

Barta János

## Az érték problémája az irodalomtudományban\*

### II.

■ Az az önmagában evidens és alapvető tény, hogy az irodalomban, mint minden művészetben, értékek vannak megtestesülve, s hogy az értékek hordozója végső soron maga az egyedi irodalmi alkotás – az esztétikai elmélkedők körében változatos és komoly problémák felvetését indította el. Az utóbbi évtizedekben felélénkült szakirodalomban legalkalmasabban úgy tudunk eligazodni, ha nem a gondolatmenetükben egymást keresztező, cáfoló, olykor megismétlő szerzők szerint haladunk, hanem a fejtegetések gócpontjait és a tipikus állásfoglalásokat keressük meg.

Mindjárt a legszélsőségesebben kezdve: ma már nem érdemes sok szót vesztegetni azokra, akik az irodalmi alkotás értékkeltségét nem tagadják, de nem is veszik tudomásul; akik érték szempontok nélküli irodalomtudományt akarnak. Számukra a költemény nem műalkotás, hanem dokumentum, s egy történelmi korszak, egy világnézet vagy poétikai jelenség dokumentuma gyanánt a gyöngye vagy középszerű alkotás ugyanúgy megfelel, mint a klasszikus remekmű. Olyan érv is hallatszik, amely – a pozitivizmusra emlékezve – azt hirdeti, hogy az értékelő megközelítés ellentétben áll az előfeltevés nélküli tudomány ideáljával. Az érv már azóta nem vehető komolyan, amióta tudjuk, hogy az előfeltevés nélküli tudomány polgári illúzió.

Egyes irodalomtörténeti irányzatok, aminő például a tárgytörténet vagy az eszmetörténet, szívesen mellőzik az értékelést; azok az irodalomtörténészek pedig, akiket ma inkább a formális elemzés mestereiként ismerünk, kerülő út helyett valami zsákutcáfélebe tévednek: azonosítják az értékelést a mű átértésével, az úgynevezett interpretációval (így Wolfgang Kayser és Emil Staiger is). Rendszerint magából az adott műből indulnak ki; mintegy belülről építik újra. Megkeresik azt a szimbolikus centrumot, amely mintegy a mű összetartója, s ehhez viszonyítva fejtik fel a konkrét építőelemeket. A döntő lépés: beelátás a mű struktúrájába, annak felismerése: megvalósítja-e a

mű önnön törvényét. Bizonyos fogyatékoságok így napvilágra juthatnak; észrevesszük, ha a műben netalán törés van. A legjobb esetben azt állapítjuk meg, hogy az elemzett műalkotás egy öntésből való, ideális egész, harmonikusan, önmagából átérthető organizmus. A mérce azonban, amelyet így találtunk, egyoldalú és relatív, amellyel szűk is: nem segít megragadni a mű esztétikai, axiológiai értelemben vett konkrét tartalmi értékeit. Az interpretációban elért „megértés” nem azonos az értékeléssel.

[...]

### III.

Én magam e föltárt szétágazó problémakörnek egy területén szeretnék valamelyes előrehaladást elérni. Elődeim jelentékeny részben, minden remek részletelemzés ellenére sem tettek egyebet, mint általános esztétikai érték-kategóriákat konkretizáltak az irodalom területére. Szellemesen érzékeltették: hogyan módosul egy-egy ilyen kategória a költészet közegében. Természetesen vannak olyan pontok, ahol az irodalom specifikumát vitathatatlanul érvényre tudják juttatni. E ponton kapcsolódnék én hozzájuk. Megmaradva az irodalom, a költészet külön birodalmában, ha csak vázlatosan és kezdetleges formában is, megpróbálom feltárni és rendszerezni azokat a speciális értéklehetőségeket, tartalmi értékeket és értékelési szempontokat, amelyek e külön világ klímájában megteremnek, amelyek elsősorban itt lehetségesek, s más művészeti ágaknak legfeljebb kölcsönadhatók.

