

## Költői kép, szókép: esszencia vagy kulimász?

### I.

Nem kell esztétának vagy lírikusnak lenni ahhoz, hogy beleütközzünk a képszerű kifejezőmód paradoxonjába: hol megvilágítja (más-képpel: feltárja), hol elhomályosítja (más-képpel: elfedi) a kifejezés tárgyát. Hasonlatok és metaforák nélkül semmi sem mondható (és fordítva, „ami elmondható, az általuk szól”), az elvont beszédmód szándéka ellenére szintén belőlük építkeznek, maga az elvonás, az absztrakció is metafora. Ebben a vázlatban is elkerülhetetlen, holott igyekszem minél „tárgyilagosabban” fogalmazni, hogy szóképekkel beszéljek a szóképekről (valamint az is, hogy apró ironikus reflexiókat — például idézőjelet — „fűzzek” hozzájuk).

Igaz, hogy figyelmen kívül lehet hagyni a kifejezések metaforikus eredetét, aki azonban így tesz, nem jelentésüket pontosítja, hanem tartalmukat szegényíti el. Nemhogy kiiktatódnának a szóképek a köznyelvből, hanem ellenkezőleg, egyre több és több képszerű kifejezés „kerül forgalomba”, „sajátítódik ki” és „fosztódik meg” eredeti jelentésétől, bizonyítékát adva ezzel nemcsak a mindennapi élet, hanem a mindennapi gondolkodás tagolatlanságának és sivárságának is. Korunk köznyelve természetesen nem azonos letűnt korok és gazdagabban tagozott társadalmak köznapis beszédével, például az úgynevezett népszerűvel. A mai köznyelv a tudományos és politikai nyelv mesterségesen közvetített és vulgarizált keveréke: tucatelemek által koholt rosszfajta sémák fáradt, gépies átvétele jellemzi — ez a fajta artikulációs züllöttség egészen a fonetikáig hatol. Mondanom sem kell talán, hogy a szóképek gyökere nem itt keresendő.

A valóság és a megnevezés között szakadék van. Ennek áthidalását többféleképpen lehet megkísérelni: bölcséleti spekulációval, ironikus nyelvi reflexiókkal vagy a költői képalakítás vakmerőségével (bár ezúttal *vakmerőség* helyett jobb volna *látómerőség*et írnom). Ezek az eszközök azonban különböző eredetűek és különböző célok elérésére szolgálnak; a célok összezavarodása pedig, amely együtt jár az eszköz és a cél összemosódásával is, csak a valóság és a megnevezés közötti szakadékot növeli, már amennyire növelhető az, aminek nincs létezése.

Mindennapjaink számtalan példát szolgáltatnak arra, hogy a céllá vált közlés (a szó legtagabb értelmében vett közlés) kábítószerként hat. Hiszen a modern kábítószereket is ez különbözteti meg a hagyományos rítusok drogjaitól: az eszköz céllá változtatása. A költészet, a költői beszéd, amennyiben költői beszéd, nem válhat kábítószerré: Orpheus megszelídíti a vadállatokat, nem pedig izmaikat vagy akaratukat bénítja meg. Ebből következik, hogy önmagában véve nem létezik költői nyelv; a közhiedelemmel ellentétben, nem lehet önkényesen költői módon beszélni valamiről: nincsen költői nyelv, érvényes költői szándék nélkül.

Korunkban a költői nyelv a logika előtti, az *eredeti* megszólalás egyetlen rezervátumává vált; a költészet a beszéd, a kifejezés jóformán egyetlen olyan területe maradt, amely a megszólalással nemcsak felidéz, hanem létre is hoz; a felidézettet és a létrehozottat pedig formába önti, azaz létezésük egybe is esik formájukkal. (Máskülönben csupán a premisszákból valamely már meglévő dolgot kifejtő, logikus beszédmód különül el az artikulálatlan kiáltások és dadogások özönében; ám a logikus beszédmód azt és csak azt mondhatja ki, ami premisszáiból következik.)

