

Mihail Bahtyin

A SZERZŐ ÉS A HŐS VISZONYÁNAK PROBLÉMÁJA

Orosz István fordítása

A szerzőnek a hőshöz fűződő – architektonikusan szilárd és dinamikusan eleven – viszonyát mind saját általános elvi alapja, mind pedig azon különböző individuális sajátosságai szempontjából értelmeznünk kell, amelyeket ez a viszony a különböző szerzők és különböző művek esetében magára ölt. Feladatunk csupán az, hogy megvizsgáljuk ezt az elvi alapot, majd röviden feltérképezzük individuációjának módozatait és típusait, végül pedig ellenőrizzük következtetéseink helyességét a szerző és a hős – Dosztojevszkij, Puskin és mások művészetében megjelenő – viszonyának elemzésével.

Már eleget beszéltünk arról, hogy a műalkotás minden mozzanata a szerző rá irányuló reakciójában adott számunkra, amely átfogja mind a tárgyat, mind pedig a hős erre irányuló reakcióját (a reakcióra adott reakció); ebben az értelemben a szerző intonálja hőse minden részletét, minden vonását, életének minden eseményét, minden cselekedetét, gondolatait, érzéseit, ahhoz hasonlóan, ahogyan az életben is értékelően reagálunk a körülöttünk lévő emberek minden megnyilvánulására; de ezek a reakciók az életben elszigetelt jellegűek, lényegében egyes megnyilvánulásokra, nem pedig az egész emberre, az ember egészére adott reakciók; de még ott is, ahol az egész emberre vonatkoztatunk ilyen befejezett meghatározást, és úgy határozzuk meg mint jó, rossz, rendes, önző stb. embert, ezek a meghatározások azt a mindennapi-gyakorlati pozíciót fejezik ki, amelyet az illetőhöz való viszonyunkban elfoglalunk, nem annyira meghatározzák, mint inkább valamilyenfajta előrejelzést nyújtanak arról, hogy mit várhatunk tőle és mit nem, vagy pedig, végül, egyszerűen csak az egésztől kialakított véletlenszerű benyomásokot vagy rossz empirikus általánosítást tartalmaznak; az életben nem az ember egésze érdekel bennünket, hanem csupán egyes tettei, amelyekhez történetesen közünk támad az életben, amelyekben valamilyen módon érdekelt vagyunk. Amint lejjebb látni fogjuk, a legkevésbé önmagában véve tudjuk és vagyunk képesek felfogni saját személyiségünk adott egészét. A műalkotás esetében viszont a szerzőnek a hős egyes megnyilvánulásaira irányuló reakciója a hős *egészére* adott egységes reakción alapul, és a hős minden egyes megnyilvánulása ezen egész jellemzése szempontjából, ennek mozzanataként nyeri el jelentőségét. Ez az ember-hős egészére adott reakció az a specifikusan esztétikai reakció, amely önmagába gyűjti az összes megismerési-etikai meghatározást és értékelést, hogy egységes és egyetlen, konkrét-szemléleti és ugyanakkor értelmi egészévé zárja le. Ez a hősre adott totális reakció elvi és produktív, teremtő jelleggel bír. Általában véve mindenfajta elvi viszony alkotó, produktív jellegű. Az, amit az életben, a megismerésben és a cselekedetekben meghatározott tárgynak nevezünk, önnön meghatározottságára, saját arculatára csupán a mi hozzá fűződő viszonyunkban tesz szert: a mi viszonyunk határozza meg a tárgyat és struktúráját, nem pedig fordítva; csak ott, ahol a viszony a mi részünkről esetleges,

mondhatni szeszélyes, amikor eltávolodunk a dolgokhoz és a világhoz fűződő saját elvi viszonyunktól, akkor áll szemben velünk a tárgy meghatározottsága mint valami idegen és független, és kezd felbomlani, és mi magunk is az esetlegesség uralma alá kerülünk, és kezdjük elveszíteni önmagunkat és elveszíteni a világ szilárd meghatározottságát.

De a szerző sem talál rá azonnal a hős nem esetleges, alkotói szempontból elvi látásmódjára, reakciója nem válik azon nyomban elvívé és produktívá, és az egységes értékelő viszonyból nem rögtön bomlik ki a hős egésze: sok grimaszt, esetleges álarcot, hamis gesztust, váratlan tettet produkál a hős, a szerzőnek azoktól az esetleges érzelmi-akarati reakcióitól, lelki szeszélyeitől függően, amelyek káoszán keresztül sikerül átküzdenie magát saját igazi értékorientációjához, mindaddig, amíg a hős arculata végül szilárd, szükségszerű egészé nem formálódik. Hány fátylat kell fellebbentennünk a legközelebbi, látszólag jól ismert ember arcáról is, fátylat, amelyeket esetleges reakcióink, viszonyulásaink és véletlenszerű mindennapi diszpozícióink raktak fel rá, hogy megláthassuk igazi és egész arculatát. A művész harca a hős meghatározott és szilárd arculatáért nem kis mértékben a művésznak önmagával folytatott küzdelme.

Ennek a folyamatnak a pszichológiai törvényszerűségeit nem vizsgálhatjuk közvetlenül, csak annyiban van vele dolgunk, amennyiben leülepedett a műalkotásban, vagyis ideális, értelmi történetével és ideális, értelmi törvényszerűségeivel; hogy melyek voltak időbeli okai, milyen pszichológiai folyamatok játszódtak le – erről általában véve csak találgatásaink lehetnek, de az esztétika ezzel nem foglalkozik.