Az értékelés különössége nyilvánvalóan a közeg különösségéből adódik. A németek nevezték az irodalmi alkotást „Wortkunstwerk”-nek, „sprachliches Kunstwerk”-nek, nyelvi műalkotásnak; arról a művészeti ágról van tehát szó, amelynek anyaga a nyelv. Ez az anyag sokkal problematikusabb, de összetettebb és ígéretesebb is bármely más művészeti ág anyagánál. Hangok, színek, fények és formák csak a művészi alakításon keresztül válnak beszédessé: a nyelv már a művészet előtt is be-

szél. Mégpedig itt a beszéd teljességére kell gondolnunk, nemcsak a zengő hangtestre, hanem mindarra, amit ez a hangtest hordoz, s a nyelvben adott funkciók összességére. A nyelvtudomány kifejezésével élve: a nyelv mint életbeli közlés túlmagán, intencionalitása, tárgy- és valóságfelidéző ereje van, éppen ezért mint művészeti anyagnak átfogó ereje nagyobb bármely más művészeti anyagánál: érzékletesség és nem érzékletesség elválatlan összeolvadása, amely a reálisból az irreálisba, az absztrakcióba nyúlik, s egyaránt lehet fogalmi és imaginatív hatékonysága. E révén az irodalmi mű olyan külön világ, amelyben a beszéd zengő hangtestébe olvadva, potenciálisan az egész emberi lét és az ember egész világa megjelenik, illetve felidéződik: a látható és érzékelhető, a folyamatok és a cselekvések, az ember élete, egészen az eszmei szférák mélységéig. A művészetfilozófiának úgynevezett fenomenológiai irányzata érzékletességnek és irreálisnak, konkrétumnak és eszmeiségnek ezt a különös szövevényét előtérre és háttérre, rétegekre igyekszik felbontani, illetve egyes szintjeit tudományosan leválasztani. Ingarden 1931-ben négy ilyen réteget lát, Nicolai Hartmann már továbbmegy a boncolásban (hét réteggel), hangsúlyozva azt, hogy mindezek felolvadnak az érzéki megjelenítés egységében. Annyi igaz, hogy ezzel a szemmel nézve az irodalmi műalkotás nyelvi valóságánál és a benne tükrözött világ jellegénél fogva a legtöbb rétegi valami, rétegezetségekben felülmúlja a társművészeteket.

Az irodalmi mű legfőbb esztétikai értéke épp ebből a gazdag rétegződésből fakad. Az ontológiai sokrétűség, az érzékletes nyelvi közegbe olvadva, különös esztétikai minőség gyanánt jelenik meg; a mű saját világában, az esztétikum közegében az élet érzékletes szintje mögött elvontabb, nem tárgyias valóságok bontakoznak ki. Az egyes rétegek vegyítéséből, egymáshoz viszonyított arányból különös akkordok adódhatnak, a mű egészéből a *polifónia* ragad meg bennünket, olyan polifónia, amely több-kevesebb feszültséget fog át. Hadd idézzem beszédes példának a gondolati költeményeket, a világirodalom nagy filozófiai drámáit, amelyekben a szó muzsikája mögött érzelmi-gondolati tépelődés zajlik, az érzékletes képek beszéde elvont gondolati mélységeket takar, s mindezek mögött kimondatlanul emberi sorsérzések munkálnak. A terminológia persze itt is megtréfál bennünket: a nyelvi műalkotás központi értékének megjelölésére a zeneművészetből kellett a szót kölcsönvennem. Az átfogóbb vagy szerényebb polifónia, a mélységperspektíva lehetősége ad teret arra, hogy a nyelvi műalkotásban fokozottan szóhoz jussanak olyan esztétikai értékek és minőségek, amelyeknek más művészeti ágakban

korlátozottabb terük van, így például az, amit egyik előző tanulmányomban bensőség-értéknek neveztem: a megelevenített világ erkölcsi, gondolati, vitális mélysége – másfelől disszonancia és feloldás, tarkaság és egyöntetűség poláris játéka is nagyobb távokat tud átfogni, mint akár a legbonyolultabb képzőművészeti alkotásban. Welles–Warren éppen az irodalom területén beszél könnyű és súlyos szépségről. Az igazi súlyos szépség hordozója elsősorban a költészet.

