakul át, mely az irodalomban csak történelmi dokumentumot lát, eleven, művészi erő helyett. Ilyen állapot jellemzi jó ideje az irodalomtörténetet, s ez az állapot fennmarad mindaddig, amíg e tudomány művelői a kritika és az irodalomtörténet dilemmájával kénytelenek szembenézni. Láthattuk, e dilemma a pozitivizmus korszaka óta alakult ki, s mindkét lehetőségével egyaránt terméketlen utakat kínál. E dilemmát meg kell szüntetnünk, de ez a megszüntetés csak úgy lehetséges, ha a műalkotásból indulunk ki, vagyis az elsőbbséget a kritikai-esztétikai feladatoknak adjuk — ezek mögött feltárjuk a történelmi problematikát —, majd emeből visszatérünk vagy inkább ismét visszatalálunk a művekhez. Valójában nem „elsőbbségi” rangsor ez a sorrend, mert a művekből kiinduló kritika és a művekhez visszatérő történelmi vizsgálat egyaránt másodlagosak a műalkotáshoz viszonyítva. A dilemma ágai helyébe a kör mozgása lép, de ez a mozgás csak akkor jöhet létre, ha megtaláljuk azokat a pontokat, amelyeken a kritikai vizsgálat az inesztétikain túl — a történelmi problematikát is megragadni képes.

Az irodalomkritikából oly módon juthatunk túl jó irányban a történelmi problematikába, hogy a művet társtalanságából, elszigeteltségéből akarjuk kiemelni. Szinte szükségszerű, hogy az egyedi mű irodalomkritikai vizsgálata bizonyos elszigeteltséget teremtsen, hiszen egyetlen műre összpontosítja figyelmét, vagy legalábbis olyan művek szűkebb csoportjára, melyek valamiképp egymáshoz tartoznak. Mihelyt e körből kilépünk, tehát az egyedi mű, illetve a művek egy szűkebb csoportja (pl. egy költő életműve) mellett vagy rajtuk túl, a korszakokba, áramlatokba rendeződő alkotásokat, jelenségeket is számba vesszük, s főként, ha ezeknek mozgására figyelünk, tehát arra, ahogyan előzmények, előkészületek után kialakulnak — egymással kapcsolatba vagy összeütközésbe kerülnek —, mihelyt az ilyen és hasonló jelenségekre figyelmet fordítunk: az egyedi mű *irodalomkritikai* szemléletéből máris átléptünk a művek nagy csoportjait, a korszakokat, az áramlatokat, tehát az irodalmi jelenségek mozgását számon tartó, *történelmi* szemléletbe. Mindaz, amit majd így ismerünk meg, éppúgy benne foglaltatott a műalkotásban, mint azok az esztétikai vonások, melyeket az irodalomkritika elemzett.

A történelmi vizsgálat a műalkotás egy új aspektusát tárja fel, olyat, amelyet az irodalomkritika módszere érintetlenül kellett hagyjon. És ha ebből a történelmi szférából visszatekintünk az addig csak esztétikailag vizsgált műre, annak esztétikai vonásai is új értelmet nyertek amiatt, hogy ezúttal már nem egyediségben, hanem egy nagy, történelmi összkép bonyolult mozgásrendszerében szemléltük. A műalkotás történelmi értelmének kivilágosodása elmélyítette és gazdagította a műalkotás esztétikai, irodalomkritikai értelmét is. Ha pl. Goethe 1794 utáni, Schillerrel szövetkező korszakának valamelyik alkotását (pl. a *Hermann és Dorottyát*) esztétikailag elemezzük, Goethe klasszicizmusának jellemző vonásait, alkotói módszerének sajátos, újabb alakulását érhetjük tetten. Ha ugyanezt az alkotást történelmi összefüggéseibe is áthelyezzük, vagyis abba a mozgásrendszerbe, melyet a 18. század utolsó évtizedében a német, a francia, az angol, az olasz, valamint a közép- és kelet-európai stb. irodalmak folyamatai és jelenségei hoztak létre: arra a felismerésre juthatunk, hogy Goethe és Schiller