A kérdés csupán az: *miből, hogyan és mit* hoznak létre a költők? A többes számú alany jelzi a lehetséges válaszok sokaságát; bárhogyan is van, a költői szándék érvényességéről e kérdéssel való radikális szembenézés tanúskodik. Ez persze nemcsak és nem főként a többé-kevésbé szabatosan fogalmazott válaszokban érhető tetten (bár nem ritka, hogy a tehetség éleselméjűséggel párosul), hanem inkább a költői nyelvben, különösen pedig a képzalkotásban. Úgy vélem, a költői képek sokfélesége és összemérhetetlensége (vagyis a képzalkotás pluralizmusa, mondhatnám: elbizonytalanodása) szorosan összefügg a költészet külső és belső helyzetének legújabb kori végső tisztázatlanságával.

Kultúrszociológiai jelenségnek szokás tartani, hogy a költészet szervesen *éktéménnyé* vagy inkább zárvánnyá vált a világ üzemszerű működési folyamataiban, hogy elszigetelődött még a „kultúrszférán belüli” közgondolkodástól is, s hogy a költői megszólalás elveszítette közvetlen kapcsolatát a köznyelvvvel, amit úgy fejez ki „az utca embere” (s melyikünk nem az?), hogy a modern költőket nem lehet megérteni. (A költői megszólalás legkevésbé sem tekinthető a köznyelv ünnepi, vagy akár ünnepélyesen homályos változatának; mert hogyan is lehet egy ünnepektől megfosztott világban ünnepi módon szólni?) Rendkívül fontos kérdés a modern kultúra funkciója és megoszlása mellett a lírai össztermés helye a modern tömegtársadalomban; mégsem árt egyszer-egyszer a „túlannáról” is szemügyre venni a túlságosan is kézzelfogható tényeket — onnét, ahol nincs kéz, amely fogja őket, és vajmi kevéssé látszanak faktumoknak.

Minden lényegre törő megszólalás az élet teljességére és hitelességére vonatkozik, így az is, ha magának a megszólalásnak teljességét és hitelességét fürkesszük. Rövid vázlatomban három szempontból vizsgálom a költői képeket, s általuk a költői megszólalás teljességét és hitelességét. Először szólok a *költészet mibenlétének értelmezéséről*, illetve párhuzamos értelmezéseiről; később a *kultúrák egymeműsödéséről*, vagy inkább eróziós nivellálódásáról, valamint az egyes kultúrákon belül az értékek és a formák pluralizmusáról (máshol sematizálódásáról), illetve ami ezzel együtt jár: a kultúra egészének formátlanságáról, végül az *eredetiség fogalmának megváltozásáról* és ennek súlyos következményeiről a nyelvi képzalkotásban.

## II.

Ami a költészet mibenlétének értelmezését illeti, nyilvánvalóan a fantázia működéséről (pontosabban: ihletettségéről) van szó. A kérdést úgy is föltehetjük: elképzelhető-e költői fantázia a szó szoros értelmében vett inspiráció nélkül? Mielőtt általánosságban válasszolnék, szeretném felhívni a figyelmet a kérdés egyik konkrét vonatkozására, a költői tudat tárgyilagos megfigyelésének feltűnően ritka voltára.

A költői tudat részletes és tárgyilagos önfeltárása azért olyan ritka, mert *kockázatos*. Nem külsőleg kockázatról beszélek, vagyis hogy a költőknek valamilyen „leleplező-déstől” kellene tartaniuk; még csak nem is a személyes kiszolgáltatottság veszélyéről; inkább az általános bizonytalanság rövidre záródásáról van szó, annak fonákjáról, amit egy kortárs költő úgy fejezett ki kitűnő tanulmányában, hogy a mai homályos versben az „irányfények” tájékoztatnak. A kockázat abban rejlik, hogy az önértelmezés ha nem is oltja ki, de iránytalanná teszi a vers irányfénycsíkjaival. A költői világrendről kiderülhet, hogy nem is világrend, legfeljebb sor-rend, és a költői szándékról, hogy véletlenszerűen lebeg.