A költészet anyaga a legkevésbé konkrét, és viszonylag kevésbé érzékletes. Ez más oldalról azt jelenti, hogy viszonylag a legkorlátlanabb lehetősége van a valóság befogadására: tárgyi és tematikus gazdagsága kimeríthetetlen. Ezen a révén válik az irodalomban fokozott arányban értékszempontrá a valóságfeltárás mértéke, a tág értelemben vett ismereti funkció kibontakozása, s közelebről ez az értékelő szempont konkretizálódik akkor, amikor a mű úgynevezett *világképét* minősítjük. Maga az elnevezés, mint leíró kategória, régóta használatos az irodalomtudományban. Különösen eposzokkal, regényekkel kapcsolatban szokták emlegetni – tehát az ábrázoló jellegű műfajok sajátjának látszik. Érvényességét általánosabbnak kell elgondolnunk; vonatkozhat a lírai életmű egészére, vagy egyes tartományaira is. Látszólag mennyiségi szempontot tartalmaz, mintha azonos volna a műbe foglalt életanyag arányaival, az objektívált alkotás kereteinek kitöltöttségével. Valójában nemcsak anyagot jelent, hanem szervezett, egy világegész és életegész körvonalait sejtető struktúrát is. Mint gazdagság, mélység és alakítottság esztétikai hatóerővé válik. Rendszerint poláris kategóriákat szoktunk alkalmazni: a világkép lehet bő és szűk, gazdagabb és szegényesebb, mélyebb és felszínesebb, tömörebb és lazább. A megjelölések a kutató számára mintegy önmagukért beszélnek; elég néhány magyarázó szót hozzájuk fűzni. A bőség nagyjából az extenzív totalitást, a gazdagság és mélység az intenzív totalitást akarja mondani, – érvényességüknek tehát műfaji korlátai is vannak. A mélységet és a totalitást számon kérhetem *Az ember tragédiájától*, Móricz *Erdély-trilógiájától*, de nem kérhetem Petőfi egy dalától. Mesterkéltséget és valódi mélységet sem azonos; a látszólagos könnyűség dialektikus feszültsége jut szóhoz az *Esti Kornél dalában*. S hozzá még: a világkép viszonylagos szegényessége vagy felszínessége nem jelent tiszta értéktelenséget. Apró műfajok és könnyű műfajok is vannak, és jogosultak is. A polaritás még egy tekintetben elképzelhető: a költői alkotás tárgyi és tematikus szintjén dokumentumszerű tükrözés, reprodukálás – másfelől fantázia, költői lelemény szélső pontjai

közt. Ide tartozik az alak- és szituációteremtés, a motívumteremtés az objektív műnemekben.

(Fölöslegesnek tartom részletesen kitérni arra, hogy a nyelvi műalkotás esztétikai értékeinek jelentős részét maga a nyelv mint zengő hangtest hordozza: hangzásában, dallamában stb. Talán ez az irodalomesztétikának legjobban kidolgozott része; idevág általában a stilisztika egész problémaköre. Ennek hagyományos műszavai, aminők a szemléletesség, világosság, rendszerint irodalomesztétikai minőségeket takarnak.)

Eddig tehát a nyelv valóságfelidéző jellegéből és többértéséből indultunk ki. Nyúlunk most vissza egy nagy hagyományú különbségtételre. Lessing óta beszélünk térbeli és időbeli művészetekről; hogy milyen alaposággal és különösen a modern művészeti ágakat nézve mennyi érvénnyel, azt most nem vitatom – de a költészetet ugyancsak Lessing óta az időbeliekhez szoktuk sorolni. Annyi tény, hogy a beszéd, a nyelvbeli közlés időben történik, és az időbeliség a földézett világnak, az életfolyamatnak is fő dimenziója. Ezen a réven a nyelvi műalkotás gyökeresen különbözik a festmény, a szobor, az épület időtlen rögzítettségétől. Persze a művészetpszichológia már utalt rá, hogy az egymásmellettség és az egymásutánosság furcsán összejátszik a műalkotás felfogásában. A tiszta térbeli alkotásokat sem szimultán módon fogjuk fel, hanem folyamatba oldjuk fel őket: az oszloprendek sorakoznak, a torony magasba szökik, a festmény kompozíciójának feszültségei feloldódnak. Másfelől a tisztán időbelinek látszó költői alkotás összehatása, illetve ennek elemző felmérése is megköveteli az egymásmellettség és nyugvó tárgyiasság fikcióját. Térbeli viszonyításokkal élek, amikor az epikus mű kompozícióját, felépítését, részeinek arányát vizsgálom, vagy amikor a szereplők együtteséről beszélek. Metaforikusan is mondunk olyasmit, hogy a regény vagy a dráma tere jól ki van töltve – így a mű mintegy tárgyiassá van rögzítve.