klasszikus-humanista művészete a francia forradalomra való reagálás egyik lehetősége az olyan, egyéb lehetőségekkel egyidejűleg, amelyeket a korai német romantika, illetve Chateaubriand vagy Coleridge és ismét mások hol rokon, hol ellentétes módokon valósítanak meg. Egy pillantás a korszak kronológiai táblázatára, máris sajátos plaszticitást ad a goethei-schillerei „klasszikának”, mely olyan jelenségekkel egyidejű, mint André Chénier legérettebb korszaka, Burns életművének lezárulta, Blake működésének tevékeny szakasza, Southey és Coleridge forradalom iránti érdeklődése, Sade és Restif ugyancsak ez időben keletkezett művei, Parini és Alfieri klasszicizmusa, Friedrich Schlegel republikánus rokonszenvei, Hölderlin *Hyperionja*, Tieck, Wackenroder, Novalis, Schelling, Jean-Paul mozgalmának kibontakozása, Herder utolsó írásai stb., stb.

Ez a tarka kép éppúgy tartalmaz lezáruló, mint megnyíló folyamatokat, s ezekhez az igen heterogén jelenségekhez viszonyítva Goethe e korszakbeli műveit, azoknak másféle megítéléséhez jutunk el, mintha azokat csak egyedi, függetlenített helyzetükben szemléljük. Az egyidejű jelenségek e szinkronikus, mozgó szövevénye szervesen és logikusan vezet át a diakronikus mozgások vizsgálatához, vagyis a történeti szemlélet igazi elmélyítéséhez. Mert a *Hermann és Dorottya* esztétikai értelme még azáltal is gazdagodhatik, ha előzményei sorában pl. a *Meister Vilmos* első részét, az *Iphigeniát* s a *Werthert* is figyelembe vesszük. Az is nyilvánvaló, hogy ezeket az előzményeket figyelmen kívül hagyva, a *Hermann és Dorottya* elemzéséből teljesen kirekesztve (mintha azokat nem is ugyanaz a Goethe írta volna): a művet esztétikailag, irodalomkritikailag is csak *hiányosan* foghatjuk föl. Az egykorú jelenségek figyelembevételénél nem kevésbé fontos a megelőző jelenségek és folyamatok számontartása, — ami azt is bizonyítja, hogy az irodalomkritikai elemzés olyan kiindulási pont, melyből a történeti elemzéshez is el kell jutni. De csak az irodalomkritikai kiindulás teszi lehetővé, hogy a történeti szféra valóban lényeges kérdéseire juthassunk el, s utat ne tévesszünk a mellékesebb feladatok között.

A művészet „másik” természeti mivolta nem mozdulatlanságot jelent, hanem *éppen* mozgást, tehát történetiséget is. A kritikai és a történeti szemlélet egysége csak úgy jöhet létre, ha a műből, a mű *belső* világából indulunk ki, majd a mű egyediségét megszüntetve, tehát a műalkotást más művek rendszereivel, soraival szembesítve, illetve az irodalom történeti folyamatainak dialektikus mozgásába beállítva, mintegy a *külső* világból szemléljük a művet, s térünk hozzá vissza. Ez az út, a mű *belső* világából a „környező” irodalomtörténeti közegbe, és ismét vissza a műhöz: az irodalomkritika és az irodalomtörténet, az esztétikai és a történeti elemzés olyan egységét hozza létre, melyben mindkét stúdium egymást gazdagíthatja, egymásra támaszkodhatik.

Amikor a történetiség feladatkörét a műalkotások természetéhez szabjuk, s a történeti vizsgálatot a műalkotásokra irányozva végezzük el, mégis számolnunk kell azzal, hogy a művet övező történeti szférának is lehetnek olyan jelenségei, melyek ugyan nem műalkotásokban realizálódnak, de hatásuk felér emezekével. Irodalmi mozgalmak, küzdelmek és vállalkozások lényegét sem mindig az érett művek fejezik ki, viták, programok, írói levelezések, naplók ily tekintetben fontosabbak lehetnek a műveknél is. Mi több: maguk a folyamatok, melyek az irodalomban lejátszódnak, tehát a nemzeti, a társadalmi célokért vívott harcok, a népek vagy osztályok felemelkedéséért kifejtett erőfeszítések, a történelmi katasztrófák, vereségek utáni kiutak

keresése, a válságok leküzdése, a megtisztulás vágya, az önvizsgálat szigora, az irodalomnak mindezek a *morális* cselekedetei olyan emberi értéket revelálnak, mely gyakran független az esztétikumtól, melyet az esztétikumra alapozott szemlélet csak közvetve tud megragadni, s melynek feltárása a történeti vizsgálat legsajátabb feladata.