A költői önértelmezésnek, ennek az újkori intellektuális hőstettnek legszebb és máig ható példája Poe híres tanulmánya, amely *A bolla* című vers keletkezési folyamatát rekonstruálja. Metszően pontos megállapításából (amelyek mind-mind a szubjektumban horgonyoznak) akkor is kiderülne, ha nem hangsúlyozná, hogy a szépséget nem abszolút

tulajdonságnak, hanem benyomásnak tartja. Benyomásokból, még hozzá külön szubjektumokba mélyedő benyomásokból építeni tökéletességet: ez a modern költői radikalizmus bátorsága. Vagyis, visszatérve az inspirációra: a modern költői radikalizmus éppen azáltal válik bátorrá, még hozzá kétségbeesetten bátorrá, hogy felső hatalmak útmutatása nélkül akar tökéleteset létrehozni. Ezt a fajta bátorságot a régiek bűnnek tekintették; ma már oly magától értetődően erény, hogy föl sem merül: hátha szükségéből vált azzá. Az elébb feltett kérdésre kénytelen vagyok azt válaszolni, hogy korunkban a költői fantázia szinte kizárólag inspiráció nélkül képzelhető el. Végére is miből nyerhet ihletet az a költészet, amely szervesen ékítményként tokosodott be az ugyancsak szervesen és ihletettséggel nélküli világba?

Szándékosan használtam az *ékítmény* kifejezést, ez ugyanis eredetileg a világmindenséget, a *kozmoszt* jelentette. (Ilyesmi lappanghat *virág* és *világ* szavaink összetartozásában is, amelyek utóbbika nemcsak a földkerekséget, hanem a fényt is jelenti.) A régiek felfogása szerint az inspiráció az egész világrendre kiterjedt: az, hogy a káosz kozmoszá rendeződött, Múzsák ihlette rendezettség, amelynek egyik megismételője, összefoglaló felidézője az emberi művészet. Főlösképpen volna hosszan beszélnem arról, hogy az újkori fejlődés milyen hatást gyakorolt a művészetre s a tőle végképp elszakadó tudományra; elég annyit mondanom, hogy a tudomány (az egyre gyorsuló haladás és az egyre lenyűgözőbb eredmények közepette) gyakorlati célkitűzések *kiszolgálója* lett, a művészet pedig, miközben maradandó alkotásokat hozott létre, szekularizálódott, és meghasonlott saját múltjával, kétségessé váltak alapjai. Mindez pedig párhuzamos a világ egészének szervesülenné válásával, amit ijesztő erővel tanúsít a világról való tudás (újnyelvi kifejezéssel: információk) rákos daganatként burjánzó szerveslensége. Új káosz, az ősinél sivárabb és terméketlenebb káosz árnyéka vetül ránk; talán e vázlat kérdéseit is ez az árnyék sugallja.

A világ, amely megszűnt ékítménynek lenni, a művészetek ékítményeivel igyekszik kárpótolni magát; ám a művészet, főként pedig a költészet, ilyen értelemben óhatatlanul csalódást okoz. A költészet már nem tud és nem is akar szállani, hanem a megmaradás reményében a papirosra tapad. Minél programszerűbben törekszik a költészet az elveszett egész pótlására, annál inkább veszélybe sodorja esztétikai alapelveit, sőt megszólalásának hitelességét is; ez okozta többek között a romantika látványos bukását.