A költői alkotás tehát egyszerre tárgy is, folyamat is, alakzat is, történet is – tehát belesik az idő dimenziójába. A köztudat is időbeli kategóriákkal közeledik hozzá, már csak azon az elemi módon is, hogy a mű kezdetéről, végétől, közepéről beszél. Abból, hogy az irodalmi alkotás az életfolyamat időbeliségére épül, a művészi hatás felidézésére kedvezően adódnak bizonyos lehetőségek. Az objektív műnemek alapanyaga, a „történet”, maga is időkategória; a lírának legalábbis élményi változatában a motívált, elinduló és célhoz érő érzelmefolyamat adja a fonatot. Az időélménynek számtalan lehetősége van, amely kiaknázható: az időben van bizonyos előreható erő és haladás, de ugyanúgy az előzés, előrenyúlás vagy

a visszatérés, a visszautalás; lehetséges ismétlődés vagy látszólagos megállás is. Időélményünk nem mechanikusan egyenletes vagy egyenemű; a szubjektív átélésben adva van az intenzitás változása, lanyhulás, nyugalom, feszültség, feloldódás.

E sajátosságokból művészi lehetőségek és hatásváltozatok bontakoznak ki. Mint esztétikai kategóriákat, az jellemzi őket, hogy nem tárgyi, hanem folyamat-kategóriák, tehát jobban idomulnak az irodalom jellegzetességeihez. Tulajdonképpen leíró kategóriáknak látszanak, nem értékelőknek; valójában bennük van az értékelő szempont is. A mű minőségi gazdagsága abban is kifejeződik, mit, mennyit bontakoztat ki és visel magán ezekből a lehetőségekből. Az időbeli jellegből legelső, alapvető művészi lehetőség a *sűrités*, nemcsak anyag- és világképszerű értelemben; a műalkotáson belül az élet mozgásának áthangolása, élénkítése, meggyorsítása. A regény, a dráma, a lírai vers a valóságos élet- és élményfolyamatot sűriti, lélektani nyelven szólva tenzióját felfokozza. Órák alatt éveket, akár évtizedeket élhetünk át. Természetesen tudunk olyan modern regényről, amelynek elolvasási ideje körülbelül azonos az ábrázolt történet idejével; az élettartalom intenzitása itt sem hétköznapi, és túlnő a mechanikus időkereteken.

Bizonyos nyelvi nehézségekkel küzdünk, ha a tenziónt át megvalósuló esztétikai minőségeket meg akarjuk jelölni: csupa köznapi, elkopott szó fut a tollunk alá. Ennek tudatában az egyik véglet, illetőleg irányulás megjelölésére a *telítettség*, a másikéra a *hígítotttság* elnevezést veszem fel; az elmondottak alapján nem kell magyaráznom őket. Hogy éppen példát is mondjak: egy Shakespeare-tragédia, mondjuk a *Lear* tömört világával szemben áll Stifter regényeinek finom unalomba hajló terjengőssége. Általában a közbeszédnek az irodalmi alkotásokra kialakított pejoratív jelzői is kivallathatók esztétikai erejükéről; a regény, a dráma „unalmas” voltának egyik oka éppen a tenziónt, az időbeli feszítettségnek csekély mértéke.