Persze ez az erkölcsi érték műalkotásokban is megnyilatkozhatnak, de nem mindig s nem is mindenestül, s a kultúra, azaz a művészetek történetének morális példái gyakran épp *kívül* fekszenek e műveken. A történeti jelenségek vizsgálói korszakok, csoportok, irányzatok törekvéseiből, mozgásaiból olvashatnak ki olyan morális tanulságokat, melyek az esztétikumtól kiindult elemzések tanulságait kiszélesítik, sőt, magasabb szintre emelik. Mert ezek a morális példák az *embert* mutatják meg, olyan cselekedeteiben és harcaiban, melyek nem épp műalkotásokban fejeződtek ki. Mert segítő hatása nemcsak a művészetből származó felismerésnek lehet, hanem a történelemből adódónak is. A kultúra (tehát a művészetek, illetve az irodalom) történetének morális tanulságai és hatásai éppoly fontosak, mint maguknak a műveknek segítő és a *különösbe* felemelő hatása. A történelemből adódó felismerés is a részlegesből a különösbe emel fel, illetve összekapcsol az emberi nem szférájával, tehát az is kiszélesíti énjünket, elmélyíti emberi mivoltunkat. Ilyen felismerések lehetőségével az irodalomtörténet is szolgál, s ilyen felismerésekre törekedve újíthatja csak meg tulajdon történetiségét. Mert a történetiség értékét nem a módszerek egzaktságának foka szabja meg valójában, hanem az, hogy ezek a módszerek milyen felismeréseket tesznek lehetővé.

A történeti vizsgálatokkal gyakran jogosan szegeznek szembe azt a vádat is, hogy azok a műalkotást s általában a művészetet kerülő utakon járnak körül, s ezek a kerülők a mű lényeges kérdéseitől néha igen messzire távolodnak. A pozitívizmus bevezette életrajzi, kronológiai, műfaj-történeti, filológiai stb. vizsgálatok, majd az újabban helyükbe lépett eszme-, művelődéstörténeti és szociológiai iskolák nem a mű benső világából indultak ki, s nem is akartak ahhoz visszatérni. A különféle formavizsgáló iskolák viszont oly módon zárkóztak be a mű benső világába, hogy fogalmat sem alkothattak annak a „rálátásnak” hasznairól és tanulságairól, melyeket valamelyes „hátrálépés” nyújthatott volna.

Az irodalomtudományi munka „pozitívista” részeinek jogosságát és mértékét is csak a mű szabhatja meg: az ilyen munkák tervezésénél elsősorban a mű sugallta tanácsokat és igényeket kell „meghallgatnunk”. Kronológiai kérdések éppúgy lehetnek döntőek, mint elhanyagolhatók. Az írói életrajzok extenzitását is a művek igényeihez kellene igazítani, s éppen ezek felől szemlélve nagy alkotók születésének, dajkál-tatásának vagy akár sírhelyének tényei is teljességgel közömbösek. A textológiai és a filológiai feladatokat sem lehet a téves alázattal kezelni, melyre ugyancsak a pozitívizmus korszaka oktatta a kutatókat: elmúlt korok irodalmi szövegei *nem egyforma* fontosságúak, s történelmi vagy szociológiai érdekesség sem indokolhatja a valóban halott művek kegyeletlen gondozását. Mindez persze nem jelentheti azt, hogy az irodalomtudomány csupán a „remekművek tudománya” lehetne: még Goethének is hány színművét, Balzacnak hány regényét, Tolsztojnak is hány novelláját lehetne akkor az irodalomból „kihagynunk”? A kritikai munka tapintatára és érzékenységére épp annak eldöntésénél van szükség, hogy milyen művekben egyesül mind az esztétikai, mind a történeti jelentőség. Világirodalmon nem a szép szövegek antológiáját értjük, de nem is a halott szövegek raktárát.