Ezt az ideális történetet a szerző csak magában a műben beszéli el nekünk, nem szerzői vallomásban – még ha létezik is ilyen –, nem is a saját alkotófolyamatára vonatkozó kijelentéseiben; mindezekhez különösen óatosan kell viszonyulnunk a következő megfontolások miatt: a tárgy egészét létrehozó totális reakció aktívan megvalósul, de közben nem mint valami meghatározottat éljük át, meghatározottsága épenséggel az általa létrehozott produktumban, vagyis a megformált tárgyban van; a szerző a hős érzelmi-akarati pozíciójára reflektál, nem pedig a hőshöz képest elfoglalt saját pozíciójára; ez utóbbit a szerző létrehozza, az tárgyiasul, ám maga nem válik vizsgálódás és reflektáló élmény tárgyává; a szerző alkot, alkotását azonban csak az általa megformált tárgyban látja, vagyis csak az alkotás keletkező produktumát látja, nem pedig annak belső, pszichológiailag meghatározott folyamatát. És az összes aktív alkotói élmény ilyen: az alkotók tárgyakat és önmagukat élik át tárgyukban, nem magának az élménynek a folyamatát; átélik az alkotómunkát, de az élmény nem hallja és nem látja önmagát, csupán azt a létrehozandó terméket vagy tárgyat, amelyre irányul. Ezért a művésznak nincs mit mondania alkotótevékenysége folyamatáról – mindenestül benne van a létrehozott műben, és csak az marad számára hátra, hogy felhívja figyelmünket művére; és mi valóban csakis ott fogjuk őt keresni. (Az alkotás technikai mozzanatait, a mesterségbeli fogások nyilvánvalóan tudatosulnak, de ismét csak a tárgyban.) Amikor tehát a művész a létrehozott mű mellett és mintegy azt kiegészítendő beszélni kezd alkotásáról, akkor rendszerint tényleges alkotói viszonyát – amelyet lélekben nem élt át, hanem amely a műalkotásban valósult meg (nem ő élte át, hanem a hősnek adott életet) – a már létrehozott műalkotáshoz fűződő, új és receptívabb viszonyal cseréli fel. A szerző alkotó viszonyát hozza csak saját hősét éli át, és a hős figurájába helyezi bele egész elvi alkotói viszonyát hozzá; amikor viszont szerzői vallomásában – mint például Gogol vagy Goncsarov – hőseiről kezd beszélni, akkor hozzájuk, a már létrehozott és meghatározott figurákhoz fűződő jelenlegi viszonyát fejezi

ki, azt a benyomást adja át, amelyet a hősök mint művészi alakok most gyakorolnak rá, és azt, hogy miként viszonyul hozzájuk mint eleven, meghatározott emberekhez társadalmi, morális stb. szempontból; a hősök függetlenné váltak tőle, és ő maga is, aktív teremtőjük, szintén függetlenedett saját magától – s mint ember, kritikus, pszichológus vagy moralista nyilatkozik meg. És ha figyelembe vesszük a szerző-ember hősökre vonatkozó megnyilatkozásait kiváltó összes esetleges faktort: a kritikát, jelenlegi világnézetét, amely erősen megváltozhatott, vágyait és igényeit (Gogol), gyakorlati elképzeléseit stb., tökéletesen nyilvánvalóvá válik, mennyire megbízhatatlan anyagot kell hogy szolgáltatassanak ezek a szerzői megnyilatkozások a hős létrehozásának folyamatáról. Ennek az anyagnak óriási életrajzi értéke van, és esztétikai értéket is kaphat, de csak azután, hogy megvilágosult a műalkotás [kiolvashatatlan] művészi értelme. A szerző-alkotó segítségünkre lehet abban is, hogy eligazodjunk a szerző-emberben, és ezek után majd alkotótevékenységére vonatkozó megnyilatkozásai is megvilágító és hézagpótló jelentőséget nyerhetnek. Nem csupán a létrehozott hősök szakadnak el az őket létrehozó folyamattól, és kezdenek önálló életet élni a világban, hanem ugyanez megtörténik valódi szerző-alkotójukkal is. Ebben a tekintetben is alá kell húznunk a szerző és hősrre adott totális reakciója alkotó-produktív jellegét: a szerző nem lelki élmény hordozója, és reakciója nem passzív érzelem és nem receptív befogadás, a szerző – az egyedüli aktív formáló energia, amely nem a pszichológiailag felfogott tudatban, hanem a megszilárdult, jelentésszerű kulturális produktumban adott, a szerző aktív reakciója pedig a hős mint egész aktív látásmódjának e reakció által megalapozott struktúrájában, ábrázolásának struktúrájában, megjelenésének ritmusában, intonációs struktúrájában és értelmi mozzanatainak megválasztásában adott.

A hőstípusok formai-tartalmi meghatározását csak akkor lehet szigorú rendbe foglalni, egyértelmű jelentéssel felruházni, és nem esetleges alapon, szisztematikusan osztályozni, ha megértjük a szerző hősrre adott reakciójának ezt az elvi, alkotó, totális jellegét, ha megértjük a hős látásmódjának elvét magát, amely a hőst összes mozzanatában mint meghatározott egészt szüli meg. E tekintetben mind ez idáig tökéletes káosz uralkodik a verbális műalkotás esztétikájában és kivált az irodalomtörténetben. Lépésről-lépésre különböző nézőpontok, különböző megközelítések, különböző értékelési elvek keveredésével találkozunk. Pozitív és negatív hősök (a szerző viszonya), önéletrajzi és objektív, idealizált és reális hősök, heroizálás, szatíra, humor, irónia; epikus, drámai és lírai hős, karakter, típus, szereplő, mesei hős, színpadi szerepek jól ismert klasszifikációja: szerető (lírai, drámai), rezonőr, komikus stb. – a hősnek mindezek a klasszifikációi és meghatározásai tökéletesen megalapozatlanok, nincsenek egymáshoz képest rendszerezve, hiszen nincs is egységes elv rendszerezésükhöz és megalapozásukhoz. Ezek a klasszifikációk aztán rendszerint még kritikátlanul keresztesződnek is egymással. A biografikus és szociológiai módszerek jelentik a legkomolyabb kísérletet a hős elvi megközelítésére, ám ezek sem rendelkeznek annak az alapvető alkotóelvnek a kellően elmélyült formai-esztétikai megértésével, amit a hős és a szerző viszonya jelent; hanem ezt passzív és az alkotó tudat számára transzgrediens pszichológiai és társadalmi viszonyokkal és faktorokkal cserélik fel: a szerzőt és a hőst nem a műalkotás művészi egésze, hanem a pszichológiai és társadalmi élet prózáilag értelmezett egységének mozzanataiként fogják fel.