Az időbeliség legtipikusabb hordozója a ritmus, mint az intenzitás és időbeliség kombinációjából származó türemény, amely – ezt emeljük ki – nemcsak a hangtestben nyilvánul meg, hanem áthatja a mű egész szövevényét. Ebben a széles értelemben véve is, a köznyelv megint nem valami újszerű szavakkal jelöli meg minőségi változatait, s ha ezekhez folyamodunk, nincs vége a sornak: beszélünk lassú és gyors, élénk, lüktető, áradó, hullámozó, gátolt ritmusról – megint nemcsak a hangzás területén. Mindez testet ölthet a cselekményvezetésben, a motívumok fejlesztésében, az érzelmi hullámok kibontakozásában. Talán nem nehéz ebben a tarkaságban mégis a fő

minőségi irányulásokat felfedezni: a ritmikus folyamat gátoltságokon át halad előre, különösen a mélyebb szintekben; periodikusan váltakozik tehát benne feszültség és feloldódás. Az, hogy a mű általános ritmusa feszültebb vagy oldottabb, elemi módon hozzátartozik értékeinek együtteséhez (*Egy gondolat bánt engemet* – szemben a *Válasz, kedvesem levelére* című Petőfi-verssel, hogy ezúttal lírai példákat említsék); – de ugyanúgy megragad bennünket halmozás és feloldás játéka a művön belül, mint például a *Bánk bán* negyedik felvonásában.

Az idő előrehajtó erejével kapcsolatban bontakozik ki az, amit a mű *tempójának* nevezünk; értékjelző végletei: az energia és a lazaság – de talán túlságos aprólékoskodás lenne ezekről bővebben is szólni. Viszont nem lehet elhallgatni az időbeliségből adódó művészi lehetőségeknek azt a bő kihasználását, amelyet a modern regény és dráma időjátéka alkalmaz. Az ebből adódó esztétikai hatásokat egy korábbi tanulmányomban már érintettem; alapjuk többnyire a kontrasztélmény, és termőtalajai minden olyan esztétikai minőségnek, amely a kontrasztra épül: a tragikumnak, a komikumnak, a szatírának, az iróniának és a groteszknak. Vitatkozni lehetne azon: mennyire tisztán vagy elsődlegesen irodalmi kategóriák ezek.

A nyelvlélektan beszélt valamikor a nyelv és a közösség viszonylatában monologikus és dialogikus nyelvfunkciókról. Elemi tény az, hogy a nyelvet mindig beszéli valaki, és amit mond, az mindig szól valakihez; a nyelvi megnyilatkozás emberek közti viszonylatokban, jelképesen szólva személyek közti térben történik. A közönsetudatnak és a közösségtudatnak szerényebb vagy átfogóbb változata szükségképpen kísérője minden nyelvi megnyilatkozásnak, természetesen a legmagasabb formákban is: a ránk figyelő második személy vagy sokaság kell hogy potenciálisan jelen legyen. Ez persze annyit is jelent, hogy aki beszél, az, ha nem is választ, de legalább megértést vár; közlő és befogadó a nyelv közegében tökéletesebben találkozik, mint a nem-szóbeli művészetek világában; a kimondott vagy írott beszéd személyek közti viszonyulást és közösséget teremt.

Ezeket az alapvető tényeket, mint hogy úgy mondjuk klimatikus törvényeket figyelembe véve, a nyelvi műalkotás újabb minőségi jellegzetességei a következő viszonylatokból adódnak. A megszólaló, a beszélő személynek, vagy az író-költő egyéniségnek jelenléte a közlésben, nyíltabb vagy burkoltabb, közelebb vagy távolabbi megnyilatkozása – a megnyilatkozás módjából, jellegéből, hatósugarából adott közönsetudat mérete, a monológtól, a jelen levő hallgatóközönség fikciójától az imaginárius közönségnek szóló, látszólag a közönsetu-