A világirodalom éppúgy nem ismeri el a nyelvi, mint a „nagyhatalmi” kiváltságokat. A világirodalmat nem lehet „nagy” és „kis” irodalmakba csoportosítani, mert a jelentős művek nem a gazdasági, politikai vagy egyéb erőviszonyok függvényeiként jönnek létre. Ha pl. a romantika vagy a szimbolizmus vizsgálatát csak négy vagy öt nyugat-európai irodalomra korlátozzuk, s nem vesszük figyelembe ezeknek az áramlatoknak közép- és kelet-európai sajátos változatait, funkcióit: töredékes képet nyerünk magának a romantikának, illetve a szimbolizmusnak lehetőségeiről. Ennek az elvnek figyelembevétele azért fontos, mivel a történetiség szférája annál ígéretesebb és tanulságosabb, minél több jelenséget foglal magában. A történetiség szféráját pedig csak az összehasonlító módszer segítségével szélesíthetjük ki, ha mindvégig az irodalom (illetve a művészetek) körén belül akarunk megmaradni. Az irodalom széleskörűen történeti vizsgálatát az irodalmak széleskörűen összehasonlító vizsgálata biztosíthatja leginkább, mivel enélkül a jelenségek csak töredékesen, s csak részleteikben mutatkozhatnak meg, tehát megtévesztő tanulságokkal szolgálnak. A nemzeti romantikákat tárgyaló munkák pl. többnyire úgy foglalkoztak ezzel az áramlattal, mintha egyetlen irodalom egyedi jelensége lenne az, amiből végül is a különböző, nemzeti romantikák bármiféle összefüggésének s a különbözőségeket is egységbe fogó, világirodalmi romantikának tagadása született meg.

Az irodalmak „önelvűségét” valló, s csupán egyetlen, nemzeti irodalomban gondolkodó felfogás lemond a szélesebb összefüggések felismeréséről, s nem vesz tudomást arról, hogy a civilizáció bizonyos fokán a nemzetek társadalmi és kulturális fejlődése azonos formákban, azonos feltételek mellett megy végbe, még ha olyan késésekkel-előrszaladásokkal, tehát egyenlőtlenségekkel is, melyek azonban nemcsak hogy mélyen jellemzőek az egyes nemzetek történelmi, társadalmi és kulturális fejlődésére, hanem még ennek lényegét is magukban foglalják.

Amióta a 18. század elméleti gondolkodása egyre inkább eltávolodott az antikvitás példáit *utánzó* klasszicizmus elveitől, s az *eredetiség* kultuszát léptette az utánzás helyébe, — s amióta ez a kultusz, a romantikában a *nemzetinek* s az *egyéni*nek magas fokú érvényesülését is magával hozta: a nemzeti irodalmak az eredetiség jegyét abban látják, hogy jelenségeik, alkotásaik társtalanul állnak a világban, azok nem fogadtak magukba idegen „hatásokat”, „befolyásokat”, sőt, nemzeti jellegük miatt még csak rokonságot sem mutatnak más nemzetek irodalmának jelenségeivel. A megkésetten, többnyire a 19. század elején polgárosuló irodalmak számára történelmi szükségszerűség, és az egyedül helyes út is volt a nemzeti eredetiség kialakítása, ami többnyire a népköltészet segítségével vált lehetővé. A sajátos éppen az, hogy a 19. század elején polgárosuló irodalmak, tipológiai törvényszerűséggel, a maguk nemzeti eredetiségét *egyforma* módon, a népköltészethez fordulással keresték és találták is meg. Ebben az egyöntetűségben érvényesült a példák és a meghirdetett programok *hatása* is (Percy, Herderé, a romantikus népköltészeti gyűjteményeké stb.), — de ez a hatás csak azért érvényesülhetett, mivel a nemzeti eredetiséget a polgárosodás korszakába lépők valóban csakis ezen a módon alakíthatták ki. Azok a nemzeti irodalomtörténetek, amelyek ezt a jelenséget elszigetelt módon tárgyalták, nem ismerhették fel annak általános, történeti-tipológiai érvényét. Tehát nem vettek tudomást arról az általános folyamatról, melynek egy-egy nemzeti irodalom a hordozója és a részese is. A nemzeti irodalmak „önelvű” tárgyalása ily módon rekedt meg a részlegességnél, s mondott le az „eredetiség” érdekében a valóban eredeti felismerésekről.