A művészet szekularizálódásával az ihlető erő megszűnik erőnek, egyszersmind ihletőnek lenni; pusztá dekorációvá válik, és mint ilyet, ironikus reflexiók földelik el. A kérdés ezek után a következőképpen vetődik fel: ihletettséggel híján (pontosabban: ihletettség nélküli közegben) miből támad a költészet, milyen erő hoz létre költői effektusokat?

Az egyik lehetséges válasz szerint a költészet magából a költői tudatból ered. A költő, akiben kifejlődik és megnyilvánul a természetadta képesség, szembeáll a környezet ingereivel és kihívásaival, kiválasztja, csoportosítja és hatássá alakítja őket, mégpedig a benne már meglevő képesség szerint; akár pátosszal, akár ironiával; akár tudatosan, akár tudatosan a tudat alá merülve; akár az unalom elviselhetetlenségétől úzve, akár az eredetiség örömeinek vonzásában. (Hosszabb elemzést kívánna az irónia és a pátosz kérdésköre, főleg az a jelenség, hogy az iróniának pótolhatatlan serkentő és ellenőrző funkciója van a modern költészetben, ugyanakkor pusztít: megsemmisíti a gondolatok bátorságát, elveszi a képek megjelenítő erejét, szétroncsolja a szavak jelentéstartományát.) Ebből a felfogásból következik, hogy a költői tudat kitágul, gyakran parttalanná válik, s a költő, bármennyire „nyitott” is, bármennyire magába kebelezi is „mindent”, éppen ezért nem tud kitörni önmaga határai közül; s bármennyire is szenved önmagába zártságától, éppen ez a szenvedés lesz lírája legalányibb vonása.

A másik lehetséges válasz szerint a költői effektusok a véletlenből erednek. Ez a felfogás a véletlent paradox módon rendező elvvé teszi, áttörve nemcsak a logika, hanem a

nyelvtan szabályait is, ami — szándéka ellenére — megint csak egyfajta radikális pátosszal jár: az okszerűnek látszó dolgokból a bennük csakugyan ott lappangó kaotikus elemeket emeli ki, megmutatva, hogy éppen ezek a rendező elv hordozói. Csakhogy, ha lehet is a véletlenség az alkotás rendező elve, bár ez tiszta következetességgel ritkán valósul meg, akkor sem lehet véletlenszerű a befogadás — amennyiben *költészetről* van szó.

A harmadik lehetséges válasz szerint a költészetet valamiféle társadalmi szükséglet hozza létre. Ha ezt az állítást metaforikusan vagy szociologikusan értelmezzük, úgy eléggé kézenfekvő (bár merőben különböző) igazságokhoz jutunk. Én azonban nem erre gondolok, hanem arra a felfogásra, amely a társadalmi szükségleteket a költészetet (és egyéb felépítmények) közvetlen létrehozójának tekinti. A szóhasználat azt sugallhatja, hogy a szocialista realizmusról beszélek; ez valójában csak az egyik, bár a legátgondoltabb és legjelentősebb megjelenési formája ennek a felfogásnak. A szocialista realizmusról (érthető okok miatt) nemigen szokás kritikai vagy apologetikus szándék nélkül beszélni. A szocialista realizmus gyakorlatától függetlenül csupán a doktrína egyetlen mozzanatára szeretném felhívni a figyelmet: arra a törekvésre, amely a világ és a költészet egységének helyreállítását szándékozta megteremteni, még ha ez a kísérlet elméletben és gyakorlatban egyaránt igen alacsony szinten valósult is meg. Bármilyen furcsán hangzik, ezen törekvés pátosza az ihlet hatékony pótlékának bizonyult: a társadalmi élet minden szféráját, sőt a természetet is ugyanúgy át kellett volna rendeznie, mint a költészetet. Ám e felfogás képviselőinek — már amennyiben komolyan veszik saját elméletüket — igencsak nehéz dolguk van akkor, amikor a költői megformálás folyamatát, mindenekelőtt a képalkotást vizsgálják. Ezekre a folyamatokra természetesen lehet racionális magyarázatot találni: korlátlanul alkalmazható például a tartalom és a forma dialektikus egységének elmélete, ám ebből éppen az nem derül ki, hogy a társadalmi szükségletek miként működtek a poétika eszköztárát — ezúttal is feltéve persze, hogy költészetről, nem pedig propagandáról van szó.