Még a komoly és lelkiismeretes irodalomtörténeti munkákban is rendszeresen előfordul, hogy a műből életrajzi adatokat merítenek, és fordítva, az önéletrajzzal magyarázzák a szóban forgó művet, melynek során tökéletesen kielégítőnek tekintik a

tiszta faktikus igazolást, vagyis a hős és a szerző élettényeinek egyszerű egybeesését, kiemelnek elemeket, amelyek bizonyos értelem közvetítésére tartanak igényt, miközben tökéletesen eltekintenek a hős egészétől és a szerző egészétől; következésképpen ignorálják a leglényegesebb mozzanatot is – az eseményhez fűződő viszony formáját, az élet és a világ egészében történő átélésének formáját. Különösen képtelenek a hős és a szerző világnézetének ilyesfajta faktikus összevetései és egymásra utaló magyarázatai: egy különálló gondolat elvont-tartalmi oldalát mérik össze a hős idevágó gondolatával. Így például Gribojedov társadalmi-politikai megnyilatkozásait összevetik Csackij megfelelő megnyilatkozásaival, majd megállapítják társadalmi-politikai világnézetük azonosságát vagy hasonlóságát; Tolsztoj nézetei és Levin nézetei. Amint később látni fogjuk, szó sem lehet a szerző és a hős tulajdonképpeni teoretikus egyetértéséről, hiszen itt teljesen más típusú viszony működik; ezekben a fejtegetésekben mindenütt eltekintenek attól, hogy a hős egésze és a szerző egésze elvileg különböző sikokon helyezkedik el, semmibe veszik a gondolathoz, sőt a világnézet elméleti egészéhez fűződő viszony formáját magát. Lépten-nyomon vitába keverednek a hőssel mint szerzővel, mintha lehetne vitázni vagy egyetérteni a *léttel*, miközben semmibe veszik az *esztétikai cáfolatot*. Természetesen időnként előfordul, hogy a szerző saját eszméit közvetlenül a hős szájába adja, ezek elméleti vagy etikai (politikai, társadalmi) jelentősége miatt, hogy meggyőzzön igazukról és propagálja őket, de ez már nem esztétikailag termékeny elve a hőshöz fűződő viszony; de rendszerint ennek során a szerző akaratan és tudtán kívül végbemegy a gondolatok átdolgozása, hogy összhangba kerüljenek a hős egészével, nem világnézetének elméleti egységével, hanem személyiségének egészével, ahol a külső, a modor, a tökéletesen meghatározott mindennapi körülmények mellett a világnézet csak egy mozzanat, vagyis megalapozás és meggyőzés helyett az történik, amit az értelem lét általi inkarnációjának nevezünk. Ott viszont, ahol erre az átdolgozásra nem kerül sor, a mű egészében fel nem oldott prózaiság keletkezik, ám csak akkor lehetséges ennek a prózaiságnak a magyarázata, hogy megtaláljuk és számításba vegyük az elhajlásokat a szerző számára tisztán elméleti jelentőségben inkarnálódó és a hős egészével kapcsolatba hozott gondolatoktól, vagyis hogy megtaláljuk az átdolgozás irányát, ha előzőleg már megértettük a szerző hőshöz fűződő viszonyának esztétikailag alapvető alkotóelvét. Az általunk elmondottak persze egyáltalán nem kívánják tagadni, hogy lehetséges a hős és a szerző életrajzának, valamint világnézetének tudományosan termékeny összehasonlítása, termékeny mind az irodalomtörténet, mind pedig az esztétikai elemzés számára. Csupán azt a tökéletesen elvtelen és tisztán faktikus megközelítést tartjuk elvetendőnek, amely korunkban egyedül uralkodó, s amely a szerző-alkotó mint a műalkotás mozzanata, illetve a szerző-ember mint az etikai, társadalmi életesemény mozzanata összekeverésén, valamint annak a meg nem értésén alapul, hogy miben áll a szerző hőshöz fűződő viszonyának alkotóelve; a következmény az egyik oldalon a szerző etikai, életrajzi személyiségének meg nem értése és eltorzítása – legjobb esetben is pusztá tények visszaadása – és az egész műalkotás és a hős meg nem értése – a másikon. Hogy forrásként használhassunk fel valamit, ehhez meg kell értenünk annak alkotó struktúráját; és ha a művészi alkotást kívánjuk forrásként használni az életrajzhoz, akkor ehhez egyáltalán nem elegendők a történettudományban rendszeren használatos forráskritikai módszerek, mivel ezek éppenséggel nem számolnak a mű specifikus struktúrájával – ennek előzetes filozófiai feltételnek kell lennie [kiolvashatatlan]. Egyébként meg kell mondanunk, hogy a műalkotáshoz való viszony általunk megmutatott módszertani hiá-

nyosságában az irodalomtudomány jóval kevésbé szenved, mint a verbális műalkotás esztétikája, a történeti-genetikai ábrázolás itt különösen ártalmas.