dat minimumával dolgozó írásbeliségig. Alapvető emberi viszonylatok, megnyilatkozási módok azok, amelyek itt átsugároznak az emberi beszéd, még közelebb a művészi beszéd közegébe. Ahogy a mű légkörét áthatják, abból bizonyos poláris értéklehetőségek születnek meg. Mivel közlő és közönség viszonyából indultunk ki, *személyesség* és *személytelenség*, *közvetlenség* és *közvetettség* a központi kategóriák. Konkrét megnyilatkozási formák gyanánt adódnak olyan minőségek, mint a személyes elbeszélő tónus hűvössége vagy melegsége, a mű atmoszférájának intimitása, nagyobb távlatú fennköltisége vagy ridegsége. Idevág mindaz, amit általában az esztétikai értelemben vett írói magatartásról el szoktunk mondani: a póztalan közvetlenségtől az ünnepélyes stilizáltságig. (Idekapcsolható az is, amit a következő pontban beszélt és írott nyelv esztétikai lehetőségeiről mondom.) Úgy érzem, itt már valóban a külön, sajátos irodalomesztétika talaján járunk; ha ezeket a minőség- és értékjelöléseket más művészeti ágak esztétikusai alkalmazzák, akkor nyilvánvaló, hogy a mi szakterületünktől kérték kölcsön őket.

A kifejtettekkel kapcsolatban megint elejét kell venni a félreértésnek. A poláris kategóriák nem okvetlen jelennek pozitív és negatív értékeket, mintha csak a személyesség, a közvetlenség, az intimitás volna becsülendő. Esztétikai hatás sugározhat ki a hidegségből és rejtőzködésből is, ha a maguk helyén szólalnak meg. Ami pedig a megjelöléseket és a javasolt műszavakat illeti, talán további megvilágításra nem szorulnak. De végig éreznem kell e tekintetben a nyelvi nehézségeket. A nyelv maga sokszor banális szavakat kínál, bőségesen, s a kutató zavarba jön a bőség láttán. Az egyedi változatokat hogy lehet egyáltalán kötelező érvénnyel elnevezni? Olyasmi is idetartozik nyilvánvalóan, mint pongyolaság és elegancia – általában számos hagyományosan ismert megjelölés, amelyek még a régi retorikára mennek vissza, s felújításukat várják az irodalomesztétikában.

Még mindig a nyelv alapvető jellegzetességeinek körében maradva, negyediknek az adott nemzeti nyelv rétegezetttségét veszem kiindulásul. Magát az alapvető tényállást nem kell ismertetnem. Értem itt a nyelvnek földrajzi tagozódását (tájnyelvek, nyelvjárások) és társadalmi tagozódását (csoport- és rétegnyelvek, osztályszíneződés). A nyelvi közösségen belül mindennapi élményünk a szintbeli tagozódás; jelölései: tájszólás, alantásabb köznyelv, magasabb köznyelv, irodalmi nyelv, költői nyelv. Kicsit szélsőséges álláspontból lehetne még tovább is aprózni. Önmagában nyilvánvalóan túlzás azt mondani, hogy minden egyének külön nyelve van; de mindjárt nem találjuk ezt a megállapítást abszurdnak, ha



költőkre vagy írókra vonatkoztatjuk. Amikor Szomory Dezsőt annak idején azzal vádolták, hogy nem tud magyarul, Ignotus azzal védte: nem baj, de tud „szomorlyul”. Kérdés persze, hogy ez a védelem egészen célba talál-e, de az egyéni nyelvalkotásból adódó problémákra nyomtatékosan figyelmeztet bennünket Kemény Zsigmond nyelvének bizarr kevertsége, amelyről nehéz eldönteni, mennyi a pozitív esztétikum benne. A mi szempontunkból irányadó az a tény, hogy egy-egy ilyen nyelvi változathoz speciális esztétikai minőségek, értékkvalitások fűződhetnek. Hordozhatja ezeket a hangalak is, de töményebben észlelhetők a szó- és szóláskincsen, aztán a mondatfűzés jellegén is. Természetesen, és ezt talán nem is kellene külön hangsúlyozni, értékkvalitást jelentenek az irodalmi mű nyelvének egyedi elemei is. Ezt azonban most nem fűzöm tovább. Az elmondottak olyanféleképpen vezetnek vissza témánkhoz – a speciális irodalmi értékek kereséséhez –, amennyiben ilyen értékek származhatnak abból, ahogy az író vagy költő a nyelv rétegzettségében rejlő esztétikai lehetőségeket kihasználja. Mégpedig nem, legalábbis nem elsősorban rész-elemekre gondolok: nyelvjárási szavakra, csoportnyelvi szólásokra stb. Az esztétikai hatás döntő forrása, amelyről most beszélek, a nyelvi szint egészében van, s a globális kvalitatív hatás abból származik: melyik nyelvi szintre komponálja művét az író. Persze ez az úgynevezett nyelvi szint nemcsak nyelvi anyagot jelent, hanem szemléleti és hangulati színeződést is. Az így adódó értékminőségek is átfogóbb jellegűek, beleivódnak a mű egészébe.