Az idézett példa egyrészt arra figyelmeztet, hogy a „hatások” kutatásának túlbecsülése éppoly meddő helyzetet teremt, mint lebecsülése vagy épp elutasítása az eredetiség kultusza jegyében. Másrészt ugyanez a példa azt is megmutatja, hogy a hatások kimutatásánál még fontosabb az egyes irodalmak összehasonlító, pontosabban: *szembesítő*, egységes vizsgálata s az ilyen vizsgálatból adódó tipológiai tanulságok rendszerbe foglalása.

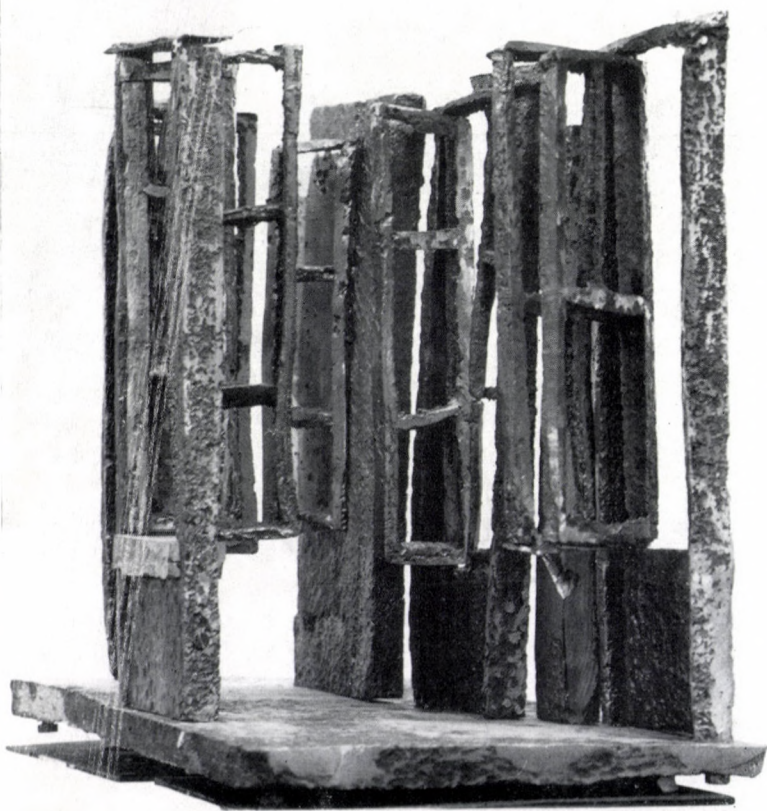
Ami az első tanulságot illeti: épp a legeredetibb alkotók voltak azok, akik a befogadott hatásokban és inspirációkban nem az eredetiség akadályozóját, hanem inkább elősegítőjét látták. (Goethe nyilatkozatai és eljárásai arról tanúskodnak, hogy mások bevált megoldásainak egyszerű átvételét sem tekintette eredetisége csorbulásának.) Az irodalmi hatások a befogadás asszimiláló munkájával is együttjárnak. Byron magyarországi hatása egy plebejusi költészet kialakulását mozdította elő, tehát a „hatásban” rejlő inspiráció olyan eredményt hozott, mely nem is volt jellemző a hatás kibocsájtójára. Ha az irodalmi áramlatoknak csak azokra az elemekre gondolunk, melyek „hatások” nyomán jöttek létre, ezeknél is a befogadás asszimiláló tevékenysége a befogadott ösztönzés irányát vagy formáját is megváltoztatja, módosítja, s a befogadó helyzetéhez, igényeihez idomítja. A német romantika *hatása* különböző eredményeket hozott létre a francia vagy a lengyel irodalomban. A hatások ténye ellen tiltakozó, nemzeti, önelvű irodalomszemlélet csak az átalakulás, a különbözőség jegyeit hajlandó észrevenni, s emiatt autochtonnak vél olyan jelenségeket, melyek pedig valójában: analógiák. A francia romantika irodalomtörténései egy időben nem voltak hajlandók tudomásul venni a német és az angol inspirációk befolyását, és ezzel lehetetlenné tették annak felismerését, hogy a külföldi romantikák példáit a francia romantika milyen *eredeti* módon asszimilálta s idomította át. A hatás és az asszimilálás dialektikájának elhanyagolása megakadályozta még a befogadás, az igénylés mélyebb, az irodalmi vagy a társadalmi fejlődésben rejlő okainak megismerését is. Mert a befogadás — kiválasztást is jelent, s az irodalom az előtte megjelenő példák és inspirációk közül azokhoz folyamodik, amelyekre valaminő okból szüksége van. E szükség megértése az irodalmi fejlődés sajátosságainak megértéséhez vezetne el.