Némileg más a helyzet az általános filozófiai esztétikában, itt a szerző és a hős viszonyának problémája elvi síkon vetődik fel, még ha nem is a maga tiszta formájában. (A hőstípusok általunk idézett klasszifikációjának vizsgálatához, illetve az életrajzi és szociológiai módszer értékeléséhez a későbbiekben még lesz alkalmunk visszatérni.) Az egyik, amire itt gondolunk, a beleérzés (Einfühlung) eszméje, azaz a szerző-megfigyelőnek általában a tárgyhoz, illetve a hőshöz fűződő esztétikai viszonyában működő formai-tartalmi elv (ennek legmélyebb megalapozását Lippsnél találjuk), illetve az esztétikai szeretet eszméje (a társadalmi szimpátia Guyau-nál,* illetve – teljesen más területen – az esztétikai szeretet Cohennél). Ez a két [kiolvashatatlan] elképzelés azonban túlságosan általános jellegű, nem eléggé differenciált, sem az egyes művészeti ágak, sem pedig az esztétikai látásmód speciális tárgyának, a hősnek a tekintetében (Cohennél differenciáltabb). De általános esztétikai síkon nem fogadhatjuk el teljesen egyik említett elvet sem, noha mindkettőben jó adag igazság rejlik. A későbbiekben mindkét nézőponttal részletesebben foglalkozunk majd, e helyütt azonban nincs terünk átfogó vizsgálatokra és értékelésükre.

Általánosságban meg kell állapítanunk, hogy a szóbeli műalkotás esztétikája sokat nyerne, ha inkább az általános filozófiai esztétikára támaszkodna, mintsem az irodalomtörténet kvázi-tudományos genetikai általánosításaira; sajnos el kell ismernünk, hogy az általános esztétika terén tapasztalható fontos fejlemények a legkisebb hatást sem gyakorolták a verbális műalkotás esztétikájára, valamiféle naiv félelem él itt a filozófiai elmélyüléstől; ezzel magyarázható tudományunk problémakezelésének rendkívül alacsony színvonala.

Most az a feladat áll előttünk, hogy megadjuk a szerző és a hős mint a műalkotás művészi egésze korrelatív mozzanatainak legáltalánosabb meghatározását, majd pedig megadjuk kölcsönviszonyuk egyelőre általános formuláját, ezek további differenciálására és elmélyítésére munkánk következő fejezeteiben kerül sor.

A szerző a hős egészének és a műalkotás egészének – mint lezárt egésznek – az aktív, feszültséggel teli, minden egyes mozzanata számára transzgreadiens egységének hordozója. Magából a hősből belülről, amennyiben beleéljük magunkat, ez az őt lezáró egész elvi okokból nem adható meg, ez nem éltetheti és nem vezérelheti élményeiben és cselekedeteiben, hanem mintegy adományként ereszkedik alá rá egy külső, aktív tudatból, a szerző alkotói tudatából. A szerző tudata a tudat tudata, vagyis a hőst és világát átfogó tudat, olyan tudat, amely a hős tudatát az ő számára elvileg transzgreadiens mozzanatok segítségével fogja át és zárja le, amelyek, lévén immanensek, hamissá tennék ezt a tudatot. A szerző nem csupán azt látja és tudja, amit a hősök külön-külön és együtt látnak és tudnak, hanem náluk többet is, valami olyat lát és tud, ami számukra elvileg megközelíthetetlen, és az egyes hősökre vonatkozó szerzői látásmódnak és tudásnak éppen ebben a mindig meghatározott és szilárd *többlétében* rejlik az egész lezárásának – a hősöké éppúgy, mint életük összes eseményéé, vagyis az egész műalkotásé – valamennyi mozzanata. A hős voltaképpen megismerő és etikai módon létezik, tette a nyitott etikai életesemény szférájában vagy a megismerés feladott világában keresi helyét; a szerző viszont a hőst és a hős megismerő-etikai orien-

* Guyau, Jean-Marie (1854–1888): francia esztéta, művészetszociológus. A hivatkozott mű: L'ART AU POINT DE VUE SOCIOLOGIQUE, 1889-ben és 1909-ben jelent meg oroszul.

tációját a lét elvileg lezárt világában igazgatja, amelynek értékét nemcsak az események ezután beteljesülő értelme adja, hanem saját meglévségének konkrét sokfélesége maga biztosítja. Önmagunkba lezárva és az események lezártágában nem lehet élni, nem lehet cselekedni; az élethez lezáratlannak, önmagunk számára nyitottnak kell lennünk – minden esetben, az élet minden lényeges mozzanatában –, értékszempontból még önmagunk előtt kell állnunk, nem eshetünk egybe már-meglévségünkkel.

A hős tudatát, világrézekeletését és vágyait – tárgyí érzelmi-akarati beállítódását – minden oldalról mintegy gyűrűként fogja át a szerzőnek a hősre és a hős világára vonatkozó, lezáró tudata; a hős önmagára vonatkozó megnyilatkozásait a szerzőnek a hősre vonatkozó megnyilatkozásai fogják körül és itatják át. A hős eseményben való mindennapi (megismerési-etikai) érdekeltségét a szerző művészi érdekeltsége öleli át. Ebben a tekintetben az esztétikai objektívítás más irányban halad, mint a megismerő és az etikai: ez utóbbi objektívítás – az adott személy és esemény elfogulatlan és tárgyilagosa értékelese az általános vagy ilyenként felfogott, erre törekvő etikai és megismerési értékek szempontjából; az esztétikai objektívítás számára a hős egésze és a hozzá kapcsolódó események jelentik az értékközponot, amelynek valamennyi etikai és megismerésbeli érték alárendelt kell legyen; az esztétikai objektívítás átfogja és magába foglalja a megismerő-etikait. Világos, hogy megismerésbeli és etikai értékek már nem lehetnek lezáró mozzanatok. Ebben az értelemben ezek a lezáró mozzanatok transzgreadiensnek nem csupán a hős valóságos, de lehetséges, mintegy a jövőbe kipontozható tudata számára is: a szerző nem csupán abban az irányban tud és lát többet, amelyben a hős néz és lát, hanem más, magának a hősnek a számára elvileg megközelíthetetlen irányban is; és a szerzőnek pontosan ilyen pozíciót kell elfoglalnia a hőssel szemben.