Összefoglalásképpen annyit mondhatunk a költői képalkotás motivációjáról, hogy az embernek, úgy látszik, *antropológiai jellegzetessége, hogy a látható dolgokat jelekkel alakítja*, úgy látszik, az ember számára elviselhetetlen, hogy a jelenségeket jelentés nélkül hagyja; rákényszerül a viszonyításra, arra, hogy az ismeretlent valamely ismertebbhez hasonlítsa, még ha sem az egyikben, sem a másikban nem talál megvilágító erőt. Jelle alakítja önmagát, jelle alakítja érzéseit, indulatait és gondolatait, sőt jelle alakítja magát a jelképező fantáziáját is. Az ember a költészet által önmaga szoros értelemben vett metaforájává válik.

Mindaddig létrejöhet költészet és költői kép, amíg az embernek valamiképpen szándéka, hogy megismerje önmagát, egyáltalán: amíg fennáll valamiféle szemléleti feszültség az ismeretlen és az ismertebb dolgok között. Ezt próbálok meg szemügyre venni a költői kép és a kultúra egyneműsége és formátlansága kapcsán.

### III.

A világot gyarmatosító nyugati civilizáció különféle kultúraformáló elméleteket hozott létre, hogy igazolja önmagát: ezek közé tartozott a nyugati ember kultúrfölényének gondolata, vagy ennek visszahatásaként a nyugati kultúra mai kisebbségi érzése, s ennek egyik jelentős megnyilvánulása a felvilágosodás és a romantika kultúrörökumenizmusa is, amely kidolgozta (sok más „világ-” előtagú szóösszetétellel együtt) a *világtörténelem* és a *világtörténelem* fogalmát.

Nem beszélhetünk egyenrangú kultúrák egymást átható találkozásáról, de az egzotikum iránti érdeklődésről: a kitekintés, a felfedezés és a befogadás vágyáról sem, mert legalább

ilyen mértékben megtalálható volt benne ennek fordítottja is: a nyugati ember azon vágya, hogy távolról láthassa önmagát. Ez a messzeség korántsem megszépítő (elég a mindenkori „vadember” szájába adott bírálatokra gondolnunk), de minél nagyobb a távolság, és minél nyomorúságosabb a látvány, annál biztosabb a nézőpont. A nyugati ember, oly sok világ fölfedezője, végre maga is részesülhet abban az örömben, hogy fölfedezik, végre saját kultúráját is éppoly érdekesnek és idegennek láthatja, mint az *egzotikát*. Az eltávolodás azonban nemcsak térbeli, hanem időbeli is: felvirágozik a régészet, és mindinkább rányomja bélyegét az „objektív” történelemfelfogásra. A nyugati ember annál kétségbeesettebben tapogatózik a térbeli és az időbeli messzeségek felé, annál nyíltabban törekszik ezek kifosztására és kivonatolására, minél nyilvánvalóbb, hogy saját kultúrájából hiányzik a teremtő erő.

A messzeség megmarad, a tágasság eltűnik; létrejön az az összezsugorodott, egységesített világcivilizáció, amelynek civilizálatlan részei (a földrésznyi nyomorúság, a planétányi fenyegetettség, a totális diktatúrák) a világcivilizáció szükségszerű függelékének látszanak. Ebben a világméretű zsugorodásban valósult meg — világkultúra helyett — a kultúrák világméretű termelése és fogyasztása, ahol bármiről bármi mondható, ahol minden egyformán fontos és érdekes, illetve jelentéktelen és érdektelen. Minden egyformán újszerű és meglepő, az úgynevezett „klasszikusok” is (mellesleg, ez a szó a szemünk láttára veszíti el végképp az értelmét), sőt kortárs nemzeti kultúránkat is egy darabka fonnyadt egzotikumnak láthatjuk a kultúrtermelés zagyva bőségtálcáján. Mindezt belengi annak a büntudatnak nem egészen romlatlan illata, amelyet a különböző baljóslatok és kritikai elméletek ébresztenek. *Semmi sem összemérhető, de minden összefér.*