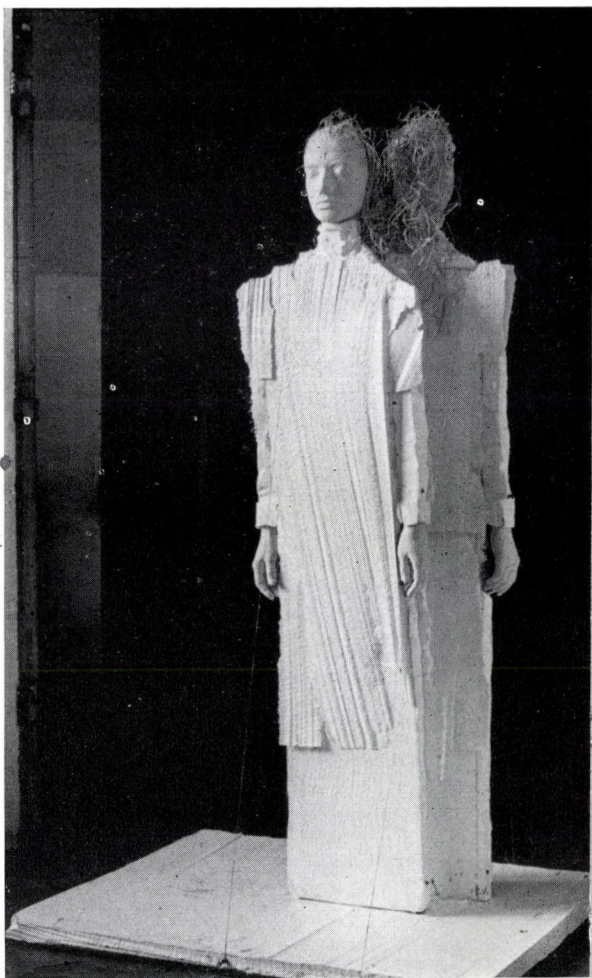
Az összehasonlítás módszere valamikor csak a hatások kutatását szorgalmazta. Ha az irodalom történetiségének szélesebb körű megismerésére akarjuk felhasználni az összehasonlítást, úgy valójában inkább *szembesítést* végzünk, hogy az egyes irodalmak analóg jelenségeit, illetve a párhuzamosan fellépő eltéréseket ismerhessük föl több nemzeti irodalom összevetése vagy a világirodalom valamely korszakának együttes szemlélése révén. Az ilyen szembesítő, összevető, együttesen szemlélő eljárás a történeti módszer megújításának lehetőségeit is magában foglalja. Ez a megújítás azt is megkövetelné, hogy a nemzeti irodalmakat ezután ne társtalan, elszigetelt önelvűségükben tárgyaljuk, hanem szembesítve más, olyan irodalmakkal, melyeknek példáit, ösztönzéseit a maguk számára kiválasztják, illetve amelyeknek fejlődésmenetével az ő fejlődésmenetük valami módon rokon.