Hogy az így felfogott szerzőt megtaláljuk az adott műben, ahhoz ki kell választanunk az összes – a hőst és életének eseményeit lezáró és a hős tudata számára elvileg transzgreadiens – mozzanatot, és meg kell határoznunk aktív, teremtő feszültséggel terhes, elvi egységüket; eme lezárt egység eleven hordozója pedig maga a szerző, aki szemben áll a hőssel, aki viszont az életesemény nyitott és önmagából belülről nem lezárható egységének hordozója. Ezek az aktívan lezáró mozzanatok passzívvá teszik a hőst, ahhoz hasonlóan, ahogyan a rész passzív az őt átölelő és lezáró egészhez képest.

Ebből közvetlenül adódik a szerző hőshöz fűződő alapvető, esztétikailag termékeny viszonyának általános formulája – ezt a viszonyt az tartja feszültségben, hogy a szerző minden mozzanatban a hőson kívül áll, térbelileg, időbelileg, érték- és értelemi szempontból egyaránt, ami lehetővé teszi számára, hogy összefogja az *egész* hőst, aki önmagán belül szétszóródott és szétforgácsolódott a megismerés feladott világában és az etikai cselekvés nyitott eseményében; lehetővé teszi tehát, hogy összefogja a hőst és a hős életét, és *teljes egészében* kitöltse azokkal a mozzanatokkal, amelyek a hős számára saját magán belül nem hozzáférhetőek, vagyis: a külső kép teljességével, a megjelenéssel, a mögötte húzódo háttérrel, a halál és az abszolút jövő eseményéhez való viszonyával stb., és hogy igazolja és lezárja a hőst előreirányuló életének értelme, eredményei, vívmányai és sikerei ellenére. Ez a viszony kiemeli a hőst az egységes, őt és a szerző-embert egyedül átfogó nyitott létesítményből, ahol a hős mint ember a szerzővel egy sorban állna – mint partner az életeseményben, vagy fordítva – mint ellenség, vagy, végül, önmagában – mint ő maga, kiemeli a kéz kezét mos, az általános bűnösség és a körkörös felelősség világából, és új emberként, új létsíkon megszüli őt, ahol a hős maga a saját erejéből nem volna képes megszületni, olyan új testtel látja el, amely a

hős számára nem lényegi és nem létezik. [Kiolvashatatlan.] A szerző tehát kívül áll a hősen, önmagát gyönyörködve eltávolítja a hős életmezéjétől, az egész életmezőt megtisztítja a hős és a hős léte számára; a reális-megismerési és etikai szempontból kívülálló néző résztvevő módon megéri és lezárja a hős életeseményét.

Ez az itt kissé túl általános formában megfogalmazott viszony mélyen eleven és dinamikus, a kívülállás pozíciójáért meg kell küzdeni, és a harc gyakorta életre-halálra folyik, kivált ott, ahol önéletrajzi hősről van szó, de nem csak ott: néha nehéz kívül helyezkedni a közös életeseményben szereplő partnereken és ellenségeken; szegényesen beteljesítő és lezáró mozzanatok nemcsak akkor torzítják el a művészi látásmódot, ha a hősen belül helyezkedünk el, hanem akkor is, ha értékszemponatok tekintetében vele egy sorban vagy vele szemben állunk; ezekben az esetekben az élet értéke többet ér, mint hordozójaé. A hős életét a szerző teljesen más érték kategóriákban éli át, mint amelyekben saját életét, illetve a mellette lévő emberek – az egészséges, nyitott etikai létesemény valóságos résztvevőinek – életét; teljesen más érték kontextusban értelmezi azt.

Most ejtsünk néhány szót arról a három tipikus esetről, amikor a szerző eltér a hőshöz való egyenes viszonytól: erre akkor kerül sor, amikor a hős az életben egybeesik a szerzővel, vagyis amikor lényegileg önéletrajzi hősről van szó.

Az egyenes viszony értelmében a szerzőnek önmagán kívül kell állnia, nem azon a síkon kell tapasztalnia magát, amelyben a való életben tapasztaljuk magunkat; csak ilyen körülmények között teljesítheti be magát az élethez képest transzgreadiens egész szig önmagából, az életet lezáró értékek által; önmaga számára *mással* kell válnia, a másik szemével kell önmagára néznie; igaz, az életben is ezt tesszük lépten-nyomon, mások szemszögéből értékeljük magunkat, a másikon keresztül igyekszünk megérteni és számba venni a saját tudatunk számára transzgreadiens mozzanatokot: így vesszük számba külső megjelenésünk értéktartalmát a másokra gyakorolt lehetséges benyomás szempontjából – mi magunk számára közvetlenül ez az érték nem létezik (a valódi vagy tiszta öntudat számára) –, számba vesszük a hátunk mögötti háttérrel, vagyis mindazt, ami körülvesz bennünket, amit közvetlenül nem látunk és nem tudunk, és aminek nincs számunkra közvetlen érték hordozó jelentősége, de ami látható, tudható és jelentőséggel bír mások számára, ami mintegy azt a háttérrel alkotja, amelyen a többiek értékelően felfognak bennünket, ahol fellépünk előttük; végül megelőlegezzük és számításba vesszük azt is, ami halálunk után történik majd, a maga egészében vett életünk – természetesen immár mások számára való – eredményét; egyszóval állandóan és feszültségekkel terhesen más emberek tudatának síkján fürkesszük, ragadjuk meg életünk tükörképét, egyes mozzanatait éppúgy, mint az egész életet, számításba vesszük azt a teljesen sajátos értékegyütthatót is, amelyen keresztül életünk adott a másik számára, s amely teljesen különbözik attól az értékegyütthatótól, amellyel mi magunk önmagunkban, önmagunk által megéljük életünket. De mindezek a másikon keresztül megismerhető és megelőlegezhető mozzanatok tökéletesen immanensekké válnak tudatunkban, mintegy átfordítjuk őket tudatunk nyelvére, nem öltenek benne testet, önálló alakot, nem szaggatják szét az előttünk álló esemény felé irányuló, önmagában meg nem nyugvó, önnön adott – az élet jelenlegi meglévőségével soha egybe nem eső – előttünklevőség egységét; és amikor ezek a tükörképek testet öltenek az életben, ami időnként megesisik, akkor halott végpontok lesznek, gáttá válnak, és néha olyannyira összesűrűsödnek, hogy életünk éjszakájából hasonmást teremtenek számunkra; de erről később. Ezek a másik tudatában bennünket lezárni képes mozza-