Összefér ezzel a világméretű szerveslenséggel egy másik, a totalitárius államokra jellemző kevésbé toleráns szerveslenség is, ahol a költő „az irányítás segítsége nélkül csak a szellemi élet éjszakájában üvöltő farkas lehet”. Hogy ez a helyzet miként gátolja nemcsak a szabad kifejezést, hanem azt is, hogy a szavak betölthessék poétikai, sőt logikai-grammatikai funkciójukat, főlegesen beszélnem. Hogy egy totális uralom alatti kultúrában minden autonóm dialógus lehetetlen, ma már közhely. Feltehető azonban, hogy az ilyen uralmi berendezkedés megszüntével sem szervesül a szétzilált, lefojtott és nagyrészt barbárságra döntött kultúra. Egy ilyen változás — mint azt hazánkban az elmúlt másfél év mutatja — mélytengeri halak felszínre vetődéséhez hasonlít, ami korántsem javít a szellemiség helyzetén, s valószínűleg nem erősíti, hanem végeredményben tovább csökkenti a kultúra önállóságát.

Összefoglalóan annyit mondható el a kultúra szerveslenségéről és formátlanságáról, hogy a nemzeti kultúrákból többé-kevésbé hiányzik az érvényes értékrend, még inkább hiányzik az érvényes költői kánon. Hogy a mindenkori helyzetből miként lesz lírai helyzet, és az miként formálódik meg, merőben a költő szándékától függ, s ha ez több is pusztá szeszélynél, a folyamat mégiscsak önkényes. Ezért elvileg minden költemény, sőt minden költői effektus megértéséhez az egész életmű pontos ismeretére van szükség; és amennyire növekszik a figyelem követelménye, oly mértékben csökken a figyelemre való hajlandóság.

Mindezzel együtt jár a képalkotó feszültség csökkenése és iránytalansága is. Nemcsak a képes beszéd leértékelődésére (ha úgy tetszik: felhígulására) gondolok, amiről az alábbiakban lesz még szó, nemcsak arra, hogy összemosódnak a közeli és a távoli hasonlóságok, hogy egybecsúszik a közhelyszerű hasonlóság és a hermetikusan egyszeri hasonlóság, hanem arra is, hogy a hasonlított és a hasonló viszonya válik kérdésessé, mivel mindinkább felcserélhetők lesznek. Ez pedig a nyelv erőtlenségéről tanúskodik: a jelentős nyelvi teljesítmény nem segíti újabb élő szabályok megalkotását, vagy a meglevő normák megszilárdítását, hanem vagy szerveslenségre sablonná válik, vagy hapax legomenon marad; az

utóbbi esetben követhetetlen, az előbbi esetben elrettentő példaként szolgál. (Minde-  
nekelőtt ezzel, vagyis ennek figyelmen kívül hagyásával, nem pedig az elsődleges  
alanyisággal magyarázható, hogy jelenkori költészetünkben és prózáinkban éppen a  
legeredetibb és legleleményesebb alkotókat fenyegeti önmaguk nyelvi epigonságának  
veszélye.)

A kérdéshez tartozik az érzékelés minőségi változásának részben antropológiai  
jelentőségű problémája is, valamint ennek pszichés, illetve nyelvi következményei. Az  
érezkelés minőségi változásán két dolgot értek: egyrészt a közvetlen ingerek elszegé-  
nyedését és a médiumok által közvetített ingerek túlsúlyba kerülését (ami függetleníti a  
látást a többi érzékszertől, valamint a nyelvtől, és beszűkült látóterű, mesterséges világ  
érzetét kelti), másrészt az érzékelés felgyorsulását és szaggatottságát.