Az irodalom történeti analógiái vagy párhuzamosságai mindig a történelmi, a társadalmi fejlődés analóg, párhuzamos volta miatt jönnek létre, s ezt a párhuzamosságot az egyenlőtlen fejlődés tényei variációkkal tarkítják ugyan, de meg nem szüntetik. A történelmi, a társadalmi jelenségek párhuzamosságából születő párhuzamos irodalmi jelenségek feltárását az a *tipológiai* módszer segíti elő különösen, melynek



Schaàr Erzsébet kiállításából





(Foto: Balla Demeter)

elméletét V. M. Zsirmunskij dolgozta ki. Azonos műfajok és irányzatok jelentkezése, a történelmi és társadalmi fejlődés azonos körülményei közt: a tipológiai módszernek ez a felismerése lehetővé teszi, hogy az analógiák segítségével tájékozódjunk szélesebb területeken, s behatoljunk kevésbé ismert irodalmak viszonyai közé is. A tipológiai megfelelések feltárása közelebb hozza egymáshoz a különböző irodalmakat, megszünteti látszólagos elszigeteltségüket, s egyazon mozgás részeiként mutatja meg őket. A jelenségtípusok köre akkor tekinthető igazán jellemzőnek és reálisnak, ha azt a folyamatok, a mozgások rokon jellege erősíti meg. A tipológia nem érheti be egy statikus összkép megszerkesztésével, s a jelenségtípusoknál fontosabbaknak tekintheti a folyamattípusokat. Vagyis a valódi tipológiai rokonságot nem abban fedezi föl, hogy pl. a népköltészet hatására mely irodalmakban alakulnak ki *azonos* műfajok, hanem abban, hogy a nemzeti és polgárosult költészet kialakítása érdekében mely irodalmak fordulnak a népköltészethez, s melyek viszik tovább azonos módon azt, amit abból merítettek.

Ha „másik” természetnek tekintjük a művészetet, úgy „másik” történelemnek is kell azt tekintenünk. Azt a segítséget, melyet a természet nyújt, és azt, amelyet a történelem kínál: a művészetben egyaránt megtalálhatjuk. Mindkét fajta segítségre egyaránt szükségünk van ahhoz, hogy emberségünk lényegét megőrizzük, s a természetet is, a történelmet is birtokunkban tarthassuk. Az irodalomkritika és az irodalomtörténet feladatai akkor egyesülnek, akkor egészítik ki egymást, ha a mindkét fajta segítség megszerzésére irányulnak. Ez az egyetlen módja annak, hogy még a részletmunkák is feloldódjanak az egészben, s részleteivel együtt ez az egész az „in usum Delphinorum” tudománya helyett az „in usum Hominum” tudományává váljék.

NÁCSA KLÁRA

Utak kezdetén

– Fiatal novellisták módszereiről –

Fiatal prózáirókról nehéz írni. Olyasvalamiről ítélni, ami – növéfélben lévén – egyelőre nem ítélni meg érvényesen, kétértelmű és veszélyes feladat. A legteljesebb azonosulást kívánja meg: a növekedés fájdalmas folyamatát, egy illékony és meghatározhatatlan állapotot kell megérteni, a jövőjével együtt, lehetőségeit hozzászámítva. Amit összefoglalni igyekezünk, természetesen általánosítás. Hiszen minden író – és minden írás – külön világ. Mélyebbre nézve azonban e különböző írásokból közös alkotásmodell bontható ki; olyan séma, amely önmagában ugyan egyetlen íróra-írásra sem illik maradéktalanul, de körvonalai – hol több, hol kevesebb pontossággal – majd valamennyi beállítható. Tulajdonságai e fiatal írók alkotásainak tulajdonságaiból tevődnek össze; a már említett tartalmilátásmódbeli azonosságon alapuló közös esztétikai magatartást jelentik.

Nem alap nélküli hiedelem, hogy jó prózát csak bizonyos életkor után lehet írni. Az évek száma a műfaj törvényei szerinti: a próza ugyanis összefüggéseket láttat.