natok, saját tudatunkban megelőlegezve, elveszítik saját lezáró erejüket, tudatunkat csak önmaga irányában szélesítik ki; és még ha sikerülne is átfognunk tudatunk másban lezárt egészét, ezt az egészet akkor sem tudnánk elsajátítani és önmagunkat a valóságban lezárni önmagunk számára, tudatunk úgy venné számításba és lenne rajta úrrá, mint saját feladott és lényegileg még megvalósítandó egységének egy mozzanatát; az utolsó szó saját tudatunké lenne, nem pedig a másik tudatáé, a mi tudatunk pedig soha nem mondja ki önmagáról a lezáró, végső szót. Miután a másik szemével tekintettünk önmagunkra, az életben mindig újra visszatérünk önmagunkba, és a következő, mintegy összefoglaló esemény bennünk saját életünk kategóriáiban megy végbe. Amikor viszont a szerző-ember esztétikai önobjektívációjára kerül sor a hősben, akkor ennek az önmagába visszatérésnek nem szabad megtörténnie: a hős egészének a szerző-másik számára végső egésznek kell maradnia, a szerzőnek maradéktalanul el kell különülnie a hőstől – önmagától, önmagát tisztán a másik számára való értékekben kell meghatároznia, pontosabban, önmagában meg kell pillantania a másikat végső egészében; hiszen a lehetséges háttér immanens volta a tudat számára egyáltalán nem a hős tudatának esztétikai kapcsolata a háttérrel: a háttérnek ezt a tudatot a maga egészében kell árnyalnia, bármilyen mély és széles legyen is ez a tudat, akárha az egész világot érzékelné és immanenssé tenné is, az esztétikainak a tudat alá kell vonnia a számára transzgrediens hátteret, a szerzőnek a tudaton kívül kell megvetnie a lábát, hogy esztétikailag lezárt jelenség – hős legyen belőle. Ugyanígy az én saját, másokon keresztül visszatükröződő külsőm sem a hős közvetlenül művészi külseje.

Ha a szerző elveszíti ezt a hőson kívül álló értékszempontot, akkor három fő tipikus esete lehet hőshöz fűződő viszonyának, s ezek mindegyikén belül számtalan további variáció lehetséges. Most, anélkül, hogy túlságosan előreszaladnánk, csupán a legáltalánosabb jellemvonásokat vázoljuk föl.

Az első eset: a hős elnyeli a szerzőt. A hős érzelmi-akarati, tárgyi beállítódása, a világban elfoglalt megismerési-etikai pozíciója olyannyira tiszteletet parancsoló a szerző számára, hogy csakis a hős szemén keresztül képes látni a tárgyi világot, és csakis a hőson belülről képes átélni életének eseményeit; a szerző a hőson kívül képtelen meggyőző és szilárd értékszempontot találni. Természetesen ahhoz, hogy a művészi egész, legyen mégoly lezártan is, valamiképpen létrejöjjön, szükség van bizonyos lezáró mozzanatokra, következésképpen valahogyan kívül kell kerülni a hőson (rendszerint nemcsak egy hős van, de a most kimutatott viszonyok csak a főhősre érvényesek), ellenkező esetben vagy filozófiai traktátus jön létre, vagy számadó-önvallomás, vagy, végül, az adott megismerési-etikai feszültség tisztán mindennapi-gyakorlati, etikai cselekedetekben-tettekben talál kiutat magának. De ezek a hőson kívüli szempontok, amelyekre a szerző mégis támaszkodik, véletlenszerűek, nem elvi jellegűek és bizonytalanok; a kívülállás e képlékeny külső szempontjai rendszerint változnak a műalkotás folyamán, csak a hős fejlődésének egy adott, elkülönült mozzanatához való viszonyban játszanak szerepet, majd a hős ismét kiüti a szerzőt ideiglenesen elfoglalt pozíciójából, s a szerző kénytelen lesz egy újabbat kitapogatni; gyakran ezek a véletlenszerű külső támpontok más szereplőket teremtenek a szerző számára, akiknek segítségével, az önélettrajzi hős iránti érzelmi-akarati orientációjukba behelyezkedve próbál megszábadulni a hőstől, azaz önmagától. A lezáró mozzanatok ezért szétforgácsoltak, nem meggyőzők. Néha, amikor a harc már a legelejétől reménytelen, a szerző megelőlegező hősén kívüli esetleges támpontokkal, amelyek tisztán technikai jellegűek, az elbeszélés, a mű kompozíciójának szűken formai mozzanatait; ekkor a mű csináltta, nem pedig