Nem egyszerűen arról van szó, hogy a felgyorsult életritmusban gyorsabb a kommuni-  
káció, hanem arról, hogy a kommunikáció nyelvileg mind kevésbé artikulált: nem  
gyorsabb, türelmetlenebb, kihagyásosabb vagy éppen „lényegre törőbb” lett a beszéd  
(ellenkezőleg, mind kevésbé tűr meg lényeges kifejezésmódokat), nemcsak arról van szó,  
hogy az új tömegtájékoztató eszközök „átveszik a hatalmat” és „a maguk hasonlóságára”  
formálják a nyelvet, hanem mindenekelőtt arról, hogy ezek az eszközök általánosan és  
totálisan mozgósítják az emberi érzékelést. Ennek során a benyomások — kivált  
gyorsaságuk és szerveslenségük miatt — mind kevésbé találnak nyelvi fogódzóra: az új  
képi benyomások özönében a világ végképp irreálissá válik: egyetlen, véget nem érő  
videoklip lesz belőle.

Itt is megfordul a hasonlított és a hasonló viszonya: nem a tájékoztató eszközök  
törekszenek az őket körülvevő világ minél pontosabb ábrázolására, hanem fordítva, ez  
utóbbi válik mindinkább hasonlóvá a tömegtájékoztató eszközök által sugallt fantom-  
képhez. Ez pedig elsovasztja a költői képek közvetlen megjelenítő erejét: számos költői  
kép, amely még akár egy-két nemzedékkel ezelőtt is magától értetődően idézte fel a  
mostaninál természetesebb világot, ma már hatástalan, sőt hiteltelen is, hacsak nem  
végezzük el a felidézendő világ érzéki rekonstrukcióját (ami viszont még a legnagyobb  
költőknek is csak ritkán sikerül).

Mivel az európai kultúra antik eredetű, gazdag képi hagyománya napjainkra megsza-  
kadt, vagy legalábbis széttöredezett, mivel a közvetlen érzéki megjelenítés ugyancsak  
egyre szegényesebbé válik, fölvetődik a kérdés: mit mutathat és mit ragadhat meg a költői  
kép? Mi hozhatja fel a tudat felszínére a költészet mindenkoris legsajátabb tartalmát?  
Kielezettebben szólva: végképp eltűnik-e a költészet a világ földrajzi és szellemi  
elsivatagosodása közben, vagy ellenkezőleg, magához képest jelentősebbé, többet  
jelentővé válik, s talán kiszabadulhat zárványlétéből?

Nem akarok sem jósolni, sem javasolni; lehetőséget vizsgálok csupán, amely szükségből  
fakad, amellyel — ugyancsak szükségből — számot kell vetnünk, és amely mindaddig  
fennáll, amíg beszélhetünk költészetéről, valamint arról, amit a költészet kifejez. Mielőtt  
azonban kifejténém, mi is ez a lehetőség, rá kell térnem az eredetiség kérdésre.

#### IV.

Ha valaki azt mondaná, hogy az eredetiség kérdése részletkérdés, és ha indokolnom  
kellene, miért tulajdonítok neki ekkora fontosságot, azt felelném: azért, mert a mai  
kultúrában a költői kép úgyszólván kizárólagos mércéje az eredetiség. Eredeti gondolat,  
eredeti stílus, eredeti ötlet: ez, a mai közbeszéd szerint valami merőben újszerűt jelent,  
éles ellentétben a szó mélyebb (mondhatnám: eredeti) jelentésével. Az eredetiség mai  
fogalmában tort ül az ihlettől elszakadt techné: gyümölcse mindig valami különös, valami

teljesen egyéni, szubjektív és önkényes dolog; ellentétben az eredetiség régi felfogásával, amelynek tartalma az isteni *törvényszerűséggel* való közvetlen szembesülés volt. Így aztán az eredetiségről nehéz bármi érvényeset állítani, hiszen a szónak ez a két, homlokegyenest ellenkező jelentése szinte mindig összemosódik, ahogyan az következik is a szemantika parttalanná válásából. Az eredetiség új fogalma vajmi kevésbé eredeti jelenséget leplez: a poézis európai hagyományainak elszegényedését és megszokadtságát.