A konkrét minőségek megjelölése körül ismét az előbbi kényelmetlenség jelentkezik: a bőségben nehezen igazodunk el, és szavaink elkoptak már a különösségek megjelölésére. Talán a legközelebbi segítséget éppen az olvasók és kritikusok körében alkalmazott megrovó jelzők adják, aminő az „unalmas” volt a regény csökkent intenzitásának kifejezésére. A „póriasság”, amit annak idején Petőfinék és Aranynak szemére hánytak, negatívumnak volt szánva, de el is tekinthetünk pejoratív értelmétől. Egy-egy íróval kapcsolatban „földszagú” nyelvet emlegetünk; megállapítjuk, hogy a korai, Kazinczytól át nem fésült Berzsenyi-verseknek van minden klasszicizálásuk ellenére ilyen dunántúli, provinciális földszaguk. Van idő, amikor a szaloniasság, úriság számít árnyoldalnak. Bizonyos esztétikai alapállást árul el az is, hogy az újabb, szocialista realista próza oly nagy mértékben a köznyelv alsóbb szintjein mozog, sőt teret enged az argónak, gyakran nem zárkózik el a nyelv obszcén elemeitől.

Mindezt nem azért mondom el, hogy élő íróink nyelvhasználatát végigpásztázzam. Keresem azokat a stílus-

kvalitásokat, amelyek a nyelv rétegzettségével függenek össze, tudatában annak, hogy a gazdagságban el lehet tévedni, s hogy a megnevezésre konvencionális szavak kínálkoznak. A nyelvi szintek hierarchikus rendjében első szempontunk talán az: mily közel áll az író az íratlan, beszélt nyelvhez – vagy mennyire távolodott el tőle. Művészi célzatú betelepítés a beszélt nyelv szféráiba, mint Mikszáthnál vagy Móricznál, vagy felemelkedés a magas irodalom csúcsaira, mint Eötvös esetében – ezek tehát az adott végletek. Az elsőhöz a frissesség, közvetlenség, érzékletesség jelzőit kapcsoljuk; a másodiknál finomságot, hűvösséget, emelkedettséget, ünnepélyességet és még sok mást emlegethetünk. Ha meg alantasabb vagy regionális nyelvi szint és általános, magasabb, egyetemesebb és irodalmibb szint változatait nézem, a múltban emlegetett póriasság vagy mai prózánk csoport-elemei is lehetnek pozitív esztétikai hatás hordozói; a nyersség, a vaskosság, az olykor provokatív erő ezen a nyelvi szinten tud kibontakozni. Nyilvánvaló, nem ezek az egyedüli kategóriák, és bővíteni, finomítani is lehet őket; ezt a magyar próza mesterein végzett nyelvi elemzések útján lehet majd elérni. Fontos eszközét látom bennük annak, hogy a nyelvi jellegre támaszkodva speciális irodalomesztétikát tudjunk felépíteni. Amit én az eddigiekben nyújtottam, az inkább csak szerény kezdeményezésnek, részben csak feladatkitűzésnek tekinthető.

A különleges irodalmi érték fürkészése közben eddig a nyelvi jellegből adódó lehetőségeket vettük számba. Találkozunk azonban a problémának olyan aspektusával is, amelyet az a körülmény vet föl, hogy az irodalmi mű – az egyedi és az életmű – történeti képződmény is. Értékelési és értékproblémák merülnek fel a történetiség talaján is.

[...]

(1968)

#### JEGYZET

- \* BARTA János: *Klasszikusok nyomában. Esztétikai és irodalmi tanulmányok*. Bp., Akadémiai, 1976, 26–52., 32–33., 38–44. A tanulmányrészletet szerkesztve közöljük.