teremtetté válik, a stílus mint a lezárás meggyőző és erőteljes fogásainak összessége esetleges modorra korcsosul. Hangsúlyozzuk, hogy itt nem a szerző és a hős elméleti egyetértéséről vagy nézeteltéréseiről van szó: ahhoz, hogy feltétlen támpontot találjunk a hősön kívül, egyáltalán nem szükséges és nem elegendő kidolgozni nézetei megalapozott elméleti cáfolatát; a feszülten érdekelt és meggyőződéses egyet nem értés éppúgy nem esztétikai nézőpont, mint ahogy nem az a hőssel való elkötelezett szolidaritás sem; nem, olyan külső pozíciót kell találni a hőshöz való viszonyban, amely esetén a hős egész világnézete, a maga teljes mélységében, igazságában vagy hamiságában, jóságában és gonoszságában egyaránt pusztán a hős létezésbeli, intuitív-szemléleti konkrét egészenek mozzanataivá válna, át kell helyezni magát az értékközpontot a kényszerítő feladottságokból a hős létezésének esztétikailag szép adottságába, nem hallgatni rá és nem egyetérteni vele, hanem az egész hőst jelenvaló teljességében látni és gyönyörködni benne; eközben a hős beállítódásának megismerési-etikai jelentősége és ennek helyeslése vagy tagadása nem megy veszendőbe, megőrzi a maga jelentését, de az egész hős mozzanataivá válik; a gyönyörködés értelmezett és feszültséggel teli; az egyetértés és tagadás a szerző hőshöz való viszonyát meghatározó értékpozíció jelentéses mozzanatai, de nem merítik ki azt. Esetünkben ezt az egyedüli pozíciót, amelyből a hős és világa látható mint ami őt kívülről átfogja, korlátozza és árnyalja, nem tudjuk elérni a hősön kívül a szerzői látásmód kellően meggyőző és szilárd teljességében, minek következtében a művészi egész emez esetének egyebek között a következő lesz a sajátossága: a háttér, a hős háta mögötti világ kidolgozatlanul marad, a szerző-szemlélő ezt nem látja világosan, hanem csupán feltételesen, bizonytalanul, magából a hősből van megadva, éppúgy, ahogy számunkra életünk háttere adott. Néha a háttér teljesen hiányzik: a hősön és öntudatán kívül nincs semmiféle szilárd realitás, a hős nem egynemű az őt árnyaló háttérrel (körülményekkel, léttel, természettel stb.), nem kapcsolódik össze vele művészileg szükségszerű egészé, úgy mozog rajta, mint egy eleven ember holt és megmerevedett színpalak előtt; hiányzik a hős külső kifejezettsége (külső, hang, modor stb.), nem fonódik össze szervesen belső megismerési-etikai pozíciójával, az előbbi úgy borítja be, mint valami nem egyedüli és lényegtelen álarc, avagy egyáltalán nem is jelenik meg világosan, a hős nem fordítja felénk arcát, csupán belülről éljük át; az egész emberek párbeszédei – amelyekben arculatuk, ruházatuk, mimikájuk, az adott szintér határán kívül eső körülmények mind szükségszerű, művészileg jelentéses mozzanatok –, érdekektől vezérelt vitává fajulnak, ahol az értékszempontra a vizsgált problémákban rejlik; végül a lezáró mozzanatok nem egységesek, nincs a szerzőnek egységes arculata, szétforgácsolódott vagy csupán esetleges maszk áll előttünk. Ehhez a típushoz tartozik Dosztojevszkij csaknem valamennyi főbb hőse, Tolsztoj néhány hőse (Pierre, Levin), Kierkegaard, Stendhal stb. hősei, akik mint saját végpontjuk felé részben szintén e felé a típus felé hajlanak. (A téma kifejtetlensége.)

Második eset: a szerző bekebelezi a hőst, belé viszi az őt lezáró mozzanatokot, a szerző viszonya a hőshöz részben a hős önmagához való viszonyává válik. A hős kezdi maga meghatározni önmagát, a szerzői reflexió a hős lelkébe helyeződik át, a hős szájából hangzik el.

Ez a hőstípus két irányban fejlődhet: először, a hős nem önéletrajzi, és a belé helyezett szerzői reflexió valóban lezárja a hőst; ha a fentebb elemzett első esetet a forma szenvedte meg, itt a hős mindennapi eseményekre irányuló érzelmi-akarati beállítódásának realiztikus meggyőző ereje szenved csorbát. Ilyen a pszudoklasszikus hős,

aki saját mindennapi beállítódásában saját erejéből kiállja a szerzótől kapott tisztán művészileg lezáró egység próbáját, minden megnyilvánulásában, tettében, mimikájában, érzésében, szavában hű marad önnön esztétikai elvéhez. Az olyan pszeudoklasszikusoknál, mint Szumarokov, Knyazsnyin, Ozerov, a hősök gyakran egészen naiv módon önmaguk mondják ki azt az őket morálisan-etikailag lezáró eszmét, amelyet a szerző szempontjából megtestesítenek. Másodsor, a hős önéletrajzi; miután elsajátította a szerző lezáró reflexét, az őt totálisan megformáló reakciót, a hős ennek mozzanatává teszi az öntapasztalást, és felülkerekedik rajta; az ilyen hős lezárhatatlan, belsőleg túlnő minden totális meghatározáson mint valami önmaga számára nem adekvát dolgon, korlátozásként éli át a lezárt egészt, és valami kifejezhetetlen belső titkot szegez vele szembe. „Azt gondolják, hogy itt vagyok a magam egészében – mintha így szólna ez a hős –, hogy teljes egészben látnak? Pedig ami a legfontosabb bennem, nem látható, nem hallható, nem tudható.” Az ilyen hős végtelen a szerző szempontjából, azaz újra meg újra megszületik, egyre újabb és újabb lezáró formákat igényel, amelyeket aztán ő maga rombol szét öntudatával. Ilyen a romantika hőse: a romantikus fél kiadni magát saját hőse által, és ezért meghagy benne valamiféle belső kibúvót, amelyen keresztül kicsúszhat, és saját lezártága fölé emelkedhet.

Végül, a harmadik eset: a hős önmaga szerzője, saját életét esztétikailag értelmezi, mintegy szerepet játszik; az ilyen hős, a romantika végtelen hősével, illetve Dosztojevszkij megváltásra váró hősével szemben önérvényű és magabiztosan lezárt.