Ebben az értelemben az eredetiség nem a kifejezőerő gazdagodására, hanem elszegényedésére mutat. Ez persze nem a fogyatkozás, hanem az infláció szegénysége: minél túlzóbbak a szavak, annál kevesebbet mondanak, s minél kevesebbet mondanak, annál inkább rákényszerülnek a túlzásra. Mivel a beszéd az érzékek mozgósítása közepette azonnali hatásra törekszik, nincs is olyan mondatszerkesztés, amely az inflálódo szavak puffanásait valamelyest előkészíthetné (és ami a mégoly dagályos retorikákban megvolt); a kifejezés új értelemben vett eredetisége monoton zöreijbe fullad.

Ezzel magyarázható, hogy a költői képekből egyaránt kivész a meghittség és a felfedezés öröme: ismert és ismeretlen dolgok *unott idegenségben* olvadnak össze. Minél erősebb a meglepetés szándéka, annál kevésbé képes bármiféle nyelvi szélsőség a meglepetés erejével hatni. Korunkban a költői kép óhatatlanul felidézi a világ szerzetlenségét, akár meghosszabbítja, akár önmagába veti vissza.

Ezzel pedig ismét a költői szándékhoz jutottunk. A föntiek alapján talán részletes tárgyi szemlélődés nélkül is világos, miként vélekedem a költői képről: mikor esszencia, mikor kulimász? Mikor győzi le, mikor tárja föl s mikor álcázza a szív, a gondolkodás és a lélek restségét? Mikor tekinthető a szellem szárnyának, mankójának, vagy bilincsenek?

Nem hiszem, hogy életre kelthető a romantika költészettelfogása, amely a poézist abszolút hatalommal és korlátlan teremtő erővel ruházta föl. Ellenkezőleg, az emberi szellem előtt szakadék tátong; döreség volna azt hinni, hogy a költészet, a költői fantázia megmentő vagy akár menedék lehet. Alig hihető, hogy amennyiben a világot spirituális erők tennék ismét szerves világrénddé (amit egyrészt nem tudok elképzelni, másrészt azt sem tudom elképzelni, hogy egyéb módon elkerülhető lenne a bukás), úgy ennek a folyamatnak közvetlen köze lehet az ihletettség nélküli költői fantáziához; ám ilyen erők segítségével híján a végső kérdésekkel a filozófiának és a költészetnek kell szembesülnie.

Alig hihető, hogy a költészet önmagán túl is teremteni tudna; de minél nagyobb a hiány, annál pontosabban kirajzolhatja körvonalait a költői képzelet. Igenis hihető, hogy abban a világban, amely száműzte a szellemet, egyfajta negatív ihletettség munkálkodjék a költészetben, olyan ihletettség, amely a hiányból születik és abból újul meg. A hiány körvonalainak minél pontosabb és élesebb kirajzolása: ez önmagában véve a lehetőség. A hiány olyan kérdést vet föl, amelyre az élet egésze a válasz, akkor is, ha ez a válasz nem fog maradandónak bizonyulni. Ha tehát metaforával fejezem be vázlatomat, ez arról tanúskodik, hogy amíg van átjárás a fogalmak és a képzetek között, addig mégiscsak van remény: költői képek sokasága világíthatja meg az új katakombákat, amelyek a szellemiségre várnak.