A szerző hőshöz való viszonyát, amelyet az eddigiekben a legáltalánosabb vonásokban jellemeztünk, tovább bonyolítják és variálják az egész hősnek azok a megismerési-esztétikai meghatározásai, amelyek, amint azt fentebb láttuk, elválaszthatatlanul összefonódtak a hős tisztán művészi megformálásával. Így a hős érzelmi-akarati tárgyi beállítódása képviselhet megismerési, etikai vagy vallási szempontból autoritást a szerző számára – heroizálás; de ez a beállítódás úgy is lelepleződhet, mint ami jogosulatlanul tart számot jelentőségre – szatíra, ironia stb. Minden egyes lezáró mozzanat, amely a hős öntudata számára transzgrediens, felhasználható a felsorolt összes (szatirikus, heroizáló, humoros stb.) irányban. Így tehát lehetséges a külsőn keresztül történő szatirizálás, a megismerő-etikai jelentőségteljesség korlátozása, nevetségessé tétele külső, igencsak gyarló kifejezési formáin keresztül, de lehetséges a külső heroizálása is (a testalkat monumentalizálása); a hős számára láthatatlan és ismeretlen háttér, a hős háta mögött lezajló események komikussá tehetik életét és megismerési-etikai igényeit: a kisember a világ széles háttere előtt, csekély tudás és bizonyosság ebben a tudásban a végtelen és felmérhetetlen nem tudás háttérében, egy ember meggyőződése önnön központi szerepében és jelentőségében más emberek ugyanilyen meggyőződése mellé állítva – itt mindenütt az esztétikailag használt háttér válik a leleplezés mozzanatává. De a háttér nem csupán leleplező, hanem gazdagító is lehet, az előtte fellépő hősök heroizálására is szolgálhat. Később látni fogjuk, hogy a szatirizálás és ironizálás feltételezi, hogy a hős átélhesse mindazon mozzanatokot, amelyek ezeket hatékonyá teszik, vagyis transzgredienciafokuk alacsonyabb. Legközelebbi feladatunk most az, hogy bebizonyítsuk a magát a hőst esztétikailag lezáró valamennyi mozzanat értéktranszgredienciáját, szervesen jellegét az öntudatban, hogy nem tartoznak az önmagában vett életvilághoz, vagyis a hős világához a szerzőével szemben – hogy a hős önmagukban nem éli meg őket mint esztétikai értékeket – és, végül, hogy megállapítsuk összefüggéseiket a külső formai mozzanatokkal: az ábrázolt képpel és ritmussal.

Az esztétikai esemény egyetlen, egyedüli és egységes résztvevővel nem történhet meg; az abszolút tudatot – amelyhez képest nincs semmi transzgreadiens, amelyen kívül nem található semmi, és amelyet semmi sem korlátoz – nem lehet esztétizálni, ezzel a tudattal csak érintkezni lehet, de lezárt egészként nem lehet szemlélni. Az esztétikai esemény csak két résztvevővel valósulhat meg, két egymással nem egybeeső tudatot feltételez. Amikor a hős és a szerző egybeesik, vagy az általános értékek színe előtt vállalva vagy egymással szemben mint ellenségek lépnek fel, ott véget ér az esztétikai esemény, és kezdődik az etikai (pamflet, kiáltvány, vádbeszéd, magasztaló és hálaadó szó, szitkozódás, számadó-önvallomás stb.); ahol egyáltalán nincs hős, még potenciálisan sem – ott kezdődik a megismerési esemény (traktátus, cikk, előadás); ott pedig, ahol a másik tudat isten mindent átölelő tudata, kezdődik a vallási esemény (ima, kultusz, rituálé).

Nagy Sz. Péter

„ÓVAKODJATOK AZ IRODALMÁROKTÓL!”

Németh Andor szürrealista pillanata

Kevesen tudják, hogy Németh Andor nemcsak jeles kritikus és publicista, regényíró és irodalomszervező, József Attila, Karinthy, Déry Tibor értő és tisztelt társa, barátja volt, de kitűnő költő is. A *Nyugat* klasszikus nemzedékénél néhány évvel fiatalabban, Ady tisztelőjeként és követőjeként még az első világháború előtt, tizenkilenc-húsz éves egyetemistaként jelentős szimbolista-szecessziós verseket írt ő is. „*Hajnallábú nimfákról*” dalolt „*újrahaldas őszi eszten*”, őt is elérte a századelő szenvelgő szecessziója, s akár csak az induló Ady, elmondhatta volna ő is: „*Mit megvet lelkem, valóm arra vágyik, mint megbűvölt vas: vonzódik a kéjhez.*” S ki tudja, talán ő is egy lett volna a nagy nyugatos lírikusok közül, ha ígéretes költői indulását nem törli meg a háború, az ötéves internálás, majd az emigráció. Tény azonban, hogy Németh Andor költészetének szimbolista-szecessziós vonulata hamar megszakad, s a bécsi emigráció már az avantgárd és ezen belül legerőteljesebben a szürrealizmus vonzásában telik el. Talán a mozgalmas, szenvedésekkel és írói tapasztalatokkal teli ifjúság is oka annak, hogy a minden új iránt szenvedélyesen fogékony fiatal költő a magyar szürrealizmus egyik legelső propagátora és művelője lett.

„*Óvakodjatok az irodalmároktól!*” – figyelmeztet Németh Andor. „*El szeretnék hitetni a tömegekkel, hogy az összérzés szinopszisában őrjöngenek, hogy autohipnózis láttatja meg velük a dolgok túlsó, láthatatlan oldalát, ne higgyetek nekik! Minden sorukat átvizsgálta az értelem, és csak azt engedi útnak, amit a logika eleve jóváhagy.*”¹ A figyelmeztetés még 1926-ban sem késő. Igaz, az avantgárd a dadaizmus csődje után lassan lehanyaglik, s már csak a szürrealista kalandban lobbant egy utolsó. Ám a szürrealista kalandból, úgy tűnik, a magyar modernnek kimaradnak. Kassáktól – bár számozott verseiben és a MÁGLYÁK ÉNEKELNEK-ben megpróbálkozik vele –, szikár, racionális, objektív, mérnöki természetétől, materialista vonzódásaitól a szürrealizmus líraibb, szubjektívebb, dalszerűbb